

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

ENTRE LIBERDADE E OPRESSÃO:
MODELAGENS DO CORPO PELO VESTUÁRIO FEMININO.

THAYSE GABRIELLY SANTOS BEZERRA
Orientador (a). Daniela Nery Bracchi.

CARUARU-PE

2015

THAYSE GABRIELLY SANTOS BEZERRA

**ENTRE LIBERDADE E OPRESSÃO:
MODELAGENS DO CORPO PELO VESTUÁRIO FEMININO.**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, com a finalidade de ser avaliada e servir como pré-requisito para obtenção do título de bacharel no Curso de Design, sob orientação da Professora Daniela Bracchi.

CARUARU-PE

2015

Catálogo na fonte:
Bibliotecária - Simone Xavier CRB/4-1242

B574e Bezerra, Thayse Gabrielly Santos.
Entre liberdade e opressão: modelagens do corpo pelo vestuário feminino. / Thayse Gabrielly Santos Bezerra. - Caruaru: O Autor, 2015.
95f. il. ; 30 cm.

Orientadora: Daniela Nery Bracchi.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Design, 2015.
Inclui referências bibliográficas

1. Repressão. 2. Libertação. 3. Feminilidade. 4. Corpo. 5. Moda. I. Bracchi, Daniela Nery. (Orientadora). II. Título

740 CDD (23. ed.) UFPE (CAA 2015-241)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN**

**PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE PROJETO DE
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE**

Thayse Gabrielly Santos Bezerra.

**“Entre liberdade e opressão:
modelagens do corpo pelo vestuário feminino”**

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro, considera a aluna Thayse Gabrielly Santos Bezerra
APROVADA

Caruaru, 16 de junho de 2015.

AGRADECIMENTOS

Ao senhor Deus guia de todas as experiência da minha vida.

Aos meus pais, irmão e marido, que me apoiam nas minhas escolhas da vida.

A minha amiga Layla Sampaio que me fez despertar para a discussão abordada no trabalho em questão.

E principalmente a Professora Daniela Bracchi, que foi prestativa, dedicada, compreensiva e em nenhum momento me deixou na mão.

RESUMO

Ao analisar a relação do corpo feminino com o vestuário, tendo como parâmetros peças importantes e nomes libertadores na história da moda, nota-se que a valorização do conforto proporcionado pelo vestuário feminino vai ganhando forma através da evolução em seu papel social. Fatos históricos como guerras, mercados de trabalho e práticas de esportes causaram grande mudança no desempenho das mulheres. Ao observar a relação atual da mulher e opressão proporcionada pelo vestuário, por meio de análise de uma coleção de moda Dior, nota-se como a feminilidade é moldada no corpo feminino por uma marca reconhecidamente feminina.

Palavras-chave: repressão, libertação, corpo, feminilidade, moda.

RESUME

By analyzing the female body's relationship to clothing, with the important parts parameters and liberators names in fashion history, it is noted that the appreciation of the comfort provided by the women's locker room takes shape through evolution in their social role. Historical events such as wars, labor markets and sports practices caused great change in women played. Looking at the current ratio of women and oppression provided by clothing, through analysis of a Dior fashion collection, there is as femininity is shaped in the female body by a known female brand.

Keywords: repression, liberation, body, femininity, fashion.

SÚMARIO

INTRODUÇÃO	09
1. BELEZA E PROPORÇÃO: Como corpo feminino responde às tendências, à identidade e à política.....	10
2. O PAPEL DA MULHER.....	14
3. ALGUMAS PEÇAS IMPORTANTES NA REPRESSÃO DO CORPO FEMININO NA MODA.	18
A. Verdugado.	18
B. Espartilho	19
C. Crinolina	22
D. Anquinha.....	24
E. Paniers	26
F. The New Look.	26
4. ESPORTES, A ROUPA DE TRABALHO E O CORPO NATURAL.	30
5. ALGUNS NOMES IMPORTANTES PARA A LIBERTAÇÃO FEMININA NA MODA	32
A. Amélia Bloomer.....	32
B. Paul Poiret.....	34
C. Gabrielle Chanel	35
D. Jean Patou	38
6. METODOLOGIA.....	40
7. ANÁLISES DOS ELEMENTOS DE FEMINILIDADE E MARCAÇÃO DO CORPO FEMININO EM COLEÇÕES ATUAIS DA GRIFE DIOR.	43
7.1 A ESCOLHA DAS COLEÇÕES.	43

A. Coleção verão 2012	43
B. Coleção verão 2013.....	51
C. Coleção verão 2015.....	61
8. CONCLUSÃO.....	71
REFERÊNCIAS	75
ANEXO A	83
ANEXO B	87
ANEXO C.....	90

INTRODUÇÃO

A relação entre o corpo feminino e o vestuário possui diversos pontos influenciadores e, portanto, entende-se como importante que se avalie o surgimento de determinadas peças repressoras do corpo feminino na história da moda, assim como nomes reconhecidos como realizadores de mudanças libertadoras para as mulheres. Busca-se, assim, observar a relação atual da mulher e a opressão proporcionada pelo vestuário, notando como a feminilidade é moldada no corpo feminino. Antes, porém, é necessário entender os referenciais de beleza e de que maneira a mulher e a roupa se relacionam e tal assunto é abordado no primeiro capítulo.

Ao longo do segundo capítulo identifica-se peças limitadoras, observando o desconforto relatado historicamente e o modo como reduzem a movimentação feminina. Não deixa-se de apontar também os nomes que foram libertadores, chamados assim com base na contribuição historicamente atribuída as suas criações, delineando assim a bagagem histórica necessária para compreensão do hoje. Após todo o percurso histórico será analisado de que maneira uma marca reconhecida historicamente por uma abordagem da feminilidade tradicional trata essa questão em suas coleções atuais.

Para entender como ocorreu a relação do corpo feminino com o vestuário historicamente e descobrir como ocorre essa relação hoje, foram escolhidas como limitadoras as anquinhas, a crinolina, o espartilho, o panier e o tão lembrado New Look, todas possuem em comum alguma repressão ou limitação ao corpo. Já para compreender como foram executadas as mudanças no guarda roupa feminino serão analisados o papel feminino na sociedade da época e os nomes mais marcantes como libertadores, sendo identificados Coco Chanel, Poul Poiret, Jean Patou e Amelia Bloomer.

As análises serão baseadas em coleções de moda da marca Dior e todas os looks que compõem o desfile se encontram anexados ao presente trabalho. O objetivo desta análise será identificar os pontos inovadores na coleção proposta, as referências à feminilidade já tradicionalmente construída e a liberdade dada à mulher de escolha ou a imposição de apenas um padrão. Cores, modelagens, estampas, biótipo das modelos, maquiagem e cabelo serão levadas em conta. Após toda essa trajetória, busca-se concluir como a mulher Dior contemporânea consome a feminilidade.

1. Beleza e Proporção: Como o corpo feminino responde às tendências, à identidade e à política.

A beleza se constitui como um valor positivo desde a Grécia antiga. Os constituintes de tal valor são proporção e a harmonia. Segundo SUASSUNA (2004) para o filósofo grego Aristóteles, a beleza de um objeto decorre da harmonia e ordenação presentes em todas as partes desse objeto, ou seja, existente no todo. Um exemplo que adotou o parâmetro de métrica e harmonia foi a música. Esse setor é extremamente medido e pensado simetricamente pela necessidade de criação de uma métrica a ser seguida, para assim formar a melodia, métrica essa que se baseia em um tempo sincronizado.

Para o matemático e filósofo grego Pitágoras tudo o que existe reflete uma lei matemática e essas são condições de existência do que seria a beleza. Segundo TAVARES et al (2002), Pitágoras com a base matemática tentou explicar diversas coisas, como a proporção ideal para os aspectos físicos das coisas naturais. Ele e outros pensadores que compartilhavam desse ideal em sua época afirmavam que não existe beleza sem proporção e harmonia.

“Todas as coisas são, portanto, belas e de certo modo deleitáveis; e não há beleza e deleite sem proporção, e a produção encontra-se em primeiro lugar nos números: é necessário que todas as coisas tenham uma proporção numérica e consequente “o número é modelo principal na mente do criador” e o principal vestígio que, nas coisas, conduz à sabedoria”. (ECO, 2004, p. 62)

No campo arquitetônico a busca da beleza como em outras artes existe. Porém, ele é mais voltado para a prática, e não libera tanto o artista em suas criações. Pela necessidade de funcionalidade, o campo conhecido como arquitetura racional, termo esse que é exemplificado por SUASSUNA (2004), com o caso da arquitetura grega clássica, com importância especial à dórica (Figura 1), foi caracterizada pela predominância de proporção e simetria. Essas características são essenciais para o alcance da beleza pitagórica e é interessante notar que essa representação racional tenta se aproximar do corpo humano.



Figura 1: Templo Dórico.

Segundo TAVARES et al (2002) foi atribuída a Pitágoras a primeira ligação entre matemática e a ideia de beleza. Acredita-se que Pitágoras descobriu essa relação em cordas de instrumentos musicais que produzem harmonias dos sons, a partir daí a ideia de harmonia passa a ser aplicado a tudo. Depois desse momento a noção de proporção e harmonia é resgatada no Renascimento, que de acordo com FOGG (2013) neste período aconteceu o ressurgimento da estética clássica greco-romana.

Em contra partida, existe a visão kantiana, que segundo ARANHA E MARTINS (2009) não busca uma saída exata, um conceito do que é belo, é impossível delimitar, já que existiram diversos juízos de gosto, deste modo não podendo existir uma teoria clara que responda essa questão, ele ainda ressalta que a busca por esse conceito é um esforço infrutífero.

Porém, o gosto não é somente único, pois ele sofre influência diante do meio onde vive o homem, a cultura de que ele se alimenta e as influências da mídia sobre os estereótipos de beleza. Segundo conclui SVENDSEN (2010), a percepção humana nunca representa de maneira neutra, suas interpretações dependem de hábitos perceptuais das pessoas, ou seja, o que vemos ao olhar para algo é derivado do que já vimos antes, e isso influencia dentre tantas coisas na forma que o corpo é “moldado” por determinada sociedade e determinado tempo.

Segundo BRAGA (2009, p. 19), “Desde que o homem é homem, ele sempre vem privilegiando um determinado padrão de beleza que se torna o ideal por um período de tempo ou para uma cultura”, ou seja, são mutáveis e passageiros os valores do belo. Ainda segundo SVENDSEN (2010) Robert Musil afirma que em todos os períodos é notável que existam vários tipos de semblantes, porém, sempre existirá um que é escolhido como representação de beleza e felicidade do determinado momento, este será o objetivo de todos os outros que iram tentar copiá-lo, o que nem sempre é alcançado. Não podemos esquecer ainda que outro influenciador determinante nos ideais de beleza é o espírito do tempo, que segundo KÖHLER (2011), para a humanidade o ato de se vestir é feito de profundos significados, pois os humanos constroem seus próprios corpos e ainda as roupas que iram vestir, tudo isso de acordo com os preceitos de um grande desconhecido, o espírito do tempo.

O corpo tornou-se algo visto como passível de modificações para encaixar-se nas ‘normas’ atuais, ou seja, o padrão de beleza, que vai variar de acordo com a cultura que se encontra. A vestimenta acaba por se tornar uma continuação do corpo humano, extinguindo o corpo nu.

“Concebida como performance, a imagem do corpo revestido define-se particularmente como uma construção sempre aberta à identidade material, como dimensão mundana da subjetividade. E isso a partir da concepção segundo a qual não existe um corpo ‘nu’, um corpo humano construído fora das relações de poder presentes na sociedade”. (CALANCA, 2008, P. 73-74)

Mesmo despido, o corpo apresenta sinais causados pela repressão das roupas, ou seja, o vestuário pode causar intervenções nas formas corporais e essas alterações são causadas muitas vezes pelo uso de roupas apertadas. Esse uso pode causar vários problemas de saúde, além de uma simples mudança nas formas. O site MINHA VIDA (2012), listou alguns problemas que podem ser desenvolvidos, entre eles estão problemas de circulação, pois dificultam a circulação do sangue venoso, que permanece muito tempo em determinada parte gerando compressões. Outro risco é o aparecimento de varizes decorrente da ruim circulação. Acaba sendo também um agravante para as celulites, já que a formação de nódulos de gordura (celulites) dificulta a circulação do

sangue, então juntos com roupas apertadas essa dificuldade só aumenta. Além de diversas outras situações incômodas citadas na reportagem.

2. O papel da mulher.

A mulher tinha a função social de ser exemplo de perfeição e submissão, o ócio era a atividade aconselhada para as pertencentes à classe media/alta, sua obrigação era como mãe e esposa dedicada, ou seja, gerar filhos saudáveis, administrar os serviços da casa e claro parecer impecável diante a sociedade patriarcal, que assim entenderia que seu marido estava bem economicamente. Esse conceito de mulher com obrigações apenas destinadas ao lar se estende até o período final da Belle Époque, onde o lazer já era existente, e de forma mais forte com a chegada da primeira guerra mundial, momento que a mulher conhece o mercado de trabalho.

A sociedade inclui seus desejados modelos, segundo CARON (2006, P.02), “A moda é uma expressão cultural e roupa é distinção. A roupa destaca, inclui e exclui dentro de um grupo e sociedade”. Desta maneira a mulher tinha que se distinguir mostrando o valor econômico que o marido possui, para assim se incluir no grupo de mulheres aceitas pela grande maioria, e o vestuário era grande peça para a emissão desta mensagem.

Deste modo, a produção de vestuário para esse público não tinha preocupação com o movimento e conforto, hoje tão valorizados, pois essas roupas eram pensadas para pessoas que passavam a maior parte do tempo sem atividades, ou seja, sem muita mobilidade. Essa forma de moldar a mulher só mostrava sua fragilidade e dependência econômica do sexo masculino. O conceito de feminilidade ainda hoje é ligado ao desconforto, apesar de muitas vezes as roupas serem realmente dignas dessa descrição, ainda eram a única maneira de expressão feminina. Para CRANE (2006), por não possuir nenhuma outra forma de poder, foram usados símbolos não verbais como expressão, como as roupas. Elas ilustravam na sociedade a doutrina das separações e favoreciam o papel social submisso da mulher.

