

**Os vestidos da Miss por Galdino Lenzi:
análise de acervos de vestuário para a compreensão da manufatura e do consumo
de moda na década de 1970 em Santa Catarina.**

*The dresses of the Miss by Galdino Lenzi:
analysis of clothing collections to comprehend the manufacture and consumption of
fashion in the 1970s in Santa Catarina.*

Graziela Morelli

Docente do Curso de Design de Moda da Universidade do Vale do Itajaí - UNIVALI
grazielamorelli@univali.br

Renato Riffel

Professor do curso de Design de Moda da Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI
renato.riffel@univali.br

Resumo

O artigo apresenta os resultados de um projeto de pesquisa que teve como objetivo examinar três vestidos pertencentes ao acervo da Modateca da UNIVALI, confeccionados pelo costureiro catarinense Galdino Lenzi para a Miss Brusque e Santa Catarina em 1976. Para efetuar as investigações, utilizou-se metodologia específica para análise de documentos históricos no âmbito da cultura material, conforme proposto por Sant'Anna et. al. (2009). Considerando essas peças de vestuário como objetos/documento, as observações efetuadas possibilitaram a compreensão de determinados aspectos culturais, sociais e históricos de um período e região, assim como a apreciação de técnicas empregadas na manufatura de produtos de moda na década de 1970, permitindo o acesso a informações que possibilitem o desenvolvimento de novos produtos de design de moda.

Palavras-chave: Cultura material; História da moda; Década de 1970

Abstract

The article presents the results of a research project that aimed to examine three dresses belonging to the clothing collection of UNIVALI, made by Galdino Lenzi, a fashion designer from Santa Catarina, for Miss Brusque and Santa Catarina in 1976. To make the investigations, we used specific methodology for analysis of historical documents under the material culture, as proposed by Sant'Anna et. al. (2009). Considering these garments as objects / document, the observations made possible the understanding of certain cultural, social and historical aspects of a period and region, as well as the appreciation of employed techniques in the manufacture of fashion products in the 1970s, allowing the access to information that enable the development of new fashion design products.

Keywords: *Material Culture; The Fashion history; The 1970s*

Moda como fonte histórica: cultura e materialidade

“Conhecer o passado é uma façanha tão extraordinária quanto alcançar o infinito ou contar estrelas”, propõe Lowenthal (1998 *apud* DELGADO, 2006, p.36). Essa afirmação, ainda que repleta de lirismo, evidencia o caráter complexo e laborioso das atividades daqueles que se propõem a estudar a história. Mesmo dispondo de documentos para analisá-lo, o passado “tende a se tornar fugidio e amplo em sua extraordinária dimensão e variedade de situações”, conforme assinala Delgado (2006, p.36). Para a autora, o passado apresenta-se como estilhaços de um vitral composto por inúmeras partes e, portanto, buscar recompô-lo integralmente é tarefa impraticável. Porém, buscar compreendê-lo por meio da análise dos fragmentos é um desafio possível de ser enfrentado. (DELGADO, 2006, p.36).

Na historiografia recente, a produção de conhecimento sobre o passado assistiu a uma ampliação no elenco de documentos empregados como fontes de pesquisa. Esse alargamento ocorreu, sobretudo, devido às propostas da Escola dos *Annales*, que promoveram uma renovação nos estudos históricos, abrindo perspectivas para a utilização de novas fontes de investigação. (KOSSOY 2007).

Nessa perspectiva, os objetos de uso pessoal ou coletivo passaram também a ser adotados como fontes de análise em história, visto que esses “estilhaços” do passado se

configuram como vestígios da existência de uma sociedade e das relações humanas que foram vividas num determinado período e local. Assim, cada objeto, independente de tamanho, condição de fabricação ou uso, acaba por se constituir, sob o ponto de vista da cultura material, num documento histórico, pois de alguma forma, ele representa e torna-se testemunho de uma época. (SANT'ANNA et. al., 2009, p.214-216)

Roche (2000, p.11) aponta que o interesse pela cultura material significa um meio de contribuir para uma releitura mais geral da história econômica e social indo ao encontro das "[...] interações que mobilizam historiadores europeus e americanos sobre a compreensão das economias dominantes de consumo e de comercialização". Desta forma, esses objetos tornam-se documentos para que se possa compreender não apenas questões sociais, mas também as relações de consumo.

O termo cultura material é utilizado, segundo Pearce (1992 *apud* SANTANA et. al., 2009, p.213), para definir os artefatos construídos por seres humanos através de uma combinação de matérias brutas e tecnologias e que, resumidamente, podem ser categorizados como objetos móveis. Barros (2010, p.4-5) amplia essa discussão estabelecendo que a cultura material compreende o campo da história que examina fundamentalmente os objetos materiais em sua interação com os aspectos concretos da vida humana, abarcando áreas que abrangem estudos relacionados à alimentação, ao vestuário, à moradia e, inclusive, às condições materiais do trabalho.

Desse modo, nesse tipo de investigação não é apenas o objeto em si que conta, mas sim a história de sua fabricação, dos seus usos e do seu valor simbólico, o que leva o estudo dos artefatos construídos pelo homem para outro âmbito de abordagem, que contempla também as relações entre cultura e sociedade. Assim, aquilo que um dia foi objeto de uso pessoal (como um vestido, por exemplo), constituído em objeto/documento, converte-se num atestado da existência de uma sociedade e das relações humanas vividas numa época, tornando-se muitas vezes a síntese de todo um tempo ou de uma coletividade. (SANT'ANNA et. al., 2009, p.214).

Com base nessas premissas, esta pesquisa¹ buscou examinar uma coleção de vestidos manufaturados pelo costureiro² catarinense Galdino Lenzi para Edina Siemsen,

¹ O presente texto corresponde à síntese de dois projetos de pesquisa vinculados ao Programa de Bolsas de Pesquisa do Artigo 170 da Constituição do Estado de Santa Catarina, realizados no Núcleo de Pesquisa Interdisciplinar Aplicada em Design (NP Design) da Universidade do Vale do Itajaí–UNIVALI, entre os períodos de abril de 2014 a março de 2015. Os projetos tiveram a participação das acadêmicas do curso de Design de Moda Damaris Maria Ramos e Romana Savagnago Erthal, sendo orientados pelos professores Graziela Morelli e Renato Riffel que, com base nos dados obtidos, revisaram e ampliaram as análises.

candidata aos títulos de Miss Santa Catarina e Miss Brasil no ano de 1976. Esses vestidos, confeccionados para serem usados nos desfiles e nos compromissos sociais daqueles concursos, pertencem atualmente ao acervo da Modateca da Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI. Com o propósito de investigar os aspectos técnicos relacionados à confecção destes e, ainda, relacionar os trajes às informações históricas, sociais e culturais obtidas em meios de comunicação impressos do referido período, espera-se contribuir para elucidar determinados aspectos da manufatura artesanal e do consumo de produtos de moda em Santa Catarina na década de 1970, permitindo o acesso a informações que possibilitem o desenvolvimento de novos produtos de design de moda.

De acordo com Andrade (2006, p.72), o estudo de artigos de vestuário é capaz de esclarecer os mais diversos enfoques sociais, culturais e históricos das sociedades porque as evidências materiais contidas nesses objetos são capazes de oferecer vestígios que não estão presentes em outros tipos de fontes, como os artefatos escritos e os iconográficos. Assim, diferente de uma imagem de uma roupa estampada em um livro ou uma revista, que pressupõe uma contemplação passiva, a pesquisa com um objeto de vestuário demanda uma interação física.

