



**MARIA CECÍLIA JARDIM BARROS**

Representação de figurinos: a Moda como informação

**Dissertação de mestrado**

**Agosto de 2021**



MARIA CECILIA JARDIM BARROS

## Representação de figurinos: a Moda como informação

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Convênio entre o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia e a Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Comunicação, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Rosali Fernandez de Souza – IBICT/UFRJ  
(Orientadora)

---

Profa. Dra. Naira Christofoletti Silveira – CCH/UNIRIO  
(Coorientadora)

---

Profa. Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro – IBICT/UFRJ  
(Membro interno)

---

Profa. Dra. Maria José Veloso da Costa Santos – CBG/UFRJ  
(Membro externo)

---

Profa. Dra. Luana Farias Sales Marques – IBICT/UFRJ  
(Membro suplente interno)

---

Profa. Dra. Giovana Deliberati Maimone – ECA/USP  
(Membro suplente externo)

## DEDICATÓRIA

A Sophia dedico esta pesquisa, você é minha maior dádiva.

## AGRADECIMENTOS

Diversas vezes fiz uma lista mental para não esquecer quais pessoas deveria agradecer, e que contribuíram substancialmente a pessoa que sou hoje. Certamente se estivesse lendo em voz alta, no terceiro parágrafo já estaria soluçando. Foram muitas as provações, e poucos apoios, contudo em uma inesgotável influência sobre mim para dar andamento a esta pesquisa. Agradeço, primeiramente a Deus por jamais me desamparar, até quando meus pensamentos e as circunstâncias da vida me pediam para desistir. Cada pessoa aqui listada contribuiu para a conclusão dessa pesquisa, e a eles eu agradeço profundamente.

Às professoras Rosali Fernandez de Souza e Naira Christofolletti Silveira, agradeço a paciência e o cuidado ao me orientar em anos tão sombrios quanto o período de pandemia. Todos nós precisamos de amparo, e a sensibilidade com que lidaram com isso só mostra o quanto são humanas. As duas, uma complementando a outra, foram fontes inesgotáveis de inspiração para que eu pudesse seguir no caminho da Representação Documentária. Agradeço especialmente por confiarem em mim, e embarcarem nessa aventura no mundo da Moda.

À professora Maria José Veloso da Costa Santos, carinhosamente chamada de Mazé. Desde o início da minha graduação eu já sabia o caminho que iria trilhar dentro da Biblioteconomia. A isto agradeço a você, Mazé. Sua irreverência, humor, entusiasmo para com o ensino da Catalogação me inspirou a seguir o mesmo caminho. Admiração e respeito, não são suficientes para expressar o que você tem feito por mim ao longo dos anos.

À professora Vania Guedes, que sempre foi afetuosa comigo e uma incentivadora constante da minha pesquisa. Palavras são poucas para agradecer por seu incentivo. Agradeço também pelas oportunidades que me foram abertas na divulgação da pesquisa.

As professoras Lena Vania, Luana Sales e Giovana Maimone, que compõem a minha banca de defesa. Suas sugestões contribuíram efetivamente para a conclusão desse trabalho. Agradeço, ainda, pelo auxílio ao estabelecer a conexão interdisciplinar entre a Moda e a Ciência da Informação.

Agradeço a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ao Programa de pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCI-IBICT) e a Coppetec, sem o apoio dessas instituições certamente não teria condições hábeis para prosseguir com andamento dessa pesquisa.

À minha querida amiga Larissa Villafan, que acompanhou intimamente o andamento da minha pesquisa. Por ter me acolhido todas as vezes que não conseguia enxergar de forma macro os diversos obstáculos que surgiram no decorrer da vida acadêmica. “Lari, você assim como a Mazé, são os pilares que norteiam a minha vida acadêmica.” Agradeço por ouvir, pacientemente, todos os meus lamentos e áudios infundáveis, por todos os diálogos que tivemos sobre a Catalogação e por servir de amparo a mim todas as vezes que pensei que não conseguiria.

Aos amigos Gerusa Fernandes, Lorrane Saluzi, Lidyane Mendes, Dani Cabral, Dani Abreu, Nara Azevedo, Jardiane Brito, Rayssa Ellen, Stefani Alexandre. Sei que muitas vezes vocês sequer

entendiam o que eu estava passando, mas para mim, todos vocês sempre foram apoio para as injúrias da vida acadêmica. Obrigado por me ouvirem todos os meus desabafos, e principalmente, por sempre me confortarem quando eu pensava em desistir. Eu mudei muito ao longo dessa pesquisa, e vocês fazem parte disso. Agradeço em particular ao Iuri, por ser um irmão para mim. Todas as nossas conversas me abriram os olhos para horizontes que eu, dentro do meu privilégio, me recusava a olhar. A querida Amanda Inácio, eu jamais pensaria, em momento algum, que encontraria um ser de luz como você. Sei que várias vezes estive ausente, mas você sempre me deu apoio. Obrigada por ser meu abrigo.

Aproveito um ensejo para fazer um breve relato a contribuição da minha irmã Daniele dos Santos Figueiredo Delgado da Silva. “Dani, eu sei que não digo muito isso a você e a Sophia, mas eu as amo profundamente. Vocês duas entraram de cabeça na minha vida ao mesmo tempo. E todas as mensagens enviadas ao meu direct fizeram efeito. Agradeço a Deus/Jeová por ter você em minha vida. Por amar a Sophi, e por não passar a mão na minha cabeça quando eu estava errada. Nossas conversas na conexão Rio-Belém, são refúgio que me anestesiam das dores da pós-graduação. Quero que saiba que independente do que possa vir acontecer, eu sempre estarei contigo. E se tiver medo, vai com medo mesmo. “

Agradeço as minhas irmãs, Marília, Patrícia, Leticia, Priscila e a minha tia Niceia. Por sempre terem entendido as minhas ausências constantes dos compromissos familiares, e por terem amparado a Sophia nos momentos em que estive afastada do convívio.

Agradeço a meu pai, que mesmo distante de mim por longos períodos, foi meu maior incentivador. Ele sequer tem noção do feito que concluo agora, mas sua constante preocupação para comigo me mostra que você sempre será o melhor pai. Como ele dissera “Se o trabalho dignifica o homem, a educação, sem dúvida, o enaltece. “

Pode-se compreender qualquer sociedade  
por aquilo que ela mostra, mas pode-se  
compreende-la ainda mais por aquilo que ela  
esconde  
(ROCHE, 2007)

## RESUMO

A presente pesquisa visa contribuir para o desenvolvimento de uma abordagem adequada para a Organização e Representação Documentária de figurinos. Busca analisar os registros bibliográficos de figurinos em museus, identificando os elementos descritivos presentes; comparar os elementos descritivos dos registros de figurinos com os documentos normativos; identificar os elementos essenciais para se representar um figurino. A pesquisa de caráter exploratório, tem como finalidade a formulação de hipóteses de modo a viabilizar ao pesquisador uma abordagem mais objetiva quanto ao problema de pesquisa. Foi realizado um levantamento quanto ao termo utilizado, por meio dos vocabulários controlados da área. Os termos foram submetidos em bases nacionais e internacionais. Foram selecionadas 4 instituições que disponibilizam acesso online aos registros bibliográficos e seus elementos descritivos: *Victoria & Albert Museum* (Inglaterra), Museu Nacional do Traje (Portugal), *FIT Museum* (EUA) e *Kyoto Costume Institute* (Japão). Quanto à análise de dados, realizou-se uma investigação dos documentos comumente adotados que melhor possam atender à Organização e Representação do Conhecimento Optou-se pelo uso dos documentos normativos: Princípio Internacional de Catalogação (ICP), modelo IFLA-LRM, ISBD e ICOM Costumes. Em seguida adotou-se 3 peças representativas para a Moda: calça Bloomer, Vestido de luto e Vestido de noiva. De modo que, essas escolhas refletissem representações semelhantes, viabilizando assim a comparação mutua. Foi feita uma consolidação das análises dos registros bibliográficos e com base nos elementos descritivos expostos, estabeleceu-se uma proposta de representação de figurino tendo por base os documentos normativos. Como resultado, observou-se que os registros apesar de tratarem da mesma peça possuem elementos descritivos destoantes um dos outros. Notou-se que cada instituição representa os objetos com alguns elementos implícitos, ou seja, sem campo delimitador definido. Contudo o emprego de elementos visuais é essencial para melhor compreensão do registro bibliográfico. Conclui-se, portanto, que é importante a interoperabilidade entre os sistemas de informação, respeitando as características próprias de cada instituição e de seus usuários. E, que se faz necessário o estudo das normativas, da teoria e do contexto social de modo a determinar os elementos essenciais para a representação de figurinos.

**Palavras-chave:** Organização e Representação do Conhecimento. Representação Descritiva. Figurino.

## ABSTRACT

This research seeks to contribute to the development of an adequate approach to the Organization and Documentary Representation of costumes. It seeks to analyze the bibliographic records of costumes in museums, identifying the descriptive elements present; compare the descriptive elements of costume records with normative documents; identify the essential elements to represent a costume. The exploratory research has the purpose of formulating hypotheses in order to enable the researcher a more objective approach to the research problem. A search was carried out for the term used, by means of the area's controlled vocabularies. The terms were submitted in national and international databases. Four institutions that provide online access to bibliographic records and their descriptive elements were selected: Victoria & Albert Museum (England), Museu Nacional do Traje (Portugal), FIT Museum (USA) and Kyoto Costume Institute (Japan). As for the data analysis, an investigation of the commonly adopted documents that can best meet the Organization and Representation of Knowledge. We chose to use the normative documents: International Cataloguing Principle (ICP), IFLA-LRM model, ISBD and ICOM Costumes. Then, we adopted 3 representative pieces for Fashion: Bloomer pants, mourning dress and wedding dress. So that, these choices reflected similar representations, making possible the mutual comparison. A consolidation of the bibliographic records analysis was made and, based on the exposed descriptive elements, a costume representation proposal was established based on the normative documents. As a result, it was observed that the records, despite treating the same piece, have descriptive elements that differ from each other. It was noted that each institution represents the objects with some implicit elements, meaning that there is no defined delimiting field. However, the use of visual elements is essential for a better understanding of the bibliographic record. We conclude, then, that interoperability among information systems is important, respecting the characteristics of each institution and its users. And, that it is necessary to study the norms, the theory and the social context in order to determine the essential elements for the representation of costumes.