Tem que ser levado em conta o conceito de conforto psicológico desejado por essas mulheres, pois como é lembrado por HOLLANDER (2003) as peças de vestuário feminino ofereceram satisfação geral durante muitos séculos, pois elas proporcionaram o conforto da aceitação. Segundo FILHO (2003) o fator conforto depende de diversos outros fatores fora o físico, como psicológico e as experiências de vida. Então é algo

que se torna difícil mensurar, já que se trata de características distintas de cada indivíduo.

Como explicação para essa relação de dominância masculina sobre o sexo feminino BRYM [et al.] (2006) ressalta que ela nem sempre existiu, pois se chegou à conclusão que por volta de 7000 e 3500 A.C os extratos sociais de ambos os sexos eram equivalentes entre si, conclusão essa tirada a partir da região denominada como antiga Europa. Mas em algum momento entre 4300 e 4200 A.C essa relação mudou e são apontados três processos sócio-históricos como princípios dessas alterações.

Um deles foi as guerras e, conseqüentemente, as conquistas de longa distância. Contribuíram já que a velha Europa foi invadida por povos como Kurgan (Ásia), Semitas (desertos do sul) e guerreiros do nordeste da Europa, tanto os Semitas quanto os Kurgan eram povos com cultura hierárquica baseada na dominação masculina, diante da superioridade dos povos invasores sua cultura foi imposta e tida como a dominante. Como resultado, as crenças religiosas neste contexto eram de que deus desejava a supremacia masculina e ele também era uma figura masculina. Para reforçar, ainda, foram impostas leis como a submissão sexual, econômica e política sobre as mulheres aos homens. Religiões dominantes mundialmente como cristianismo, judaísmo e islamismo possuem raízes ideológicas das tribos dominantes da antiga Europa.

Outro fator citado foi a agricultura de arado que causava desvantagens para a mulher, pois exigia o dia inteiro de dedicação e força física no plantio o que dava vantagens aos homens, que em sua maioria são fisicamente mais fortes. Além disso, as gestações prendiam com mais frequência à mulher em casa. Esses fatores contribuíram em deixá-las ‘presas’ ao lar. Com essa vantagem masculina, ao morrer o pai deixava as terras para serem controladas pelo filho homem e mais velho, assim dando continuação à propriedade privada da família.

Por fim, é levada em consideração a separação entre as esferas públicas e privadas. Com a primeira industrialização os trabalhadores são afastados dos plantios e são apresentados uma esfera pública como escritórios e fábricas. Já a mulher continua limitada à esfera privada, pelos fatores antes citados e assim tomou-se concreta a ideia

de que esse era o sentido natural das funções femininas e masculinas, conceito esse levado em conta até a segunda metade do século XX.

O renascimento é o período histórico, segundo FOGG (2013), responsável por grande desenvolvimento em diversas áreas como literatura, artes, ciências, política e também a criação de uma moda mais rígida e formal. Esse período representou o ressurgimento da estética do mundo clássico greco-romano, ou seja, a valorização pela harmonia e proporção estava em alta. Situado entre os séculos XV e XVI, funcionalidade não fazia parte da realidade das mulheres desse período. As vestimentas da elite são descritas por FOGG (2013) como peças extravagantes, cravejadas de joias, feitas com tecidos luxuosos, que eram exigidos pela burguesia. Os trajes passaram ser representativos como grandes gastos do orçamento. A silhueta era composta por verdugados, acompanhados de corpetes com modelagens rígidas.

“As modificações das estruturas da roupa masculina e feminina que impõem a partir da metade do século XIV são traços da estética da sedução. A roupa, diferenciando-se de modo radical entre masculino e feminino, sexualiza a aparência. O costume da moda torna-se um instrumento de sedução. Desenha os atrativos do corpo, rebela e, ao mesmo tempo, esconde a isca sexual, acentua o apelo erótico”. (CALANCA, 2008, P. 77)

A partir do século XVIII, momento em que os filósofos iluministas lutavam pelos ideais científicos e racionais a exuberância feminina diante o vestuário masculino se consolidou totalmente, e segundo POLLINI, (2007) foi a partir deste momento que surgiu o conceito que moda é coisa de mulher. Porém o vestuário feminino muito antes já era considerado desconfortável se comparado aos padrões atuais, pois era pouco funcional neste período.

Durante o período de 1730 a 1789 o exagero é a definição onde cabe o rococó. Flores, babados e penas tomavam conta da decoração do traje, já ao observar a silhueta é totalmente sem funcionalidade, pois nem de longe esse era o objetivo. O muito presente espartilho, que de certo modo aprisiona, e o enorme volume lateral encontrado na saia que limita a mobilidade de maneira importantíssima na execução de simples tarefas, passavam a mensagem que essa época desejava, que era justamente a do ócio feminino, e ao mesmo tempo de sua construção impecável perante a sociedade. Se antes

dele, ainda no século XVIII, o barroco já foi considerado um exagero, o rococó foi tido como o exagero do exagero, pois tinha como prioridade a opulência e o luxo (Figura 2).



Jeanne Desnois de Qualité en grande Robe coiffée avec un bonnet au Point élegant, de la Vierge.

Figura 2: Traje típico do rococó.

Algumas peças de vestuário ficaram no imaginário coletivo durante muito tempo como referência de feminilidade. Essas peças marcavam e modelavam o corpo feminino e de certo modo reprimiam ou limitavam as atividades executadas pelas mulheres, porém a busca pela aceitação social e a conquista de um marido, em algumas esferas passa por cima do desconforto.

O enfeite e a fantasia de moda passam a ser ‘privilégios’ feminino. O que antes eram de ambos os sexos, pois a moda da nobreza fazia questão de mostrar que não precisava de trabalho algum. Segundo CALANCA (2008), o próprio modo de vestir deixava visível essa divisão rígida. Ao assumir os cargos públicos o homem passa a demonstrar uma identidade mais séria, sóbria de influência inglesa, já as mulheres deveriam se dedicar à beleza, seus corpos, casa e tornar feliz o chefe do lar.

Na mesma proporção que existiram peças repressoras, existiu tantas outras libertadoras na moda. Protesto contra a irracionalidade sempre existiram, porém como HOLLANDER (2003) lembra, as pessoas vestem aquilo que desejam. Após fatores históricos que mudaram o mundo e como consequência revolucionou a moda, como a primeira guerra mundial em 1914, pelo o fato da necessidade de trabalhadores, a mulher entra no mercado de trabalho. No início isso se deu por uma grande necessidade e aos

poucos se tornou costume, a roupa para trabalho invadiu a moda do período durante conflitos.

Outro fator que desenvolveu na mulher o desejo de liberdade foi o esporte. O traje para praticar atividades era muito procurado em 1930. Ciclismo, tênis e patinação eram do interesse feminino e assim foram pensadas roupas para o lazer feminino, antes desconsiderado. Assim iniciou a libertação feminina no mundo da moda e também na esfera social.

Para a escolha das peças estudadas foi executado um mapeamento em alguns autores conceituados no assunto abordado. Um exemplo foi Carl Kohler, com o livro História do vestuário e Barbara Cox [et al.], com A última moda: uma história ilustrada do belo e do bizarro, com isso foi notada a repetição frequente de algumas peças, assim tornando-se critério de importância e relevância para a decisão da seleção.

3.0 Peças importantes da repressão na moda.

A- Verdugadas:

Peça utilizada apenas por damas da corte e que consistia em aros que podiam ser produzidos por cordas acompanhadas de varas verdes (verdugos), que posteriormente foram substituídas por arame, madeira ou barbatana de baleia. Causavam sérios problemas de equilíbrio, podendo levar a dama ao chão a qualquer momento, além do peso que se tornava, já que era composto pela armação e diversas camadas de saiotos.

O modelo francês foi criado por volta de 1580 e a rainha Elizabeth foi grande adepta (Figura 3). Até sua morte a rainha não dispensou o uso das verdugadas.



Figura 3: Elizabeth usando Verdugadas.

Os vestidos verdugados, como ficaram conhecidos, eram formados por uma estrutura de armação tão rígida que praticamente não se movia. A saia era um bloco armado e imóvel, em formato cônico que foi adotada no século XV sempre acompanhado do corpete rígido para completar a silhueta. Segundo COX [et al.] (2013) essa peça ficou conhecida como a moda mais desajeitada e incômoda da história.

Esses enormes aros foram instrumento de exibição e ostentação de riquezas, mas após a morte de Elizabeth foram sendo substituídos por saias mais fluidas deixando pra trás esse item que causava tanto desconforto.

B- Espartilho:

Surgiu entre os séculos XV e XVI como função de roupa de baixo que devia sustentar e proteger o busto. Essa peça se baseia em um colete que podia possuir barbatanas, lâminas de aço, madeira e outros materiais para ajudar na sustentação e dar a firmeza necessária para proporcionar a ‘elegância’ desejada ao corpo. Tem o objetivo claro de acentuar as formas, principalmente a cintura e assim realçar a feminilidade. Reinou durante muitas décadas na moda, tido em muitos momentos como peça-chave no guarda roupa feminino. Devido à tamanha rigidez dos materiais, é relatado (SERRÃO, 2013) que em sua maioria era fabricado por alfaiates, pois exigia mãos fortes para costurar a matéria prima.

“Esta nova peça modificou a maneira de vestir da mulher na Idade Média, pois a partir de novas regras de etiqueta tanto sua postura dentro da sociedade como seu vestuário deveria transmitir este sistema rígido implantado pelos espanhóis e expandiu-se rapidamente por toda Europa, que adotou esta rigidez em ornamentos e vestes, a exemplo de Henrique VII e Elizabeth I”. (SERRÃO, 2013, p. 04)

Sempre ligado à delicadeza feminina, foi visto, porém, em certos momentos, também como símbolo de potência. Grandes monarcas como Catarina de Médici, Elizabeth I e Catarina a grande adotaram o espartilho como representação de sua força como governantes. Existe também o fator modelador, que cria a ilusão de formas dentro dos ‘padrões da época’, nem sempre verdadeiras. Segundo HOLLANDER (2003), Monarcas como Catarina a grande e Catarina de Médici ganharam peso ao longo da vida, e já com idade mais avançada não dispensaram o espartilho para manter as curvas desejadas. Abaixo de tantas armações e juntamente com a compressão do tórax, a mulher era praticamente moldada em uma forma que escondia suas verdadeiras curvas.

O espartilho possuiu varias versões ao longo do tempo. Em 1822 a silhueta vespa era a mais desejada pelas mulheres vitorianas, sendo a que mostrava o esplendor da sociedade capitalista. O espartilho ficou mais justo para conseguir essa cintura extremamente marcada, com a ajuda de crinolinas gigantescas, que atribuíam volume, destacando a pouca cintura (Figura 4).



Figura 4: Mulheres da era Vitoriana, 1835.

A silhueta em ‘S’, como ficou conhecida mais uma das variações do uso do espartilho, era alcançada com um dos modos mais rígidos já adotados. Como de costume resultava em uma cintura fina, mas dessa vez a peça estava mais pesada e rígida, contraindo e puxando a área do busto em direção dos quadris. Desta forma dificultando ainda mais a respiração e muitas vezes causando desmaios (figura 5).



Figura 5: Silhueta em “S”.

Essa estrutura foi muito usada na era Eduardiana em meados de 1900. Já na virada do século XIX para o século XX, o ideal de silhueta muda mais uma vez. Agora o desejo é a forma de ampulheta. Para alcançar o objetivo o espartilho comprime ainda mais a cintura, para alcançar a proporção adequada ao ideal de beleza do contexto.

Apesar de amado pela moda, e usado inclusive em crianças (Figura 6), o espartilho tem seu lado cruel. De tanto contrair a silhueta feminina ele causava uma deformação. As mulheres usavam o dia inteiro durante muitos anos e esse uso constante é apontado como causador de problemas respiratórios, digestivos, circulatórios e até problemas no aleitamento materno, causados pelo exagerado aprisionamento dos seios em rígidas armaduras.

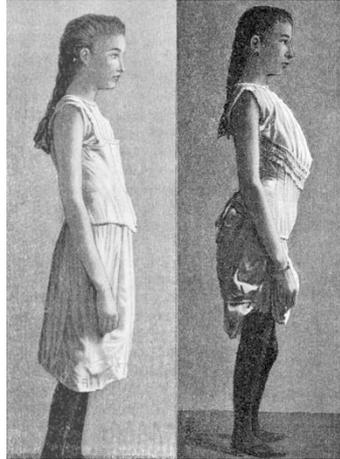


Figura 6: Criança de 12 anos com e sem espartilho.

Críticas já apareciam desde 1831, porém apesar de algum tumulto logo eram esquecidas e o uso continuava quase que absoluto. Exames de raios-X apresentam uma enorme mudança na anatomia torácica (Figura 7).

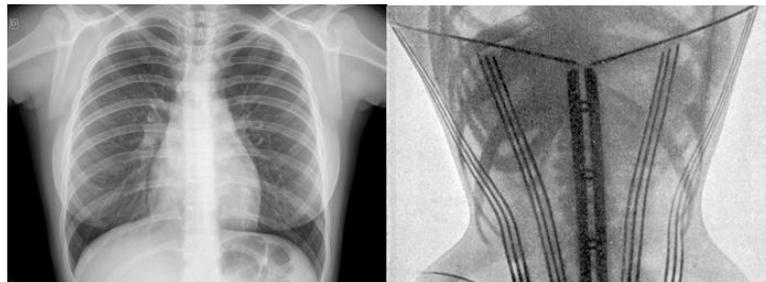


Figura 7- Exame de Raios-x de tórax com espartilho á direita e sem espartilho à esquerda.

A peça limitava a respiração de tal forma que qualquer atividade de curta duração já causava cansaço.

C- Crinolinas:

O ideal de simplicidade, adotado pós-revolução francesa, que existiu durante 1799 e 1804 como resposta à queda da supremacia monarca, trouxe a valorização dos referenciais gregos para o governo democrático. Essas inspirações entraram na moda como leveza e simplicidade por meio de vestimentas inspiradas nas estátuas gregas. A cintura subiu, encontrando-se abaixo dos seios e a palavra de ordem era o conforto.