Portanto, a análise de uma roupa permite, além do entendimento acerca das dinâmicas sociais, dos comportamentos e das sensibilidades de uma época, a compreensão das tecnologias de manufatura, do uso de matérias-primas, das modelagens empregadas e da qualidade do acabamento das vestimentas de um determinado período histórico. (ANDRADE, 2006, p.72).

Contudo, para que os objetos da cultura material sejam examinados com rigor científico, é necessário que eles sejam administrados em conformidade com uma metodologia de pesquisa. Uma série de métodos de trabalho tem sido prescritos, evidenciando que as propostas metodológicas nesse campo de investigação se encontram ainda em desenvolvimento ou mesmo em constante processo de revisão.

² A denominação costureiro é geralmente associada ao ramo da Alta-Costura. Contudo, mesmo que não seja adequado referir-se a Galdino Lenzi dessa forma, já que no Brasil não houve o desenvolvimento de uma estrutura que possibilitasse tal organização, optou-se por se manter nesta pesquisa essa nomenclatura, em detrimento de outras como estilista ou figurinista. Uma discussão sobre o assunto, referindo-se especialmente a Lenzi, pode ser encontrada em GODOY, Ilma; SANT'ANNA, Mara Rúbia. Desejos de moda: o costureiro Galdino Lenzi e os sonhos de modernidade. In: SANT'ANNA, Mara Rúbia (Org.). **Moda e produto**. Série Modapalavra. Vol. 6. Florianópolis/São Paulo/SP: UDESC/Estação das Letras e Cores, 2010. Ver especialmente as páginas 220-231.

Diante do aparato teórico disponível, optou-se por utilizar um procedimento apresentado por Sant'Anna et. al. (2009, p.261), visto que o mesmo sintetiza muitas das reflexões recentes sobre as metodologias a serem empregadas neste campo do saber.

Desse modo, o desenvolvimento da pesquisa foi organizado em três etapas, compostas da seguinte forma: a primeira deve-se aos estudos bibliográficos, cuja finalidade foi identificar e colocar os pesquisadores em contato direto com as publicações relacionadas ao campo investigado, utilizando-se de livros e periódicos científicos das áreas de moda, história e cultura material; o segundo momento compreendeu a investigação dos objetos/documento (os vestidos), cujas análises priorizaram a descrição das características físicas das peças, assim como o estudo da modelagem, o apontamento dos materiais empregados e, ainda, as possíveis técnicas empregadas na confecção; a terceira deve-se nas análises e interpretações dos dados coletados, relacionando os objetos investigados com o contexto das informações encontrados em periódicos de moda veiculados na época em questão.

Com base nas análises efetuadas, na sistematização das informações e na interpretação dos dados coletados, observou-se que a investigação de objetos da cultura material oferece infinitas possibilidades de pesquisa, servindo igualmente como preciosa fonte para a elaboração de produtos de design.

Conforme ressalta Andrade (2006 *apud* Sant'Anna et. al. 2009, p.216), muitas vezes as fontes escritas ou visuais, reproduzidas em livros tradicionais e revistas especializadas, não são suficientes para servirem como fonte de estudo no campo da moda. Portanto, durante o processo de pesquisa para a criação de novos produtos, é importante que os designers extrapolem o óbvio dado por livros e revistas e busquem, no contato direto com objetos do passado, as possibilidades para experimentar novas percepções e, com base nelas, desenvolver produtos de design de moda com características originais e contemporâneas.

A miss, o costureiro e os vestidos

Edina Siemsen foi eleita Miss Brusque em 1976 e, em maio daquele ano, em evento realizado na cidade de Blumenau, venceu o concurso de Miss Santa Catarina³.

³ Até o ano de 2014, Edina Siemsen tem sido a única Miss Brusque a se tornar Miss Santa Catarina. Quando eleita tinha 19 anos, era estudante de Engenharia e se destacou, segundo a imprensa local, pelos belos olhos verdes.

Como representante da beleza catarinense, coube-lhe o encargo de disputar o concurso de Miss Brasil que, no referido ano, ocorreu na cidade de Brasília. (Figura 1)

Figura 1 – Edina Siemsen em desfile nos concursos de Miss Santa Catarina e Miss Brasil, ocorridos em Blumenau-SC e Brasília-DF, respectivamente, em 1976.



Fonte: Acervo de Edina Siemsen.

Conforme apontado por Morelli (2014), os concursos de miss despertavam a admiração de milhares de pessoas e, por isso recebiam grande divulgação na imprensa, no Brasil e no mundo. Apesar dessa escolha acontecer no país desde o ano de 1900, foi somente a partir de 1954 que a disputa ganhou destaque nacional, sendo a partir daí realizado regularmente. Em 1955, segundo a autora, o grupo Diários Associados passou a promover e transmitir o evento pela televisão, conferindo notoriedade ao concurso que acabou se tornando o segundo acontecimento mais popular no país, atrás apenas da Copa do Mundo. (MORELLI, 2014).

Em Santa Catarina, o concurso se fortaleceu após a blumenauense Vera Fischer ser coroada como Miss Brasil em 1969, passando a ter edições em que compareciam milhares de pessoas. Em depoimento a Motta (2009), um empresário da cidade de Brusque manifestou a importância reservada às representantes da beleza catarinense em décadas passadas, assinalando que a miss “era uma figura respeitada no município e estava presente em eventos públicos como inaugurações ou bailes da alta sociedade.

Para as empresas do município, era motivo de orgulho cobrir a mulher mais bela com suas roupas, perfumes e joias”. Edina Siemsen, em declaração a Motta (2009), também se recorda dos seus tempos ilustres: “Quando venci o concurso estadual, conheci muitas cidades de Santa Catarina, pois abria eventos, sobretudo bailes de debutantes. Era uma celebridade”.

Essas declarações, mais do que simples testemunhos do passado, denotam a exposição midiática alcançada pelas vencedoras desses concursos de beleza. Certamente a comissão que acompanhava a preparação da candidata Edina Siemsen para a etapa estadual da competição - ela própria, inclusive - estava ciente dessa publicidade. Possivelmente, também ponderavam sobre as possibilidades da ascensão da brusquense ao posto máximo da beleza nacional e, quiçá, da beleza mundial já que, sagrando-se vencedora, disputaria o título de Miss Universo nos Estados Unidos.

Nesse cenário, evidenciava-se a necessidade de vestir a candidata com o que de melhor se poderia produzir na moda catarinense. Um pequeno enxoval para trajá-la foi então encomendado ao já ilustre costureiro Galdino Lenzi, para que a aspirante a miss pudesse representar dignamente a beleza catarinense no desfile do concurso nacional e, ainda, nos compromissos oficiais dos quais ela participaria na capital federal.

Galdino Lenzi foi o primeiro homem que se destacou no panorama da moda catarinense costurando para mulheres. Ele criava modelos elaborados de acordo com o perfil das suas clientes, evidenciando as formas anatômicas e aliando uma costura luxuosa às últimas tendências de moda. Nascido em 1924, na cidade de Rio dos Cedros, filho de pai funcionário público e mãe costureira, aprendeu o ofício da costura aos 14 anos numa alfaiataria da sua cidade natal. Na década de 1940, mudou-se para Blumenau em busca do aperfeiçoamento prático. Com o mesmo objetivo profissional, transferiu-se para São Paulo e empregou-se na alfaiataria Martinez, bastante conceituada no ramo por atender políticos e a alta sociedade paulista. (GODOY; SANT’ANNA, 2010, p.220).

