



Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1446

## **O VESTUÁRIO COMO CULTURA MATERIAL:**

costurando a memória e o vestido de noiva das mulheres em Maringá - Paraná entre 1960 a 1970

Rizia Ferrelli Loures Loyola Franco  
(Centro Universitário de Maringá - Unicesumar)

**Resumo.** O presente estudo etnográfico trata de mulheres que têm entre 60 e 75 anos, moradoras de Maringá-Paraná e que tiveram alguma relação com a atividade da costura. A pesquisa tem como tema o vestuário como cultura material. O objetivo é investigar o vestuário que essas mulheres produziram ou adquiriram e o que foi guardado para conhecer os valores sociais. Na pesquisa de campo etnográfica, ocorrem as técnicas de observação direta, coletando-se dados orais, comportamentais e análise da cultura material: o que são os objetos guardados, como esses objetos são guardados, suas descrições, histórias, usos e significados. Busca-se, assim, analisar o vestuário como elemento para a produção de si, por meio do vestido de noiva que diferenciavam essas mulheres em suas respectivas fases da vida e as faziam pertencer a diferentes grupos sociais. As análises do vestuário, como uma segunda pele, fazem emergir os valores sociais das mulheres. Algumas dessas construções corpóreas estão vinculadas à ostentação de um físico dentro dos padrões de beleza. Além disso, essas aparências são marcas de feminilidade, evidenciando o recato e o esmero. Nesta pesquisa, constatou-se que as mulheres atribuem ao corpo com cintura marcada e a um vestuário que evidencie tal construção a identidade social e a memória. Assim, o vestido de noiva mais uma vez foi relacionado aos atributos de muitas mulheres como distinção social.

**Palavras-chave:** Vestuário feminino; Costura; Identidade; Distinções sociais.

## **Introdução**

A vida consiste numa sucessão de etapas, a saber, nascimento, puberdade, casamento, maternidade, progressão de grupo social, especialização de ocupação e morte. Algumas são relacionadas com cerimônias que passam à pessoa de uma situação a outra. Uma dessas cerimônias, o ritual do casamento, transfere o

indivíduo da sociedade infantil ou adolescente, para a sociedade adulta e à outra família (VAN GENNEP, 1977).

A presente pesquisa tem como tema estudar o vestuário como cultura material. O objetivo é analisar o vestido de noiva na sua totalidade, ou seja, material, simbólica, social e cultural. Esse mundo material (artefatos, mercadorias ou objetos) faz parte da vida social e é componente de qualquer sociedade (MILLER, 2013).

A partir dessas considerações, a pesquisa se centrará na investigação sobre o vestido de noiva - de produção própria ou de outrem - guardado por mulheres desde os anos 1960, a fim de conhecer os valores sociais compartilhados por elas a partir desse período e que podem ser representativos para a compreensão social. Para isso, os objetivos específicos consistem em analisar o vestido de noiva como elemento para a produção de si (noção de pessoa), conhecer e analisar o que o vestido de noiva comunica sobre os valores sociais dessas mulheres maringenses na faixa etária de 65 anos. Portanto, este trabalho identifica as práticas e os significados do vestido de noiva na memória dessas mulheres.

Para realizar a pesquisa, foi necessário um levantamento bibliográfico no que tange à produção da memória e à produção de si pelo vestuário e, ainda, sobre a distinção entre os grupos sociais. Nesse aspecto, o vestuário auxilia as mulheres a lembrarem de seu cotidiano e de sua história. Com o passar do tempo, ele serve como suporte de memória da construção do “eu”, bem como das relações sociais mediadas por ele.