Depois desse momento, veio durante 1820 a 1840 o período romântico que valorizava as emoções. Aos poucos as formas, antes cilíndricas, foram dando lugar às formas cônicas. Até que ao passar esse ideal, por volta de 1850, voltou a ser explorada a ideia de exuberância, surgindo assim a crinolina.

O uso excessivo de anáguas, para alcançar o volume desejado, era responsável por grande peso e por isso dificultava a vida da mulher. Mesmo sendo considerado libertador, já que a armação de aço permitia a movimentação das pernas e era leve, resolvendo parcialmente os problemas, trouxe junto consigo novas complicações. Por se tratar de uma estrutura leve e armada em caso de vento era totalmente carregada para cima (Figura 8), causando certo constrangimento, devido a isso foram adotadas grandes calças longas. Outro fato importuno identificado foi que duas mulheres não conseguiam entrar em um mesmo ambiente juntas, pois devido a tal volume essa tarefa se tornava difícil. Essa expansão alarmante das vestes teve influência inclusive no mobiliário, que teve que se modificar para acomodar as moças.



Figura 8: Sátira de mulher voando devido à crinolina.

A crinolina representava o esplendor da sociedade capitalista vivida na era vitoriana. Significava feminilidade e fertilidade, simbologia agregada através do grande volume mantido na área do quadril. Esse período foi de desenvolvimento e, claro, essa situação é representada nas roupas. Eram extravagantes e enormes e essa moda durou aproximadamente 15 anos. A crinolina era acompanhada de corpetes justos para garantir

a cintura sempre marcada. Seu auge foi em 1860, quando chegou a sua maior dimensão (Figura 9).



Figura 9: Crinolina Tradicional.

Em outro sentido, a crinolina era símbolo do suposto distanciamento das mulheres. A saia rodada parecia dizer: “Você não pode se aproximar nem para beijar minha mão”. Mas é claro que a enorme saia rodada era um grande fingimento, ela era um instrumento de sedução. (LAVÉR, 2008, p. 184).

O volume era tanto que a mulher tornava-se algo ainda mais difícil de alcançar. A classe media ou alta nesse momento ainda não possuía em sua maioria muitas atividades, fora a de esposa dedicada, então esse tipo de moda ainda era aceita, apesar de limitar a mobilidade e por isso já ser criticada na época, acusada de ser irracional.

D- Anquinha:

A crinolina foi perdendo sua forma original e sendo reposicionada. Agora a silhueta desejada era composta por saias justas na frente, porém, com imenso volume posterior. A forma tradicional de sino foi substituída e todo o tecido foi transportado para a parte de traz. Além disso, as conhecidas gaiolas ou armações de arame com dobradiças, que foram nomeadas de “anquinha científicas” (figura 10), ajudavam a proporcionar maior sustentação e volume. O seu auge se estabeleceu entre 1870 e 1890.



Figura 10: Anquinha conhecida como gaiola de arame.

A anquinha foi vista por alguns como um apelo erótico, já que acentuava de maneira marcante as formas femininas. O efeito visual dessa peça era praticamente de uma calda (Figura 11). Para tal efeito, a quantidade de tecido não foi diminuído, apenas foi reajustados de forma diferente dos antigos modelos. Essa peça já foi construída de materiais como palha e crina de cavalo e esses foram uns dos primeiros a serem trabalhados. No entanto, esse materiais esquentavam muito e por esse motivo foram substituídos pelas armações de ferro, ou deram lugar, ainda, à almofadas, muito utilizadas no período eduardiano.



Figura 11: Vestido comum da época eduardiana.

Segundo COX [et al.] (2013) foi visto que o vestido conhecido como “à polonesa” já existia desde 1770, porém, em 1870 foi revisitado e neste momento ganhou o gosto feminino e virou moda. As anquinhas eram usadas com justos corpetes, mas

também serviam de artifício para dar efeito visual de cintura fina, já que o grande volume na área acentuava a marcação. Além do exagero da forma, elas eram enfeitadas por laços e fitas, chamando ainda mais atenção para área posterior. Esse ornamento restringia o movimento e devido ao grande peso concentrado em uma só região, ele sobrecarregava a coluna. Existiam variações que eram menos desconfortáveis e ao sentar elas se dobravam e permitia melhor acomodação.

E- Paniers

Originado na Espanha, o panier consistia em mais um tipo de armação. Era estruturado por barbatanas de baleia, que eram suporte para fileira de anáguas de tecido grosso e rígido, com o objetivo de proporcionar volume no quadril e frente reta. Segundo COX [et al.] (2013), a peça alcançou seu auge na França por volta de 1750, chegando a medir 3 metros de largura.



Figura 12: Paniers.

O autor ainda afirma que era uma moda para a corte e eram extremamente ornamentadas, podendo pesar 4 quilos e ainda causando diversos transtornos, pois as damas agora tinham que comprar duas cadeiras no teatro para se acomodar, não conseguindo entrar juntas por portas e sendo abrigadas a modificarem seus sofás para caberem no ambiente.

F- The New Look.

Nascido em Granville, França, no ano de 1905, Christian Dior vem de uma família de fabricantes de agrotóxicos. Sempre teve interesse por arte, porém, segundo STEVESON (2012), estudou ciências políticas por imposição de sua família. Mas logo se dedicou a sua paixão e abriu uma galeria de arte, que não obteve sucesso.

Só em 1935 começa a vender seus desenhos de moda e já 1938 foi contratado para ser assistente de Robert Piguet. Depois disso Dior serviu ao exército e trabalhou para outro costureiro, Pierre Balmain, com quem auxiliou até 1946, quando o magnata do ramo têxtil Marcel Boussac acreditou no potencial do costureiro e financiou a abertura da própria casa de alta costura de Dior.

Os anos 40 foram, em sua maioria, de racionamento de materiais têxteis e mão de obra, que além de escassos eram muito caros. Então, segundo NERY (2004), a roupa prática substituiu o modismo e o Tailleur virou uniforme. Porém, dois anos após o fim da guerra, em 12 de fevereiro de 1947, foi lançada a linha Corola. Ficou mundialmente conhecida como “New Look”, nome esse que segundo FFOULKES (2012) foi dado à coleção por meio de uma influente editora da revista Harper’s Bazaar, Carmel Snow, e assim a primeira coleção de Dior se tornou o “novo visual” (Figura 12).

O new look de Dior desencadeou todo o padrão estético dos anos de 1950, na qual a cintura marcada com saias rodadas passaram a ser o verdadeiro gosto daquele momento. Costumava ser tão marcada que chegavam a usar uma cinta muito apertada para obterem a tal “cintura de vespa”, assim denominada.

(BRAGA, 2009, P. 84)

Segundo NERY (2004, P. 232) “Depois de tantos anos usando calças de tecido tosco, trabalhando duro e substituindo os homens nas fábricas, as mulheres queriam voltar a ficar femininas”, e nessa coleção fica claro que Christian percebeu um desejo feminino crescente dessa retomada à feminilidade e representou essa mensagem em características luxuosas. Os elementos-chave eram a cintura de vespa e o exorbitante uso de tecido, chegando a usar em uma única saia de 15 a 50 metros, manobra essa que

voltou a aquecer a indústria têxtil. O look acompanha, ainda, o uso de um blazer espartilhado.



Figura 13: Tailleur Bar, ícone da coleção New Look.

Apesar de ser um sucesso estrondoso, o novo visual teve recebido críticas. Para MENDES (2009), ele não tinha nada de novo, já que lembrava muito os trajes típicos do século XIX. Havia também quem achasse que esse modismo queria voltar a reprimir a mulher e NERY (2004) lembra que as feministas emancipadas, visualizaram aquela coleção como chance de voltar a tratar a mulher como meros bibelôs, seres decorativos. Dior, em 1947, ano que as mulheres já trabalhavam, já votavam e de certa maneira já eram bem mais livres da figura masculina, trouxe à tona novamente uma tendência de certa forma retrógrada. Ainda segundo MENDES (2009), o extravagante visual foi criticado por se tratar de uma tentativa inadequada e irresponsável de coibir a liberdade feminina.

As saias amplas e o uso do espartilho tiravam de cena a praticidade desejada por muitas. Segundo BRAGA (2009), vale ressaltar que também existiram protestos vindos dos norte-americanos contra o uso exorbitante de tecido em uma época de recesso econômico e de pouca matéria prima, porém o estilo proposto acabou sendo adotado pela maioria.

Em 1957, apenas após 10 anos da abertura da Maison, Dior vem a falecer terminando sua vida e carreira de forma precoce. Porém, o império que se tornou sua casa de alta costura se mantém até os dias atuais, sendo ainda conhecida como uma marca que realça a mulher e sua feminilidade.

4. ESPORTES, A ROUPA DE TRABALHO E O CORPO NATURAL.

A Roupas de esporte foi uma grande inovação para o guarda roupa feminino. Segundo BRAGA (2009), já no final da era vitoriana surgiu a tendência da prática esportiva, costume esse que se tornou bem aceitável na Bela Époque, durante o século XX. A partir desse momento o vestuário feminino sofreu influência do guarda roupa masculino, já que o uso de duas peças, o que antes não acontecia por parte das mulheres, tornou-se necessário, principalmente para executar atividades como a equitação. Mais tarde outra mudança necessária foi o encurtamento do comprimento das bainhas, derivando uma peça segundo BRAGA (2009) fofa, descrita como saia calção e de comprimento curto, grande inovação causada pela bicicleta, que dificultava o uso de vestidos.

Então acontece a primeira guerra mundial, que durou de 1914 a 1918, as vestimentas femininas sofreram grandes alterações durante esse período. Segundo MENDES (2009) o número de mulheres trabalhando aumentou significativamente entre 1900 a 1913, e o autor afirma que a partir do momento em que cada vez mais homens se alistavam, isso por volta de 1916, mais surgia a necessidade das mulheres entrarem para a força de trabalho. Durante a guerra os ricos foram afetados com a escassez de empregados. Por este motivo, as roupas mais elaboradas, normalmente usadas na belle époque e que necessitavam de auxílio para sua manutenção, foram sendo substituídas pela praticidade de peças simples.

“A ausência da figura masculina no campo de trabalho, uma vez estando no campo de batalha, fez com que a mulher ocupasse outra posição, atuando em diversos setores, fossem de quaisquer classes sociais.” (BRAGA, 2009, P. 69 e 70.).

Por motivos assim o vestuário feminino foi drasticamente afetado, pois como enfatiza CASTILHO (2009), durante a história do vestuário, o traje masculino chega mais próximo à realidade anatômica humana, assim sofrendo menos interferência em suas formas e proporções, já o vestuário feminino vem interferindo na anatomia do

corpo, deste modo a vestimenta feminina causava certas limitações. Com isso a roupa de trabalho chega com ar de libertação, para desenvolver atividades antes só possíveis e recomendadas aos homens. No momento em que a mulher se liberta totalmente do espartilho, BRAGA (2009) lembra que já havia tentativas dessa libertação por parte de Paul Poiret ainda no período da Belle Epoque, porém só foi assimilado de fato durante a guerra. Neste momento os tons escureceram, o comprimento encurtou até a canela e a praticidade virou necessidade.

Então a guerra acabou, por volta de 1918, mas como diz BRAGA (2009, P. 70) o período de guerra “foi o começo da emancipação feminina, uma necessidade durante a guerra e, depois dela, um hábito”. Com a entrada da mulher no mercado de trabalho ela adquiriu certas liberdades antes impossíveis.

As atividades, o esporte e o divertimento, especialmente a dança, contribuíram para cada vez mais as roupas irem se adaptando às novas necessidades e isso se traduziu na continuidade do encurtamento das saias. (BRAGA, 2009, P.71).

Outro importante fato que causou mudanças nas roupas femininas foi a corrente construtivista, surgida na Rússia em 1917. Segundo FOGG (2013), após uma revolução neste ano, o país negou o estilo europeu e passou a adotar uma estética construtivista, incentivado pelo partido comunista. Era pregado que o artista não deveria trabalhar longe do sistema, para acontecer a união do partido com a indústria e a arte. Ainda segundo FOGG (2013), a moda construtivista tinha a intenção de adaptar as peças às funções executadas por seus usuários, nada decorativas e sim funcionais. Motivos geométricos e modelos andróginos também eram fortes.

Outra influência que reforçou bastante a valorização da funcionalidade foi a Bauhaus, escola de arquitetura, escultura, pintura, e desenho industrial, que presava por linhas e formas simples. Segundo BRAGA (2006), pode também ser responsável pela corrente funcional que o mundo vivia, pois essa preocupação com funcionalidade acompanhada da estética é realidade apenas no século XX. A partir de 1919, na Alemanha, Walter Gropius e seus ideais para a Bauhaus criam a referência de funcionalidade ser algo indispensável, e esses referenciais refletiram em diversas áreas, inclusive na moda.

Em 1921 a indústria começa a produzir as roupas esportivas e por volta de 1924 uma nova estética era desejada, esse momento é de grande importância no vestuário feminino, e dessa vez a mulher foi contemplada por uma reforma real no guarda-roupa. O conforto passou a ser levado em conta. Conforto como conceito ergonômico é, segundo FILHO (2003), de modo geral, uma condição de comodidade e bem estar.

Conceitua-se, por outro lado, como sensação de bem-estar, comodidade e segurança percebida pelo usuário nos níveis físico e psicológico. Sendo assim existem dois níveis perceptíveis de sensação de conforto para serem observados no momento da compra. São classificadas por MENEZES e PASCHOARELLI (2009) como a interação com o ambiente e seus efeitos nas dimensões fisiológicas e psicológicas. Para eles, os aspectos fisiológicos estão relacionados ao funcionamento do corpo humano e os aspectos psicológicos referem-se ao conforto da mente e esses estão relacionados a questões como a autoimagem, identidade e individualidade, assim voltando à questão da busca de identidade através dos bens de consumo. Esse consumo pode ser observado através das roupas, que segundo SANT'ANNA (2009) são signos e por isso são carregadas de significado correspondentes à beleza, juventude, feminilidade ou masculinidade, distinção social, alegria entre outras conotações.

