



# Cada lugar na sua coisa – do álbum de família à materialidade da roupa

*Each place with its thing – from the family album to the materiality of clothing*

Thais Dyck dos Santos Lima<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6087-0858>

Ronaldo de Oliveira Corrêa<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

**[resumo]** O objetivo deste artigo é entender o papel das fotografias de álbuns de família como suportes de memória nos processos de criação de vestuário. Esse trabalho se fundamenta em um estudo de caso realizado junto à marca de moda autoral curitibana, NovoLouvre. Foram utilizados procedimentos metodológicos de análise de fontes heterogêneas, como entrevistas concedidas pela designer Mariah Salomão Viana e objetos do seu acervo pessoal, dentre os quais, álbuns fotográficos e documentos referentes aos seus processos criativos. Como resultado, compreendemos que as fotografias atuam como memórias objetualizadas que agenciam e são agenciadas junto aos processos criativos, materializando narrativas e prescrições sociais.

**[palavras-chave]** **Processo criativo. Fotografia. Memória. Agência. Design.**

**[abstract]** The objective of this article is to understand the role of family album photographs as memory supports in the clothing creation processes. This work is based on a case study conducted with the independent fashion brand from Curitiba, NovoLouvre, in which methodological procedures for analyzing heterogeneous sources were employed. These sources include interviews granted by the designer Mariah Salomão Vianna and objects from her personal collection, among which are photographic albums and documents related to her creative processes. As a result, we comprehend that photographs act as objectified memories that interact with and are influenced by creative processes, materializing narratives and social prescriptions.

**[keywords]** **Creative process. Photography. Memory. Agency. Design.**

Recebido em: 06-11-2023

Aprovado em: 04-03-2024

---

<sup>1</sup> Doutoranda. Universidade Federal do Paraná. [thaisdyck@gmail.com](mailto:thaisdyck@gmail.com). <http://lattes.cnpq.br/3491480290067928>.

<sup>2</sup> Doutor. Universidade Federal do Paraná. [rcorrea@ufpr.br](mailto:rcorrea@ufpr.br). <http://lattes.cnpq.br/3869130149433615>.

## Introdução

O presente artigo tem como objeto de estudo dados coletados e analisados em pesquisa<sup>3</sup> anterior, que teve como cerne as relações entre indumentária, trabalho, design e memória. Tais categorias foram observadas a partir de um estudo de caso<sup>4</sup> realizado no NovoLouvre<sup>5</sup>, com a designer Mariah Salomão Viana<sup>6</sup>, no qual foram consideradas memórias que exercem agência e são agenciadas em seu trabalho, mais especificamente no que diz respeito aos processos criativos.

Tomamos por base nesta pesquisa a ideia de agência suscitada por Alfred Gell (2018), a qual pode ser atribuída a agentes sociais, sendo estes pessoas e/ ou coisas, que iniciam, em seu entorno, eventos causais. O autor compreende que esse fenômeno se apresenta de maneira relacional. Para cada “agente” existe um “paciente”, sendo este último o objeto afetado pela ação do primeiro. Ele aponta, ainda, diferenças entre os agentes que chama de primários, sendo estes dotados de intenção (pessoas), e os secundários que são representados pelos artefatos.

Ao falar de artefatos como “agentes secundários”, refiro-me ao fato de que a origem e a manifestação da agência ocorrem em um meio que consiste (em grande parte) em artefatos, e que agentes, por isso, “são” e não meramente “usam” os artefatos que os ligam aos outros sociais (Gell, 2018, p. 51).

Com isso, compreendemos neste estudo a agência social em meio às atividades projetuais como um movimento exercido em relação às “coisas”, assim como pelas “coisas” (Gell, 2018). Ao tratarmos desses processos, falaremos, portanto, sobre as relações existentes entre objetos e pessoas. Atentar-se às materialidades torna possível refletir sobre a atuação da/do designer na materialização e configuração de artefatos, sendo estes resultados do trabalho humano em meio a processos históricos, sociais e culturais (Forty, 2007).

Segundo José Gonçalves, Roberta Guimarães e Nina Bitar (2013, p. 4),

as coisas não existem isoladamente, como se fossem entidades autônomas; elas existem efetivamente como parte de uma vasta e complexa rede de relações sociais e cósmicas, nas quais desempenham funções mediadoras fundamentais entre natureza e cultura, deuses e seres humanos, mortos e vivos, passado e presente, cosmos e sociedade, corpo e alma, etc.

<sup>3</sup> Memórias e agenciamentos nos processos criativos: as materialidades e o design da marca de moda local Curitiba, NovoLouvre (Lima, 2021).

<sup>4</sup> Segundo Prodanov e Freitas (2013) o estudo de caso se trata de uma estratégia de pesquisa que examina um fenômeno contemporâneo dentro de determinado contexto.

<sup>5</sup> Marca de moda local e autoral curitibana, fundada por Mariah Salomão Viana em 2008. Com referências artísticas e de arquitetura de sua cidade natal, o NovoLouvre aciona narrativas verbais e objetualizadas de Curitiba, como valores materializados em suas peças.