**Keywords:** Knowledge Organization and Representation. Descriptive Representation. Costumes.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Costureiras da House Worth.....	13
Figura 2 - Criações da Maison Worth .....	19
Figura 3 - La Rue de la Paix .....	26
Figura 4 - Poupées de mode francesa do século XVIII .....	30
Figura 5 - Calça Bloomer vs Traje Vitoriano .....	39
Figura 6 - Calça Bloomer ciclista .....	41
Figura 7 – Figura do início da Era Vitoriana .....	43
Figura 8 – Figurino de luto na Era Vitoriana .....	45
Figura 9 - Figurino masculino inglês no Dandismo .....	46
Figura 10 – Figurino da Era Vitoriana .....	47
Figura 11 - Belle Époque e a cintura em S .....	48
Figura 12 - Charles Frederick Worth .....	50
Figura 13 – Revista de Moda <i>Le Mercure Galant</i> .....	54
Figura 14 - Registro Bibliográfico .....	63
Figura 15 - Formato OPAC Biblioteca Nacional .....	64
Figura 16 - Reserva técnica Maison Dior .....	72
Figura 17 – Figurino Calça Bloomer V&A Museum .....	77
Figura 18 – Figurino Jacket Bloomer KCI .....	79
Figura 19 – Figurino Gym Suit FIT Museum .....	81
Figura 20 - <i>Queen Victoria Mourning</i> .....	87
Figura 21 – Figurino <i>Mourning Dress V&amp;A Museum</i> .....	88
Figura 22 – Figurino <i>Mourning ensemble FIT Museum</i> .....	91
Figura 23 – Figurino Vestido de luto (Museus Nacional do Traje-PT) .....	92
Figura 24 – Figurino <i>Jacket Skirt KCI</i> .....	94
Figura 25 - Vestido de noiva Rainha Vitória .....	97
Figura 26 – Figurino <i>Wedding Dress V&amp;A Museum</i> .....	98
Figura 27 – Figurino <i>Wedding Dress FIT Museum</i> .....	101
Figura 28 – Figurino Vestido de Noiva (Museu Nacional do Traje) .....	102
Figura 29 – Figurino <i>Wedding Dress KCI</i> .....	104
Figura 30 - New Look Dior (1947) .....	115

**LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Peças analisadas por acervo	76
Quadro 2 - Comparação entre registros da calça Bloomer	83
Quadro 3 - Comparação do figurino calça Bloomer nos museus	85
Quadro 4 - Comparação entre registros do vestido de luto	95
Quadro 5 - Comparação do figurino vestido de luto nos museus	96
Quadro 6 - Comparação entre registros do vestido de noiva	106
Quadro 7 - Comparação do figurino vestido de noiva nos museus	107
Quadro 8 - Proposta de representação de figurinos	111

**LISTA DE SIGLAS**

3D	Três dimensões
AACR2	<i>Anglo-American Cataloguing Rules 2 edition</i>
CI	Ciência da Informação
EUA	Estados Unidos da América
FIT Museum	<i>Fashion Institute of Technology Museum</i>
FRBR	<i>Functional Requirements for Bibliographic Records</i>
ICOM	<i>International Council of Museums</i>
IFLA	<i>International Federation of Library Associations</i>
ISBD	<i>International Standard Bibliographic Description</i>
KCI	<i>Kyoto Costume Institute</i>
LRM	<i>Library Reference Model</i>
MARC	Machine Readable Cataloging
MUMO	Museu da Moda
OPAC	<i>Online Public Access Catalog</i>
RDA	Resource Description and Access
SRI	Sistema de recuperação da Informação
V&A Museum	<i>Victoria &amp; Albert Museum</i>

**SUMÁRIO**

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>19</b>
<b>3</b>	<b>A MODA E A SOCIEDADE.....</b>	<b>26</b>
3.1	CONCEITO .....	27
3.2	FATOS HISTÓRICOS .....	32
3.3	FIGURINOS MARCANTES.....	37
<b>4</b>	<b>ORGANIZAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO CONHECIMENTO .....</b>	<b>54</b>
4.1	A ORGANIZAÇÃO E O REGISTRO BIBLIOGRÁFICO.....	55
4.2	DOCUMENTOS NORMATIVOS .....	65
<b>5</b>	<b>ANÁLISES E RESULTADOS .....</b>	<b>72</b>
5.1	FIGURINO CALÇA BLOOMER .....	76
5.2	FIGURINO VESTIDO DE LUTO .....	86
5.3	FIGURINO VESTIDO DE NOIVA .....	96
5.4	CONSOLIDAÇÃO E PROPOSTA DE REPRESENTAÇÃO.....	107
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>115</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>121</b>

## 1

---

---

# INTRODUÇÃO

---

---

Figura 1 – Costureiras da House Worth



Fonte: Textile Research Centre (2016)

## 1 INTRODUÇÃO

A cada início de seção deste trabalho serão apresentadas imagens relacionadas à Moda. Cabe ressaltar que as imagens que ilustram esta dissertação são frutos das pesquisas imagéticas na área de Moda e contribuem para esta pesquisa, à medida que, instruem a forma com que cada design de Moda passa a representação de uma ideia, mas que em paralelo necessitam de mais informações para designar a recuperação de determinado objeto.

A imagem que emoldura esta seção pode ser vista como a representação da introdução da Moda enquanto Arte para o mundo. Trata-se de uma fotografia de 1907 do salão da *House of Worth* (TEXTILE RESEARCH CENTRE, 2016). Ela representa a originalidade, ousadia e criatividade que eram os princípios fundamentais das criações do inglês Charles Frederick Worth (1825-1895), conhecido como Pai da *Haute Couture* (Alta Costura). Worth introduziu o conceito de exclusividade em seus designs inovadores, inebriantes e excêntricos, tornando-se um percussor na difusão da Moda como Arte.

Neste contexto de Moda, Arte e Informação, o presente estudo visa contribuir para a ampliação e discussão sobre a representação e organização de figurinos, de forma que possam ser recuperados e viabilizem a rememoração em seu contexto político, social e cultural.

Pensar sobre Moda é pensar sobre a sociedade na qual ela se insere, de modo a englobar seus sistemas culturais, econômicos e políticos, ou seja, a Moda está contida nas estruturas sociais. Debom (2019) afirma que se a Moda é um elemento inserido nas diferentes esferas presentes na sociedade, não é somente instrumento para evidenciar poder e status, bem como para aludir posicionamento social. Por isso, pode-se dizer que a Moda é objeto que carrega em si uma memória social, cultural e política, que vai além da memória individual daquele que detém determinada peça, pois rememora aspectos da sociedade.

As comunidades informacionais, como agentes importantes no meio social, não se permitiram permanecer inalteradas frente às inúmeras transformações sofridas pelo constante avanço tecnológico. Da mesma forma, os diversos serviços desenvolvidos nestas unidades, em suas individualidades, adequaram-se às transformações e buscaram suprir as necessidades decorrentes de tais mudanças. Neste processo, os suportes em que as

informações são registradas foram, e continuam em alteração periodicamente, o que exige um amoldamento das ferramentas, dos serviços e dos profissionais frente a essas alterações.

Uma das principais dificuldades encontradas no campo de acervos e coleções de figurino está pautada nas coleções têxteis preservadas em museus brasileiros, há falta de cursos de formação na área e, por consequência, uma carência de profissionais especializados que deem conta das pesquisas. Ademais, há pouca literatura especializada em língua portuguesa, o que agrava a falta de apoio e incentivo das instituições governamentais.

Cabe ressaltar que dissertar sobre acervos de figurino é relevante não somente no que tange a organização e representação do conhecimento contido nesses objetos, bem como evidenciar o complexo espectro da configuração social, as relações que a permeiam e as estratégias concebidas através da Moda, que garantem prestígio e poder em estruturas sociais e hierárquicas

Deste modo, uma das formas de trazer essa discussão para o âmbito da Ciência da informação é revisitar a noção de documento. A Moda evidencia não somente as relações sociais, culturais e econômicas das classes em sociedade, como também constitui ferramenta essencial para a construção de poder do ser social. Tal conceito constitui-se numa pesquisa que transborda as fronteiras disciplinares, estabelecendo uma pluralidade de abordagens interpretativas para o mesmo objeto. Ou seja, o campo da Moda pode ser visto como uma área transdisciplinar à medida que pode ser definida pela conjunção de várias disciplinas simultaneamente.

Os acervos de figurino, aliado ao modelo de representação documentária, é de suma importância para efetivação de seu uso, garantindo a preservação. Nesse contexto, a relevância do tema para a Ciência da Informação se justifica à medida que na organização de todo tipo de acervo em um sistema de recuperação da informação, se faz necessário delinear um conjunto de ações pautadas no tripé: preservação, pesquisa e comunicação, respaldadas em paradigmas da Organização e Representação da Informação e do Conhecimento.

Deste modo, apresenta-se uma investigação de acervos de figurino, no escopo da Organização e Representação do Conhecimento, visando a contribuir para o desenvolvimento de uma abordagem adequada ao seu tratamento para representação da informação. Para isso, são utilizados fundamentos das áreas da Ciência da Informação, Biblioteconomia e Museologia, buscando identificar semelhanças e diferenças entre as representações, além de contribuir com a caracterização destes acervos como documento.

Neste contexto, surgem as seguintes questões de pesquisa: os figurinos possuem normativas que contemplem sua representação? Os figurinos representados em acervos estão condizentes com tais normativas? Quais elementos são essenciais para se representar o figurino desde características físicas, conceituais e sociais

Para atender às questões acima, o objetivo geral da pesquisa é investigar a moda como um elemento informativo e seu papel social, por meio da representação de figurinos como documento, partindo de elementos essenciais na construção de um registro bibliográfico de figurino. Como objetivos específicos:

- a) Analisar os registros bibliográficos de figurinos em museus, identificando os elementos descritivos presentes;
- b) Comparar os elementos descritivos dos registros de figurinos com os documentos normativos oriundos da Biblioteconomia e Museologia;
- c) Identificar os elementos essenciais para se representar um figurino.

A necessidade de intensificar a exploração de recursos de representação desse tipo de documento (figurino), acrescida de estudos de ressignificação e apropriação de formatos de entrada de dados existentes, no campo da Ciência da Informação, justificam, contextualizam e agregam relevância científica a esta pesquisa. Os espaços institucionais que abrigam tais acervos são espaços, onde são alocadas as inscrições do conhecimento, constituídos de objetos de memória aos quais são atribuídos valores simbólicos, estéticos e culturais com os quais a sociedade celebra a memória para a construção de identidades.