O corpo está mais à mostra do que nunca, antes sempre sofrendo interferências na anatomia, agora a roupa deixava visíveis as formas reais, sem excessos e volumes, a mulher tinha provado de uma liberdade durante a guerra que não seria esquecida por elas. Para a propagação e consolidação desse espírito de renovação alguns nomes foram de grande importância nesse período.

5.0 Alguns nomes importantes para libertação feminina na moda.

A- Amélia Bloomer.

Amélia Jenks Bloomer, nascida em 27 de maio de 1818, em Homero, New York, era ativista pelos direitos femininos antes mesmo da roupa esportiva torna-se tendência. Por volta de 1850, nos Estados Unidos já propunha inovação, e de certa forma libertação feminina. É intitulada a inventora da calça para mulheres (Figura 15), bem diferente do que se vê atualmente, essas calças eram sobrepostas ainda por saias volumosas. Eram basicamente, segundo STEVENSON (2012), vestidos – túnicas, com

corpete comum na época, acompanhados de saias amplas que se estendiam até pouco abaixo do joelho e calças folgadas e bufantes. É certo que não foi tão bem aceito pela sociedade da época e até foi zombado por alguns.



Figura 14: Calça proposta por Amélia.

O Uso de calças era particularmente controverso no século XIX, pois a ideologia da época estipulava identidade de gênero fixas e enormes diferenças - físicas, psicológicas e intelectuais – entre homens e mulheres. (CRANE 2006, P.228)

Segundo CRANE (2006) a própria Amélia diz que ela foi elogiada e glorificada, porém, também foi censurada e ridicularizada. A autora lembra ainda que, poucos meses depois de adotarem o traje, a maioria das mulheres o abandonaram com receio dos ataques que sofriam nas ruas. Normalmente grupos de homens as cercavam de forma violenta, o que causou medo. Apenas membros dos grupos feministas continuaram a usar e lutar pelo que elas chamavam de saudável e promovedor da liberdade feminina, possibilitando a execução de movimentos antes dificultados para as mulheres.

Bloomer defendia a roupa feminina racional, pois para ela o ornamento deveria ter importância secundária, dando lugar ao conforto e a saúde. Apesar da mulher do período retratado já ter um pouco mais de acesso a educação em universidades, esse avanço ainda não permitiu a aceitação do estilo proposto por Amélia. Porém,

STEVENSON (2012) ressalta que ela não desistiu e tentou difundir suas ideias entre as mulheres dando palestras por vários anos na esperança da aceitação do seu traje. Mas só em 1890 seu conceito de calça foi adotado para possibilitar passeios de bicicletas para o público feminino. Amélia veio a falecer em 1894.

B- Paul Poiret:

Paul Poiret nasceu em Paris, no ano de 1879. Fazia parte de família de comerciantes de tecido e, segundo STEVENSON (2012), foi aprendiz em uma fábrica de guarda-chuvas. Desde cedo se mostrou interessado por roupas, criando e executando vestidos para bonecas de sua irmã. Sua atividade profissional começou quando conseguiu vender alguns desenhos para Madeleine Cheruit, assim iniciando a carreira como estilista freelancer. Após trabalhar com outros estilistas, em 1903 abriu sua própria casa, tinha como modelo sua esposa Denise Boulet.

No período da Belle Époque não houve tantas mudanças, MENDES (2009) ressalta que apenas em 1908 a 1910 realmente ocorreram inovações, que foram em consequência à visita do *Ballet Imperial Russes*, com trajes de cores vivas e brilhantes, que aliado aos desenhos de Paul Poiret criará um novo caminho na moda.

Talvez um dos fatos mais associados a Poiret seja o de libertar as mulheres dos espartilhos. Negando mais de um século de silhuetas em forma de ampulheta e espartilhos apertados, Poiret pregava uma forma mais solta e fluída para o vestuário, mas muitas de suas clientes, ainda sim, não abandonaram o espartilho. (CARVALHO, [--?], P.17)

Poiret é responsável por adotar uma silhueta longa e esbelta com cintura alta, bem diferentes das curvas e volumes adotados em sua época. Ainda segundo MENDES (2009, P.26), “em oito anos de criatividade febril, Poiret abriu caminhos novos e significativos para a profissão”. Ele se intitulava responsável por libertar a mulher da tirania dos espartilhos, por pregar formas alongadas e fluidas. Ele utilizava cores brilhantes, diferente dos tons claros utilizados em grande maioria da época, muitos botões e ornamentos em geral, porém essas características acabam tornando duvidosa a

ideia de praticidade em suas criações. Mesmo libertando a mulher do espartilho, limitou-as de outras maneiras.



Figura 15: Traje proposto por Poiret em 1912.

Poiret, que se dizia artista e não modista, em 1908 teve a inovadora ideia de publicar folhetos ilustrados com suas criações, e ainda foi responsável pela criação da saia funil. O seu estilo estava repleto de cor, elementos exóticos, pedras e penas, características que ficaram para trás com os tempos de guerra. A partir daí, a simplicidade tornou-se desejo e, assim, Poiret tornou-se ultrapassado. O homem dedicado à arte faleceu em 1944 já com problemas financeiros e sem o status que antes possuía no mundo da moda.

C- Coco Chanel.

Gabrielle Bonheur Chanel nasceu em 19 de agosto de 1883 em Saumur na França. Filha de camponeses humildes, no mundo da moda começou por meio da produção de chapéus. Destacou-se por seu gosto inovador, sua ousadia na retirada de ornamentos criando uma nova forma de ver a mulher. Em resposta à Belle Époque, suas criações eram tomadas por um estilo simples, porém chique.

Seu mergulho no guarda roupa masculino foi fator que chamou muita atenção e por consequência foi bastante copiado, já que a atitude de Chanel se encaixava perfeitamente com o espírito do tempo da mulher dos anos 20. De acordo com BRAGA (2009, P.72), “o funcionalismo tornou-se a palavra-chave que dominou o aspecto dessa moda. Era uma espécie de utilitarismo associado a simplificação”, característica que espelhavam perfeitamente a mulher que ele descreve como “ já emancipada, (que) continuava a trabalhar, a ganhar seu dinheiro e a consumir”. Um fator que auxilia essa sintonia de Chanel com a mulher da época é que Chanel criava de acordo com suas próprias necessidades, dessa forma alcançando as necessidades do público feminino.

Essa foi a década que as mulheres conquistaram seu direito de votar, e a geração pós-guerra recusou-se a voltar os olhos para uma era de espartilhos limitadores e decoro público. (STEVENSON, 2012 p. 100)

Características como silhueta simples, sem cintura marcada, nunca usando espartilhos, tecidos leves e sem presença de adornos excessivos são utilizadas por STEVENSON (2012) para descrever a identidade criada por Chanel que é exaltada até hoje. Seu papel inovador ficou conhecido nos anos loucos, localizados em meados 1914 a 1930. Eram anos carregados por um espírito de mudança e inovação onde, segundo BRAGA (2009), a diversão passa a fazer parte da vida das pessoas.

Neste momento a androginia virou sinônimo de beleza, enfatizando nas mulheres a negação de curvas, cintura deslocada, silhueta curta e tubular como indispensáveis. Todas essas características são descritas por BRAGA (2009) como reflexo da expressão artística em foco da época, pois 1925 foi realizada uma exposição em Paris que tinha como tema principal o estilo déco, que por sua vez privilegiava as formas geométricas. Essas preferências influenciaram toda a estética do período, todos esses pontos foram em total encontro com a mulher que Chanel representava e descrevia em suas criações.

Ela pode ser considerada como uma das maiores propagadoras desse estilo esportivo forte nos anos 20. Segundo MENDES (2009), Chanel observou o desenvolvimento do tendência durante a guerra de um vestuário informal e esportivo e suas roupas provaram ser ideais para os anos de guerra por possuírem conceito despojado.

A importância de Chanel no mundo da moda é justamente a quebra de tantos tabus do que podia ser usado por mulheres. A sua figura independente só reforçava essa mensagem, suas preocupações com o conforto e mobilidade marcaram época. Algumas de suas criações são referências até os dias atuais como o vestido preto básico, conjuntos de jérsei (tecido esse antes só utilizado em roupas masculinas e peças íntimas, possuindo elasticidade, maciez e conforto), tailleur bicolor (Figura 15) e seu perfume Chanel número 5. Segundo AMARAL (2013), Gabrielle Chanel defendia que mulheres devem ter o direito de poder se mover sem arrebentar suas costuras, assim defendia que as roupas devem respeitar as formas naturais. Com esses princípios sempre enraizados, as criações de Chanel deixam claros os seus ideais pessoais.

Usava tailleur solto e confortável. Ora, até então a moda tivera como única finalidade acentuar os atrativos femininos - chegando às vezes à caricatura. Criar um tailleur que não tornasse mais obrigatório o uso de espartilho? Uma roupa sob a qual o corpo era apenas sugerido? Gabrielle correu esse risco. (ROUX, 2004, p. 122)



Figura 16: Tailleur bicolor.

Logo em seguida, em 1939 seu Maison foi fechado por motivos maiores, pois a segunda guerra mundial havia explodido. Suas portas voltaram a abrir em 1954 e ela se

reestabeleceu no mercado até os dias atuais. Ainda segundo BOUDOT (1999), ela promove não um gênero feminino nem masculino, ela propõe o seu. Chanel veio a falecer em 10 de janeiro de 1971, em Paris, França.

D- Jean Patou

Jean Patou nasceu em 1880, filho de negociantes do mundo do couro, porém sua trajetória no mundo da moda teve início com a abertura de sua Maison em Paris. BAUDOT (1999) ressalta que Patou é lembrado na história da moda por sua preocupação com a funcionalidade sem abandonar o luxo. Tinha como características as linhas puras e motivos geométricos, características fortes no art déco. Era descrito como dono de uma simplicidade estudada e essa característica fez a diferença na caminhada até seu sucesso. Muitas de suas criações estavam imersas em seu interesse pessoal pela vida ao ar livre, fator que foi revertido em roupas de essência esportiva.

Suzanne Lenglen foi uma tenista campeã e nela Patou encontrou a divulgadora ideal para seu trabalho, vestindo-a dentro e fora das quadras. Essa atleta chamou bastante atenção porque, segundo STEVENSON (2012), procurou racionalizar as roupas para quadra, rejeitou o espartilho e anágua, substituindo a típica blusa com gravata e a saia longa pelo traje desenhado por Patou, que era baseado em uma saia plissada com comprimento abaixo do joelho, um suéter sem mangas, inspirado no guarda-roupa masculino, meias até o joelho e um bandó na cabeça. (Figura 16).



Figura 17: Traje de tênis desenhado por Patou.

Patou, que teve seu auge em 1920, veio a abrir uma loja específica para o setor esportivo, a “A Coin des Sports”. Ele também produzia trajes de banho feitos de malha, criou o traje específico para natação, produzia trajes de esqui, golfe e equitação. Para MENDES (2009) nenhum outro estilista veio a se dedicar tanto quanto Patou a roupa de esportes, ele veio a falecer em 1936.

6. Metodologia:

A semiótica, segundo PIETROFORTE (2004), pode ser classificada ao menos em três vertentes. A primeira criada por Charles Sanders Peirce e conhecida como ‘Doutrina dos Signos’; a vertente do ‘Formalismo Russo’ e por último a desenvolvida por Algirdas Julien Greimas e nomeada como ‘Teoria da Significação’. Para aprofundamento desse estudo foi escolhida a vertente estudada por Greimas, também conhecida como semiótica estrutural. A adoção de referenciais estruturalistas nessa linha da semiótica foi desenvolvida por Greimas, mas surgiu a partir de Ferdinand de Saussure e sua proposição de se analisar as estruturas através de quais significados são produzidos de acordo com a cultura.

Quanto aplicada ao estudo da imagem, é necessário refletir que a semiótica da imagem lida com a polissemia do próprio termo. De acordo com PIETROFORTE (2011), a palavra *imagem* é gera ambiguidade no discurso científico por se referir a muitas coisas (imagem mental, imagem imaginada, imagem acústica, etc.). Mas com vistas a essa análise, adota-se o entendimento de imagem na semiótica visual como tudo aquilo que se pode vê. Para PIETROFORTE (2004), a semiótica é o estudo da significação e segundo ele só se gera um significado através das relações existentes entre os elementos de conteúdo.

Para GREIMAS (2004), o uso da palavra semiótica implica em entender que, por exemplo, rabiscos que ocupam uma superfície destinada a esse fim, formam um conjunto de significantes, e que coleções desses conjuntos significantes são um sistema de significantes. O autor ainda conclui que, apesar dele apontar categorias de análise como cromáticas, eidéticas e topológicas, que fazem parte do nível fundamental do significante, não significa que se esgotam as possibilidades, são apenas bases.

Para explicar as categorias plásticas, PIETROFORTE (2011) usa o exemplo de uma árvore. No desenho existe forma e cromatismo, que fazem parte da imagem vista, nomeada de sintaxe. Porém o desenho também dá visibilidade ao conceito de árvore, que diz respeito à categoria semântica. Em resumo, a categoria semântica diz respeito ao sentido do conteúdo, e a sintaxe ao modo de organização visual, para juntas

organizarem a mensagem que a imagem vai transmitir, por meio de elementos reincidentes.

Ainda para PIETROFORTE (2004, P.08), Greimas recorreu ao plano de expressão e conteúdo de Louis Hjelmslev para definir os domínios da semiótica. “Nos domínios de conteúdo, a significação é descrita pela semiótica no modelo do percurso gerativo do sentido”, ou seja, o conteúdo corresponde ao sentido atribuído as coisas, o reconhecimento gerado derivado da expressão cultural e social carregadas. Já os domínios de expressão dizem respeito às cores, formas e topologia, a plástica em geral. O autor citado ainda reforça que essa relação existente entre expressão e conteúdo é conhecida como semi-simbólica, que para GREIMAS (2004) se define pela conformidade entre dois planos de linguagem, não entre elementos isolados como a semiótica simbólica.

Ainda segundo GREIMAS (2004) a real questão não é a de provar que o significante plástico realmente significa, mas sim proclamar como e o que significa. O autor acrescenta que o conceito de reconhecimento é parte da questão de legibilidade do mundo.