Em 1950 estabeleceu sua alfaiataria em Florianópolis e, a partir de 1958, começou a atender o público feminino. No início da década de 1960, abandonou a alfaiataria masculina e dedicou-se somente à moda feminina. Tornou-se conceituado na capital estadual pela qualidade de seu trabalho e, como consequência, suas criações desfilavam nos mais importantes eventos. Seu nome figurava constantemente nas colunas sociais dos jornais locais. (GODOY; SANT’ANNA, 2010, p.221).

Conforme apontado por Godoy e Sant’Anna (2010, p.230-231), o entusiasmo dispensado à costura de Lenzi evidenciava a necessidade de a elite local avalizá-lo

como um dos grandes nomes da moda brasileira. Essa aspiração, segundo as autoras, estava em consonância com os desejos de conferir à Florianópolis a condição de cidade moderna no contexto sócio-histórico das décadas de 1950 e 1960.

Portanto, ao trajar o “enxoval” confeccionado pelo ilustre costureiro, Edina Siemsen se constituía, igualmente, na porta-voz desses anseios que ainda ecoavam pela capital catarinense e, igualmente, por todo o estado. Ela levava para a capital federal - e de lá sua figura se multiplicaria por meio dos milhares de televisores espalhados pelo país – a imagem de uma Santa Catarina que se pretendia atraente, interessante e, sobretudo, moderna.

Três trajes⁴ confeccionados por Lenzi para Edina Siemsen⁵ serviram de base para as análises nesta pesquisa, a saber: um conjunto de saia e blusa vermelhos, de cetim duchese, com detalhes assimétricos e aplicação de franjas e lantejoulas, usado no concurso de Miss Santa Catarina, em Blumenau-SC; um vestido verde água de musseline de seda pura, com decote assimétrico, babados e bordados, utilizado no concurso Miss Brasil, ocorrido em Brasília-DF; um vestido em tecido verde estampado, com alcinhas, também utilizado em Brasília-DF em compromissos oficiais dos quais a candidata a miss Brasil participou.

⁴ Esses trajes foram doados por Edina Siemsen à Modateca da Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI em 2012, juntamente com duas faixas usadas por ela nos concursos de miss Santa Catarina. Esses artigos, após receberem tratamento de higienização, foram expostos na mostra intitulada *Trajes de Miss: os vestidos de Galdino Lenzi para Edina Siemsen, a Miss Brusque e Miss Santa Catarina de 1976*, ocorrida no segundo semestre de 2013, nas instalações da Modateca da UNIVALI, no Campus de Balneário Camboriú. Atualmente, eles estão passando por processo de catalogação no sistema *Pergamum*, permanecendo armazenados em sala específica para guarda de acervos têxteis e de moda, localizada no Bloco 9 da referida instituição, acondicionados em cabides e cobertos por capas protetoras.

⁵ Um vestido de cor amarela, confeccionado em tecido voil faz parte do conjunto de peças recebidas. A princípio presumia-se que fizesse parte do “enxoval” de miss, encomendado a Galdino Lenzi para Edina Siemsen. No entanto, uma investigação mais apurada do traje expôs as diferenças nas técnicas utilizadas na manufatura do mesmo. O acabamento das costuras, o rigor na simetria dos babados, o manuseio das técnicas de ajuste ao corpo, os fechamentos da peça, a qualidade do tecido utilizado, entre outros tantos detalhes, destoavam sobremaneira dos procedimentos adotados por Lenzi na confecção dos trajes que já se havia analisado. Com base nessas evidências, supôs-se que a peça não tivesse sido confeccionada pelo costureiro citado. Dessa forma, buscando ratificar a veracidade da suspeição, procurou-se entrar em contato com a doadora. Esta confirmou que o vestido não havia sido manufaturado por Lenzi e tampouco foi utilizado por Edina Siemsen nos desfiles ou nos eventos que precederam os concursos de Miss Santa Catarina ou Miss Brasil. No entanto, a mesma não soube informar, na ocasião, a data e a autoria da peça. Desse modo, procurou-se não incluir o referido vestido nas investigações aqui efetuadas. Contudo, outras pesquisas poderão ser produzidas tendo como base o traje em questão, verificando a sua procedência, as condições de manufatura e as relações simbólicas de seu consumo e uso.

Figura 2 – Coleção de peças de Edina Siemsen doadas à Modateca da UNIVALI.



Fonte: Modateca UNIVALI. Autoria: Vitor Ebele.

Tomando esses trajes como objetos/documento, conforme já explicitado, compreende-se que eles trazem consigo informações dos aspectos culturais, da sociedade e do período nos quais foram manufaturados. Desse modo, entende-se que eles não serviram somente para cobrir o corpo, protegê-lo das variações climáticas ou, ainda, tiveram a função de adornar ou de promover a diferenciação dentro de um determinado grupo. Eles nos oferecem, segundo afirmam Prown (1982 apud BENARUSH, 2012, p.3), uma “matriz intelectual” de sua época, ou seja, eles carregam em si dados sobre a capacidade criativa de seu criador, as preferências estéticas, os detalhes técnicos e tecnológicos envolvidos na sua fabricação e, sobretudo, as ideias e os valores de quem os adquiriu e usou e, por extensão, da sociedade da qual ela fez parte.

Portanto, esperamos que as análises que apresentamos a seguir possam contribuir para elucidar determinados aspectos históricos, culturais e sociais de uma determinada coletividade numa certa época, permitindo que o resultado desses estudos se convertam em uma proveitosa fonte de pesquisa para ser utilizada na criação de produtos nas mais diversas áreas do design e, especialmente, no campo da moda.

Traje nº 1: conjunto vermelho formado por blusa e saia

Iniciamos nossas análises investigando este conjunto de blusa e saia confeccionado em tecido cetim *duchesse* na cor vermelha, com corte assimétrico e aplicação de franjas e lantejoulas, usado por Edina Siemsen no concurso de Miss Santa Catarina, realizado na cidade de Blumenau-SC, no ano de 1976.

O tipo de tecido utilizado na confecção do traje é assim denominado, segundo Catellani (2003 p.621), por causa da expressão francesa *duchesse*, que significa duquesa. É um tipo de “cetim encorpado, mas bastante maleável, que possui brilho intenso, sendo preferido para a confecção de vestidos de festa e de noivas desde a década de trinta do século XX”.

Nota-se aqui a preferência do costureiro pelo uso de tecidos nobres, propícios à ocasião. Contudo, neste traje utilizado no concurso estadual, observa-se a opção por um tecido de caimento menos fluído, contrastando dessa forma com os vestidos confeccionados para a etapa nacional que primaram pelo uso de materiais leves e modelagens menos rígidas.

A blusa é assimétrica, modelo regata, com decote em V frontal, com ponta maior do lado direito (Figura 3). A parte frontal da blusa foi cortada em duas partes. Há quatro pences na parte frontal, sendo duas delas verticais clássicas e duas oblíquas, saindo da cava. As pences verticais iniciam no quadril e seguem até a altura do busto.

Nas costas, a peça foi cortada em quatro partes. Com base na análise desses recortes e pences, existentes tanto na frente como nas costas, observa-se que eles tiveram a finalidade de melhorar o ajuste do traje ao corpo, delineando as formas da candidata, sendo esta uma das características dos trajes feitos por Galdino Lenzi. Segundo Vandresen (2001), o costureiro costumava criar modelos de acordo com o perfil das clientes e suas formas anatômicas. Aliando tendências e luxo, continua a autora, e por meio de formas lânguidas e decotes sensuais, aliados a um corte preciso, o catarinense conseguiu, marcar um estilo que acabou tornando-o conhecido por todo o país.