<sup>6</sup> Mariah Salomão Viana, nascida em Curitiba em 1980, é formada arquiteta e idealizadora da marca NovoLouvre.

Nos interessa encarar os objetos que nos cercam, bem como as maneiras com que esses ganham forma. Em sua invisibilidade ou, como caracteriza Daniel Miller (2005), em sua humildade, os objetos determinam relações de agência, as quais, na presente pesquisa, se mostram nas relações de parentesco, nos gestos, no cotidiano, nas maneiras de vestir o corpo e nas prescrições sociais. Enfim, em toda sorte de relações estabelecidas a partir e através de objetos e acionadas por memórias.

Consideramos essas memórias, filiados ao pensamento de Andrew Jones (2007), como algo que não reside na mente humana, mas que pulsa da experiência intersubjetiva com o mundo material. Segundo o autor, devido à nossa capacidade finita de armazenamento de lembranças, as sociedades humanas produziram e continuam a produzir uma série de tecnologias<sup>7</sup> que atuam de forma a dar suporte à memória humana, incluindo entre esses as fotografias. Elizabeth Edwards (2009) reforça o importante papel exercido por essas nas construções das memórias, argumentando que o foco da contemplação e evocação desses dispositivos não reside apenas na imagem enquanto imagem, mas na relação que essa última estabelece com suas formas físicas e de apresentação. Posto isso, neste texto temos o objetivo de compreender o papel das fotografias de álbuns de família como suportes de memória nos processos de criação de vestuário.

Com a finalidade de analisarmos esses artefatos e suas representações - como elementos vivos de nossa realidade social, assim como nos provoca Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2003) - foram considerados seus aspectos formais, materiais, suas dimensões, marcas e disposições, bem como os elementos representados nas fotografias. Justapostas a essas análises estão, ainda, as narrativas verbais de Mariah, tecidas sobre (e a partir de) essas materialidades. Nos interessa olhar, para além das imagens de matriz fotográfica, para os gestos, olhares e expressões que pulsam, desmentem, enfatizam e compõem as falas construídas e imaginadas a partir e através delas, uma vez que o corpo não se limita a um recipiente em que nós vivemos, mas sim através do qual vivemos (Jones, 2007).

Aos modos da prática metodológica referente às Fotobiografias, descrita por Fabiana Bruno (2010), esta pesquisa se define como um estudo verbo-visual das imagens e da memória, sendo estas representadas, respectivamente, por fotografias e narrativas construídas pela designer. Examinamos como esses artefatos são por ela organizados, isto é, como ela “‘forma’ (a imagem enquanto ‘forma’) e ‘monta’ (a problemática da ‘montagem’)” (Bruno, 2010, p. 28) as fotografias que seleciona e, então, as cita em seus projetos, de modo a evocar e transmitir sua própria existência através dos seus processos criativos.

Vale lembrar que no rememorar, através e a partir desses objetos, são estabelecidos sentidos tomados pela inter-relação entre passado e presente.

---

<sup>7</sup> “Partindo do pressuposto de que trabalho, tecnologia e ciência se constroem em relação integrada, a partir de um conceito de práxis (integração teoria e prática, isto é, ação-reflexão-ação), a tecnologia se constitui como extensão das possibilidades e potencialidades humanas” (Lima Filho; Queluz, 2005, p. 24).

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

Para Ecléa Bosi (2006) em diálogo com Maurice Halbwachs (2006), toda recordação é reconstruída e atualizada a partir da percepção atual e “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (Bosi, 2006, p. 55). Segundo o autor, cada memória individual é uma perspectiva da memória coletiva, e o ambiente e relações externas interferem sobre essas percepções (Halbwachs, 2006).

Ao falar das pessoas presentes nas fotografias, atentando às formas com que vestem o corpo, posam e performam, a designer atualiza suas memórias individuais e familiares, as quais, por sua vez, agenciam e são agenciadas em seu processo de criar roupas.

### Álbum da família Calluf e processos criativos

Nesta seção, buscamos apresentar as formas como ocorrem os processos de criação de indumentárias dentro do NovoLouvre. Atentamos aqui à construção de uma narrativa ficcional da designer com relação às suas experiências de criação, considerando as agências das fotografias familiares e álbuns de família da designer.

Compreendemos, a partir de Fayga Ostrower (2014), que o ser humano é um ser formador. Segundo a autora, somos capazes de estabelecer relacionamentos entre múltiplos eventos que ocorrem ao nosso redor e dentro de nós. São nas perguntas feitas, nas soluções encontradas, no agir, no imaginar e no sonhar que nos relacionamos e, portanto, formamos. Sendo assim, buscamos mapear essas experiências do viver da designer que resultam em suas maneiras de formar e na própria objetualidade do que cria. Consideramos objetos pertencentes ao universo do NovoLouvre, em diálogo com fragmentos de falas da interlocutora, como narrativas que possibilitam o entendimento do papel das memórias em meio às ações criativas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Antes mesmo de haver a intencionalidade do projeto, já existem as inspirações vinculadas aos afetos, experiências e objetos que rodeiam Mariah. Ostrower (2014, p. 73) ao tratar da inspiração junto à ação criativa, considera o ser sensível “como um espelho d’água encrespando ao mais ligeiro vento e onde uma pedrinha jogada ao acaso traça ondas em círculos sempre crescentes”.