Nesse ambiente, para o escopo dessa pesquisa, se analisa a representação de acervos de figurino, seguindo parâmetros internacionalmente utilizados na área de Organização da Informação e do Conhecimento,



particularmente, no processo de construção de representações documentárias de figurino.

As instituições que abrigam acervos de figurino, tais como museus, teatros, arquivos, escolas de samba, entre outras, desempenham papéis específicos e delimitados tanto por questões práticas quanto conceituais. Compartilham fundamentos e são consideradas como partes de um sistema de armazenamento, organização, busca e recuperação da informação, no qual a representação da informação e possuem diretrizes e apresentam normativas próprias a fim de atender às demandas de seus usuários.

O primeiro passo foi identificar os conceitos relacionados com o tipo de documento a ser representado. No que se refere a documentos não textuais, como o caso de figurino, há muitos termos envolvidos como: vestimenta, figurino, roupa, traje. A variedade de termos que abarcam o campo da Moda, tornou-se um obstáculo para que pudesse ser definido o termo que melhor atenderia a finalidade da presente pesquisa. Desta forma, foi consultado documentos temáticos, assim como, dicionários da área de Moda e Museologia, vocábulos controlados e tesouros, com a finalidade de se determinar o termo correto que abarcasse a temática da presente pesquisa. Optou-se pelo termo figurino, que é entendido como uma peça alusiva a períodos históricos, de modo a representar características culturais, sociais e geográficas que foram utilizadas em épocas passadas.

Com a publicação de modelos conceituais pela IFLA, optou-se pela aplicação dos documentos, de modo a, viabilizar a proposta de Representação Documentária de figurino: a Declaração de Princípios Internacional de Catalogação (ICP); o Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2) em consonância com o *International Standard Book Description* (ISBD); IFLA Library Reference Model (IFLA-LRM); e quanto a especificidade desta pesquisa o ICOM Costume (International Council of Museums), aqui denominados como documentos normativos.

O texto da dissertação está assim estruturado. Após essa seção introdutória, com a apresentação do tema, questões de pesquisa, objetivos e relevância científica da pesquisa, segue uma breve descrição das demais seções. Na seção 2 estão os procedimentos metodológicos que descrevem o tipo de pesquisa, em consonância com os objetivos do estudo, assim como as

etapas cumpridas. A seção 3, Moda e sua construção em sociedade refere-se à contextualização temática da pesquisa. Consiste numa abordagem histórica do campo da Moda, visando delinear os aspectos sociais que elevaram a cultura das aparências para o patamar de capital simbólico. Na seção 4 encontra-se o referencial teórico: Organização e Representação do Conhecimento. Aborda a Representação Documentária, enquanto processo organizacional aplicado à representação de documentos. Versa também, sobre o conceito de documento para objetos tridimensionais, e os instrumentos de representação do conhecimento com foco na Catalogação. Na seção 5 são apresentadas as análises e resultados dos padrões normativos adotados na representação de acervos de figurinos, assim como dos registros de figurinos nos acervos das instituições investigadas. Por fim, a seção 6, apresenta as considerações finais da pesquisa, seguida pelas referências deste estudo.

## 2

---

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

---

Figura 2 – Criações da Maison Worth



Fonte: Lily Absinthe (2017)

## 2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Iniciando a seção de Procedimentos metodológicos, tem-se uma imagem das costureiras da *Maison Worth* (LILY ABSINTHE, 2017). Em meados do século XIX, a industrialização serviu para estimular ainda mais o crescimento dos comércios têxteis e de agulhas. Charles Worth (1825-1895), transformou uma indústria relativamente descentralizada composta por muitas costureiras individuais que trabalhavam em pequenos estabelecimentos em uma indústria de grande escala empregando centenas de costureiras. Antes disso, era costume que os clientes levassem seus próprios tecidos para a costureira moldar a seu critério. Além disso, para o marketing, Worth empregou a técnica de fazer com que seus clientes escolhessem entre uma série de amostras, para ter uma ideia de como seria o produto final. Assim como a imagem retrata o processo de criação dos modelos da Casa Worth, simboliza também, os procedimentos metodológicos realizados para a construção da presente pesquisa.

A primeira indagação quanto às questões investigativas no âmbito da construção da realidade, pode ser entendida como estudo de determinada temática ou objeto. Minayo, Derlandes, Cruz Neto e Gomes (2009, p.16) afirmam que antes de se tornar um objeto de campo da pesquisa científica, os problemas devem ser “em primeiro lugar, um problema da vida prática”. Dito isto, pode-se afirmar que o tipo de pesquisa a ser adotado deve não somente proporcionar ao pesquisador maior familiaridade com a temática escolhida, bem como analisar a viabilidade da proposta, neste caso representação do acervo de figurino em termos de tempo, esforço e recurso.

Com base em Gil (2008) a presente pesquisa pode ser caracterizada como exploratória, isto porque trata de um tema pouco explorado.

As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tem em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. [...] este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis (GIL, 2008, p. 27).

Corroborando com a ideia, Marconi e Lakatos (2010, p.141) afirmam que:

As pesquisas exploratórias são importantes para ajudar a formar o esquema geral da pesquisa, assim como, também, para refinar o uso dos instrumentos de coleta de dados. O esquema auxilia o pesquisador a conseguir uma abordagem mais objetiva, imprimindo uma ordem

lógica ao trabalho. Para que as fases da pesquisa se processem normalmente, tudo deve ser bem estudado e planejado.

Com base nestes termos de busca foram recuperados dois trabalhos, no âmbito do Programa de pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCI-IBICT), que se referem ao tema Moda. São eles: *A moda em ação: entre pigmentos, scrap books e passarelas*, de autoria de Astrid Sampaio Façanha, dissertação defendida no ano de 1999; e *A informação tecida na moda: o campo das micro e pequenas indústrias do vestuário em Minas Gerais*, autora Maria Eugenia Albino Andrade, tese defendida no ano de 2000. Contudo não foram localizados os textos na íntegra para consulta por meio das plataformas RIDI (Repositório Institucional do IBICT), a página de comemoração dos 50 anos do IBICT e na Biblioteca digital de Teses e Dissertações (BDTD/IBICT).

Para identificar a produção em bases brasileiras sob a temática foi realizado uma busca nas bases de dados especializadas em Biblioteconomia e CI com os referidos termos. Analisou-se as bases: *E-prints in Library and Information Science (E-LIS)*, *Library and Information Science Abstracts (LISA)*, BRAPCI - Base de Dados em Ciência da Informação; e SCIELO (*Scientific Electronic Library Online*), dado a sua interdisciplinaridade.

As bases de dados selecionadas, embora tenham como principal foco as áreas da Biblioteconomia e Ciência da Informação, abrangem outras áreas do conhecimento uma vez que os periódicos indexados são interdisciplinares. Foi realizado busca com os termos: *costumes, fashion, clothing*, figurino e traje, separadamente. Optou-se pela busca simples, de modo a abranger todos os campos de consulta e sem delimitação cronológica.

Diante do exposto, identificou-se documentos que abarcavam a temática do presente estudo, e que possibilitaram melhor análise e compreensão da forma em que os acervos de figurino estão sendo organizados e representados. Com base no levantamento bibliográfico realizado acima apresentado, compõe-se o referencial teórico nas seções 3 e 4, sendo a Seção 3 Moda e sua construção na sociedade, com enfoque sobre a Moda e figurinos, e a Seção 4 Organização e representação do conhecimento, com enfoque na Representação documentária.

A literatura pesquisada, além de embasar o referencial teórico, possibilitou identificar acervos reconhecidos como importantes para a Moda.

Com isso obteve-se acesso aos seguintes acervos: Museu do Traje (Espanha); Museu do Traje e do Textil (Bahia-BR); *Musée Galliera* (Paris – FR), MUDE - Museu do Traje (Portugal), Museu da Moda (Belo Horizonte – BR), *Victoria & Albert Museum* (Inglaterra), *Kyoto Costume Institute* (Japão) e *Fashion Institute of Technology Museum* (EUA). Considerando o momento pandêmico, e a localização geográfica desses museus, não seria possível analisar nenhum acervo presencialmente<sup>1</sup>. Por isso, a seleção para a análise dos registros bibliográficos de figurinos teve que ser pautada na disponibilização dos catálogos e registros para consulta online. Após consulta a cada uma das páginas eletrônicas de cada acervo, selecionou-se aqueles que possuíam catálogos de acesso remoto. Logo obteve-se um *corpus* total de 4 acervos: *Victoria & Albert Museum*, *Fashion Institute of Technology Museum*, *Museu Nacional do Traje* e *Kyoto Costume Institute*.

As instituições selecionadas foram pesquisadas individualmente, sob perspectiva de análise crítica, de modo a complementar os dados acerca desses acervos. Os acervos que compõem tais instituições serviram de subsídio para a criação e delimitação dos dados essenciais na construção de um registro catalográfico no âmbito do figurino. Uma vez que o objetivo da pesquisa é analisar a representação de figurinos, acredita-se que analisar os registros bibliográficos existentes e disponíveis de figurinos ajudará a refletir e ilustrar a análise apresentada na Seção 5.

Quanto à análise desses dados, realizou-se uma investigação dos instrumentos comumente adotados que melhor possam atender à Organização e Representação do Conhecimento. A escolha destes modelos está pautada em suas funções na descrição de elementos bibliográficos, apresentada a seguir.

A Declaração Internacional de Princípios de Catalogação (ICP, 2018), tem como objetivo servir de base para a normalização internacional da catalogação. Ou seja, a ICP é o pilar que norteia dos códigos de catalogação, e sua aplicabilidade em sistemas de recuperação da informação (SRI).

Esta declaração se constrói sobre a base das grandes tradições catalográficas do mundo<sup>3</sup> e também sobre os modelos conceituais da família dos Requisitos Funcionais da IFLA. Confiamos que esta declaração incrementa o intercâmbio internacional de dados

---

<sup>1</sup> Inicialmente, pensou-se em analisar acervos de figurinos na cidade do Rio de Janeiro, consultando-os presencialmente. Porém a pandemia impossibilitou esta empreitada.

bibliográficos e de autoridade e que oriente os redatores de regras de catalogação em seus esforços (IFLA, 2018, p.4)

O modelo IFLA-LRM (2017, p.9), por exemplo “considera as informações bibliográficas pertinentes a todos os tipos de recursos, de modo a evidenciar os aspectos em comum e a estrutura subjacente dos recursos bibliográficos.”