A blusa e a saia possuem aplicação de franjas de poliéster, costuradas no lado avesso, tendo no lado direito um acabamento feito com aplicação de passamanaria com miçangas e lantejoulas (Figura 3). As franjas, segundo Catellani (2003, p.466), são fios ou tiras feitas de diversos materiais que pendem da orla de um tecido, servindo para enfeitar peças de vestuário. Essas franjas aplicadas ao traje foram, provavelmente, compradas em metro.

Uma das medidas da franja foi aplicada da cintura esquerda para cima, em diagonal, passando pelo lado direito do decote e pescoço, descendo para a parte das costas, também em diagonal, terminando no mesmo ponto onde começou: no lado direito da cintura da parte posterior. A outra medida de franjas foi aplicada em sentido contrário, frente e costas, iniciando na cintura e descendo até o quadril.

O uso de aplicações feitas à mão, como das lantejoulas sobre as franjas, evidenciam a proposta de reforçar o aspecto de uma costura artesanal do traje, ainda que as franjas tenham sido fabricadas industrialmente e adquiridas em lojas de aviamentos.

Figura 3 – Blusa assimétrica e detalhe da aplicação de franjas.



Fonte: Modateca UNIVALL. Autoria: Felipe Pacheco Schürmann.

O fechamento da parte de trás da blusa é feito somente com um colchete de gancho, com encaixe em alça feita em linha (CATELLANI, 2003 p. 455), ficando posicionado na altura da nuca. Essa linha do encaixe do colchete está rompida.

Há outro fechamento na peça, localizado na lateral esquerda, composto por 10 botões encapados do mesmo tecido do conjunto. Os botões foram costurados à mão na extremidade esquerda das costas, com encaixe feito em rolotê do mesmo tecido, também pregado à mão. O 6º e o 7º botão, contados de cima para baixo, perderam a parte superior.

Na parte inferior do abotoamento há um fechamento com colchete e gancho de metal. Sobre os rolotês, havia uma cobertura de chifon pregada à mão, com a finalidade de dar um melhor acabamento. Parte das costuras dessa cobertura se rompeu, deixando a costura dos rolotês à mostra. Na parte interna da peça, pode-se observar que os rolotês foram aplicados com uma linha contínua.

A saia do conjunto tem modelagem reta e corte assimétrico, com cós estreito. Segundo Catellani (2003, p.562) o cós é a “parte do tecido em forma de tira que rodeia e arremata a cintura em certas peças de vestuário, especialmente em saias e calças”. Na saia, há duas pences retas na frente e duas pences retas nas costas.

Há uma fenda na lateral esquerda. Para Catellani (2003 p.575), a fenda é uma abertura no lado de saias ou calças que permitem uma melhor desenvoltura nos movimentos. O fechamento da saia é na lateral esquerda, com zíper de nylon da marca Corrente aplicado com costura manual. Completando o fechamento, há a aplicação de colchetes de metal, também aplicados manualmente.

A saia contém uma aplicação de franjas na extremidade inferior. Essas franjas foram aplicadas na lateral esquerda, ascendendo até a lateral direita, depois passando pela parte das costas e terminando no mesmo ponto em que começou, acompanhando assim o corte assimétrico da peça.

Na parte de dentro da blusa podemos observar a costura do acabamento do decote e das cavas (Figura 4). Ambas feitas manualmente com ponto espinha, um tipo de ponto em cruz que, quando repetido, forma uma linha de “X” semelhante a um padrão de espinha de peixe (NEWMAN E SHARIFF, 2011 p.147).

O recorte frontal, que une as duas partes da blusa, foi cozido com costura aberta na máquina reta, tendo como acabamento a própria orela do tecido (Figura 4). As pences também foram costuradas na máquina reta. É possível também observar a costura manual da aplicação das franjas.

A costura lateral direita, a união dos ombros e, nas costas, a junção das partes foram feitas com costura aberta na máquina reta. Já os acabamentos em ziguezague dessas partes foram feitos na máquina de costura.

As bordas de dentro do decote e das cavas apresentam leves manchas, provavelmente decorrentes da oxidação por conta de suor. A parte frontal de dentro do tecido também apresenta algumas manchas, principalmente próximo à lateral direita. Na parte das costas, as manchas se apresentam sob a costura manual das franjas.

Figura 4 – Detalhes das costuras internas da blusa: decote e cava.



Fonte: Modateca UNIVALI. Autoria: Renato Riffel e Romana Savagnago Erthal.

Na parte de dentro da saia observa-se que o cós foi costurado manualmente e pespontado com máquina reta. Há a aplicação de duas fitas de gorgorão em formato de alças no cós, uma em cada lateral, afixadas para pendurar a saia em cabides. As pences foram costuradas com máquina reta e pespontadas com a mesma.

A lateral direita foi unida com costura aberta feita na máquina reta com acabamento de ziguezague. Na lateral esquerda, foi aplicado o zíper com costura manual sobre a costura aberta, que é unida até a altura do quadril, e aberta desde a ponta até a extremidade inferior, formando a fenda. O acabamento da borda é feito em ziguezague. É possível notar um pedaço da orela na parte inferior da borda da fenda.

A saia encontra-se em bom estado de conservação, não apresentando manchas e nem descoloração do tecido. Nas costas, na região próxima dos joelhos, há uma pequena região com puído, provavelmente causado por fricção.

Após efetuadas as análises e descrições, elaborou-se a medição das peças e o desenho técnico do conjunto, objetivando o estudo das medidas e da modelagem utilizadas. Tendo como base estas análises e comparando-as com as dimensões dos outros vestidos examinados na sequência, conclui-se que Edina Siemsen possuía, à época, um corpo que oscilava entre as numerações 38 e 40⁶.

Com relação à modelagem, observa-se que a opção por um corte assimétrico da blusa e da saia, em combinação com a aplicação das franjas em diagonal, foram recursos utilizados para dar um maior “movimento” à peça. Como a blusa e saia possuem pences que evidenciavam os contornos do corpo e o tecido escolhido conferia certa rigidez à silhueta, a assimetria do modelo e o movimento das franjas proporcionavam o devido contraste às formas da peça, especialmente se imaginarmos o traje em movimento durante o desfile da candidata a miss.

A investigação dos detalhes técnicos da peça, especialmente dos métodos empregados para a costura, revelam igualmente a transferência dos processos de manufatura aprendidos por Lenzi no ofício da alfaiataria para a elaboração de trajes femininos. Essa competência, conforme apontam Godoy e Sant’Anna (2010, p.228), aliada ao “poder criativo” conferido ao costureiro, contribuíram para a consagração de seus trajes, tanto na capital catarinense como fora dela.

Traje nº 2: vestido verde estampado com mangas e saia em lenços

⁶ Essa aferição tem como base a tabela de medidas publicada em: SENAC. **Modelagem plana feminina**. São Paulo: Senac, 2003

Esse vestido foi confeccionado para Edina Simsen, já eleita Miss Santa Catarina, para que fosse utilizado nos compromissos sociais que comparecesse durante sua estada em Brasília, local onde seria realizada a etapa do concurso Miss Brasil, no ano de 1976. O traje foi confeccionado em crepe de poliéster estampado, com padronagem geométrica. O modelo do vestido tem mangas e saia em lenços.