Nesse caso, essa pedrinha consiste nas lembranças, as quais despertam a inspiração e tornam-se, por sua vez, parte do processo criativo. Nos arquivos referentes a esses processos encontramos traços nítidos da incorporação dessas memórias aos documentos das coleções, como nas fichas de produção, por exemplo, em que o desenho da peça a ser confeccionada é posto ao lado de fotografias da família da designer, tal como na Figura 1:

FIGURA 1 - FICHA DE REFERÊNCIA

NLFW20  
**10**  
referências



FONTE: Mariah Salomão Viana (2020).

Imagem do arquivo pessoal da entrevistada cedida à autora para a pesquisa.

Ao retirar a fotografia de seus avós, Munira e Antônio Salomão, de seu espaço privado e transpô-la para a ficha intitulada “NLFW20 10 REFERÊNCIAS”, a designer usa de seus afetos como referências ou meios de criar. A partir do que Bruno (2010) nos mostra através das fotobiografias, compreendemos que a designer seleciona algumas “representações imagéticas” como formas de “evocar” e de “sintetizar” sua própria história. A imagem do vestido acinturado de mangas longas e gola alta de Munira, torna a inspirar o projeto do “Dress Knit Cosmography” do NovoLouvre. Não se trata apenas de uma fotografia e de um vestido qualquer. Mariah traz fragmentos de suas relações familiares, atualizando-as e recontextualizando-as em outros lugares, tempos e narrativas.

Durante essas etapas, as memórias da designer são acionadas e incorporadas aos documentos e às roupas. Ela utiliza diferentes meios para dar existência concreta e autônoma às suas ideias abstratas e subjetivas, trazendo simbólica, material, objetiva e tecnicamente sua família para junto do seu universo criativo, nos moldes de Rafael Denis (1998). Sobre isso Mariah aponta:

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

Mesmo que não tenha vivido parte das histórias que a atravessam, a designer inspira-se ao conversar com sua mãe e sua avó, debruçadas sobre álbuns de fotografias. As memórias que carrega não são construídas apenas a partir das suas experiências vividas, mas também do que lhe é contado e por ela incorporado. Para Bosi (2006), em diálogo com Halbwachs (2006), uma memória coletiva é criada a partir de laços de convivência familiares, escolares, profissionais, acrescentando, unificando, diferenciando, corrigindo e passando a limpo as memórias individuais dos membros de um grupo. Segundo a autora, ao escutarmos reflexões que combinam bem com nosso estado de alma, estamos próximos da assimilação e do esquecimento da verdadeira fonte.

Susan Sontag (1983) compreende que o que nos é fornecido pelas fotografias é, para além de um registro do passado, um novo modo de lidar com o presente. A autora afirma que as fotografias proporcionam aos seus leitores formas simuladas de possuir o passado, o presente e, até mesmo o futuro.

Mara Sant'Anna (2014, p. 3) aponta os álbuns de fotografia como “objetos-monumentos”, nos quais memórias são estabelecidas, constituindo “identidades familiares e sentidos de pertencimento ao mundo social”. Para a autora, em diálogo com Pierre Nora<sup>8</sup>, esses artefatos são lugares de memória<sup>9</sup>Paul Ricoeur (2007) considera a inscrição, a fixação das expressões orais do discurso num suporte material, que dá apoio ao trabalho da memória. Para o autor, o processo de arquivamento resulta na historização da memória. Com isso, ao guardar e dispor fotografias em álbuns, bem como selecioná-las e retirá-las para compor suas criações, a designer (re)cria as histórias de si e de seus familiares.

Sendo o álbum de família o artefato destinado a construir, perpetuar e reforçar memórias coletivas, focamos nas formas de agência que perpassam essa categoria de objeto e suas atuações nos processos criativos de Mariah. Inicialmente, é preciso ter em mente que são construídas, nesse espaço, narrativas de ficção pelo e sobre um sujeito coletivo (Silva, 2008). Neste caso, a família da designer – a família Calluf.

<sup>8</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. *Projeto História*, [S. l.], v. 10, p. 7-28, jul./dez., 1993.

<sup>9</sup> Lugar de memória: “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer” (Nora, 1997, p. 2226 citado por Gonçalves, 2012, p. 33). Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Quarto Gallimard. 1997.



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

Segundo Armando Silva (2008) o álbum guarda os “restos” das famílias. Não se resume apenas a um arquivo de fotos, mas também de artefatos outros. Objetos-como-memórias<sup>10</sup> que reescrevem as histórias ali contidas. Foi o que percebemos durante o encontro com Mariah e sua “caixa de tesouros”, como ela mesma a chama.