O código de Catalogação Anglo Americano (AACR2r) tem por finalidade subsidiar o tratamento da informação, independente do suporte. São um conjunto de regras, visando orientar quanto ao processo de descrição bibliográfica, de modo a permitir a criação de registros bibliográficos padronizados e o intercâmbio de dados. Cabe ressaltar que a AACR2r adotada para a análise contempla a aplicação da ISBD.

O principal objetivo da ISBD é, como tem sido desde a sua criação, para dar consistência ao intercâmbio de informação bibliográfica. A ISBD é a norma que determina os elementos de dados a serem registados ou transcritos numa ordem específica, como base para a descrição do recurso a ser catalogado. Além disso, emprega a pontuação prescrita como meio de reconhecer e exibir estes elementos de dados e torná-los compreensíveis, independentemente da língua da descrição. (IFLA, 2007, viii, tradução nossa)

Logo obteve-se os seguintes documentos normativos, de modo a definir os elementos considerados essenciais da Representação Descritiva de figurinos:

- a) Declaração Internacional de Princípios de Catalogação (ICP)
- b) *Library Reference Model* (IFLA-LRM);
- c) Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2r) e
- d) ICOM Costume (*International Council of Museums*).

Os documentos acima elencados serão melhor explorados na Seção 4.2, eles darão a base conceitual e prática à análise dos registros bibliográficos de figurinos nos acervos dos museus: *Victoria & Albert Museum* (Inglaterra), *Fashion Institute of Technology Museum* (EUA). Museu Nacional do Traje (Portugal) e *Kyoto Costume Institute* (Japão). A partir deste ponto, optou-se por adotar as siglas correspondentes a cada instituição: *V&A Museum*, FIT Museum, Museu Nacional do Traje e KCI.

Dentre os figurinos escolhidos para análise, foram selecionados o registro de 3 peças de figurino de grande impacto social, a saber: calça *Bloomer* e os vestidos de luto e de noiva. Estas peças foram selecionadas para análise pois

marcam momentos especiais na Moda e na Sociedade que serão melhor explorados na Seção 3.

Cada registro bibliográfico dessas peças exibido pelas instituições, foi submetido à delimitação e identificação dos campos delimitadores, de modo a relacionar seu conteúdo com as áreas da *International Standard Bibliographic Description* (ISBD). Cabe ressaltar, que a utilização da ISBD é considerada a normativa internacional adotada pelo IFLA para descrição bibliográfica, em especial para o âmbito biblioteconômico. Tem como finalidade padronizar os elementos que constituem os registros, assim como servir de fonte para a catalogação e entrada dos dados.

Em seguida, foram feitos quadros comparativos referente a cada registro extraído das instituições listadas. O primeiro quadro abarca quanto aos elementos essenciais constituintes dos documentos normativos para representação de objetos: ISBD e ICOM. Logo, pode-se verificar quais elementos implícitos ou explícitos estão descritos através de campo delimitador, compõem os registros evidenciados pelas instituições.

O mesmo quadro foi aplicado aos atributos do IFLA-LRM. Contudo sua aplicação ao domínio da Moda, exigiu identificação e adaptação dos conceitos específicos e entendimento de como estes se relacionam com os conceitos genéricos do IFLA-LRM. A finalidade da estruturação dos quadros comparativos está pautada em: elencar os elementos essenciais para a representação documentário de figurinos; identificar quais itens implícitos compõem o registro; determinar a relevância dos campos para a descrição bibliográfica desses objetos.

Consecutivamente, aplicou-se de modo geral, a todos os registros, os princípios expostos pela ICP (2016), de modo a identificar quais fundamentos são atendidos pelos elementos descritos pelos registros. E, por conseguinte, identificou-se quais elementos são relevantes para a descrição bibliográfica. Desta forma, compondo o quadro de elementos essenciais para a representação documentária no âmbito da Moda.

De modo a definir quais elementos essenciais são importantes e que devam constar num registro catalográfico para figurinos, o tratamento dos dados, consistirá na extração desses elementos em registros catalográficos das instituições selecionadas, os quais serão comparados mutuamente com intuito



de estruturar os campos e subcampos necessário para a Representação Descritiva dos itens. Na última etapa da análise, pretende-se inferir a partir dos acervos de figurino citados, os dados de entrada proposto para composição dos itens. Além da verificação da aplicabilidade do esquema proposto, que será realizado a partir de uma apresentação de itens de figurino das coleções das instituições selecionadas.

Há de se verificar o que as instituições acadêmicas e científicas, neste caso, as áreas da Ciência da informação, Biblioteconomia e Museologia, tratam quanto a temática, com a finalidade aferir, quanto a Organização e Representação do Conhecimento dessas áreas, no tratamento do objeto de estudo da presente pesquisa.

Diante do exposto, cabe evidenciar a importância das instituições selecionadas, e que se tornaram um marco no campo da Moda, não somente, no que tange a afirmação da Moda enquanto área do conhecimento no campo das Ciências, mas sobretudo por suas pesquisas na área. O estudo da Moda abarca áreas da interdisciplinaridade, como Conservação, Preservação, Memória, mas também, Antropologia e Sociologia, pois a Moda que carrega em si, a história das civilizações.

Na seção 3, a seguir, é apresentada abordagem histórica do campo da Moda, visando delinear os aspectos sociais, bem como os conceitos e terminologias da área.

## 3

---

## A MODA E A SOCIEDADE

---

Figura 3 - La Rue de la Paix



Fonte: Wikimedia Commons (2021)

### 3 A MODA E A SOCIEDADE

O quadro de Jean Béraud (1907) foi escolhido para ilustrar esta Seção. Esta ilustração apresenta a *Rue de la Paix*, nº 7, centro comercial dos principais estilistas na França do século XIX, sobretudo durante o período da Alta Costura e retrata perfeitamente esse período tão marcante para a Moda. O conceito de Alta Costura descreve categoricamente toda trajetória da Moda até então, o período assinala as nuances de poder, caracterizados pelo capital simbólico (WIKIMEDIA COMMONS, 2021). E deste modo, a figura em questão introduz o conteúdo da seção que tem como tema a Moda e sua construção em sociedade

#### 3.1 CONCEITO

A palavra Moda refere-se ao “modo”, maneira, comportamento, uso, hábito ou forma de agir característica de um determinado meio ou de uma determinada época: costume. Corroborando com a ideia, Joao Braga (2011, p. 38) afirma que:

[...] a palavra “Moda”, esta tem sua origem etimológica na língua latina e deriva de *modus*, que significa “modo, maneira”. Em algumas línguas neolatinas como o português, o espanhol e o italiano, originaram a palavra “Moda”; em francês, outra neolatina, deu a palavra *mode*. Percebe-se que o radical é exatamente o mesmo e, neste entendimento, Moda, antes de ser Moda, como o senso comum assim o entende, é modo, é maneira. É uma maneira de portar-se é um modo de vestir-se.

Dentre os possíveis fatores que fizeram o homem cobrir o corpo, pode-se citar: fatores culturais: pudor; fatores físicos: proteção e fatores estéticos: para diferenciar-se em sociedade. Embora a palavra Moda remeta à cobertura do corpo, roupas e adornos, o termo é muito mais abrangente do que o conceito de uma série de elementos visuais e comportamentais que a defina, individualize e contextualize seus indivíduos em um meio social. Para Lipovetsky (1989, p. 24):

[...] a Moda não tem conteúdo próprio; forma específica da mudança social, ela não está ligada a um objeto determinado, mas é, em primeiro lugar, um dispositivo social caracterizado por temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva.

A Moda reflete não somente, acerca dos modos e de suas civilizações, assim como seus códigos. Adquirindo, assim papel relevante, no meio social, e na comunicação subjetiva com o mundo exterior. Ou seja, a Moda adquire papel

de comunicação simbólica, uma forma de sua posição e status social. A Moda sempre foi instrumento de estratificação social, as técnicas empregadas na confecção denunciam quem são os portadores de poder.

A diversidade de termos que fundamentam os conceitos de Moda, evidencia a pluralidades que o campo expressa. Ao longo da presente pesquisa notou-se que tais conceitos foram utilizados pelos pares de acordo com cada momento da história da Moda. E por sua vez, tinham sentidos distintos durante o linear deste campo. Logo, pode-se inferir algumas considerações quanto a aplicação dos termos.

O termo indumentária é frequentemente utilizado para referir-se as vestes antes da instituição da Era da Moda. Ou seja, no período em que as sociedades eram divididas em dois grandes estamentos, e havia um apego as tradições. De acordo com Ferreira (2015, p. 53):

O conceito de indumentária, se refere ao período anterior ao estabelecimento da Moda, ou seja, o período em que o comportamento humano, social e econômico não era expresso pela aparência e modos de vestir. Pois eram sociedades que gostavam de manter a tradição no vestir e nas aparências, contrários as novidades e mudanças. Centrada no respeito e na reprodução minuciosa do passado.

Com o avanço da Alta Costura, sobretudo na França, e o estabelecimento de grandes nomes como Worth, Christian Dior e Coco Chanel surge o conceito de vestuário, com a finalidade de designar aquilo que foge a produção em série, ao que não é padrão e comum a todos. De acordo com Gravina (2011, p. 13), pode-se conceituar vestuário como toda “[...] peça de roupa em si, esteja ela representada fisicamente, pelos tecidos e outros materiais que a compõe”. Corroborando com a ideia, Pina (2006, p. 29) afirma que:

Quando se quando se trata de vestuário, no entanto, o termo pode estar associado à alteração de formas, ao uso de novos tecidos, de novas cores, novas matérias-primas etc., sugeridos por estilistas ou costureiros de renome.

Em paralelo o termo roupa, como afirma Daniel Roche (2007, p. 20) pode ser definido como “tudo que serve para cobrir o corpo, adorna-lo, ou para protege-lo das injurias do ar”. Logo, pode-se concluir que o conceito de roupa e genérico e amplo, de modo a não atender o propósito do presente estudo. Por isso adota-se o conceito de figurino. No que tange outros termos que designam qualquer tecido que sirva para adorno e cobertura da pele, assim como os temos

de traje, figurino e roupa. Para estes podem ser definidos de acordo com Ferreira (2015, p.12):

Ao abordamos a criação e o uso de figurino, entendemos sua importância em relação à metamorfose que o ator precisa viver para que encontre seu personagem. Esse objeto-traje, como uma segunda pele particular, passa a emitir sinais que tocam o ator e permitem que seu corpo se integre plenamente com o lugar da cena, dentro do espaço dramático ficcional, como também com as diferentes épocas retratadas no espetáculo.