As similaridades entre modos de vestir podem ser compreendidas segundo os parâmetros de uma relação intertextual estabelecida entre a coleção (entendida como um texto visual aqui analisado) e a história da moda (texto mais amplo, de caráter cultural). As relações intertextuais são estudadas pela semiótica sob a base de que, segundo FIORIN (1994), o discurso não é formado apenas sobre ele mesmo, é construído com base no outro. O autor brasileiro esclarece maneiras pelas quais pode haver a incorporação de um texto em outro, forma escolhida para complementar as análises presentes neste trabalho.

Entre outros processos, são exemplificadas a citação e a alusão. A citação, segundo o autor, pode vir a confirmar ou alterar o sentido do texto. Citar, segundo MELHORAMENTOS (2000), se baseia em mencionar algo. Já na alusão não existe a citação da palavra, porém existe a reprodução da construção da oração, com a possibilidade de haver substituições de figuras dessa construção sintática, sendo que não

deixam de ter relações com o mesmo tema. Segundo MELHORAMENTOS (2000), a alusão é o ato de fazer referência à algo sem mencioná-lo expressamente.

7. Análises dos elementos de feminilidade e marcação do corpo feminino em coleções atuais da grife Dior.

7.1 A escolha das coleções:

Foram escolhidas três coleções da marca Dior para serem submetidas à análise semiótica. As escolhas foram verão Paris 2012, 2013 e 2015, que fazem parte da obra recente da empresa, desta forma analisando a mulher contemporânea. A escolha da estação do ano foi pensada pela relação do corpo com a roupa, no verão ela é mais íntima em geral, por esse motivo as três coleções analisadas são verão. As escolhas apresentam uma grande riqueza de detalhes, critério escolhido para eliminação mas escolhas das coleções e proporcionam uma continuação da análise, mostrando as facetas de como mostrar a feminilidade de maneiras diferentes, ora atuais, ora tradicionais.

A- Coleção 1- VERÃO 2012

A coleção se baseia em 40 looks da estação verão, onde todos se caracterizam por saias ou vestidos. Inicia mostrando o lado tradicional da marca, modelagens tradicionalmente com marcação de cintura, saias amplas, mangas largas e decotes v.



Figura 18: Início da coleção 2012.

Ao iniciar a análise da coleção fica evidente a presença da cintura (Figura 19) marcada. É unânime todos os 40 looks, por meio e artifícios diferentes, exaltam essa parte do corpo. Com esta abordagem não se nega a feminilidade de maneira tradicional, vista tantas vezes, antes através de espartilhos e peças estruturadas para exaltar essa

parte do corpo. Na coleção analisada um acessório foi muito usado para realçar essa área, cintos finos, que sempre faziam essa marcação.



Figura19: Cintura marcada.

Já que a cintura é usada para dividir o corpo feminino em duas partes, como lembra HOLLANDER (2003), parte superior sempre mais nua, e a parte inferior sempre mais coberta. Segundo a autora, essa divisão ocorre por meio de um mito que deu origem a sereia, um monstro mulher dividido em duas partes. Da cintura para cima mulher encantadora, com seios, cabelos, colo, pescoço, ou seja, tudo de encantador para oferecer prazer, da cintura para baixo monstro, a parte inferior se mantém escondida, pois representa o inverso do benigno oferecido.

Durante toda a coleção é valorizado a parte superior de maneira mais justa e a parte inferior coberta e volumosa. Segundo LURIE (1926), o vestuário feminino sempre tende a enfatizar os quadris e o traseiro por meio da aplicação de franzidos e adornos, assim como pode se observar com grande frequência na coleção. De 40 looks apresentados, 22 possuem volumes e adornos na parte do quadril e traseiro femininos, comprovando essa versão.

O corpo nessa coleção é sobreposto pela roupa, que domina as formas ou ao menos as realça. Outra forma usada para marcar o corpo foi através de linhas pontilhadas. Essas conseguem o efeito visual de uma costura visível, formando assim

divisões visuais e marcações estratégicas. Modela e chama atenção para as áreas desejadas. Nesta coleção foi usado esse artifício para realçar as costuras nas pences, golas, drapeados e na cintura.



Figura 20: Traços usados para marcar as formas.

Foi usada a transparência, que segundo BLANCAGLION (2009) Já era usada desde o Egito para revelar o contorno do corpo das mulheres. Nessa coleção, a presença de tecidos transparentes entrou como elemento predominante, já que está presente na maior parte das peças, ora velado por um forro, ora deixando a pele à vista.



Imagem 21: transparência no Egito antigo- Transparência na coleção atual.

Aqui se encontra uma alusão feita à transparência, que foi uma maneira tradicional de mostrar a feminilidade pra os egípcios e foi aludida na coleção atual de uma nova maneira,

O New look, lançado em 1947, pela marca Dior, está presente na coleção verão 2012 por meio de alusões e citações. Primeiramente o peplum¹, recorrente por 10 vezes na coleção atual, é claramente uma alusão ao original de 1947, pois apesar de não aparecer de maneira idêntica ao tailleur consagrado, é explicitamente referenciado por ele. São dadas novas leituras a esse elemento de estilo consagrado.

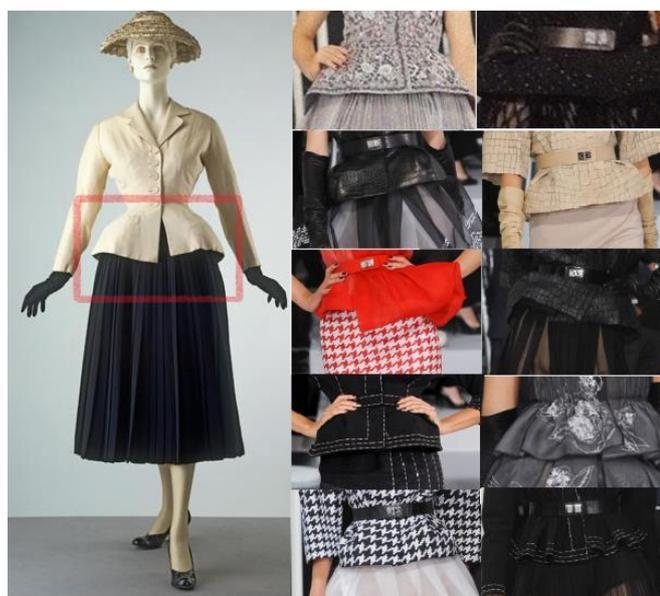


Imagem 22: Alusão ao Peplum.

Apesar de se tratar de uma coleção atual para a mulher Dior contemporânea, fica visível a presença de alguns elementos já vistos em uma história mais distante. Como é o caso da Crinolina, adereço de armação muito comum na década de 1830 e retomado em forma de alusão nesta coleção. O look examinado é baseado em um vestido, em sua saia o artifício da transparência deixa visível que em seu próprio tecido existe uma grade quadriculada muito semelhante a grade da crinolina, porém, não com a mesma função dela, já que na coleção atual ela só possui efeito visual, não tem efeito de armação propriamente dito.

1 Peplum: Apesar de ter origem no vestuário feminino da Grécia antiga (especula-se que 500 a.C.) e denominar um gênero de películas que dominou o cinema italiano até meados da década de 1960, o peplum pode ser definido como uma quantidade sobressalente de tecido que, adicionada à blusa, jaquetas, saias e vestidos, envolve parte da cintura e quadril. Fonte: <http://ffw.com.br/noticias/moda/afinal-o-que-e-peplum-saiba-tudo-sobre-a-grande-tendencia-de-2012/>



Imagem 23: Alusão à crinolina.

Outro caso existente de elementos históricos, e tidos como limitadores de movimentos da mulher, que é citado claramente na coleção, são os Paniers (Figura 24). Esse elemento, que teve seu auge em 1750, é retomado na coleção atual em forma de citação, ou seja, de maneira idêntica ao original, inclusive com a mesma função, só reforçando a feminidade tradicional. Ele dá volume aos quadris e realça a cintura, que já estar marcada pela estrutura do corpete.



Figura 24: Citação ao Panier.

Ao analisar o perfil estético das modelos escolhidas, é visto que o cabelo que foi idealizado sempre acima dos ombros, repartido à direita, liso, porém, com algum volume. Segundo LURIE (1997), em meados da década de 40 garotas glamorosas

usavam cabelos no mínimo na altura dos ombros. Mais para frente, segundo FISCHER-MIRKIN (2001), nos anos 60, mulheres conservadoras usavam o cabelo mais curto e arrumado. Essa tendência foi popularizada nesta época através de Jackie Kennedy. (Figura 25).

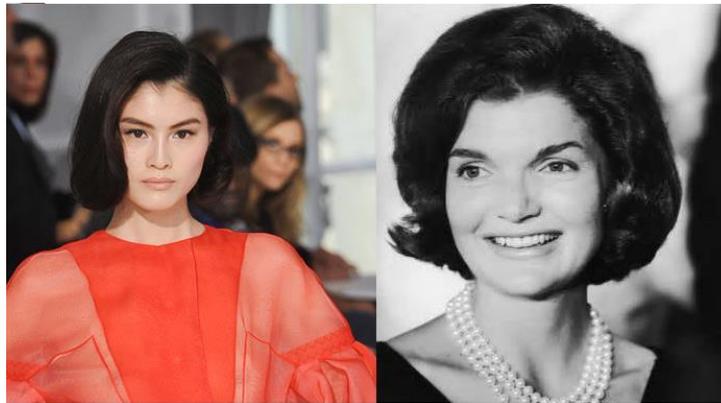


Figura 25: Cabelo adotado na coleção em comparação com Jackie Kennedy nos anos 60.

Para finalizar, FISCHER-MIRKIN (2001) lembra que o cabelo curto ainda pode ser visto como disciplina e seriedade, podendo justificar o motivo da adoção destas referências para o cabelo de muitas repórteres.

Todas as modelos possuíam cabelo castanho ou loiro, que segundo LURIE (1997) são tons classificados como opacos e suaves, o que retrata uma personalidade retraída. Ele ainda lembra que cabelos dourados e ondulados, como os apresentados na coleção, nem lisos, nem crespos, durante séculos foram tidos como idealizados pelas mulheres.

Apesar do uso de poucos acessórios na coleção, o turbante (Figura 26) aparece por duas vezes nos looks nude. Segundo NERY (2004), nos anos 40 os chapéus sofreram racionamento, e como opção entra em cena os turbantes, que é uma variação do lenço das mulheres que trabalhavam na fábrica e na época de guerra virou símbolo de toda a população.



Imagem 26: Turbantes coleção 2012.

Outro elemento analisado foram as cores. É de grande importância essa análise, pois, segundo FISCHER-MIRKIN (2001), talvez seja um dos elementos de maior relevância, já que sua mensagem é absorvida em segundos, e além de sua velocidade, as cores têm o poder de influenciar nos hormônios, temperatura do corpo e na pressão sanguínea de quem a contempla. Nessa coleção se resumem ao preto, branco, nude, púrpura e, em menor escala, o vermelho. Tons que podem ser tidos como tradicionais.



Figura 27: Paleta de Cores 2012

O preto, segundo FISCHER-MIRKIN (2001, P.38-39), exalta “uma silhueta do corpo, lançando luz e sombra sobre as curvas da mulher”, sendo usado como mais uma forma de exaltar as curvas femininas. Já a púrpura, segundo PEDROSA (2008), simbolizava a nobreza, pois no império romano apenas o imperador e sua esposa e filho eram permitidos de usar essa cor. Em COX [et al.](2013) ainda é explicado que o

pigmento era reservado para os nobres pelo fato de sua extração ter um custo muito alto. Esse tom era derivado do muco do caracol marinho, e para a produção de um mililitro púrpura, morreriam 80 mil caracóis.

Segundo LURIE (1997), o branco carrega, dentre outros significados, a imagem de riqueza, status, por muitas vezes sendo tido como moda entre mulheres de todas as idades, como no começo do século XIX. Nos dias atuais é usado em determinados momentos por mulheres que desejam se apresentar como refinadas, tática que não funciona para com os homens, segundo o autor, enquanto o homem que adota essa cor normalmente é considerado excêntrico.

O vermelho, mesmo em menor quantidade, está presente. Esta cor carrega inúmeros significados e, segundo AGUIAR (2011), mostra personalidade dramática firme, corajosa entre outras coisas. O bege ou nude, Segundo LURIE (1997), é um marrom claro e pode ser vista como a cor mais neutra e que menos comunica. Também usado para esconder as emoções.

Porem o ponto alto das cores desta coleção é o contraste. Ela inicia-se com um jogo constante entre o preto e branco, usando assim uma paleta de cores restrita, porem ousando na combinação contrastante. Ainda no inicio o vermelho entra na coleção em comunhão com o branco, em menor quantidade. Essa junção ocorre por toda coleção, mas em certo ponto começa a ser mais suave com técnicas de cores sobrepostas e degrados. No final da coleção, como retomada a feminilidade entra a cor nude, como ponto neutro e cor purpura, reafirmando a feminilidade constante na coleção.

Já as estampas encontradas na coleção não são muitas e se limitam aos florais e geométricos quadriculados. Os geométricos, que são malhas quadriculadas que formam um xadrez de listras finas, realçando as curvas, pois as linhas demarcam a região mostrando-a completamente em três dimensões. Historicamente, segundo LURIE (1997), foi usado com mais frequência em esportes individuais, como tênis e golfe. Por outro lado, o floral, ainda segundo LURIE (1997), parece simbolizar feminilidade. A autora lembra que durante muito tempo os homens também usavam florais e só a partir de 1800 essa estampa ficou praticamente restrita para as mulheres por em media 150 anos.



Figura 28: Estampas 2012.

O desfile é encerrado com a mensagem da superioridade da intervenção da roupa sobre o corpo, já que as seis peças finais deixam clara a intervenção nas formas naturais do corpo feminino.



Figura 29: Final do desfile 2012.

Como conclusão sobre essa coleção fica claro o conceito tradicional abordado sobre a feminilidade. Retratada através de cintura marcada por meio da modelagem, volumes na parte inferior da roupa, alusões e citações de peças historicamente repressoras de movimentos femininos.