O tecido tipo crepe, segundo Catellani (2003, p.626), é um tecido leve caracterizado pela superfície ligeiramente frisada. Já o poliéster, segundo Newman e Shariff (2011, p.144) é um material sintético derivado do petróleo, que se assemelha ao náilon, sendo mais resistente e menos brilhoso que este. Na forma têxtil, é bastante usado devido à sua rigidez, baixo custo, resistência a rugas e secagem rápida. Certamente, por se tratar de uma vestimenta para ser usada em ocasiões menos formais, optou-se pelo uso de material de menor sofisticação, por uma modelagem mais fluída e pelo uso de uma padronagem têxtil descontraída. Essa adequação do tipo do traje ao momento apropriado denota que Lenzi possuía também, além do seu já conhecido talento para a manufatura, uma habilidade apurada para manejar os códigos da etiqueta do bem vestir.

Com relação à utilização de tecidos artificiais, é sabido que a partir da década de 1960 seu uso se torna prolífico na produção do vestuário. Mesmo sendo utilizados majoritariamente em artigos baratos e produzidos em massa, estilistas como Mary Quant e costureiros como Pierre Cardin e Lanvin foram convidados a preparar coleções especiais com esse tipo de tecido, visando elevar seu *status*. (MENDES; HAYE, 2003, p.192). No Brasil, os desfiles da Casa Rhodia realizados em eventos de moda como a FENIT (Feita Nacional da Indústria Têxtil), buscavam também promover a expansão do uso desses novos materiais. Portanto, a escolha do crepe de poliéster para o traje informal de Edina Siensen se encontra em consonância com essas perspectivas do mercado da moda para a referida década e para os anos subsequentes.

Com relação ao modelo do vestido, ele possui um decote quadrado. A parte superior frontal tem duas pences horizontais clássicas e duas pences verticais no busto. (Figura 5). As mangas em lenço são formadas por dois quadrados de tecido sobrepostos, costurados à máquina na cava, contendo um acabamento com chuleado. (Figura 5). Conforme Catellani (2003, p.559), chuleio é uma costura “usada como acabamento nas bordas do tecido cortado, evitando seu desfiamento”. Os lenços que formam as mangas

têm bainhas feitas com máquina de costura, com ponto ziguezague, sendo que esse tipo de ponto é feito com linhas costuradas em ângulos alternados. (CATELLANI, 2003, p.609)

Figura 5 – Detalhe do decote e das mangas em lenços



Fonte: Modateca UNIVALI. A autoria: Felipe Pacheco Schürmann.

Os quadrados de tecido que formam as mangas foram cortados aproveitando inclusive a orela do tecido (Figura 5). Conforme indicam Newman e Shariff (2011 p.133), a orela é a “borda no sentido do urdume que recebeu acabamento para evitar que esgarce ou esfiape [...] Na confecção de roupas, a orela costuma ser retirada ou então escondida por costuras ou bainhas”. Contudo, o aproveitamento dessa parte do tecido para a confecção das mangas do vestido de Edina Siemsen evidencia a busca por um maior aproveitamento do material disponível para a manufatura do vestido. Os fatos que motivaram essa economia, no entanto, são desconhecidos.

Na parte interna do decote, na altura do ombro, há a aplicação de uma tira de elástico forrada com o tecido do vestido. Esse elástico forrado contorna toda a parte superior interna do ombro.

O forro interno do vestido foi aplicado na parte superior, estendendo-se somente até a cintura, sendo feito em tecido de poliéster. Esse termo poliéster, segundo Catellani (2003, p.708), compreende os tecidos feitos com uma “fibra sintética obtida pela condensação do polímero de poliéster, substância química derivada do petróleo.” Essas fibras, continua a autora, são empregadas na fabricação de tecidos e outros materiais para confecção de roupas desde a década de 1950 do século XX, tendo a propriedade de não deformar ou amarrotar facilmente, além de ter secagem rápida e possuir um bom caimento.

O revel do decote, frente, ombro e costas, foi costurado junto do forro com costura manual. Esse revel, também conhecido como guarnição, compreende a parte

interna próxima das aberturas das peças de roupa que, sendo dobrado ou ainda cortado e costurado de forma duplicada, é virado para o lado de dentro da peça, proporcionando um melhor acabamento. (TENGLER-STADELMAIER, 2002, p. 102). O forro do vestido e o revel, após terminados, foram unidos à parte da frente com costura à máquina.

O corpo do vestido, que compreende a parte superior com forro, foi unido à saia já pronta, com costura à máquina. Junto a essa costura foi cozido parte do viés, que é uma tira de pano estreita cortada obliquamente, que serve para acabamento ou debrum, segundo Catellani (2003 p.476). Parte desse viés, que havia ficado solto na costura anterior, foi posteriormente virado e costurado manualmente, com ponto invisível. As pences horizontais e verticais existentes foram costuradas juntando-se o forro com o tecido do vestido.

Os acabamentos nas laterais internas do corpo do vestido, onde se juntam a parte frontal e costas, foram feitas com costura aberta e chuleado. A parte superior do ombro, onde se juntam frente e costas tem o mesmo acabamento.

O vestido tem fechamento nas costas, com aplicação de zíper de nylon, da marca corrente. O fechamento complementar é feito com gancho de metal pregado à mão, com engancho de fio. (CATELLANI, 2003 p.466)

Na parte lateral esquerda interna da peça, sobre a costura aberta, há aplicação manual de uma etiqueta feita em fita de gorgorão. A etiqueta tem a inscrição “Lenzi” (Figura 6). Essa inscrição foi feita com máquina de costura, seguindo um traçado efetuado previamente com lápis. A linha utilizada para a costura foi de cor preta, sendo que no avesso da costura foi utilizada uma linha branca.

Nas duas laterais, na altura da cintura, há a aplicação de dois passantes feitos de linha trançada. O passante é uma “pequena alça, geralmente montada com o cóis, destinada à passagem do cinto.” (CATELLANI, 2003 p.602). O passante do lado esquerdo está rompido e do lado direito está intacto.

O cinto que acompanha o look é feito do mesmo tecido do vestido (crepe de poliéster) em forma de rolotê com alma, que é um fio preenchido com lã ou fibra. (CATELLANI, 2003 p.605). Sendo costurado à máquina pelo avesso, o tecido é depois virado, com o auxílio de alguma ferramenta com gancho. A parte central do cinto é formada de uma trança. O cinto apresenta várias manchas de oxidação nas partes mais claras, tendo também algumas perfurações e estando descosturado em várias partes, o que permite ver o material do enchimento do rolotê, composto de fibra de poliéster.

A saia do vestido é formada por cinco quadrados de tecido unidos com costura reta, feita à máquina e acabamento em ziguezague, da mesma forma como efetuado nas mangas. (Figura 6). Nota-se também a presença da orelha do tecido em alguns dos lenços que compõem a saia, denotando o total aproveitamento do tecido para a confecção da peça.

Figura 6 – Parte superior interna do vestido com etiqueta e saia em lenços



Fonte: Modateca UNIVALI. Autoria: Romana Savagnago Erthal

O fechamento da saia nas costas foi feito com costura aberta e o chuleado feito à mão. Os quadrados que formam a saia têm caimento em ponta, sendo que uma das extremidades de cada quadrado tem corte arredondado para se encaixar na circunferência da cintura. Não há aplicação de forro sob a saia do vestido.