Para Iglecio e Italiano (2012, p. 2):

Figurinos complementam o personagem, colaboram no entendimento da trama e trabalham com o imaginário do receptor. O figurino é a “pele” do ator e é de grande importância o ator se sentir bem dentro do figurino de seu personagem e utilizar o traje para comunicar a essência do espetáculo.

O termo figurino alude as vestes que o ator usa para caracterizar o personagem, configura características intrínsecas como cultura, região e/ou país, bem como período da História e classe social. Ademais as falas de Manon Sales Ferreira (2015) e Iglecio e Italiano (2012) denotam que tanto o figurino quanto o traje são termos similares no que tange a composição do ator pelo personagem. Para dar sequência a esta análise, faz-se inferir quanto a tipologia de figurino. Marcel Martins (2005, p. 6) existem 3 tipos de figurinos:

- a) Realista: também denominado como natural, pois demonstra preocupação em ser preciso do ponto de vista histórico e geográfico buscando recriar detalhes da vestimenta no tempo e no espaço no qual a narrativa está inserida;
- b) Para-realista: neste caso, a preocupação com a estética do figurino é maior do que a fidelidade as questões temporais e/ou espaciais, históricas;
- c) Simbólica: quer dizer que a exatidão histórica não tem importância e que o figurino tem como missão traduzir simbolicamente os caracteres, os tipos sociais ou os estados da alma. Ou seja, com a expressão da subjetividade da personagem ou outro aspecto a ser ressaltado. Assim como criar efeitos psicológicos com uso de determinada cor ou forma.

Fica evidente que o termo traje remete a algo fantasioso ou ilustrativo, na fala de Costa, quando o mesmo se refere as bonecas utilizadas no período inicial do estabelecimento da Moda, conhecido como Moda Aristocrática.

O rei não hesitou em estabelecer medidas que promovessem a Moda francesa; um bom exemplo disso foi a utilização das chamadas *poupées de mode* ou “bonecas de Moda” que eram feitas em cera, madeira ou porcelana articuladas, mediam em média 60 centímetros e circulavam livremente por toda a Europa; sua função era divulgar a Moda feminina francesa no exterior. [...] Comumente conhecidas como “pandoras”, elas podiam ser encontradas em duas versões: a “pequena pandora”, que exibia trajes matinais ou informais e a

“grande pandora”, que era vestida com trajes de gala e de noite. Essas bonecas foram cruciais na disseminação da Moda ditada por Paris nesse período e foram precursoras tanto do manequim de loja, como das modelos de revistas e passarelas dos dias de hoje (COSTA, 2014, p. 25).

A bonecas da Moda tinham como principal função informar as demais cortes europeias de forma imagética, as vestimentas que estavam em voga no país da Moda: França.

Figura 4 - *Poupées de mode* francesa do século XVIII



Fonte: Fedida (2017)

Deste modo o termo figurino, traje de cena, são sinônimos que remetem ao conjunto de elementos visuais que ajudam na composição do personagem.

Figurinos complementam o personagem, colaboram no entendimento da trama e trabalham com o imaginário do receptor. O figurino é a “pele” do ator e é de grande importância o ator se sentir bem dentro do figurino de seu personagem e utilizar o traje para comunicar a essência do espetáculo. (IGLECIO E ITALINO, 2012, p.2)

Tendo em vista a necessidade de organizar, selecionar e categorizar o acervo adquirido, ao longo dos anos, se fez necessário a convergência de áreas do conhecimento para que esta interdisciplinaridade permita a recuperação eficaz dos acervos de figurinos. Nesta pesquisa, será adotado o termo figurino, em substituição aos demais termos para que não haja dualidades interpretativas, uma vez que o termo figurino se refere ao traje de cena. Ainda que o mesmo possa remeter também a qualquer peça que rememore épocas passadas em sua constituição física, simbólica e cultural.

A ausência de um modelo de descrição de indumentária que possa ser utilizado pelos departamentos de documentação em museus parece ser crítica para o atual estado de inacessibilidade à informação e também à invisibilidade dos acervos no sistema atual do CNM/Ibram, que poderia ser uma plataforma nacional de acesso à informação básica sobre o conjunto de coleções de indumentária em museus brasileiros. Este problema leva a um outro: indumentária vem sendo colecionada nos museus brasileiros randomicamente, com pouco suporte de políticas públicas e institucionais claras que sinalizem a importância deste tipo de artefato na constituição do patrimônio cultural nacional público. O resultado é uma espécie de debilidade nas noções históricas, sociais e culturais que a indumentária poderia ter em relação ao conjunto patrimonial (ANDRADE, 2016, p. 13).

Outra característica importante do uso do figurino é que pode remeter o espectador ao seu local de pertencimento, ou seja, as características intrínsecas a vestimenta denota a cultura, região e/ou país em que o personagem pertence. O mesmo ocorre quando se fala de uma época do ano ou da História. O uso do figurino “[..] eventualmente, serve como documento histórico da Moda de sua época. Além disso, através do figurino, podem-se identificar as estações do ano em que está ocorrendo a trama, o clima e a passagem do tempo” (LOPES, 2010, p.13)

Sob esse aspecto, pode-se afirmar que o figurino é instrumento de cultura, uma vez que incorporado em sociedade expressa crenças, hábitos, comportamentos e valores, imersos em determinadas classes socioculturais. Deste modo o figurino ao perder suas características utilitárias como vestimenta, de modo a cobrir o corpo, se transforma em objeto-documento, uma vez que tem ressaltada suas outras características visando simbolizar, significar e representar. Como lembra Canclini (1994), o objeto só adquire sentido como tal se for “culturalmente representativo, ou seja, se apresentar valores, práticas e formas de vida de uma sociedade”. Por outro lado,

A pluralidade dos acervos possibilita a criação de infinitos entendimentos sobre a constituição e desenvolvimento do indivíduo contemporâneo a partir da memória intrínseca aos objetos, que compõem as coleções musealizadas. Contudo, para que haja a preservação e interação destas coleções, é preciso propor uma narrativa que insira tanto o objeto quanto o indivíduo em um contexto coerente e instigante (SEQUEIRA; DIETZ, 2018, p. 130).

Evidencia-se, portanto que as representações dos acervos de figurino são de suma importância uma vez que pudesse garantir a efetivação de seu uso, o acesso, disseminação e a preservação de toda a herança histórica, artística, científica para as gerações futuras.

Notou-se que o termo utilizado para designar o produto da Moda: roupas, foi expresso de várias formas ao longo dos anos. Seja para reforçar a ideia de distanciamento e segregação entre classes, ou pelo simples fato da evolução das técnicas e aplicações da Moda. Esta seção buscou evidenciar a evolução e emprego dos termos que designam a Moda ao longo dos anos, e como esses termos intitulam cada fase da Moda

Embora a área da Moda abrange uma grande variedade de objetos informacionais, como acessórios e tipos de tecidos, a presente pesquisa focou no figurino. Portanto a seção que agora finaliza, apresentou o referencial teórico relacionado ao figurino e a sociedade, inserindo o objeto de estudo como documento informacional.

### 3.2 FATOS HISTÓRICOS

“A Moda é fruto do amadurecimento da afirmação do eu, da valorização social do indivíduo e da sua personalidade”. (BALDINI, 2006, p. 34) Pode-se afirmar que a Moda se desenvolveu graças a uma demanda continua de uma inovação estética, evidenciada, sobretudo, pela aparência, de modo a representar seu “lugar social” dentre as sociedades modernas.

A Idade Moderna, com o período inicial do Renascimento, resgatou o humanismo clássico fazendo surgir os conceitos antropocêntricos. Tais valores nortearam as ideias de individualismo em detrimento aos de coletividade que predominavam no medievo. Essa não foi a única, mas uma das razões que fez surgir o conceito de Moda nessa passagem do fim da Idade Média para o início da Idade Moderna (BRAGA, 2011, p. 65).

O desenvolvimento comercial e urbano da sociedade europeia, a partir do século XIV, impulsionado pela expansão marítima, propiciou o desenvolvimento de um sistema de produção de vestuário até então nunca visto. Isto se dá pelo fato de que nos primórdios da civilização, que perdurou até a Idade Média, o traje era concebido com raras modificações de modo que apenas distanciasse uma classe social da outra. Ou seja, tais sociedades apreciavam a manutenção das tradições, não só somente no que tange a aparência, bem como nos costumes e modo de vestir. São sociedades contrárias as mudanças, pois afirmam suas tradições e crenças no respeito ao passado. Sem estado nem classe sociais delimitadas, e dependente de suas tradições e crenças de seus antepassados, as sociedades primitivas se estabelecem em estruturas, de modo a conter e



negar a dinâmica da mudança e da evolução da História. E nesse período de transição, entre a sociedade fechada que nega as mudanças e, a sociedade aberta, que se constitui os primeiros traços da Moda. De acordo com Baldini (2006, p. 33):

A sociedade aberta é uma sociedade racional e crítica, uma sociedade que os indivíduos são chamados a tomar decisões pessoais. Seus membros esforçam-se por ascender socialmente e por tomar o lugar de outros membros, numa luta de classes. Enquanto nas sociedades fechadas predomina o traje, isto é, o vestuário tradicional, nas sociedades abertas pode nascer e reinar a Moda.

Neste percurso multissecular, a fase inicial da Moda se caracteriza pelas frivolidades, pelo uso do exagero e do luxo. Contudo ainda, voltada apenas para uma estrita parcela da sociedade, que monopolizavam o poder e a iniciativa de criação dos artesãos. Daniel Roche (2007, p.73) descreve que “a Moda nasce no seio do privilegio e da hierarquia, [...] pois reunia a ética do prazer a uma nova visão de vida dedicada as artes ornamentais.” Deste modo, o desenvolvimento do comercio e o crescente consumo, se tornaram face emblemáticas da vitória do indivíduo sobre o coletivo.

Para a Moda, enquanto área do conhecimento, este período é conhecido como “Era dos costumes” e as vestimentas assumem a terminologia de indumentária.

Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da Moda, a Moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagancias. A renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exhibe seus artificios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção, mas regra permanente: a Moda nasceu (LIPOVETSKY, 1989, p. 23).

A partir do século XIV, com o fluxo das Grandes Navegações, evidencia-se uma passagem radical na sociedade europeia, passando de uma sociedade fechada para aberta. Esse movimento migratório trouxe uma enorme diversificação dos materiais para a fabricação do vestuário. Comerciantes e navegadores faziam o comercio em rotas asiáticas e trouxeram do oriente para a Europa: sedas, brocados, novas técnicas de tingimento, temperos, perfumes e joias nunca antes vistas.