B- Coleção 2- VERÃO 2013

Essa coleção verão é composta por 46 looks, onde 11 são calças e 35 são saias e vestidos, porém, acompanhados de meias que fazem alusão à calças. Tem início com o uso de decotes tomara que caia e modelagens tradicionalmente já usadas pela marca.



Figura 30: Início do desfile 2013.

As cores encontradas na coleção são preto, branco, vermelho, amarelo, azul, verde, lilás, rosa e vinho. A coleção aborda ainda as três cores primárias (azul, amarelo e vermelho), que segundo PEDROSA (2008) são as cores que misturadas em proporções diferentes dão origem a todas as cores da natureza. Dior usa essas cores em saturações e intensidades diferentes em diversos momentos, como o rosa, que segundo FISCHER-MIRKIN (2001, P.37), ‘é o vermelho despido de sua raiva e erotismo, mas não de sua sensualidade’. Entre outras características essa cor, segundo o autor, também é considerada romântica e feminina.

Já o branco, muito abordado no final do desfile, segundo LURIE (1997) carrega o significado da pureza, pois roupas totalmente brancas são usadas por bebês e com frequência é moda entre jovens solteiras, além de associado à ressurreição. O amarelo aparece em alguns momentos. Segundo LURIE (1997), essa cor designa juventude e animação, pois é associado à luz e sol. O vermelho aparece em alguns looks e leva com ele uma grande carga de significados. Para LURIE (1997), é a cor da vitalidade entre outras características.

O azul citado em vários momentos em tonalidades diferentes, segundo FISCHER-MIRKIN (2001), significa status social, é a cor do respeito. Já o verde para o autor é a cor mais serena, transmite a mulher que usa jovialidade e espírito aberto. Não podemos esquecer o preto, muito presente na coleção e, em muitos momentos, colocado ao lado de cores vibrantes, assim causando contraste visual.

Assim como na coleção anterior o contraste é utilizado com frequência. Logo no início o preto é combinado com diversas cores, construindo formas e marcando a silhueta. A grande diferença encontrada nesta coleção em comparação a anterior é a cartela de cores bem mais extensa. Apesar de usar essa técnica a coleção é finalizada com o branco praticamente que total, assim retornando com o conceito mais suave e feminino.



Figura 31: Paleta de cores 2013.

Todas as modelos aparecem na coleção com o cabelo muito curto, com um efeito molhado e aspecto desarrumado. Segundo LURIE (1997), o cabelo curto aparece no cenário da moda nos anos 60 com significados de liberdade e independência erótica. Já FISCHER-MIRKIN (2001) informa que cabelos como o da modelo Twiggy (Figura 30), que aparentam um visual moleque, carregam a mensagem da negação da mulher de ser escrava do salão e remetem ao desejo de mostrar que podem fazer elas mesmas seus penteados. Esses cabelos são muito semelhantes ao abordados nos desfiles e, ainda segunda MENDES (2009), na época era comum a utilização de brilhantina para manter o cabelo lustroso e brilhante.



Figura 32: Corte de cabelo da modelo Twiggy nos anos 60 em comparação a modelo da coleção atual.

A maquiagem (Figura 33) em sua maioria se resume a um olho delineado e uma boca forte e com brilho. O uso de batom é unânime, coberto de brilho, na maiorira das vezes no tom vermelho e, algumas vezes, rosa.



Figura 33: Maquiagem coleção 2013.

Os acessórios não são muito usados nesta coleção, porem, por três vezes notamos a presença de um chapéu ou acessório de cabelo, marcando e acentuando a cabeça. Esta peça historicamente pode ser comparada ao chapéu de pala, nesta coleção

uma alusão à peça, que segundo STEVENSON (2012), era amarrado sob o queixo, e trazia uma beleza modesta e reservada.



Figura 34: Arranjo de cabelo- Chapéu de Pala.

Os sapatos, raras modificações, se baseiam em sapatos pontudos e delicados, conhecidos como mules. Segundo FISCHER-MIRKIN (2001) esse tipo de sapato é tido como sexy. Outra referência histórica aos sapatos de ponta são os poulaines, que segundo FISCHER-MIRKIN (2001) é um calçado baseado em erotismo, já que por possuir pontas extensas eram usados pelos homens para chamar a atenção feminina por baixo das mesas. MENDES (2009) ainda ressalta que na década de 20 os sapatos mais usados eram os do modelo esarpins com salto cubano e sapatos com tiras cruzadas (Figura 35) assim como os vistos na coleção.



Figura 35: Sapatos da década de 20 e sapatos da coleção atual.

Podemos encontrar nesta coleção uma alusão à primeira tentativa do que seria uma calça feminina. O modelo bloomer, que se baseava em um vestido com calças bufantes por baixo. Já a apresentada na coleção não se trata de calças, e sim de uma saia muito volumosa, acompanha de uma saia sem volume algum por baixo. Apesar de ser diferente da original, transmite um efeito visual muito parecido, podendo ser considerada uma alusão a essa peça histórica.



Figura 36: Alusão às calças Bloomer

A calça, peça originalmente masculina, é um elemento forte na coleção e aparece em 11 momentos diferentes. Essa peça tão marcante no guarda roupa masculino

segundo FFOULKES (2012) só tornou-se comum em ocasiões casuais para as mulheres por volta de 1920, porém, foi adotada amplamente em 1950.



Figura 37: Calças presentes na coleção 2013.

Outra característica muito forte na coleção foi a presença das meias (Figura 38). Com saias, calças e vestidos, as meias estão presentes em 18 de 46 looks. Segundo MENDES (2009) nos anos 20 as meias de seda lisas eram acessório indispensável para as mulheres. Não se pode deixar de notar que a meia em muitos momentos tenta aludir a calça, quando mesmo o look sendo composto por uma saia, tem a impressão visual de calça através da cobertura proporcionada pela meia fechada e comprida.



Figura 38: Meias.

Uma característica muito marcante foi a presença de 23 decotes *tomara que caia* (Figura 39), dentre os 46 looks na coleção. Segundo FISCHER-MIRKIN (2001) vestidos com bustiês sem alças enfatizam os seios, pois proporcionam a ilusão de não haver nada segurando a roupa além do volume dos seios.



Figura 39: Decotes tomara que caia na coleção 2013.

O terno social (figura 40) aparece por duas vezes na coleção, em uma versão preta e com decote em v, segundo FFOULKES (2012) este traje só foi aceito no guarda roupa feminino após o sucesso da leitura de Yven Saint Laurent com inspiração no tradicional masculino no ano de 1966.



Figura 40: terno social coleção 2013 e Versão Yven Saint Laurent 1966.

Na versão apresentada na coleção, o decote em “V” dá visibilidade ao colo feminino, na versão anterior este decote era velado com a presença de uma camisa branca. Outra característica nas duas versões é o corte ajustado a cintura, deixando de fora aquela modelagem larga comumente usada no masculino.

A forma redonda, segundo LURIE (1997), foi muito usada no vestuário feminino durante a maior parte da história europeia para sugerir maternidade. Com intenção de exaltar os contornos generosos que normalmente centralizavam os seios e o estômago, estão presentes na coleção. Em dois momentos existe uma modelagem que chega a lembrar uma pêra, totalmente arredondado e volumoso (imagem 41).



Figura 41: Looks com modelagem volumosa.

Os recortes assimétricos também são peças-chave nessa coleção. Em vários momentos a silhueta tradicional é quebrada pela invasão de um recorte. Segundo FFOULKES (2012), até meados de 1910 a roupa feminina era feita para ajustar-se ao corpo feminino, depois em 1920 as formas ficaram mais naturais e por volta de 1930 os estilistas tentaram ousar mais no uso de estruturas diferentes. Essa ousadia é vista nesta coleção quando a estrutura convencional ganha um recorte assimétrico em um lugar não esperado (Figura 42).



Figura 42: Recortes assimétricos.

As texturas abordadas foram predominantemente florais. Como já mencionado na coleção anterior, segundo LURIER (1997), as estampas de flores especialmente representam feminilidade, já que é de costume no vestuário feminino o uso de desenhos realistas e botânicos como os florais. Outra textura botânica abordada foi pequenos círculos irregulares que lembram cascas de madeira.



Figura 43: texturas coleção 2013.

O fim da coleção (Figura 44) é carregado de branco e rosa muito suave, a ponto de parecer branco. Há também cintura marcada por peças estruturadas e volume na parte

inferior. Porém a ultima peça é de uma simplicidade alternada com o floral, um blazer branco por cima de um vestido tomara que caia branco, que é delicadamente preenchido de baixo para cima por um floral rosado carregado de feminilidade.



Figura 44: Final do desfile 2013.

Nesta coleção a presença de momentos de subversão é bem maior que na anterior. Calças, blazer, recortes assimétricos, cabelo andrógino foram pontos fortes da coleção. Desta forma, a abordagem da feminilidade ocorreu de maneira diferente. Mas não podemos deixar de notar que, apesar desta evolução, o final da coleção volta com a ideia de supremacia da roupa sobre o corpo, pois são usadas modelagens estruturadas juntamente com saias volumosas, retomando a feminilidade tradicional.

C- Coleção 3 - VERÃO 2015.

A coleção analisada possui 54 looks, onde 10 são macacões, apenas um de short, 1 look composto por calça e 43 looks montados por saias ou vestidos. A maquiagem e os cabelos foram extremamente neutralizados. Segundo FISCHER-MIRKIN (2001), o cabelo puxado para traz é sinal de retração das emoções, reserva. Ele lembra também que o penteado conhecido como rabo-de-cavalo representa a sensação de juventude.



Figura 45: Maquiagem 2015.

As estampas se baseiam em flores e listras, assim como nas outras coleções analisadas, porém, nessa entra o psicodélico. Segundo LURIE (1997) as listras querem dizer regularidade e organização, já as flores remetem à feminilidade da botânica. Já a estampa psicodélica tem origem no movimento psicodélico que, segundo PITOMBO (2008), surgiu no final da década de 60, início de 70, momento onde o sentimento de liberdade era muito presente na população. Nesta época foi pregado viver de forma saudável, amor livre e a paz.



Figura 46: Estampas 2015.

As cores encontradas são diversas. Vinho, laranja, amarelo, verde, azul, preto, prata e branco foram algumas das cores usadas. Uma referência proveniente dos anos 70 é a 'op art' que, segundo PITOMBO (2008), baseia-se em cores fortes, ilusões de ótica e simetria. Para SILVA, MILLE E SAVICKAS (2011), essa manifestação artística tentava chamar a atenção através do contraste entre cores quentes e frias, comumente usando o artifício de ondulações, contrastes e interferências. Segundo o autor, era adotado o uso de padrões pretos e brancos e padrões repetidos para causar profundidade e sombra. Para realçar a ideia, SILVA, MILLE E SAVICKAS (2011, P.03), afirmam que 'usa-se linhas de perspectiva para dar a impressão do espaço tridimensional, cores

misturadas para dar a impressão da luz e de sombra, e assim por diante'. Todas as características do movimento de encaixam nas estampas e na grande variedade de cores ofertadas na coleção.

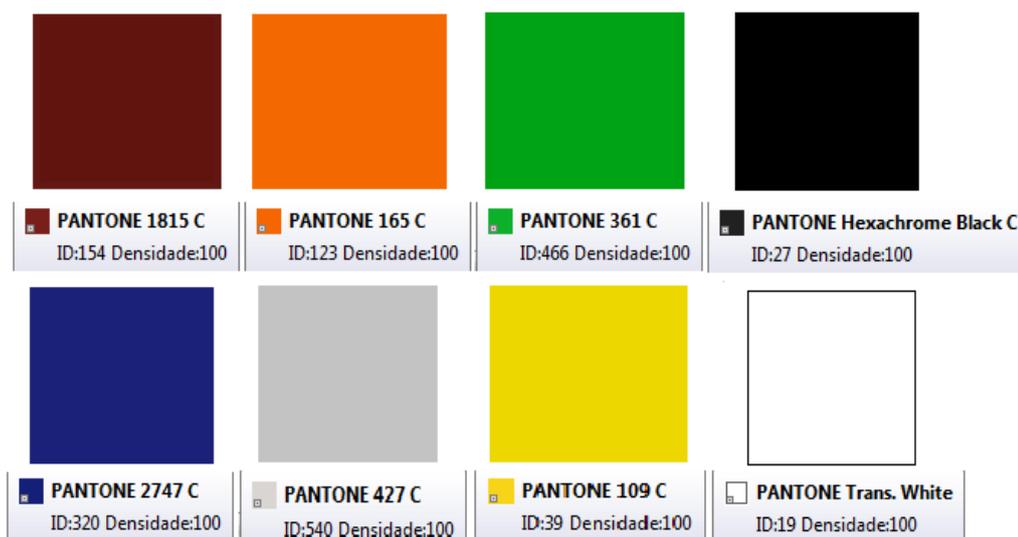


Figura 47: Paleta de cores 2015.

Os calçados encontrados na coleção são unanimemente botas e em muitos momentos elas são vistas com o cano longo. Segundo FFOULKES (2012), as botas cano longo eram muito presentes na década de 60, como meio de ressaltar as pernas à mostra pelas minissaias. FISCHER-MIRKIN (2001) ainda lembra que nos anos 60, tidos como o tempo da juventude, afronta e rebeldia, as botas cano longo bem colado ao corpo eram sucesso e surpreenderam o público com sua modernidade. E ainda pode ser notado uma referência às meias coloridas, já que, segundo MENDES(2009), as jovens usavam meias calças de cor brilhante e coladas desenhadas por Mary Quant no ano de 1965.



Figura 48: Botas coleção 2015.

Nesta coleção fica clara a diferença, em comparação com as anteriormente analisadas, da relação do corpo com a roupa, já que em vários momentos nas coleções anteriores as roupas sobrepõem o corpo. Agora, colocando toda a responsabilidade na mulher, as roupas não mais moldam, e sim são moldadas pelas formas femininas. Segundo CASTILHO (2009) um tecido tem a capacidade de revestir todo o corpo sem interferir em sua estrutura física, respeitando as formas do corpo, deixando assim as duas plasticidades em conjunto, a da roupa e a do corpo. Ela ainda dá o exemplo muito similar ao presente na coleção quando lembra que essa relação de conjunto entre corpo e roupa pode ser vista quando o corpo está coberto por malha, que possui elasticidade e apenas contorna sem modificar. Evidencia-se, assim, todas as linhas corporais e mesmo o corpo estando coberto ele não está apagado em suas formas.