Na parte superior do vestido, na região frontal, há sinais de desbotamento. O vestido possui ainda manchas de oxidação, estando estas localizadas na parte superior direita frontal do decote, em um dos quadrados que compõe a manga esquerda e um dos quadrados que compõe a parte frontal da saia. Há pequenas manchas de oxidação na parte interna dos dois ombros, o que também ocorre no forro, na parte frontal superior direita interna e na etiqueta de gorgorão que contém a identificação do costureiro.

Assim como procedido com o traje anterior, também foram tomadas as medidas do vestido analisado e efetuado o desenho técnico do mesmo para estudo da modelagem.

Traje nº 3: vestido verde de um ombro só com aplicações de miçangas

Este vestido verde claro, confeccionado em tecido crepe *georgette*, foi utilizado por Edina Siemsen no desfile em trajes de gala do concurso de Miss Brasil ocorrido em 1976 em Brasília-DF.

Conforme Catellani (2003, p.26), os tecidos de crepe são leves e tem como característica o aspecto crespo ou enrugado, efeito conseguido por meio do uso de fios com alta torção, por meio do calor, por tratamentos químicos ou pela sua forma de construção. Uma de suas variações, o crepe *georgette*, é muito usado em vestidos de festa desde a década de 1910 (SABINO, 2007, p.203), tendo uma estrutura simples, “utilizando fios torcidos tanto no urdume como na trama”. (CATELLANI, 2003, p.626). Conforme relata Callan (2007, p.100), esse tipo de tecido também pode apresentar misturas de seda e algodão, seda e *rayon* ou ainda outras misturas.

As linhas gerais do vestido seguem o modelo vestido-sereia, um tipo de veste ajustada que modela o corpo, abrindo-se em cauda de sereia na barra da saia. (CATELLANI, 2003, p. 539). Na parte superior apresenta um decote de um ombro só arredondado, partindo do ombro direito em direção à base da cava do braço esquerdo, quando visto de frente. No lado esquerdo possui duas alças em rolotê, feitas no mesmo tecido do corpo. Contornando o decote, tanto na parte frontal como posterior, há uma faixa de 6 centímetros contendo um bordado manual feito com miçangas, canutilhos e lantejoulas. (Figura 7).

Seguindo a linha do decote e costurado abaixo deste, há a aplicação de um babado godê duplo, com acabamento de viés cosido dobrado na extremidade do tecido, sendo dobrado novamente e tendo acabamento de bainha feita manualmente.

O vestido segue com corte reto até no quadril, onde há um recorte em diagonal que decresce do lado esquerdo até o direito, seguindo da altura do quadril até o início da coxa direita. Segundo Catellani (2003, p.605), o uso desse tipo de recorte promove um melhor caimento do tecido, dando maior beleza à peça. Assim como no decote, esse recorte assimétrico é também contornado por uma faixa de bordados de 6 centímetros, idêntica à já citada anteriormente. (Figura 7). Abaixo do recorte, costurada manualmente, há uma saia em godê duplo, com acabamento em viés.

Figura 7 – Detalhe da parte superior do vestido e da faixa com aplicação de miçangas



Fonte: Modateca UNIVALI. Autoria: Felipe Pacheco Schürmann.

Na extensão total da lateral esquerda do vestido, desde a parte embaixo do braço seguindo até a faixa bordada da saia, há um fechamento com 18 botões encapados e 18 rolotês. Para forrar os botões como para confeccionar os rolotês foi utilizado o mesmo tecido do vestido. (Figura 8).

Na parte das costas do vestido há uma repetição da construção utilizada na parte frontal, com o decote de um ombro só e a aplicação da faixa de 6 centímetros contendo um bordado manual feito com miçangas, canutilhos e lantejoulas. O mesmo tipo de babado duplo aplicado na parte frontal tem continuidade nas costas.

O forro do vestido é confeccionado em *faillette*. Conforme descrito por Catellani, (2003, p.637), o *faillete* é um tecido feito de fios cardados, com desenho tafetá, em seda, acetato ou poliéster, sendo utilizado geralmente para forro de vestuário. Na parte superior, o forro tem duas pences verticais saindo do decote. O forro foi costurado ao vestido de forma manual, com ponto de bainha.

Pelo lado avesso, observa-se que a costura do rolotê que forma a alça esquerda foi alterada. O rolotê foi costurado novamente, na frente e costas, com pontos grosseiros, sem romper com a costura original. É provável que essa intervenção seja resultado de uma reforma feita após a finalização do vestido, que buscava diminuir o tamanho da alça ou realocá-la cerca de 3 cm para dentro, em relação à cava. (Figura 8).

Na lateral esquerda das costas está afixada uma etiqueta contendo o escrito Lenzi. (Figura 8). A etiqueta é confeccionada em fita gorgorão, com a escrita do nome feita em máquina de costura, com ponto corrido, seguindo um traçado riscado a lápis.

Figura 8 – Detalhes do fechamento lateral e da parte interna superior, onde se vê a realocação das alças e a etiqueta com a inscrição Lenzi.



Fonte: Modateca UNIVALI. Autoria: Renato Riffel e Romana Savagnago Erthal

É possível notar muitas manchas amareladas e desbotamento do tecido, tanto na parte frontal superior como na saia. O desbotamento é menos evidente no tecido que ficou sob outro, especialmente nas partes que contém os babados. Esse descoloramento indica que, possivelmente, o vestido permaneceu guardado com uma excessiva exposição à luz. Outras manchas, mais ressaltadas, presentes em boa parte da peça, parecem indicar que o vestido foi molhado ou permaneceu em local com infiltração de água ou outro líquido incolor.

O vestido também apresenta uma série de rasgos. Alguns são pequenos e arredondados, variando de 2mm a 5mm e sua presença tem causa desconhecida. Na lateral, em área próxima ao quadril, há várias rupturas maiores, de formato disforme, cobrindo uma área de cerca de 6 cm. Essas rupturas se devem, possivelmente, à fragilidade apresentada pelo tecido, podendo ter sido provocadas pelo atrito com as miçangas que compõem o bordado existente na peça, visto que o mesmo permaneceu guardado dobrado sobre si mesmo. Conforme inspeção feita no vestido, considerou-se ser pouco provável que este tenha sido avariado por insetos⁷ já que não foram encontrados resquícios destes quando do recebimento da peça pelos responsáveis pela Modateca da UNIVALI.

O forro também se encontra com manchas amareladas, especialmente na região próxima ao decote, sendo mais forte no ombro direito. Na parte interna, no forro, existe uma marca de batom vermelho, próximo ao decote.

⁷ Conforme Alvarado et. al. (2002), os artigos têxteis, especialmente os confeccionadas com fibras protéicas, podem sofrer avarias em decorrência do ataque de larvas de insetos, principalmente de traças das espécies *Tineola bisselliella* e *Lepisma Sacharina*.

ModaPalavra E-periódico

Há alguns rompimentos de linhas nos bordados, sendo estas rupturas presentes em quase toda a extensão do bordado. Por conta dessas rupturas, algumas miçangas, canutilhos e lantejoulas estão se desprendendo. As lantejoulas, de material plástico na cor verde, também apresentam perda de coloração, especialmente na borda.

O tecido que recobre os botões, assim como os rolotês aplicados para fechamento lateral do vestido estão bastante fragilizados, apresentando rompimento e manchas amareladas em algumas partes (Figura 8). O rolotê da alça também se encontra desbotado e com algumas pequenas rupturas.

Da mesma forma como procedido com os trajes já descritos, foram tomadas as medidas do vestido analisado e efetuado o desenho técnico para estudo da modelagem.