Com o Renascimento houve a estratificação da sociedade pelo capital, o que exigiu uma diferenciação entre as classes. Estabelecendo, assim, dinâmicas

sociais e econômicas destoantes do período anterior ao Renascimento. Surge então o “nascimento da Moda”, conhecido historicamente como a “Era da Moda”.

Segundo Costa:

Nessa nova era, a Moda passa a ser um fenômeno que os indivíduos se utilizam para a promoção de sua própria identidade e individualidade; suas roupas, joias e acessórios os representam e os colocam em um lugar social privilegiado, mesmo que para isso seja necessário romper com as barreiras impostas. [...] o século das luzes e das revoluções, mudanças importantes ocorreram na sociedade europeia contribuindo de maneira significativa para a Moda. De início, após a Revolução Francesa, no período do governo francês denominado de Diretório (1795-1799), surge, pela primeira vez, na Europa um decreto que permitia a todos os cidadãos vestirem-se livremente de acordo com seus gostos (COSTA, 2014, p.18).

Dentre as economias que emergiram com avanço do capitalismo, a França consolida-se de forma única como potência no comércio e circulação da Moda. Paulo Debom (2019) elucida que por meio de políticas mercantilistas e seu status cultural, a indústria da Moda contribuiu de forma relevante para que a corte francesa mantivesse sua posição de prestígio e poder durante anos por todo continente europeu. Dentre as medidas tomadas, pode-se citar: a centralização na produção de mercadorias de luxo; regulamentação para importações, de modo a proteger a indústria local; restrição de acesso a mercadorias estrangeiras, a limitação na escolha de itens de Moda e o aumento da produção de livros sobre Moda.

Até 1750, são poucas as edições, com um título original mais ou menos a cada dez anos; as reedições acompanham as primeiras tiragens. [...]. No fim do século XVIII, nota-se uma mudança, quando a Moda francesa se afirma e se multiplicam as imagens volantes e as gravuras de Moda, muito difundidas e pirateadas, inclusive pelos almanques. Desse modo crescem as edições coletâneas gerais e especializadas. As gravuras de roupa beiram a grande arte, elas eram um dos sinais da hegemonia francesa na Europa (ROCHE, 2007, p. 29).

A promoção das Leis Suntuárias, a partir do século XVIII, foi papel fundamental no motor de distinções sociais, ao estimular a produção francesa de Moda, impulsionando o consumo imoderado da nobreza e da alta burguesia. Com o fim das Leis Suntuárias, que proibiam determinada classe social de se vestir de acordo com os nobres. Houve uma quebra de paradigma que permitiu que a burguesia em ascensão ocupasse o lugar até então relegado às classes superiores. Costa ressalta que “[...] no início da Idade Moderna, quando se desenvolviam o comércio e os bancos, imensas fortunas burguesas se

constituíram, iniciando assim uma rivalidade entre a nobreza e a burguesia” (COSTA, 2014, p. 18).

Ou seja, ao atingir melhores condições econômicas, a burguesia endinheirada, começou a se apropriar dos modos de ser e agir da aristocracia e com isso, se inspirar na cópia de seus trajes. Por sua vez a aristocracia exigia “[...] cada vez mais manter uma diferenciação hierárquico-social, dando início a uma verdadeira corrida pelo exclusivo, onde os nobres criavam um estilo e os burgueses os copiavam” (PINA, 2006, p. 30).

Com isso o sistema de produção se propagou por outras classes, propiciando a difusão, apesar de lenta e gradual, da Moda pelos demais estamentos da sociedade. Esta ruptura permitiu que os indivíduos promovessem sua individualidade por meio de roupas e/ou adornos que os representasse, de modo a coloca-los em um “lugar social”, dito privilegiado.

Mais fundamentalmente, e em razão do desejo dos indivíduos de assemelhar-se aqueles que são considerados superiores, aqueles que brilham pelo prestígio e pela posição, que os decretos da Moda conseguem propagar-se [...] A difusão da Moda foi menos uma forma de coação social do que um instrumento de representação e de afirmação social, menos um tipo de controle coletivo do que um signo de pretensão social (LIPOVETSKY, 1989, p. 40).

A Revolução industrial em consonância com avanços tecnológicos e urbanos que ocorreram durante os séculos XVIII e XIX, fez com que o sistema de produção têxtil fosse alavancado com inúmeras inovações que permitiram a produção em massa de vestimentas, a exemplo disso pode-se citar: a invenção do tear mecânico, a produção manufaturada e a divisão sistemática do trabalho. À medida que a produção têxtil confeccionava vestimentas em série, com preços acessíveis, mercado competitivo e produção sazonal; a Moda foi se tornando cada vez mais industrializada e democrática.

Com isso as classes inferiores no intuito de legitimar seu lugar em sociedade e obter respeitabilidade entre as demais classes sociais, iniciam uma verdadeira busca pelo padrão estético influenciados pela nobreza. Imitam as maneiras de vestir e ser e seu comportamento das classes superiores. Para Mello e Souza (1987, p.130), neste período, a Moda é vista como “[...] um dos instrumentos mais poderosos de integração e desempenha uma função niveladora, ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior que lhe dá apoio e segurança. ” Alimentando, assim, o desejo

material de elevar-se na escala social, e atingir, ao menos esteticamente, o mesmo nível da elite.

Em contrapartida, para demarcar o distanciamento social, e ocultar vestígios comportamentais e de vestimentas apropriados pela burguesia, as classes superiores se veem obrigadas a inovar constantemente sua aparência, de modo a legitimar sua posição e não se assemelhar com os demais estamentos da sociedade. À medida que as demais classes reproduzem os padrões de consumo das classes mais altas da Europa, estas buscam diferenciarse de outros grupos. Acima de tudo, a burguesia precisava aparentar sua posição elevada aos demais: representando não apenas o patrimônio, mas um capital simbólico.

No que tange o conceito de capital simbólico, o mesmo pode ser visto como o prestígio, honra e poder. Bourdieu (1987, p.164) afirma que:

O “capital simbólico” é, na verdade, um efeito da distribuição das outras formas de capital em termos de reconhecimento ou de valor social, é poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento.

Roche, dialoga com o conceito de capital simbólico ao declarar que a dialética da Moda sustenta uma habilidade ímpar de compreender as transformações que ocorrem em sociedade.

A partir do século XVII, especialmente após o grande movimento de reflexão religiosa nascido das reformas católicas e protestante, a roupa passa a ser o centro dos debates sobre riqueza e pobreza. [...]. Na visão moral cristã, a Moda serviu de meio para avaliar a adaptação dos costumes as exigências éticas. Para economia, que priorizavam a utilidade e o motor de consumo, ela também foi, um século mais tarde, o exemplo habitual da produção humana que se almejava para a melhoria da sociedade e da vida (ROCHE,2007, p. 21).

A Moda reflete não somente, acerca dos modos e de suas civilizações, assim como seus códigos. Adquirindo, assim papel relevante, no meio social, e na comunicação subjetiva com o mundo exterior. Ou seja, a Moda adquire papel de comunicação simbólica, uma forma de sua posição e status social. A Moda sempre foi instrumento de estratificação social, as técnicas empregadas na confecção denunciam quem são os portadores de poder.

A Moda representa a cartada simbólica na batalha das aparências numa sociedade em que a distribuição e difusão das riquezas estavam em processo de mudança, permitindo uma maior ou menor mobilidade social. Era uma questão para a nobreza e para burguesia, para as elites e para os que ainda não haviam chegado (ROCHE, 2007, p. 70).

Se por um lado o conceito de capital simbólico foi construído progressivamente por Bourdieu (1987), ele está alicerçado a uma estrutura social de categorias. Logo, essa estratificação da sociedade, esta evidenciada por meio do capital simbólico, no qual é determinado pelo o que é enaltecido pela sociedade vigente.

Bourdieu e Delsaut (1975) fazem um estudo sobre a estrutura do campo da alta costura em Paris, que apresenta distribuição desigual de uma espécie particular de capital entre as diferentes maisons, engendrando a concorrência no campo e as condições para a entrada de novos agentes nessa competição. Os autores referem-se a detentores de um capital de autoridade que conduzem o campo a produzir capital simbólico que, por sua vez, é produtor de crenças. Por exemplo, semanários e revistas especializadas dedicavam páginas a diferentes costureiros, indicando não somente sua posição na distribuição de capital específico, mas representando parte do lucro simbólico e material que eles podiam obter na produção do campo, sendo o efeito de grife do costureiro um ato de magia. (CAMPOS; LIMA, 2018, p.110)

O livro *O Casaco de Marx: Roupas, Memória, Dor* de Peter Stallybrass (2016), explicitar o que disse Bourdieu, ao se referir ao capital simbólico. O texto relata como um bem de consumo, como o casaco de Marx em plena Era Vitoriana, tinha um valor agregado superior ao simbólico ou a necessidade de cobrir o corpo. No livro de Stallybrass, o autor narra como o casaco de Marx, bem como as vestes das filhas se tornaram patrimônio da família. Marx penhora diversas vezes o casaco para ter acesso ao Gabinete de Londres, mas em contrapartida era o casaco que o impunha respeito para estar naquele local.

Deste modo, entende-se que a importância da Moda no contexto social, rememoram fatos da História, assim como traços culturais, econômicos e políticos. Ademais, a pesquisa buscou tratar vários aspectos que compreende a Moda: as fases da Moda, os períodos marcantes da História; as nações a aplicação de técnicas, sua utilidade entre outro. Pois cada peça traz consigo a memória não só de seu utilizador, mas sim, a história de uma sociedade, que deve ser mantida e preservada.

### 3.3 FIGURINOS MARCANTES

Nessa seção serão apresentados alguns fatos que permeiam a criação de figurinos determinado como sendo marcantes na história, que evidenciam como o Moda se tornar fator influenciador em sociedade. A Corrida do Ouro, iniciada

por volta de 1848, abriu espaço para uma demanda de tecidos que resistissem ao trabalho braçal nas minas de ouro da Califórnia. Levi Strauss, natural da Bavária, percebeu a oportunidade como forma de expandir seus negócios para segmentos mais baixos da sociedade, e assim, transformou seu estoque de calças a partir da fabricação do tecido Denim. O termo Denim é uma abreviação do tecido de Nimes, advindo da França na cidade de Nimes. O tecido era composto de algodão tingido com corante índigo, que dava a coloração azulada as calças. Os uniformes dos marinheiros de Genova na Itália eram feitos desse material, onde ficou conhecido pelos franceses pelo nome de *genes*. O apelido chegou até os Estados Unidos, onde passou a se chamar de jeans. Rapidamente tornou-se parte da cultura popular nos EUA, por meio dos filmes de faroeste, do cinema e dos cowboys que encenavam os comerciais. Especialmente, eternizados pela imagem de Marlon Brando e James Dean, que idealizavam a liberdade e rebeldia da geração.