Na pesquisa de campo etnográfica, ocorrem as técnicas de observação direta, coletando-se dados orais, comportamentais e análise da cultura material: o que são os objetos guardados, como esses objetos são guardados, suas descrições, histórias, usos e significados. A pesquisa foi realizada com mulheres que tiveram alguma relação com a atividade da costura tanto para si ou para a família ou como profissão no passado ou no presente. Outra característica dessas mulheres é que viveram a sua juventude na década de 1950 e 1970 (isto é, têm entre 60 a 75 anos) e moram em Maringá. A entrada no campo para pesquisar essas mulheres ocorreu em março de 2012 e terminou em abril de 2014. Vale informar que os nomes utilizados na pesquisa são fictícios para preservar a identidade das informantes e

listados por ordem alfabética. Por isso, a primeira entrevistada é Amélia, a segunda, Bernadete e assim por diante. São 5 informantes primárias, a saber:

Amélia, nascida em 1945, no interior do Paraná, mudou-se para Maringá por volta de 1960 para ser professora, formou-se em pedagogia, fez cursos de costura industrial, casou-se em 1973. Bernadete nasceu no interior de São Paulo em 1944, foi costureira, secretária, cursou corte e costura, teve um atelier e posteriormente uma facção, casou-se em 1960 e então se mudou para Maringá; Dalva nasceu em 1949 no interior do Paraná no campo, estudou até a 4ª série do ensino fundamental e fez corte e costura, trabalhou na roça e, como costureira, trabalhou com facção; casou-se em 1962, por volta de 1980 mudou-se para Maringá. Fátima nasceu em 1939 no interior do Paraná no campo, estudou até a 2ª série do ensino fundamental, fez corte e costura, trabalhou no campo e como costureira, casou-se em 1960 e se mudou para Maringá depois do casamento; Guiomar nasceu em 1952 no Estado do Rio Grande do Sul, trabalhou como faxineira, teve uma facção, fez cursos atuais sobre costura e casou em 1970. Por volta de 2000 mudou-se para Maringá.

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

## **A mulher e seu vestido de noiva**

A passagem de solteira para casada é evidenciada pelo vestido de noiva, elemento central do casamento. Como as mulheres falaram constantemente sobre o casamento e o valor que este tinha para elas, foi reunido esse tema juntamente com a construção do vestido de casamento, o qual se tornou um suporte tangível para que se conhecessem quem eram essas mulheres. Constatou-se na pesquisa que

tanto Amélia, quanto Bernadete, Dalva, Fátima construíram a aparência desejada na juventude.

A característica mais marcante relatada por elas é o tamanho da circunferência da cintura. De acordo com Chartaignier (2010, p. 132), essa cintura de vespa, que era um dos ideais de beleza e padrão de feminilidade, sobretudo ditada pelos costureiros franceses da época, deveria ser em torno dos 55 e 60 cm sem um vestuário (leia-se sem o espartilho) que a comprimissem.

Giddens (2001) especifica que feminilidade é a experiência de ser mulher. Dessa forma, foram destacados os atributos valorizados por essas mulheres quanto a feminilidade a partir do vestido de noiva. Ao perguntar sobre o casamento de Dalva, em 1962, descreve seu vestido:

:

Casei em 62... [...] O vestido era bem simples ... uma vizinha minha que fez... era de manga comprida, de saia rodadinha... e de renda... era só o véu...o vestido...bem comprido... [...] naquele tempo eu era magrinha... pesava 42 quilos... [...] o meu vestido foi bem pequenininho... ainda que eu sou baixinha...[triste]

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

A confecção do vestido por outra pessoa pode refletir *status* sociais, pois mesmo que Dalva não tenha um vestido tão rodado, ou seja, “simples” em comparação ao imaginário feminino, buscou fazê-lo, sobretudo sob medida, com um material que remete a delicadeza da mulher e seu prestígio. Dalva recorda que o seu corpo e vestido do casamento, em 1962, correspondiam ao padrão de beleza da época dos anos 1960. De acordo com Villaça (2011), nos anos 1950, “[...] o corpo brasileiro estava atrelado a todo um imaginário *fashion* que era importado, notadamente do *new look* de Dior, com a cintura marcada e saia rodada”. Percebe-se que a autora faz menção aos anos 1950 no Brasil, porém a influência desse

modelo permeia o início dos anos 1960, uma vez que as mulheres pesquisadas manifestaram se sentirem belas exatamente por terem a cintura marcada.