No intuito de mostrar e contar sobre suas inspirações, a designer abriu uma enorme caixa azul recheada de álbuns, fotografias soltas, documentos e pedaços de tecidos do antigo Louvre - loja de tecidos que pertencera a Miguel Calluf, bisavô de Mariah, e que se tornara referencial de modernidade, prestígio e tradição em Curitiba, no início do século XX (Tessari, 2019). “Se eu bagunçar isso minha irmã me mata! Ela que organiza e cuida dessas coisas”, dizia ao retirar o conteúdo da caixa com cuidado. Ali estavam contidos gestos, escolhas, histórias, memórias de sua família. O imaginário coletivo de um grupo que representa e apaga pedaços de si (Silva, 2008).

Além dos álbuns, que carregam uma temática e temporalidade intencionais apontadas em suas disposições e fisicalidades como livros, as fotografias soltas que complementam as narrativas contidas na caixa possibilitam o (re)montar dos relatos a cada vez que os materiais ali contidos são acessados (Silva, 2008).

Segundo Silva (2008), nesses casos, a oralidade se sobrepõe aos códigos visuais evidentes da fotografia, tornando o álbum um artefato que contempla mais a escuta do que a visão. Esse objeto (re)temporaliza e constrói possíveis versões da história não apenas através da justaposição de imagens separadas, mas também pelas formas com que o leitor interage fisicamente com o álbum (Edwards, 2009). “Ao dispor as fotografias numa determinada ordem ou ‘código de motivos’, a crônica dos eventos ganha uma significação, e aí passamos a ler o repertório como uma narrativa” (Schapochnik, 1998, p. 462).

Tal ação é parte dos processos criativos de Mariah e através daquela, ela reconstrói narrativas que cercam sua família. Ao retirar as fotografias deste espaço privado e familiar dos álbuns e trazê-las para o universo das indumentárias que cria, ela ressignifica, atualiza e transpõe memórias, afetos e histórias.

<sup>10</sup> Usarei o termo “objeto-como-memória”, aos modos de Ronaldo Corrêa (2008), ao me referir a artefatos de distinção pessoais e familiares, preenchidos com experiências singulares. Para o autor, esses são objetos singularizados transformados em não-mercadorias e sem monetização do valor de troca.

A exemplo desse movimento a designer comenta:

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

O ensaio ao qual Mariah se refere (Figura 2), data do final da década de 1940 e é disposto e apresentado em páginas de um álbum como livro. São fotografias posadas que juntas constroem uma narrativa sobre o casal e, por consequência, sobre a família. No âmbito privado, segundo Ana Mauad (2008), as fotografias serviam como um atestado de um determinado modo de vida e riqueza, representados por meio de objetos, poses e olhares.

Figura 2 - ENSAIO FOTOGRÁFICO DE MUNIRA E ANTÔNIO SALOMÃO - SANTOS ANDRADE



FONTE: Mariah Salomão Viana (2020).

Imagem do arquivo pessoal da entrevistada cedida à autora para a pesquisa.

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

A década de 1950 pode ser analisada como um período de expressiva afirmação da vida urbana, para a qual os ideais de civilidade de progresso se faziam presentes em diversos espaços do cotidiano. Esses ideais, amplamente disseminados pelos meios de comunicação como o rádio, os jornais, as revistas, o cinema e a televisão, suscitavam a compra de novos produtos considerados de prestígio. Não apenas a aquisição de bens materiais era estimulada, mas a reformulação das aparências, dos gestos e do comportamento em público. Os trajes de homens, mulheres e crianças, assim, demarcavam seus lugares nessa sociedade de consumo. A preocupação com a aparência, fosse ela feminina ou masculina, fazia parte das novas sociabilidades e sensibilidades urbanas (Roveri, 2017, p. 58).

“Pelo menos até a metade do século XX, o vestir com correição, porém sem grandes ousadias, era a tônica da moda masculina, tanto para homens adultos como para garotos” (Bonadio; Simili, 2017, p. 12). Ao analisar anúncios infantis do início da década de 1950, Fernanda Roveri (2017) aponta as prescrições de vestir o corpo de meninos e, consequentemente, de homens adultos da época, visto que “as roupas, assim, funcionam como um dos elementos que projetam a infância a uma idade adulta” (Roveri, 2017, p. 66). Tais prescrições contavam com a “impecabilidade manifesta no alinhamento dos tecidos, nos sapatos lustrosos e no penteado fixado” (Roveri, 2017, p. 58).

Também está representada nas fotos, a adequação de Munira aos comportamentos femininos aceitos na sociedade curitibana da época.