Nos anos 1960, muitos jovens usavam as calças jeans como meio de expressão de seu descontentamento com a sociedade. O movimento de rebeldia da juventude a partir da década de 1950 questionava a estrutura econômica, política e social da época. O que se denominou movimento da contracultura contemplava essas e outras questões sociais como o consumismo e, nesse âmbito, muitos adereços e comportamentos foram incorporados pela juventude, entre eles, o uso das calças jeans, que foi um símbolo representativo de diversos movimentos (MUCHEN et al., 2015, p. 172).

Com o passar dos séculos, com a Revolução Industrial e as Duas Grandes Guerras, a posição social das mulheres passaram por transformações relevantes no que tange seu papel em sociedade. O que viabilizou maior autonomia feminina, uma revolução de costumes vigentes e participação ativa da mulher em sociedade. Com o declínio do uso de espartilhos e *corsets*, por volta de 1910, o uso de roupas que permitisse maior usabilidade e liberdade de movimentos pelas mulheres surgiu como uma demanda crescente as necessidades.

Contudo somente em 1850, em suas publicações ao jornal *The Lily*, a jornalista americana Amélia Jenks Bloomer, promoveu uma mudança nos padrões de vestimenta das mulheres que seriam menos restritivas as atividades regulares. Suas reivindicações por mais espaço e atuação feminina em sociedade estavam pautados no movimento Sufragista, que se iniciara no EUA. Em suas publicações Amélia afirmava que as roupas femininas devem ser adequadas aos seus desejos e necessidades, devem conduzir imediatamente à

sua saúde, conforto e utilidade; e, embora não deva deixar de conduzir ao adorno pessoal, este fim deve tornar-se de importância secundária. A época, as mulheres usavam espartilhos confinantes, o que poderia causar problemas de saúde, as saias longas e anáguas restringiam seus movimentos, tornando difícil até mesmo andar, conforme apresentado na figura 5, onde compara o conforto da calça Bloomer com as vestes utilizadas durante a Era Vitoriana.

É evidente que tais mudanças ocorreram no período da Era Vitoriana. Período em que a mulher ideal deveria ser recatada, delicada e dona de casa. As vestes femininas evidenciavam o sucesso que seus maridos obtinham com a Revolução Industrial. Em paralelo a educação formal se tornava mais acessíveis as mulheres, especialmente nos EUA, e com isso algumas mulheres começaram a questionar seu lugar em sociedade.

[...] criado por Elizabeth Smith Miller, a calça *Bloomer* consistia em calças bufantes apertadas nos tornozelos por babados ou laços, túnica de saia ampla que ia até abaixo dos joelhos e cintura ainda apertada, como exigido na época. Botas de couro macio e chapéu de palha de abas largas completavam o visual. [...] As adeptas da reforma do vestuário ansiavam em liberar as mulheres dos exageros da silhueta vitoriana, eliminar a diferenciação social pelas roupas e redefinir desigualdades de gênero' (MACKENZIE, 2010, p. 50).

Figura 5 – Calça Bloomer vs Traje Vitoriano.



Fonte: Old Look (2016)

Com o início da urbanização, promovida pela Revolução Industrial, a prática de esportes se popularizou, o que exigia das mulheres o uso de vestuário mais simplificado e confortável. Embora não seja a inventora, os esforços de Amélia Bloomer que ajudaram a popularizar o uso de calças pelos Estados

Unidos e Inglaterra, apesar da enorme repercussão e ridicularização por parte da imprensa, as adeptas do traje.

As primeiras mulheres a aderirem a essa nova prática eram de classe alta, que eram levadas de carruagem aos parques europeus, para só então andarem de bicicleta. Os parques eram espaços informais o suficiente para que essas mulheres admitissem ser vistas portando esse traje “de esporte”. Em 1892, a lei francesa que impedia as mulheres de usar calças foi suspensa apenas para a prática do ciclismo. Ainda era inaceitável o uso de calças do dia-a-dia, mas a bicicleta marcou uma etapa de mudanças do vestuário feminino ocidental (EPAMINONDAS, 2012, p. 4).

Uma das principais motivações que incentivaram as mulheres ao uso de calças, foi não só ocupar os espaços antes renegados aos homens, assim como a igualdade de gênero, mas também, espaços de sociabilidade e lazer, tais como: ir à praia, entrar no mar, ficar mais tempo na areia; a prática de hipismo, equitação, tênis, e sobretudo, ao ciclismo.

Também conhecida como calças turcas, devido a seu formato largo e folgado, a calça Bloomer representara um grande avanço na história da Moda, pois promoveu uma reforma no traje feminino, orientou o movimento de emancipação feminina, subverteu a ideologia de gênero, derrubando a ideia de que somente homens usam calças e às mulheres fica o confinamento das saias/vestidos, além de ser precursor na categoria de Moda *sportwear*. Considerada como um marco na história da Moda, optou-se pelo uso das calças Bloomer para execução das análises, posteriormente na seção 4 da presente pesquisa.



Figura 6 – Calça Bloomer ciclista



Fonte: Fashionistas de plantão (2021)

Com o avanço do século seguinte, as calças, até então estritamente masculinas, gradualmente passaram a fazer parte do guarda-roupa feminino. Mas somente em meados de 1930, ou seja, 80 anos após o lançamento das calças femininas, é que esse traje começou a ser amplamente aceito ao guarda-roupa feminino.

Em meio à reconfiguração desses espaços de trabalho predominantemente masculinos, a calça se tornou um instrumento de posicionamento feminino, por meio da apropriação de características antes consideradas como exclusivas dos homens (EPAMINONDAS, 2012, p. 4).

Com a expansão do movimento Sufragista, culminando com a ascensão do Feminismo, ocorreram mudanças no pensamento das mulheres que resultaram em reivindicações de maior espaço, autonomia e representatividade em sociedade.

Dentre as diversas manifestações que ocorreram, uma delas ficou conhecida como “Queima de Sutiãs de 1968”, esse ato buscava, por meio da queima de roupas íntimas, lutar contra a ditadura da Moda imposta as mulheres

da época. Quanto ao movimento libertário que idealizou as manifestações, Crane (2006, p. 45) afirma que:

O vestuário é um meio poderoso de fazer declarações sociais subversivas, pois essas declarações não são necessariamente construídas ou recebidas em um nível consciente ou racional. As mudanças no significado de determinadas roupas e nas formas pelas quais elas comunicam significados são indicações de alterações substanciais no modo como os grupos e agrupamentos sociais veem suas relações uns com os outros.

A história da Moda passou por um período relevante para sua construção em sociedade. A Era Vitoriana que perdurou durante todo reinado da Rainha Vitória (1837-1901), é um claro exemplo de como a dor e o luto de uma mulher pode modificar todo o conceito de Moda de um país, e torna-se difusor de estilo mundial de uma geração. Composto por um estilo repleto de extravagâncias, com muitos volumes, formato balão, mangas bufantes, babados, rendas e gola alta. Além, é claro, do uso de todas as nuances escuras, compreendido pela clássica sobriedade do preto evocando um romantismo obscuro.

O período vitoriano, como ficou conhecido esse hiato de tempo que abarcou quase completamente o século XIX, recebe essa denominação devido ao longo reinado da Rainha Vitória. Apesar dos marcos, estabelecidos pelo início e fim de seu governo – 1837 a 1904 –, não se pode definir com clareza seus reais limites temporais ou geográficos. Eles se expandem para muito além das fronteiras do vasto império britânico, além de se constituir em um sinônimo do próprio século XIX. A sociedade vitoriana exerceu influência sobre boa parte do mundo ocidental, nesse período, desde o estilo de vida até a arte e a indústria (SANTANA; SENKO, 2016, p. 190).

A Era Vitoriana é marcada por períodos distintos. No início (1837-1860), logo após sua coroação, e casamento com o príncipe Alberto de Saxe-Coburgo-Gota, em 1840. De acordo com Pirani (2016, p.72). Sua aparência evidencia uma mulher recatada, delicada e voltada para a família. Os trajes, por sua vez, eram em tons claros, mas pesados e volumosos o que restringiam seus movimentos. À época, armações sob as inúmeras saias serviam para dar volume ao corpo, as vestes pesadas e exageradas, lhe conferiam o aspecto de moralidade e virtude. As crinolinas, armações que davam volume as saias, eram inicialmente feitas de crinas de cavalo (por isso o nome), e posteriormente, com o avanço da Revolução Industrial e o estabelecimento da indústria da Moda, feitas de arame e aço fino. Os espartilhos por sua vez, comprimiam os órgãos internos das mulheres, fazendo com que as costelas flutuantes (as últimas da caixa torácica), deformassem a coluna.

Figura 7 – Figurino do início da Era Vitoriana



Fonte: Metropolitan Museum of New York (2021)

Esse período foi marcado por diversos progressos no campo das ciências e das artes. Entre eles, pode-se citar, a emergência da indústria têxtil com a criação de maquinários que substituíssem as costureiras, artesões e manufatureiras, optando assim pela produção em larga escala.

Entre as inovações de grande importância do século XIX, em um setor ligado ao têxtil, é emblemática a máquina de costurar. Destinada a ter notáveis repercussões na confecção de roupas, essa máquina e quem a usa adquirem uma notável importância social, e não apenas econômica. A primeira máquina utilizável para costura é aquela de Barthelemy Thimonnier di Saint-Etienne, patenteada em 1830. Feita de madeira, lenta e rudimentar, firmou-se na produção de uniformes militares, em que a qualidade não importava muito e era possível a padronização (CALANCA, 2011, p. 133).

Mas somente em 1851, Isaac Singer cria a primeira máquina de costura doméstica. Dois anos após, Singer, abre a empresa que viria a dar nome as máquinas de costura pelo país, adotando sistemas modernos de produção, semelhantes ao *taylorismo*. Em pouco tempo a *Singer Company* tornou-se uma multinacional diversificando sua produção para todo ramo de eletro-portáteis e eletrodomésticos.