Figura 49: Macacões coleção 2015.

O macacão, que aparece durante 10 vezes na coleção, traz uma carga de significado de praticidade, antes não atribuída às vestimentas femininas. Essa peça teve origem como uniforme de trabalho de mineiros no século 19, foi feito primeiramente por Levi Strauss e adotado por necessidade por mulheres que trabalhavam em fabricas por volta de 1930. É associado aos anos 70, pois nessa década foi desvinculada a imagem de uniforme e passou a ser visto nas ruas normalmente.

Além disso, outra referência para essas peças são os trajes colantes da marca Pucci, em alta na década de 60. Segundo MENDES (2009), eram confortáveis e leves, populares entre as estrelas como Marilyn Monroe. Sua estrutura lembra bastante os presentes na coleção: são justos, de mangas compridas e com estampas.

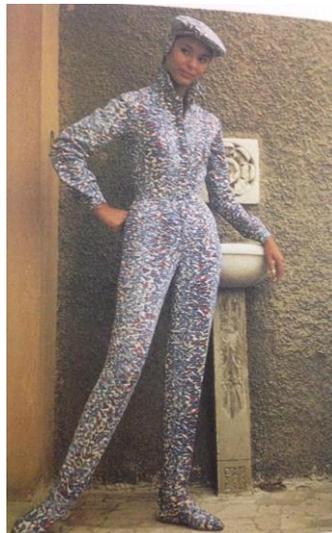


Figura 50: Macacão Pucci anos 60.

Uma presença interessante é a de tecidos plásticos, usados em botas, capas e nos vestidos. Segundo MENDES (2009), esse uso era muito comum por Paco Rabanne na década de 60. Ainda como referência para esse uso, segundo MENDES (2009), nos anos 60 Mary Quant fez capas de chuva em cores brilhantes em PVC. Existia uma ideia de modernidade no uso do plástico como material para roupas. É um material que conotou experimentação e inovação nos anos 60 e é justamente o resgate da ideia de inovação que essa coleção faz. Não é a toa que essa coleção mais irreverente de Dior resgata a década mais irreverente e símbolo da contracultura na moda. Um exemplo claro deste símbolo são as minis saias que, segundo PITOMBO (P.39), eram o oposto

das convenções, deixando de lado o formal, valorizando a permissividade, assim representando a contracultura buscada pelos jovens enquanto consumidores.



Figura 51: Capas de chuva anos 60 em comparação a peça da coleção 2015.

A presença de recortes é forte na coleção. Aparecem em diversas vezes na cintura, assim deixando-a a mostra e valorizando essa parte do corpo, e a divisão visual que ela proporciona. É importante notar que pela primeira vez nas três coleções a cintura agora é marcada de maneira diferente, no lugar de modelagens ajustadas e cintos, que remetiam a peças como espartilho e modeladores, historicamente ligados a repressão do corpo feminino, foram usados recortes que realçam a cintura por deixar à mostra essa parte do corpo, sem causar desconfortos físicos.



Figura 52: Recortes na cintura.

Nos anos 60 esse artifício foi usado por estilistas como André Courrégés e Pierre Cardin, que segundo MENDES (2009) estabeleceu muitos vestidos retos, estampas psicodélicas e inserção do geométrico, todas as características fortes da coleção, só reforçando a inspiração na década de 60.



Figura 53: Inserções geométricas anos 60.

Pode-se encontrar uma alusão aos trajes de aeromoça dos anos 60 feitos por Pucci, que segundo BARRA (2002), conseguiu tirar o lado masculino dos uniformes e criou calças justas sobrepostas por vestidos e saias. Na coleção existe a presença do mesmo esquema, só que através de macacão todo justo e estampado, coberto por saias e blusas lisas.



Figura 54: Roupas Pucci para aeromoças dos anos 60 em comparação a traje da coleção atual.

Outra referência encontrada foi um look composto por um macacão totalmente coberto por lantejoulas pratas e pretas, formando listras. Esse bordado e padrão

desenvolvido são muito similares ao look apresentado por Yves Saint Laurent na década de 60.



Figura 55: Look Yves Saint Laurent na década de 60 em comparação ao macacão listrado coleção 2015.

As saias plissadas aparecem por diversas vezes na coleção. Não por acaso, já que, segundo PITOMBO (2008), a variação nas modelagens nos anos 60 ocorriam entre tubinhos e saias plissadas, assim sendo mais uma referência à época.



Figura 56: Saias Plissadas.

Outro elemento que se repete são fivelas redondas, localizadas na altura da cintura e centralizadas na peça. Uma referência para esse elemento é a coleção de Yves Saint Laurent, que foi intitulada ‘África’ no ano de 1967. A peça abaixo, presente na coleção de 1967, usa a presença de um cinto feito de círculos para marcar a cintura, assim como no desfile atual.

Outra referência da década de 1960 é lembrada por CASTILHO (2009, P.165), sempre enfatizando que a década da revolução jovem provoca uma renovação do guarda roupa feminino. São os trajes que possuem uma linha vertical reta sem impor uma forma ajustada ao corpo. A cintura continua enfatizada, porém, através de outros artifícios que reforçam a ideia do corpo feminino dividido pela cintura. A autora mostra um exemplo onde a estampa centralizada na região da cintura, fazendo uma divisão visual, realiza esse papel. Tal estratégia pode ser notada no desfile Dior pelas fivelas e recortes, já citados na análise, sempre localizados nesta região.



Figura 57: Look por Yves Saint Laurent no ano de 67 e look Dior 2015.

Um grande diferencial nesta coleção é o espaço dado à mulher para escolher. É visto que a maioria das peças vem com a linha de modelagem dos anos 60, retas e geométricas, ou até mesmo peças que apenas contornam o corpo sem interferir diretamente em duas formas. Sendo assim, a coleção não impõe apenas uma opção para a mulher. Existem calças, macacões que são símbolo de praticidade, vestidos curtos e longos, justos e também peças que moldam o corpo pelos seus volumes. Apesar de grande parte da coleção não possuir essa característica, o desfile é encerrado com looks de saia ampla e volumosas, que já ensaiavam uma presença em outros momentos do desfile de maneira discreta, e se afirmam no fim com drapeados e volumes.



Figura 58: Look com saia ampla.

Uma referência de algumas dessas peças volumosas vem da própria marca, que já usou essa modelagem em outros momentos, como é o caso de tomara que caia de saia ampla presente algumas vezes na coleção 2015. Em 1955, um vestido de noite foi desenvolvido para a Dior com a modelagem muito semelhante, ressaltando que apesar de em alguns momentos a marca ser mais transgressora do ideal feminino histórico, ela acaba por retomar esse ideal, reafirmando a feminilidade de forma tradicional em algumas peças da coleção.



Figura 59: Retomada da marca a ideais antigos por meio de adoção de modelagem usada na década de 55.

Outra característica do fim da coleção é a presença muito forte do branco, inclusive looks inteiramente brancos. Essa cor na década de 60, segundo MENDES (2009) era utilizada por André Courrèges como referências de juventude e otimismo.



Figura 60: Final da coleção 2015.

Como conclusão, nota-se que a coleção verão 2015 traz mais variações para o guarda roupa feminino. Trazendo referências da década de 1960 e 1970, conseguiu transgredir em alguns momentos o histórico da marca. Quando, por exemplo, traz para passarela macacões que são referência da praticidade, justos e que deixam toda a responsabilidade em formar uma silhueta esbelta para corpo e não para roupa, como é de costume em outros desfiles. Outra novidade foram as estampas e cores: nas duas primeiras coleções só se viu estampas clássicas como floral e xadrez, mas nesta coleção o psicodélico e o contraste de cores entram como ponto forte de diferenciação. O verão 2015 Dior abordou a feminilidade por meio de mais variações e possibilidades mais libertadoras do corpo em se construir a feminilidade do que os verões passados.

8. Conclusão:

Ao iniciar o estudo ficou nítido que a relação entre o corpo e a roupa ultrapassa apenas a estética. A roupa e a cultura deixaram inexistente o conceito de corpo nu, já que mesmo despido o corpo sobre as influências dos ideais de beleza e é marcado pela modelagem imposta pelas roupas. O corpo acabou sendo aceito como algo extremamente plástico, que pode ser alterado e reajustado aos novos formatos sem grandes problemas. O ideal de beleza grega, que subentende como características indispensáveis a proporção e a harmonia foram as mais seguidas durante muito tempo, e ainda perdura no inconsciente coletivo até os dias atuais.

Ao longo da pesquisa foi possível visualizar uma trajetória da vestimenta feminina. Historicamente foi visto que o papel social da mulher refletia diretamente em suas roupas, suas funções limitadas eram refletidas em forma de amarrações e armações. A dificuldade de executar atividades hoje vistas como cotidianas na vida das mulheres, era aceita pela maioria sem grandes oposições, mesmo sendo alertado de seus riscos. Por exemplo, desde de 1831 já existiam manifestações contra os espartilhos, porém só foram abandonados de vez com a chegada da primeira guerra mundial.

Se analisado do ponto de vista da mobilidade, só realmente existiram reais ajustes a partir das mulheres ingressarem na esfera pública de trabalho, assim seu guarda roupa foi se adequando a uma vida de movimentação e atuação ativa na sociedade.

Foi notado que outro ponto inovador para o guarda roupa feminino, veio com a inclusão das práticas esportivas na rotina feminina. Com essa inclusão veio a aceitação das calças, propostas por Bloomer bem anteriormente por volta de 1850, porém praticamente recusadas por todas, ainda que já houvesse alguma busca por conforto nas roupas para práticas esportivas.

Juntamente com essa evolução vieram diversos nomes que se preocupavam ativamente com bem estar feminino e durante o estudo tornaram-se claras suas contribuições. Chanel com novas formas para a mulher, Poiret com o discurso da libertação do espartilho, Patou com o grande investimento no fator conforto para roupas esportivas e Bloomer com suas calças e pensamento a frente de sua época, todos foram peças-chaves para executar essa modificação no vestuário.

No ano de 1947, depois de duas guerras, conquistas de vários direitos femininos e após um período de extrema praticidade e escassez de material, surgiu o new look. Nesse ‘novo visual’ a feminilidade tradicional voltou à cena principal, roupas espartilhadas, saias amplas e segundo as feministas da época, um retrocesso, vieram juntos com a primeira coleção da Maison Dior. A grife Dior desde esse episódio vem construindo uma imagem de marca que explora a feminilidade de forma tradicional já vista na história. Diante deste fato foram analisadas três coleções desta grife, para assim observar e entender a imagem da mulher contemporânea proposta por uma marca reconhecida mundialmente por ser essencialmente feminina tradicional.

Foram escolhidas coleções de verão, que possuísem riqueza de material para serem analisadas. Ao iniciar as análises nota-se que realmente a marca não deixou de lado seus ideais de feminilidade. Na coleção verão 2012 se encontram looks que em muitos momentos abordam esse assunto de maneira muito vista na história tradicional do vestuário feminino. Isso se confirma quando todas as peças desta coleção são saias, e algumas delas chegam a ser citações de peças como a crinolina, datada de 1860, e o panier usado em meados de 1750. Na primeira coleção estudada fica claro a imposição da roupa sobre o corpo, a supremacia da modelagem de moda sobre as formas naturais. Cores, modelagens, perfil estético das modelos, todos esses fatores foram trabalhados de forma tradicional, com referências dos anos 40, 50 e 60.

Ao analisar o verão 2013, nota-se uma versatilidade um pouco maior. Por exemplo, o uso da calça, que na coleção anterior era nula, nesta aparece por volta de onze vezes de um total de 48 looks. Nesta coleção também foi visível o uso de recortes assimétricos, saindo um pouco de modelagens tradicionalmente usadas para mulheres. Porém, a finalização deste desfile, ou seja, a mensagem final passada, é de imposição da roupa sobre o corpo, visto que todos os últimos looks são compostos por modelagens que se sobrepõem às formas naturais. Nesta coleção já se encontra uma paleta de cores menos restrita, um corte de cabelo mais andrógino e referências de modelagens mais assimétricas e menos comuns à marca.

Ao chegar na terceira coleção, verão 2015, é notado um liberdade de escolha maior para a mulher atual. Existem calças, saias, vestidos e macacões. São peças símbolo da praticidade, assim dando à liberdade de decisão a usuária, sem ‘obriga-la’ a

um único padrão, permitindo procurar o que se encaixa nas suas necessidades e desejos. Cores são muito usadas, em diversos tons, materiais inesperados como tecidos plásticos são introduzidos e a modelagem muda totalmente de padrão, o que era volumoso e construtor de uma estrutura, passou a ser justo e deixar o corpo da mulher moldar a roupa.

Ao estudar a relação da mulher com a liberdade, feminilidade e vestuário é de grande importância descobrir o papel social histórico da mulher que é refletido nas roupas durante as décadas, depois disso, compreender o momento em que esse papel muda e com ele mudam também as prioridades que são espelhadas no vestuário.

Por isso, foi muito importante entender essa relação histórica do corpo feminino com o vestuário e, depois, ser capaz de analisar hoje como ocorre a relação da vestimenta e opressão do corpo feminino, além de como esse molde do corpo feminino pelo vestuário reflete valores atuais de feminilidade. No momento em que foram identificadas essas relações de significação da roupa atual, visualiza-se como a mulher atual que usa Dior deseja ser notada, quais artifícios são usados para expressar a sua feminilidade (que se apóia em valores tradicionais, mas que deixa antever elementos de apropriação do masculino em determinadas peças e maior liberdade no mostrar o corpo por meio de modelagens menos restritivas). Percebe-se, assim, que tipo de mulher a Dior constrói em suas coleções, o que é de grande importância para compreender as necessidades atuais da mulher.