Uma moda para a miss

Com base nas análises efetuadas foi possível relacionar os objetos/documento com o contexto de consumo de moda na década de 1970. Deve ficar claro desde já que tais observações podem ser aprimoradas com a inclusão de depoimentos dos envolvidos no processo de fabricação e uso dos vestidos, bem como se forem adicionadas às investigações um maior número de publicações da época estudada e criações de costureiros nacionais e internacionais.

Essas apreciações tiveram como base imagens divulgadas em livros e sítios eletrônicos, além de revistas de moda brasileiras e estrangeiras que circulavam pelo estado de Santa Catarina nos anos de 1975 e 1976, como *Figurino Moderno* e *BurdaModen* (uma publicação alemã com grande aceitação no estado e no país), que dispunham de moldes para a confecção de roupas. Através do exame dessas imagens foi possível destacar uma série de trajes que apresentam elementos que se relacionam com os vestidos descritos.

Figura 9 - Vestido em lenços. Missoni, coleção verão 1968.



Fonte: Hays; Mendes (2003, p.205)

Figura 10 – Vestido em lenços. Ossie Clark, 1968.



Fonte: Hays; Mendes (2003, p.216)

Figura 11 - Vestido com saia em lenços



Fonte: Revista Burda Moden, 1976

Nas imagens acima pode-se notar alguns dos elementos que se assemelham aos trajes confeccionados por Galdino Lenzi para Edina Siemsen. Os três vestidos possuem modelagens que têm como base quadrados ou retângulos sobrepostos, terminando em pontas irregulares. Essa ideia de modelagem em lenços é encontrada no vestido no2, em que se pode perceber o uso de quadrados sobrepostos para compor a saia e as mangas do mesmo. As figuras 10 e 11 também denotam a escolha da matéria-prima utilizada nos vestidos da miss, notadamente selecionados pela leveza e pelo bom caimento que proporcionam. Assim, a escolha do tecido e a técnica utilizada na modelagem se complementam objetivando dar movimento e leveza à vestimenta.

De acordo com Mendes e Hays (2003, p.216), a adoção dessa silhueta flutuante fazia parte de um movimento ocorrido nos finais da década de 1960 que buscava um afastamento das roupas curtas e estruturadas confeccionadas em tecidos duros, típica dos anos anteriores. Como se observa na figura 11 e também na figura 13, essa proposta de fluidez das formas acabaria por balizar boa parte da produção de moda na década de 1970.

Ainda nas figuras 10 e 11, identifica-se o acabamento feito com bainha de lenço, técnica igualmente utilizada no vestido nº 3. Apresentando um resultado bastante delicado, este método de arremate das extremidades dos trajes era bastante usado como

recurso na confecção de vestes sofisticadas, especialmente as confeccionadas com tecidos finos.

Na figura 11 observa-se a aplicação de babados na parte superior do vestido, elemento que pode ser relacionado àquele encontrado no vestido nº 3. Já na figura 14 pode-se notar a utilização de franjas, componente utilizado para ornar o traje de nº 1. Elemento típico da moda dos anos 1920, no final da década de 1960 o uso de franjas se tornou novamente popular no vestuário informal da juventude, conforme apontam Mendes e Haye (2003, p.195-196). Contudo, segundo as autoras, logo elas passaram a figurar também em boa parte das coleções de prêt-à-porter e mesmo em algumas criações da alta costura, denotando o interesse dos criadores de moda pela cultura juvenil, usada a partir daquela década como rica fonte de inspiração.

Tanto a utilização das franjas como dos babados aplicados nos trajes confeccionados para Edina Siemsen demonstram a intenção de dar movimento às peças, já que os mesmos foram pensados para serem utilizados em desfile, ou seja, foram estruturados para vestir um corpo em movimento.

Figura 12 - Vestidos estampados



Fonte: Figurino Moderno, março 1976

Figura 13 – Vestidos assimétricos de gala



Fonte: Figurino Moderno, novembro 1975

Figura 14 – Poncho e calça Valentino, 1969



Fonte: Vogue Italia Encyclo (2015).

Na figura 13 são mostrados dois vestidos que possuem um decote de um ombro só. Esse tipo de decote aparece no vestido analisado no 3, mas a assimetria é um elemento que está presente em outras situações também, como no traje no 1, no qual as franjas estão dispostas em diagonal de forma não simétrica. Esses dois vestidos também remetem a uma proposta sofisticada, tanto na modelagem como no uso de materiais e acabamentos. A utilização de superfícies brilhantes, conseguidas com aplicação de

elementos reluzentes complementam essa ideia. Desse modo, esses elementos encontram-se presentes nos vestidos nº 1 e nº 3, nos quais o uso de modelagens assimétricas e mais próximas ao corpo e a aplicação de lantejoulas e miçangas conferem aos trajes o requinte que a ocasião exigia.

A figura 12 apresenta dois modelos de vestidos de estilo casual, usados na época por um público feminino amplo, principalmente mulheres casadas que optavam por vestimentas mais clássicas. Esta figura foi selecionada não por seus detalhes ou modelagem, mas pelo uso de estampas que fazem referência ao vestido no 2. As padronagens dos dois trajes apresentam (ao menos, a partir do que é possível identificar na imagem da revista) tonalidades de cores semelhantes e exibem desenhos geométricos dispostos de forma irregular, assemelhando-se às estampas do vestido usado por Edina Siemsen nos compromissos oficiais dos quais participou em Brasília. Certamente a escolha do tecido estampado para tais solenidades encontrava-se vinculado ao caráter menos formal da ocasião. Contudo, ao combinar uma modelagem audaciosa ao emprego de uma padronagem contemporânea, Galdino Lenzi não demonstrava apenas que possuía um apurado conhecimento das técnicas de corte e costura, mas buscava evidenciar igualmente seu domínio dos códigos da moda em voga na época.

Considerando que em meados da década de 1970 os concursos de miss ainda gozavam de prestígio e sucesso, pode-se tomá-los como acontecimentos referenciais por meio dos quais se propagavam determinados padrões de beleza e as novidades da moda. Cabe lembrar que, em Santa Catarina, os concursos de miss viviam seus últimos momentos de euforia nos anos após a blumenauense Vera Fischer conquistar, em 1969, o título de Miss Brasil.

Com relação aos padrões de beleza, percebe-se também que atrizes da televisão e do cinema como Farrah Fawcett e Jessica Lange, por exemplo, personificavam os modelos de formosura que se desejava para as misses. Essas estrelas do entretenimento superavam, naquele momento, a influência das modelos e manequins oriundas do ambiente da moda, visto que estas ainda não se faziam muito presentes nas publicidades ou na própria difusão dos desfiles das grifes.

Portanto, no que diz respeito à moda, os concursos de miss eram eventos onde as atenções se voltavam para observar os trajes com as quais as candidatas desfilavam, visto que estes poderiam servir como “modelo” a ser copiado para ir a uma festa ou evento social. Em Santa Catarina, era muito comum encontrar costureiras de família ou, em famílias numerosas, mulheres que cosiam as roupas dos familiares e os próprios

vestidos. Na maioria das vezes, esses vestidos eram confeccionados tendo como base imagens publicadas em revistas, não sendo raras as predileções por modelos vestidos por atrizes de cinema e TV ou, ainda, pelas misses.