As mocinhas da cidade eram as mocinhas burguesas, nascidas e criadas em acordo com o ideal de feminilidade da época, mocinhas que deveriam não apenas SER honestas, como parecer... honestas; não eram exibidas nem vampirescas, só frequentavam cinemas e bailes acompanhadas pelos pais, irmãos, tios ou primos de confiança; não andavam de mãos dadas com o namorado; não pintavam o cabelo; maquiavam-se moderadamente; não usavam vestidos com o decotes exagerados; não pisavam em ramo verde; não davam gargalhadas escandalosas; não fumavam (pelo menos em público); acreditavam que ser mãe é padecer no paraíso; não saíam sozinhas depois das sete horas da noite; não diziam palavrões; não

contavam anedotas imorais; não permaneciam muito tempo olhando a rua pela janela porque dava calos nos cotovelos e punha em risco o brilho da reputação ilibada; tinham medo dos castigos de Deus; ao sentar, puxavam a saia cobrindo os joelhos; evitavam conversar em tête-à-tête com homem casado e, finalmente, em momento algum, esqueciam o ensinamento doméstico que **HOMEM PODE, MULHER NÃO** (Lacerda<sup>11</sup> 1991, p. 8 citado por Tessari, 2019, p. 300).

O decote fechado, a maquiagem suave, o penteado que envolve o cabelo natural e a saia do vestido puxada para não mostrar os joelhos quando sentada são alguns dos elementos que contribuem para a representação de Munira como uma “mocinha da cidade” exemplar. Além disso, os gestos e poses do casal, com Antônio segurando nos braços de Munira, quase que afirmando sua posse sobre a moça, reforçam essa imagem. Além disso, o posar em frente à Praça Santos Andrade, espaço de sociabilidades da cidade, os recoloca em seus lugares de burguesia adepta aos estilos de vida modernos da época,

cujo imperativo social era viver entre as pessoas de posição similar que compartilhavam modos, valores e interesses, o que remodelou hierarquias sociais, constituiu classes, status social e identidades individuais e sociais, como as de gênero (Tessari, 2019, p. 16).

Edwards (2009) considera que cada indivíduo, ao observar os álbuns físicos, traçará seu próprio trajeto. Algumas páginas são prolongadas enquanto outras são esquecidas, enriquecendo esse artefato de narrativas e memórias que intercalam experiências privadas, fragmentos de leituras e histórias públicas. A escolha de Mariah por usar esse ensaio em específico na constituição do tema de uma das suas coleções, parte de sua intenção de atribuir significados tanto a essas imagens quanto às suas criações.

Ao tratar das relações complexas que se dão entre a família como sujeito coletivo e o artefato do álbum, Armando Silva (2008) classifica a fotografia como um meio de se produzir a imagem e visualizar a família, assim como o arquivo (álbum) como uma forma de classificar e criar uma ordem aos olhos, posterior ao tempo em que essas fotos foram colecionadas. A narrativa é construída ao lado desses elementos, tornando-se o relato que dá aos narradores o poder de manipular as histórias que envolvem o sujeito coletivo em questão - a família (Silva, 2008).

Compreendemos, portanto, que ao retirar ensaios completos e imagens avulsas desses álbuns, trazendo-as para seus processos criativos, Mariah reinventa as experiências de seus espaços privados e se apropria das memórias coletivas associadas aos espaços públicos da cidade de Curitiba. A partir das imagens que encontra dentro de sua caixa de relíquias, a designer transpõe fotografias em estampas, construindo novas narrativas a partir da técnica de colagem, atualizando objetos, valores, prescrições, significados, por fim, imaginações

<sup>11</sup> Lacerda, Maria Thereza Brito de. As mocinhas da cidade. In: *Revista Leite Quente*. n. 7. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1991.

sobre ser mulher, homem, casal e família, já anunciados nesses espaços. Segundo Gaston Bachelard (1989 p. 25) “memória e a imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança e da imagem”.

### **Munira (com umas amigas)**

Os processos sociais que envolvem a trajetória das imagens como artefatos, como a maneira de armazenamento, a distribuição, o manuseio, o arquivamento e o apagamento dessas, apresentam agências que atuam nas relações entre pessoas e fotografias (Mauad, 2008). Como mencionado anteriormente, ao discutirmos esses dispositivos, atentaremos às suas trajetórias biográficas (Kopytoff, 2008), bem como aos seus aspectos físicos e de apresentação, considerando-os como parte constituinte da cultura material.

Conforme afirma Mauad (2008, p. 21), a “biografia das imagens e sua vida social importam, pois implicam relações sociais diferenciadas”. Uma fotografia entre amigas (Figura 3), tirada em 1945 na Praça Santos Andrade, cuja imagem é, anos depois, transposta para uma estampa, possui uma trajetória biográfica específica, que aponta para as experiências socioculturais que só podem ser compreendidas por meio do estudo das condições de sua agência (Mauad, 2008).

FIGURA 3 - FOTOGRAFIA DE MUNIRA COM DUAS AMIGAS



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

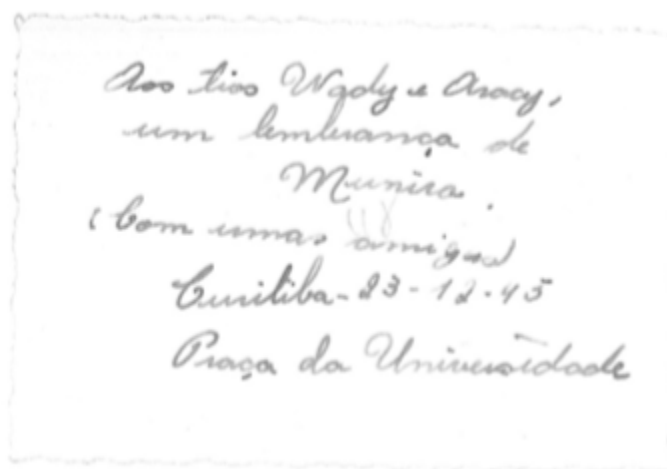
Imagem do arquivo pessoal da entrevistada cedida à autora para a pesquisa.