Para quem produz moda e para quem consome valores de feminilidade nas roupas, esse estudo proporcionou mais informações de como ela está sendo abordada na atualidade. As análises feitas puderam dar suporte a uma futura coleção de moda, voltada para mulheres contemporâneas que procuram identificar uma feminilidade reconstruída em suas peças. Ainda como continuação do estudo, aponta-se a produtividade em se realizar outras análises de marcas conhecidas por não abordarem a feminilidade de forma tão tradicional, para assim acontecer uma comparação e identificação de até onde vai essa modernização da feminilidade pelas relações entre a roupa e o corpo em diferentes marcas.

Referências

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando: introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 2009.
- BARRA, Guto. *Look das aeromoças francesas ganha toque fashion de Lacroix*. 2002. Disponível em:
http://www.terra.com.br/moda/diretony/1112_diretony_0.htm Acessado em 25/04/2015.
- BLANCAGLION, Antonio. *Os Trajes no Egito faraônico: uso, função e representação*. Estética vol.2, art. 4, 2009.
- BRAGA, João. *História da Moda uma narrativa*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.
- BRYM, Robert J. LIE, John. HAMLIN, Cynthia Lins. MUTZENBERG, Remo. SOARES, Eliane Veras. MAIOR, Heraldo Pessoa Souto. *Sociologia: Sua bússola para um novo mundo*. THOMSON PIONEIRA, 2006.
- CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.
- CARON, Caroline Freiburger. *A influência da Moda na Ditadura da beleza Feminina*. Trabalho apresentado ao FIEPR, 2006. Disponível em:
< [http://www.fiepr.org.br/nospodemosparana/uploadAddress/moda\[24229\].pdf](http://www.fiepr.org.br/nospodemosparana/uploadAddress/moda[24229].pdf) >.
Acesso em 20/03/2015.
- CARVALHO, Ursula. *Apostila de História da Indumentária*. CEFET/SC
- CASTILHO, Kathia. *Moda e Linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.
- CASTILHO, Kathia; MESQUITA, Cristiane. *Corpo, moda e ética: pistas para uma reflexão de valores*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011.
- CHARLES-ROUX, Edmonde. *A Era Chanel*. Cosac Naify: São Paulo, 2007.
- COX, Barbara.[et al.] *A última moda: uma história ilustrada do belo e do bizarro*. São Paulo: Publifolha editora, 2013.
- CRANE, Diana. *A Moda e Seu Papel Social - Classe, Gênero e Identidade Das Roupas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2006.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FFOULKES, Fiona. *Como compreender moda: Guia Rápido para entender estilos*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012.
- FILHO, João Gomes. *Ergonomia do Objeto: Sistema técnico de leituras ergonômicas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

- FIORIN, José Luís. Polifonia textual e discursiva. IN: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.
- FISCHER-MIRKIN, Toby. O código do vestir: Os significados ocultos da roupa feminina.; tradução de Angela Melim.- Rio de janeiro: Rocco, 2001.
- FOGG, Marnie. Tudo sobre moda. Rio de janeiro: Sextante, 2013.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- HOLLANDER, Anne. O sexo e as roupas. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- KÖHLER, Carl. História do vestuário. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- LAVER, James. A Roupa e a Moda. São Paulo: Estação das letras, 2008.
- LURIE, Alisson. A linguagem das Roupas. Tradução ana luiza dantas borges- rio de janeiro: rocco , 1997.
- MELHORAMENTOS. Dicionário de língua portuguesa. 2000.
- MENDES, Valerie. HAYER, Amy de la. A Moda do Século XX. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MENEZES, Marizilda dos santos; PASCHOARELLI, Luiz Carlos. Design e Ergonomia, aspectos tecnológicos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- MICHAELIS: Minidicionário escolar da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramento, 2000.
- MINHA VIDA. Sete problemas causados pelo uso de roupas apertadas
Disponível em < www.minhavidacom.br > Acesso em 20 de janeiro de 2015.
- NERY, Marie Louise. A Evolução da Indumentária: subsídios para criação de figurino. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2004.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. Corpo e Moda - Por uma Compreensão do Contemporâneo. Barueri, SP: Estação das letras, 2008.
- PEDROSA. Israel. O universo da cor. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. Análise do texto visual: a construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2011.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. Semiótica visual: os precursores do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.
- PITOMBO, Renata Cidreira. A moda nos anos 60/70 (comportamento, aparência e estilo). Revista do centro de Artes, Humanidades e Letras vol. 2, 2008.

- POLLINI, Denise. Breve História da Moda. São Paulo: Claridade, 2007.
- SANT'ANNA, Maria Rúbia. Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo. São Paulo: Estação das letras, 2009.
- SERRÃO, Caroline Roberta Vial. Espartilho: das amarras do século XVI ao fetichismo. Colóquio de moda, 2009.
- SILVA, Rodrigo Pascoal Lopes Da. MILLE, Vinicius Araújo. SAVICKAS, Wladas. OPTICAL ART. São Paulo, 2011.
- STEVENSON, Nj. Cronologia da Moda - de Maria Antonieta a Alexander Mcqueen. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SUASSUNA, Ariano. Iniciação À Estética. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2004.
- SVENDSEN, Lars. Moda: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- TAVARES, Eliana Oliveira. PENNAFORTE, Juliana Silva P.SILVA, Mariana Feydit da. ROCHA, Robson dos Santos. Proporção dos esquemas geométricos na Pintura do Renascimento. Trabalho de conclusão de curso da disciplina Desenho Geométrico Aplicado às Artes na Universidade de Brasília, 2002

Fontes das Imagens

- Figura 1; Templo Dórico. Disponível em:
<<http://5cmusicaseinstrumentos.blogspot.com.br/2009/05/ordens-arquiteticas-gregas.html>>, acesso 11 de novembro de 2014.
- Figura 2: Traje típico rococó; Disponível em:
<<http://historiandomoda.wordpress.com/2012/11/23/periodo-rococo/>> Acesso em Novembro 2014.
- Figura 3: Elizabete usando verdugadas. Disponível em:
<<http://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/a-moda-em-500-anos/>> Acesso em 10 outubro de 2014.
- Figura 4:: Mulheres da era Vitoriana, 1835. Fonte: Última moda uma história ilustrada do belo e do bizarro. Pág.28.
- Figura 5: Silhueta em “S”. Disponível:
<<http://www.lilianpacce.com.br/moda/fashionteca/livro-ultima-moda-uma-historia-do-belo-e-do-bizarro/>> Acesso em 05 de outubro de 2014.
- Figura 6: Criança de 12 anos com e sem espartilho.
disponível:<http://commons.wikimedia.org/wiki/Le_Corset_%281908%29> Acesso em 6 de outubro de 2014.

Figura 7: Exame de Raios-x de tórax com espartilho á direita e sem espartilho a esquerda. Disponível: <<<http://modamodamoda.com.br/raios-x-antigos-revelam-tranformacao-corporal-pelo-uso-de-espartilho/>>>

Disponível: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Le_Corset_%281908%29>

Acesso em 05 outubro 2014.

Figura 8 Fonte: Cronologia da moda de Maria Antonieta a Alexandre Mcquem. Pág. 49

Figura 9: Crinolina Tradicional. Fonte: Última moda, uma historia ilustrada do belo e do bizarro. Pág.27

Figura 10 Anquinha conhecida como gaiola de arame. Fonte: Última moda, uma historia ilustrada do belo e do bizarro. Pág.33

Figura 11 Vestido comum da época. Fonte: Moda uma historia desde el siglo XVIII al siglo XX. Pág. 7.

Figura 12: Panier. Fonte: Última moda, uma historia ilustrada do belo e do bizarro. Pág.22

Figura 13: Tailleur Bar, ícone da coleção New Look.

Fonte: http://www.dior.com/couture/pt_br/a-maison-dior/historias-da-dior/a-revoluc%C3%A3o-do-new-look Acesso em 18 de janeiro de 2015.

Figura 14: Calça proposta por Amélia.

Fonte: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/69991/Amelia-Jenks-Bloomer> Acesso em 18 de janeiro de 2015.

Figura 15: Traje proposto por Poiret em 1912.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1982.350.2> Acesso em 18 de janeiro de 2015.

Figura 16: Tailleur bicolor.

Fonte: <http://www.trenditude.fr/La-mode-entre-les-annees-40-et-50.html> Acesso em 18 de janeiro de 2015.

Figura 17: Traje de tênis desenhado por Patou.

Fonte: http://www.modamanifesto.com/index.php?local=detalhes_moda&id=497 Acesso em 10 de janeiro de 2015.

Figura 18: Inicio da coleção 2012.

Fonte: <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2012-hc/dior/735533/colecao/thumbs/>> Acesso em 10 de janeiro de 2015.

Figura19: Cintura marcada.

Fonte: < <http://ffwq.com.br/desfiles/paris/verao-2012-hc/dior/735533/>> Acessado em: 17/03/2015

Figura 20: Traços usados para marcar as formas.

Fonte: < <http://ffwq.com.br/desfiles/paris/verao-2012-hc/dior/735533/>> Acessado em: 17/03/2015

Figura 21: transparência no Egito antigo- Transparência na coleção atual. Fonte própria.

Figura 22: Alusão ao Peplum. Fonte própria

Figura 23: Alusão à crinolina. Fonte própria

Figura 24: Citação ao Panier. Fonte própria

Figura 25: Cabelo adotado na coleção em comparação com Jackie Kennedy nos anos 60. Fonte própria

Figura 26: Turbantes coleção 2012.

Fonte: < <http://ffwq.com.br/desfiles/paris/verao-2012-hc/dior/735533/>> Acessado em: 17/03/2015

Figura 27: Paleta de Cores 2012. Fonte própria

Figura 28: Estampas 2012.

Fonte: < <http://ffwq.com.br/desfiles/paris/verao-2012-hc/dior/735533/>> Acessado em: 17/03/2015

Figura 29: Final do desfile 2012.

Fonte: < <http://ffwq.com.br/desfiles/paris/verao-2012-hc/dior/735533/>> Acessado em: 17/03/2015

Figura 30: Início do desfile 2013.

Disponível em: < <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2013-hc/dior/778975/colecao/thumbs/>> Acessado em 20 de março de 2015.

Figura 31: Paleta de cores 2013. Fonte própria

Figura 32: Corte de cabelo da modelo Twiggy nos anos 60 em comparação a modelo da coleção atual. Fonte própria

Figura 33: Maquiagem coleção 2013.

Disponível em: < <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2013-hc/dior/778975/colecao/thumbs/>> Acessado em 20 de março de 2015.

Figura 34: Arranjo de cabelo – Chapéu de Pala. Fonte Própria.

Figura 35: Sapatos da década de 20 e sapatos da coleção atual. Fonte própria

Figura 36: Alusão às calças Bloomer. Fonte própria

Figura 37: Calças presentes na coleção 2013.

Disponível em: < <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2013-hc/dior/778975/colecao/thumbs/>> Acessado em 20 de março de 2015.

Figura 38: Meias.

Disponível em: < <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2013-hc/dior/778975/colecao/thumbs/>> Acessado em 20 de março de 2015.

Figura 39: Decotes tomara que caia na coleção 2013.

Disponível em: < <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2013-hc/dior/778975/colecao/thumbs/>> Acessado em 20 de março de 2015.

Figura 40: Terno social coleção 2013 e Versão Yven Saint Laurent 1966. Fonte própria

Figura 41: Looks com modelagem volumosa.

Disponível em: < <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2013-hc/dior/778975/colecao/thumbs/>> Acessado em 20 de março de 2015.

Figura 42: Recortes assimétricos.

Disponível em: < <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2013-hc/dior/778975/colecao/thumbs/>> Acessado em 20 de março de 2015.

Figura 43: texturas coleção 2013.

Disponível em: < <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2013-hc/dior/778975/colecao/thumbs/>> Acessado em 20 de março de 2015.

Figura 44: Final do desfile 2013.

Disponível em: < <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2013-hc/dior/778975/colecao/thumbs/>> Acessado em 20 de março de 2015.

Figura 45: Maquiagem 2015.

Disponível em: < http://www.dior.com/couture/pt_br/moda-feminina/alta-costura/desfile-alta-costura-primavera-ver%C3%A3o-2015> Acessado 20 de abril de 2015.

Figura 46: Estampas 2015.

Disponível em: <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2015-hc/dior/1471957/colecao/thumbs/> Acessado 20 de abril de 2015.

Figura 47: Paleta de cores 2015. Fonte própria

Figura 48: Botas coleção 2015.

Disponível em: <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2015-hc/dior/1471957/colecao/thumbs/> Acessado 20 de abril de 2015.

Figura 49: Macacões coleção 2015.

Disponível em: <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2015-hc/dior/1471957/colecao/thumbs/> Acessado 20 de abril de 2015.

Figura 50: Macacão Pucci anos 60. Fonte própria

Figura 51: Capas de chuva anos 60 em comparação a peça da coleção 2015. Fonte própria

Figura 52: Recortes na cintura.

Disponível em: <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2015-hc/dior/1471957/colecao/thumbs/> Acessado 20 de abril de 2015.

Figura 53: Inserções geométricas anos 60.

Disponível em: <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2015-hc/dior/1471957/colecao/thumbs/> Acessado 20 de abril de 2015.

Figura 54: Roupas Pucci para aeromoças dos anos 60 em comparação a traje da coleção atual. Fonte própria

Figura 55: Look Yves Saint Laurent na década de 60 em comparação ao macacão listrado coleção 2015. Fonte própria

Figura 56: Saias Plissadas.

Disponível em: <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2015-hc/dior/1471957/colecao/thumbs/> Acessado 20 de abril de 2015.

Figura 57: Look por Yves Saint Laurent no ano de 67 e look Dior 2015. Fonte própria

Figura 58: Look com saia ampla.

Disponível em: <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2015-hc/dior/1471957/colecao/thumbs/> Acessado 20 de abril de 2015.

Figura 59: Retomada da marca a ideais antigos por meio de adoção de modelagem usada na década de 55. Fonte própria

Figura 60: Final da coleção 2015.

Disponível em: <http://ffw.com.br/desfiles/paris/verao-2015-hc/dior/1471957/colecao/thumbs/> Acessado 20 de abril de 2015.

ANEXO A- Coleção Dior, verão 2012.









ANEXO 2- Coleção Dior, verão 2013.







ANEXO 3- Coleção Dior, Verão 2015.