É importante lembrar que essas mulheres são do interior do Paraná, onde a temporalidade é distinta dos grandes centros urbanos. Nesse sentido, constatou-se que geralmente a roupa que se encontra em evidência nos grandes centros demorava mais tempo para chegar à Maringá. Ainda, Dalva ao desejar a altura da maioria das mulheres de seu grupo não demonstrava ser totalmente satisfeita com o seu corpo, pelo fato de ser “baixinha”.

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

[...] Isso [a medida da cintura do vestido] porque o vestido tinha folga [ênfatisa]. Ele ficava mais solto no corpo... pra ficar elegante... Sabia que até hoje as minhas medidas não mudaram? A proporção em cima [busto], cintura e quadril são as mesmas até hoje! [...] Para eu escolher o vestido, foi no ateliê, na melhor casa de noiva, foi a melhor. [...] Escolhi o tecido num catálogo. Ele chamou atenção porque era diferente de tudo que tinha visto. [...] O tecido não tinha aqui, teve que vir de São Paulo. Era a coisa mais linda, de uma delicadeza... [...] Bem delicado... rosinha... bem clarinho... [...] O meu vestido de noiva foi mais, mais que 12 metros de tecido...

Como já foi afirmado, os valores dos anos 1950 seguem, no início dos anos 1960, pelo relato de Bernadete. Ambas - Dalva e Bernadete - casaram na mesma década de 1960 e reforçaram possuir o corpo dito como ideal pelos costureiros da alta costura no Brasil e no mundo. O formato do vestuário que construía esse corpo reinou por algum tempo, sendo considerado como um símbolo de elegância entre as mulheres.

Quanto à sua proporção das formas do corpo, Bernadete evidencia que se considera uma pessoa com corpo curvilíneo, pois atualmente a proporção entre busto, cintura e quadril se mantém a mesma desde sua juventude. Segundo Villaça (2011), as revistas da época como *O Cruzeiro* orientavam as suas leitoras a terem o corpo para se encaixar nos vestidos estilo *new look*: cintura marcada, com quadris e

seios bem marcados. Era uma silhueta curvilínea, com cintura marcada, sintetizada pela forma do “8” que caracterizava esse tipo de beleza.

Nessa influência, o vestido de Bernadete é pequeno em sua parte superior e bem rodado na parte inferior, o que lembra o formato de uma ampulheta. O top, a parte superior da peça encerra-se na linha da cintura; As mangas são  $\frac{3}{4}$  e justas. Também, possuiu uma pequena gola que cobre parte do pescoço; a saia é extremamente rodada, com vários metros de tecido. Por cima dessa saia há uma organza bordada em veludo que na época era branca, e que hoje se encontra amarelada pelo tempo, o forro é em faille rosa claro e muito delicado ao toque.

Ao se recordar do casamento, Bernadete concentra-se as informações sobre a construção de sua aparência, o seu vestido para o evento. Miller (2013, p. 34) explica que faz sentido ficar bastante tempo cuidando da aparência se esta define a pessoa e quem ela é. Nesse aspecto, nota-se a preocupação na confecção do vestido de noiva para esse ritual, fundamental para a noção de pessoa. O seu corpo vestido deveria ter uma aparência especial e ao mesmo tempo análoga às demais noivas. Para Simmel (1957), o vestuário demonstra que o sujeito pertence ao grupo, por uma identidade social compartilhada, mas ao mesmo tempo marca a distinção entre seus iguais.

Ao perguntar como foi o seu casamento Fátima, apenas me indicou que no segundo quarto da casa havia uma foto de seu casamento, realizado em 1960:

[...] um pouco aquela mulher que costurou meu vestido de noiva de ensinou a costurar... eu fui umas noite na casa dela...pra ela me ensina a traça... era só isso aqui [risca a demarcação do degolo, cava e cintura]...