Importa compreender a maneira como a imagem acima é decodificada por seus leitores, em especial por Mariah, a partir dos condicionamentos de seu tempo e inserção social. A materialidade da fotografia reflete e refrata memórias sempre que é acionada como narrativa objetual. Atentar, portanto, aos vestígios desses objetos, permite identificar seu papel como um canal de memória (Edwards, 2009).

Os lugares que esse tipo de objeto ocupa e deixa de ocupar dentro de contextos familiares e públicos definem os meios de atualização biográfica de pessoas e coisas (Meneses, 2003). As marcas inscritas sobre, ao redor e dentro das fotografias como objeto, apresentam vestígios e traços dos vínculos estabelecidos entre os sujeitos e os artefatos durante os estágios de suas trajetórias.

O verso da fotografia exposto na Figura 4, cujo texto aponta “Aos tios... uma lembrança de Munira (com umas amigas)” sugere que esta, antes de compor a narrativa de um álbum específico, foi um presente trocado entre os familiares. Segundo Miriam Leite (2005, p. 37) “a fotografia e o ato fotográfico, desde a sua invenção, desempenham um papel fundamental na socialização de seus membros e na circunscrição e legitimação do setor privado da sociedade – a família”. É possível pensarmos nestes objetos como tecnologias que produzem vinculações, especialmente as familiares, como nos mostram Gilles Boëtsch e Jean-Noël Ferrié (2005) ao apresentarem os cartões postais de mulheres nuas do início do século XX como itens presenteáveis, destinados a mulheres, irmãs, crianças, parentes e amigos.

FIGURA 4 - VERSO DA FOTOGRAFIA DE MUNIRA COM DUAS AMIGAS



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

Além disso, a fotografia em questão reforça a importância atribuída à figura pertencente ao sujeito coletivo da família (Munira), destacando a sociabilidade das mulheres jovens no contexto urbano modernizado de Curitiba e enfatizando sua respeitabilidade no apontamento “com umas amigas”. Naquele tempo, uma moça da cidade não poderia estar sozinha em espaços públicos. A inclusão dessa fotografia na narrativa que compreendia as imagens do ensaio de Antônio e Munira, anteriormente apresentado, ocorreu de acordo com uma lógica, muito provavelmente espaço-temporal. A memória visual nesse contexto foi moldada pela disposição e inter-relação entre figuras e palavras.

No fragmento de fala de Mariah mencionado anteriormente, onde ela se refere às inspirações provenientes de seus álbuns familiares, percebemos que ao mencionar “Então teve a [coleção] “Praça da Universidade” que é bem pessoal, que a foto tá no meio de uma estampa, assim, escondida”, a designer não está apenas se referindo ao ensaio em questão, mas a toda a narrativa presente no álbum ao qual se refere. A fotografia “escondida” não faz parte do ensaio em si, mas compartilha uma personagem, um cenário e um tempo.

No exercício da recordação, a designer faz escolhas e (re)organiza experiências vividas, demonstrando o caráter fluido da memória. De acordo com Ronaldo Corrêa (2008, p. 33), quando a lembrança é materializada na narrativa, torna-se possível a “contínua negociação das percepções de ser e estar no mundo”. Ao tecer memórias entre esquecimentos e desvios (intencionais ou não), a interlocutora é confundida ao associar, junto aos seus processos criativos, sua agência em relação a um ensaio específico, visto que, na realidade, ela está tratando de narrativas construídas na justaposição de elementos visuais e verbais do álbum como todo.

Contudo, é na transposição da imagem avulsa para a superfície estampada que a relação de agência das fotografias sobre os processos criativos aqui discutidos se torna evidente. Uma das características formais das fotos é que elas tornam as imagens visíveis através de sua materialidade, permitindo que sejam manuseadas, emolduradas, cortadas, rasgadas, acariciadas e choradas (Edwards, 2009). A designer, ao realizar esses movimentos, retira a figura de sua avó (e umas amigas) deste contexto narrativo maior e a coloca como protagonista da materialização de sua criação expressa através de colagens impressas sobre tecidos que se tornam roupas (Figura 5).

FIGURA 5 - ESTAMPA PRAÇA DA UNIVERSIDADE



FONTE: Mariah Salomão Viana (2019).

A fotografia como objeto em questão deixa de simbolizar e passa a agenciar a designer. Tirar a foto do álbum, digitalizá-la e compor outras visualidades a partir dessa imagem apontam esse artefato como um agente de uma série de relações que atravessam Mariah. A foto, suas histórias e rastros produzem as próprias ações criativas e a capacidade agentiva<sup>12</sup> da designer.