Em meados da década de 1950, vários costureiros começaram a despontar no cenário da moda brasileira, criando trajes exclusivos feitos sob medida e de alto custo. Segundo Braga e Prado (2011, p.285), o crescimento da indústria têxtil no país propiciou um investimento em produtos mais sofisticados, esboçando um panorama propício à valorização de uma moda local, baseada nos princípios de uma alta moda existente no exterior. Segundo os autores, muitos costureiros brasileiros viveram seu auge nas décadas de 1960 e 1970, tornando-se expoentes da chamada alta-costura brasileira, ganhando destaque não apenas em São Paulo, maior metrópole industrial do país, mas também em outras capitais brasileiras.

É nesse cenário que Galdino Lenzi se firma como um dos maiores talentos da costura catarinense, sendo então escolhido para confeccionar os trajes da miss. A seleção de técnicas manuais, atrelado ao desenho do vestido exclusivo e sob medida, assim como a presença da etiqueta que leva a assinatura do criador, eram elementos que propunham a comparação com o que havia de melhor e mais sofisticado na moda: a costura de luxo francesa. Esses elementos constantes no trabalho de Lenzi, mas também de outros costureiros da época, podem ser observados nos vestidos descritos, evidenciando a pretensão de um caráter de exclusividade e sofisticação para os trajes de uma miss.

Com relação ao estilo dos vestidos analisados, podem-se observar algumas questões: a escolha dos decotes assimétricos com aplicações de pedras ou franjas coloca em evidência o colo e a parte superior da candidata à miss, procurando destacar a beleza do seu rosto. Os dois vestidos usados nos desfiles (nº 1 e nº 3) mantêm uma unidade em relação à forma. Considerando-se que foram utilizados em momentos importantes do concurso, suas modelagens contrastam com o vestido nº 2, utilizado em compromissos oficiais, demarcando assim os momentos condizentes com o uso de cada traje. No geral, a fluidez e o movimento proporcionados pelos elementos que constituem os vestidos confeccionados por Galdino Lenzi, caracterizados pelo uso de franjas e babados, pela utilização de tecidos finos e aplicações de brilhos, somados ao uso de modelagens ora ajustadas ora fluídas, mas invariavelmente assimétricas, fazem referência às propostas de moda vigentes na época. Da mesma forma, referenciam e se coadunam com as criações de costureiros destacados no cenário da moda nacional e internacional da

década de 1970, mantendo uma concepção moderna em seus aspectos formais ao mesmo tempo em que evidencia elementos de classe e sofisticação, quesitos indispensáveis para compor a imagem de uma miss.

Acervos de moda: possibilidades de pesquisa e criação

O estudo de artigos de moda, sendo estes tomados como objetos/documento, é capaz de elucidar aspectos sociais, históricos e culturais das sociedades nos quais eles foram produzidos. Com uma observação atenta dessas peças, é possível perceber a ampla quantidade de detalhes ali existentes: os tipos de modelagem utilizados, os materiais e as técnicas de confecção empregadas, as relações simbólicas resultantes das interações sociais, as sensibilidades de uma época.

Assim, as pesquisas feitas em objetos do passado, como em artigos do vestuário, por exemplo, podem suscitar preciosas experiências que nem sempre são possíveis de vivenciar observando-se as páginas de revistas ou livros.

Nota-se que atualmente, no Brasil, é crescente o número de instituições de caráter público e/ou privado que se preocupam em preservar objetos que se relacionam à moda. Como exemplos dessa iniciativa podemos citar os museus, os centros de memória e documentação da moda e as modatecas das instituições de ensino. Esses espaços buscam conservar, armazenar e expor seus acervos, contribuindo para preservar a memória da moda brasileira e disponibilizando, muitas vezes, seus materiais para pesquisas.

Nessa linha, a Modateca da UNIVALI, criada em 2010, é exemplo de um espaço onde a memória da moda é mantida e atualizada por meio da guarda e exposição de um rico acervo de artigos de vestuário composto por chapéus, luvas, gravatas, calças, camisas, jaquetas, calçados, vestidos, entre outros, das mais variadas autorias e épocas. Uma pesquisa em seu acervo oferece, portanto, experiências sensoriais ímpares que jamais serão possíveis de serem vivenciadas apenas com estudos baseados em livros ou revistas de moda.

Dessa forma, acredita-se que é a partir destas experiências concretas que o profissional de design pode se alimentar para encontrar fundamentos para a criação de novos produtos de moda. Não se trata, logicamente, de reproduzir um objeto “antigo”, mas de conjugar as informações obtidas com conceitos contemporâneos, elaborando produtos atuais e desejáveis.

Conclui-se então, que os estudos no campo da cultura material não precisam apenas suscitar o conhecimento histórico, papel tradicionalmente atribuído às peças expostas em museus ou centros de memória, mas podem servir de inspiração para novas ideias. Portanto, as possibilidades de pesquisa e criação em design de moda, tendo como base esses acervos são infinitas, limitadas somente pela criatividade e ousadia dos pesquisadores.

Referências

ALVARADO, Isabel; et. al. *Manual de conservación preventiva de textiles*. Santiago-CH: Comitê Nacional de Conservación Textil, 2002.

ANDRADE, Rita. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (Org). *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p.72-76.

BARROS, José D'Assunção. Historia da cultura material: notas sobre um campo histórico e suas relações intradisciplinares e interdisciplinares. In: *Revista Patrimoniuss*. Revista da Universidade Severino Sombra – campus de Maricá. n°1, jul. 2009. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/27946429/Historia-da-Cultura-Material%E2%80%93notas-sobre-um-campo-historico-em-suas-relacoes-intradisciplinares-e-interdisciplinares-Revista-Marica-USS>>. Acesso em 16 fev. 2014.

BENARUSH, Michelle Kauffmann. Moda é patrimônio. In: VIII COLÓQUIO DE MODA. 2012, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro, SENAI/CETIQT, 2012. Disponível em: <http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT06/COMUNICACAO-ORAL/103446_MODA_E_PATRIMONIO.pdf> Acesso em: 12 out. 2014.

CATELLANI, Regina Maria. *Moda ilustrada de A a Z*. Barueri, SP: Manole, 2003.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autentica, 2006.

ModaPalavra E-periódico

GODOY, Ilma; SANT'ANNA, Mara Rúbia. Desejos de moda: o costureiro Galdino Lenzi e os sonhos de modernidade. In: SANT'ANNA, Mara Rúbia (Org.). *Moda e produto*. Série Modapalavra. Vol.6. Florianópolis/São Paulo: UDESC/Estação das Letras e Cores, 2010. cap. 9, p.211-233.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2007.

MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MORELLI, Graziela. *Os concursos de miss*. Balneário Camboriú, 2014. Digitado.

MOTTA, Guédria Baron. *Projeto Identidade Município Dia-a-dia*. Brusque, 2009.

NEWMAN, Alex; SHARIFF, Zakee. *Dicionário ilustrado: moda de A a Z*. São Paulo: Publifolha, 2011.

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

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANT'ANNA, Mara Rubia; et. al. Moda, museu e história: novos horizontes para o profissional da moda. In: _____.(Org). *Moda em Santa Catarina: história, crítica e perspectiva*. Série Modapalavra. Vol.5. Florianópolis/Barueri: UDESC/Estação das Letras, 2009.

SENAC. *Modelagem plana feminina*. São Paulo: Senac, 2003.

TENDLER-STADELMAIER, Haidemarie et. al. *Burda: a costura tornada fácil*. Ljubljana-Slovenia: VerlagAenneBurdaGmbH&Co. KG, 2002.

ModaPalavra E-periódico

VOGUE ITALIA ENCYCLO. *Fringes.* Disponível em
<<http://www.vogue.it/en/encyclo/fashion/f/fringes>> Acesso em 12 jun. 2015.