Fátima também se casou jovem e ao que tudo indica não quer se lembrar do seu casamento, embora tenha passado por esse ritual importante para a construção de si. Pela foto indicada, o vestido de casamento estava dentro dos modelos permitidos e idealizadas para uma mulher se casar, ou seja, dentro das permissões de modelo e cor dos anos 1950 a 1960. O modelo que evidencia a cintura, semelhante ao modelo de Bernadete que casou no mesmo período: o tecido confeccionado para o vestido foi renda com forro branco. O modelo tem uma gola que sobe até a altura do meio do pescoço. A manga do vestido cobre toda a extensão do braço forrado até a proximidade do cotovelo, deixando apenas a parte

do antebraço aparecer por entre a renda e estreito na direção do punho. O vestido é longo e com a saia bem ampla, armada, o que consumiu grande quantidade de tecido; o modelo é cinturado e marca a região do busto e esconde a região do quadril.

O vestido de Fátima foi feito sob medida, somente por uma costureira (e com a ajuda da própria Fátima) por um longo período. Isso significa que mesmo não obtendo condições de encomendar a fabricação total do vestido, o que era um prestígio, auxiliou na sua confecção e preparo com dedicação, pois valorizava as habilidades do saber costurar, para se vestir como uma princesa.

Outra mulher também mostrou sua peça de vestuário mais valorosa, seu vestido de noiva. Ao contar sobre o mesmo, Amélia relata como realizou seu sonho de mulher:

Eu estava linda... [...] Eu sonhava em casar-me de preto. [...] Escolhi o modelo em uma costureira, aqui, logo aqui abaixo do hotel na frente da igreja. [...] Então eu disse que queria um vestido preto para o meu dia do casamento. [...] O vestido era preto porque é a cor que eu mais gosto. Se for o dia do meu casamento eu poderia escolher a cor que quisesse, escolhi a cor preta, afinal era o meu dia [risadas].

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

Pode-se identificar que o dia do casamento era um dia muito especial para ela. Analisando esse aspecto, a cor preta revela uma escolha mais vinculada aos gostos individuais, diferente do coletivo, no qual a cor branca do vestido era o padrão aceitável, esperado, significando a pureza da noiva.

Por outro lado, o preto, é uma cor paradoxal, visto como elegante, formal, e em outros casos, associado ao luto (HARVEY, 2003). Mas o preto nesse contexto revela a descontração da noiva e o conhecimento que iria ser a atração principal no ritual pela ousadia que gerou na cerimônia. Nesse momento, Amélia quis se sentir única, especial, diferente das outras noivas e escolheu uma cor diferente do branco para a construção de seu vestido.

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

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

Para além das análises de Bourdieu, em *A distinção* (2007), o qual afirmou serem os gostos uma forma de distinção de grupos, no vestido de noiva em questão o que se verifica é um gosto representativo de um período. O vestido de noiva de Amélia possui a influência de outros que apresentavam formas soltas ao corpo e aplicações de diversos materiais (plásticos e metais), como os realizados por Pacco Rabanne, em 1966, na França (BOUCHER, 2012). Desse modo, vê-se uma mulher de vanguarda para a época e para o contexto, porque se casou numa cidade do



interior, optou por influências da vanguarda da moda, com inspiração nos grandes centros mundiais.

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

Esse ritual tão presente na memória da Amélia, como no caso de Bernadete, fazem com que elas revivam o momento fundamental para a construção de cada uma pelo vestido de casamento. Mesmo que os vestidos superem o tempo, as marcas que neles se instalam (o forro amarelado do vestido de Bernadete e as flores caindo do vestido de Amélia) parecem não fazer mais parte delas, pois, assim como o vestido se acaba com o tempo, os respectivos casamentos se desfizeram. O que elas aparentemente desejam é que através do vestido usado no ritual, o casamento continue vivo, ou que continuem casadas, ao menos na memória.