As memórias visuais e familiares de Mariah, quando transpostas em estampas a serem impressas em roupas, mesmo que materializem imagens comuns a um grupo exclusivo de pessoas, nesse caso, a família Calluf, representam um imaginário que ultrapassa sua visualidade literal. Nesse sentido, a foto deixa de ser restrita à família, passando a tocar o sensível na representação de familiaridade, uma vez que esse hábito de ver e lembrar, que atualiza como memória a experiência vivida, é compartilhado por diferentes famílias de lugares e procedências sociais variadas (Mauad, 2008). Representadas nessa estampa estão, portanto, quaisquer amigas, qualquer praça, qualquer imagem produzida e usual, que (re)cria versões sobre as relações que estão ali estampadas e performadas.

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

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

### Considerações finais

“Um estudo da indumentária não deve ser frio; ele precisa evocar o mundo tátil, emocional e íntimo dos sentimentos” (Miller, 2013, p. 64). A partir dessa perspectiva de Daniel Miller, construímos a presente pesquisa. Ainda que por vezes sejam consideradas insignificantes

<sup>12</sup> “capacidade agentiva” refere-se à capacidade do agente (primário ou secundário) de exercer agência sobre o paciente (Gell, 2018).



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

Durante muito tempo, foram enfatizadas as trajetórias dos designers, suas teorias e ideias como centrais para a história da disciplina. Contudo, refletir sobre o papel dos objetos nesse processo nos possibilita um entendimento da sua não passividade. Miller (2013) nos conta que os

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

Julgamos, portanto, o próprio ato criativo, e até mesmo as intencionalidades nele contidas, como resultado dessa relação entre múltiplos sujeitos. Segundo Jones (2007), as coisas fornecem às pessoas a capacidade de agir, e é através dessa ação que essas mesmas pessoas e coisas perduram.

Coisas fazem as pessoas existirem, e as pessoas fazem as coisas existirem. [...] a ação social ocorre como resultado de um conjunto de atores - composto por pessoas e coisas - trabalhando em conjunto (Jones, 2007, p. 37, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Vale ressaltar que, ao tratarmos destas relações, não buscamos olhar os processos projetuais questionando e tensionando os conceitos de autoria, mas sim compreender como certas coisas atuam sob o trabalho da designer, colocando-a em um cenário com implicações históricas e culturais. Longe de ser uma atividade neutra, o design possui a capacidade de provocar efeitos sociais duradouros, visto que “pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar” (Forty, 2007, p. 12).

Na busca por compreender, nos processos de criação de roupas, a agência das memórias registradas em fotografias de álbuns de família, este estudo nos conduz ao entendimento de algumas dessas complexas relações existentes entre objetos e pessoas. A partir do olhar atento aos modos de criar essas coisas que nos vestem, cobrem e fazem, identificamos

<sup>13</sup>Tradução nossa para: “Things make people exist, and people make things exist. [...] social action occurs as the result of a company of actors - composed of both people and things - working in tandem.”

que é na transposição (no sentido de deslocar, transferir) das imagens, junto aos processos criativos da designer, que são agenciadas as memórias e, portanto, (re)construídos seus vínculos e afetos. As fotografias são retiradas de seus espaços privados, tendo suas narrativas (re)contadas, (re)feitas, (re)montadas, (re)coladas a partir de seu manuseio. Compreendemos que a incorporação contínua dessas memórias em meio às práticas rotineiras de trabalho da designer (re)significam seus sentidos. Segundo Jones (2007) o caráter mnemônico da cultura material se dá através do envolvimento de objetos em meio às práticas sociais. Para o autor, não é apenas nas produções que as memórias são incorporadas aos objetos, mas em seus usos e alterações. Com isso, consideramos que Mariah incorpora e ressignifica seus afetos ao transpor suas memórias objetualizadas em fotografias, em novas materialidades.

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

Contudo, argumentamos que a memória não só importa na vida prática dos sujeitos ativos como agencia suas formas de trabalho, visto que é neste espaço que elaboram seus potenciais criativos (Ostrower, 2014). É certo que as lembranças que cercam as histórias da designer e do NovoLouvre possuem protagonismo em meio aos processos criativos investigados. Quando memórias coletivas são acionadas e fotografias são descoladas das páginas dos álbuns de família para fundirem-se aos desenhos, às fichas técnicas e à estampa desenvolvidas pela designer, como explicitado nos itens anteriores, relações afetivas são (re)criadas e memórias evocadas, deslocando essas últimas da função contemplativa para a agentiva.

No que diz respeito à análise das fotografias, compreendemos a materialidade e visualidade dessas como enunciadoras de vestígios biográficos. Com o auxílio do olhar da designer tanto para esses dispositivos quanto para suas próprias criações, pudemos acessar relações acionadas a partir e através das imagens, bem como seus trajetos e reverberações.

Em última análise, apontamos para a importância na compreensão das fotografias como objetos que registram rastros de formas de ser e estar no mundo e que, apesar de estáticos, estão longe de terem seus significados e representações fixas. Considerar as memórias materializadas nestes dispositivos como marcas e vestígios de escolhas, costumes, eventos e fazeres, apontam para as imagens como materializações de rastros e de fissuras pelas quais vazam uma série de agências. Certos de que existem ainda inúmeros caminhos possíveis de continuidade e ampliação deste estudo, que possui tema bastante amplo e longe de ser esgotado, esperamos motivar futuros trabalhos, com novas perspectivas, a partir de outros lugares e interesses.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4. ed. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOËTSCH, Gilles; FERRIÉ, Jean-Noël. A mouta de seios nus: o imaginário erótico colonial no cartão-postal. *In*: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2005. p. 161-167.

BONADIO, Maria Claudia; SIMILI, Ivana G. Apresentação – percursos da moda masculina. *In*: BONADIO, Maria Claudia; SIMILI, Ivana G. (orgs.). **Histórias de vestir masculino**: narrativas de moda, beleza, elegância. 1. ed. Paraná: Eduem, 2017. p. 11-16.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de velhos. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia. **Resgate**, Campinas, v. 18, n. 19, jan./jul., p. 27-45, 2010. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645677>. Acesso em 10 mar. 2024.

CORRÊA, Ronaldo de O. **Narrativas sobre o Processo de Modernizar-se**: uma Investigação sobre a Economia Política e Simbólica do Artesanato Recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. 2008. 305 f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

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

EDWARDS, Elisabeth. Photographs as Objects of Memory. *In*: KWINT, Marius; BREWARD, Christopher; AYNSLEY, Jeremy (orgs.). **Material Memories**: Design and evocation. 2. ed. London: Routledge, 2009. p. 331-342.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. Tradução de Pedro Maia Soares. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. Tradução por Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. **Historiæ**, Rio Grande, v. 3, n. 3, p. 27-46, 2012. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/3260>. Acesso em: 2 abr. 2024.

GONÇALVES, José R. S.; GUIMARÃES, Roberta S.; BITAR, Nina P. **A alma das coisas: patrimônios, materialidade e ressonância**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X – Faperj, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent León Schaffter. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

JONES, Andrew. **Memory and Material Culture**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. 1. ed. Niterói: EDUFF, 2008.

LEITE, Miriam L. M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2005. p. 33-38.

LIMA FILHO, Domingos L.; QUELUZ, Gilson L. A tecnologia e a educação tecnológica: elementos para uma sistematização conceitual. **Educação e Tecnologia**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 19-28, jan./jun., 2005. Disponível em: <https://periodicos.cefetmg.br/index.php/revista-et/article/view/71/69> Acesso em 21 mar. 2024.

LIMA, Thais D. S. **Memórias e agenciamentos nos processos criativos: as materialidades e o design da marca de moda local curitibana**, NovoLouvre. 2021. 136 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/73402?show=full> Acesso em 20 ago. 2023.

MAUAD, Ana M. **Poses e flagrantes: Ensaios sobre história e fotografias**. 1. ed. Niterói: EdUFF, 2008.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0102-01882003000100002>. Acesso em: 06 mar. 2024.

MILLER, Daniel. Introduction. In: KÜCHLER, Susanne; MILLER, Daniel (orgs.). **Clothing as Material Culture**. 1. ed. Oxford: Berg, 2005. p. 1-19.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre cultura material**. Tradução por Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PRODANOV, Cleber C.; FREITAS, Ernani C. de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. Ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RICOEUR, Paul. Memória Pessoal, Memória Coletiva. *In*: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROVERI, Fernanda T. 'Seja um menino levado, mas sempre bem penteado': a educação do corpo de meninos nos anos 1950. *In*: BONADIO, Maria Claudia; SIMILI, Ivana G. (orgs.). **Histórias de vestir masculino: narrativas de moda, beleza, elegância**. 1. ed. Paraná: Eduem, 2017. p. 55-70.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. 1. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SANT'ANNA, Mara R. Álbuns de família, percursos de uma história da moda. *In*: II Seminário Internacional História do Tempo Presente, 2014, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: UDESC 2014. p. 1-10.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones de intimidade. *In*: SEVSENKO, Nicolau. **Histórias da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Armando. Álbum de família: a imagem de nós mesmos. 1. ed. São Paulo: Senac, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução por Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

TESSARI, Valéria F. S. **Louvre, o rei das sedas: consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba - PR (1935 - 1945)**. 2019. 349 f. Tese (Doutorado em Design) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/63331> Acesso em 20 ago. 2023.

## Agradecimentos

Agradecemos à designer Mariah Salomão Viana pelo interesse e disponibilidade em participar da pesquisa de forma solícita. Agradecemos, também, à Capes pela bolsa de estudos fornecida durante o período da pesquisa de mestrado, da qual se derivam os dados apresentados no presente texto.

Revisora do texto: Nabylla Fiori de Lima, doutora (UTFPR). E-mail: [nabyllafiori@gmail.com](mailto:nabyllafiori@gmail.com)