Já sobre o vestido de Guiomar, usado no casamento em 1970 era tubinho:

[...] Foi emprestado... era um vestido bem [ênfatisa] simples. Um tubinho... ela [a vizinha] fez pra ela [ênfatisa], ai quando eu fui casar ajustou pra mim. [...] eu sempre fui muito reta... olha aqui, eu nunca tive cintura... [triste]

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

Como nos lembra Miller (2003, p. 46) o vestuário marca uma mudança na percepção do indivíduo da sua própria idade e fornece um sentimento de se tornar adulta, com outras liberdades, capacidades, bem como restrições. Guiomar almejava pertencer ao grupo de mulheres dentro dos padrões de beleza, tanto que

se sente excluída por não ser curvelínea. Guiomar expõe o seu corpo e levanta o vestuário e me mostra sua cintura. Ela tem um busto pequeno, sem barriga, mas com pouca cintura. Seu quadril é quase da mesma medida que a cintura, significando o que ela diz ser “reta”. Nesse aspecto, Guiomar se considera menos bela em comparação com o padrão de beleza.

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

A feminilidade, por sua vez, parece estar ligada aos elementos como laços, rendas e ao vestido da noiva (JONES, 2010). Foi possível notar que esses elementos estavam presentes nos vestidos de Bernadete, Fátima e Dalva. Também, apresentam mais vínculos aos valores morais e ao imaginário feminino da década de 1950 a 1960, dentro das permissões de modelo e cor considerados como femininos. Enquanto o vestido de Bernadete carrega a distinção social de ser confeccionado com um tecido de São Paulo, com maior prestígio social, o vestido de noiva de Amélia remete à rebeldia, que a distinguia do seu grupo social, mais vinculado aos valores tradicionais. Contudo, ele comunicava aos valores sociais de sua época, dentro do contexto dos anos de 1970, o estilo *hippie* e de vanguarda. Já o vestido de Guiomar está relacionado à transição entre os anos 1960 e 1970, com o vestido reto, que apresenta formas mais soltas e simples ao mesmo tempo em que os valores sociais estavam sendo questionados pela sociedade, como as mudanças provocadas pelos *hippies*.

Em todo o caso, ritual do casamento foi um marco de passagem da vida de solteira para a vida de mulher casada, aceitas, somente por essa via, como mulheres na sociedade. Assim sendo, o vestido de noiva oferece um suporte

tangível significativo para a aparência a qual também faz parte da construção do indivíduo dentro dos valores sociais.

### **Considerações finais**

A escolha do vestido de noiva não ocorre ao acaso ou sem a intenção de comunicar algo para si e para alguém. O gosto por algum objeto envolve um sistema complexo de fatores culturais, na medida em que a identidade social apresenta os indivíduos como múltiplos e transitórios, em que o identifica como um grupo e se distingue dos demais.

Dalva, Bernadete e Fátima, as quais casaram em 1962, 1960 e 1960, respectivamente, tiveram os seus vestidos de noiva influenciados pelo vestuário dos grandes centros, ao estilo *new look*, e marcaram o início de uma vida social, além de fazerem parte do grupo de mulheres que estava dentro dos padrões de beleza da época. Já Amélia e Guiomar, que se casaram, respectivamente, em 1973 e em 1970, não evidenciavam a cintura marcada, pois uma casou-se com vestido em formato de trapézio e a outra com um vestido reto, estilo tubinho, todas dentro do estilo permitido durante a época do casamento. Já Guiomar nunca conseguiu construir esse corpo como marca de feminilidade, tendo uma cintura reta. Consequentemente, nunca fez parte desse grupo de distinção social.

Portanto, o culto ao corpo de uma juventude que se teve outrora, marcou essas mulheres que consumiram aquele corpo e o vestuário que acentuava as cinturas marcadas que ressaltassem essa feminilidade. Assim, o vestido de noiva evidenciou a noção de pessoa, identidade social e distinção social.

### **REFERÊNCIAS**

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

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SIMILI, Ivana Guilherme. Educação e produção de moda na Segunda Guerra Mundial: as voluntárias da Legião Brasileira de Assistência. **Cadernos Pagu**, Campinas, São Paulo, n. 31, jul./dez. 2008.

SIMMEL, Georg. Fashion. **The American Journal of Sociology**, Chicago, v. 62, n. 6, may 1957, p. 541-558.

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

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