Ademais, apesar da Revolução industrial e das inovações científicas, havia um contraponto durante a Era Vitoriana. Se por um lado a Rainha Vitoria representava a figura de chefe de Estado, por outro a monarca era uma feroz defensora dos costumes, da moralidade e dos limites a serem impostos à atuação das mulheres na sociedade. Os papéis de gênero e classe eram rigidamente definidos.

O reinado da rainha Vitória é marcado pela instalação da moral e puritanismo, ela era uma figura solene. Em 1840 ela casa-se com Albert, e este torna-se o Príncipe Consorte. Esta época é tida como o apogeu das atitudes vitorianas, período pudico com um código moral estrito. Isto dura, aproximadamente, até 1890, quando o espirituoso estilo de vida “festeiro e expansivo” do príncipe de Gales, Edward, ecoava na sociedade da época. Em 1861 morre o príncipe Albert e ela mergulha em profunda tristeza, não tirando o luto até o fim de sua vida em 1901 (CALANCA, 2011, p. 172).

A morte do príncipe consorte marca o segundo período da Era Vitoriana. Enclausurada e depressiva, a Rainha Vitoria expressa sua dor e luto por meio de suas vestes. Para Schmitt (2017, p.78) A aparência feminina começa a mudar, as roupas escurecem e a moda vitoriana assume caráter de luto extremo, o “preto britânico” mais elaborado contribuiu fortemente para que essa cor fosse aceita entre as mulheres. A morte era comum na Era Vitoriana, o que se admitiu aceitável o uso do preto durante muito tempo, tornado o preto a cor tradicionalmente aceita para o luto.

A duração do luto dependia do grau de parentesco com o morto e podia durar de quatro semanas a dois anos. [...] Por luto profundo entendia-se o uso de uma indumentária completamente preta, confeccionada com tecidos foscos e simples. Não era admitido o uso de joias, além da obrigatoriedade do uso de um véu de crepe preto, longo e bem fechado, sempre que a mulher saísse de casa. Os demais acessórios – luvas, sombrinhas e leques – também deveriam ser completamente pretos, além de serem condenados o uso de perfume ou de penteados muito elaborados. Da mesma forma, o estilo dos vestidos deveria obedecer a uma simplicidade total: ausência de laços, babados, flores ou brilhos. Durante esse período, esperava-se que a mulher restringisse suas atividades sociais a eventos religiosos e pequenas reuniões familiares. No entanto, deveria se apresentar muito sóbria: todas as jóias eram proibidas. No caso de alfinetes de chapéu ou presilhas de qualquer tipo, elas deveriam ser feitas em *jet*, que é uma pedra completamente negra (SANTANA;SENKO, 2016, p. 200).

Figura 8 – Figurino de luto na Era Vitoriana



Fonte: Metropolitan Museum of New York (2021)

Não se pode negar a influência da Rainha Vitoria na Moda vigente. Após a morte do príncipe consorte, a rainha incorporou o luto fechado por quase 3 anos, e o meio-luto pelo resto de sua vida. Além disso toda corte inglesa foi obrigada a acompanhar o luto da rainha, os quartos das residências reais mantiveram-se intactos, e os dias de nascimento, noivado, casamento e morte tornaram-se datas solenes na Inglaterra. Esse comportamento de dedicação a vida familiar, ao marido e aos filhos foi profundamente aceito pela comunidade feminina, vindo a compor o padrão de práticas e costumes para um ideal de mulher. (LAVIER, 2014)

Por outro lado, a aparência masculina toma evidencia e começa a ser melhor trabalhado na França, estabelecendo assim o Dandismo, como uma parceria França-Inglaterra, no campo da Moda.

O vestuário masculino também não ficou isento das mudanças que se operavam na sociedade vitoriana. Enquanto a moda francesa começava a fazer sucesso entre as inglesas, a indumentária masculina sofreu o processo inverso. Os alfaiates ingleses eram considerados superiores aos franceses na técnica de trabalho com a lã que, ao contrário da seda ou outros materiais, podia ser adaptada à silhueta. O

uso de roupas de lã, portanto, tornou-se a essência do estilo dândi, definido inicialmente pela simplicidade do corte, derivado da indumentária usada nas caçadas. Pretendiam evocar uma moda mais simples, associada à vida no campo, num passado romântico, em oposição ao estilo de vida burguês. Os dândis ingleses impõem, assim, pouco a pouco, o novo estilo do traje masculino, definido pelo uso de paletós com abas caídas, cores sóbrias, coletes abotoados, camisas com colarinhos altos – mantidos na altura das bochechas por gravatas ou lenços amarrados – calças bem apertadas e abotoadas ou amarradas no tornozelo, botas curtas e cartola ou chapéu (SANTANA;SENKO, 2016, p. 197).

Figura 9 – Figurino masculino inglês no Dandismo



Fonte: Andreia Miron (2015, p.71)

Com o tempo as exuberantes crinolinas, utilizadas para compor o traje feminino, vão perdendo estrutura, e tornando-se mais justas ao corpo, adquirindo forma elíptica. Laver (2014) afirma que na década de 1870, o uso de babados e laços deixa a aparência mais feminina. Esse período apesar de sobreposto ao luto da Rainha Vitoria, que perdurou mais de 40 anos, foi caracterizado com o decrescente uso das grandes quantidades de saias em formato de sino. As saias assumem o formato de “trombeta”, ainda com volume, mas na parte de trás, harmonizando o uso do espartilho que torna a silhueta feminina em ampulheta.

Por volta de 1880, as ancas desaparecem do guarda-roupa feminino, dando espaço para as rendas, tule, babados, gola alta, muitos drapeados e caudas aplicadas as saias, e algumas vezes removíveis. A renda, comumente utilizadas em roupas intimas, passou a compor os vestidos como símbolo de erotismo. Um contraponto, ao caráter recatado do início do reinado da Rainha

Vitoria. Esse período ficou marcado pela caracterização da aparência ainda mais feminina. Em meados de 1880, as anquinhas/*bustle* voltam com tudo, as saias tornam-se assimétricas e os corpetes ganharam toques de alfaiataria. (LAVÉ,2014)

Figura 10 – Figurino da Era Vitoriana



Fonte: Metropolitan Museum of New York (2021)

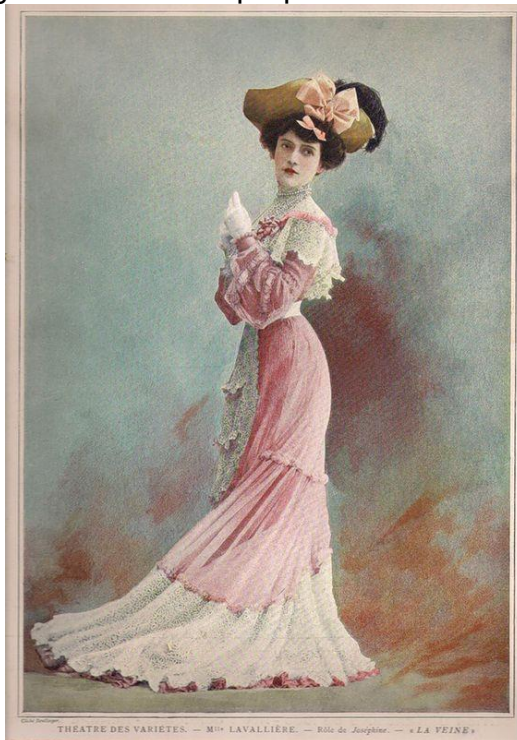
O clima de progresso instaurado com início da Segunda Revolução Industrial, impulsionou o desenvolvimento de uma cultura urbana e cosmopolita, incentivada pelos avanços e inovações nos meios de comunicação e transporte. A França volta a se destacar no campo da Moda, com o abandono de traços da Era Vitoriana e a incorporação de novos trajés valorizando o feminino. Conhecido como a Belle Époque (expressão francesa que significa Bela Época). De acordo com Lopes (2007, p.103-104) foi um período de cultura cosmopolita na história da Europa que começou no fim do século XIX, e durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. O período da Belle Époque é marcado por formas e volumes, a silhueta feminina é substituída pelo formato em X, e lhe é atribuído volume nos seios e quadris, emoldurando o formato em S, tão marcante durante a Belle Époque. As saias ficam menos rodadas, o tamanho e uso das anquinhas



se diminuí, e são adotados enormes chapéus com plumas, flores e cabelos em coque.

A Belle Époque corresponde ao período entre o fim do século XIX e 1914, quando a Europa passou por um período de paz e conseguiu se desenvolver tecnologicamente. A França permaneceu como capital cultural do continente e Paris passou por grandes reformas que a fizeram ser reconhecida pelo nome de “*Ville Lumière*” (Cidade Luz), como o alargamento de avenidas e urbanização da cidade, além da construção da Torre Eiffel para a Exposição Universal de 1889 (LIMA, 2017, p. 1).

Figura 11 – Belle Époque e a cintura em S



Fonte: Andrea Faguim (2020)

A Belle Époque é considerada a época de ouro da Moda, a efervescência do período se evidenciava pelas constantes inovações tecnológicas e científica, além de uma sensação de paz entre os países Europeus. O cenário cultural estava em ascensão com o nascimento do cinema, e um novo período da arte intitulado *Art Nouveau*.

Em 1900, durante a realização da Exposição Universal de Paris, o acervo de figurino passou a ser evidenciado. Tal evento apresentou duas seções dedicadas exclusivamente à Moda: o Pavilhão da Moda (Pavillon de la Mode), que continha criações contemporâneas de costureiros membros da Câmara Sindical da Costura Parisiense; e o Palácio do Traje (Palais du Costume), um museu temporário organizado cronologicamente, que exibiu em grande parte



reproduções de trajes históricos. Essas exposições reuniam diversos países para apresentarem suas criações, de modo a dar-lhes publicidade. “A Exposição Universal de Paris lançou um ousado olhar para o futuro, tendo como símbolo a estrutura nua da Torre Eiffel e seu lendário facho de luz” (BLOM, 2015, p. 26). Tornou-se um marco para o centenário da Revolução Francesa, obteve incentivo da Segunda Revolução industrial, e teve influência direta no mundo da Moda ao viabilizar inovações à indústria têxtil, contribuindo para difusão da Moda por meio de revistas e catálogos.

[...] crescia cada vez mais o espaço da moda nas Exposições Universais – desde Chicago em 1893 a Turim em 1911. Isso inspirou varejistas e consumidores, ajudando a promover as trocas internacionais no campo da moda. Apesar de a confecção industrial ter surgido antes da Alta Costura, esta “[...] monopoliza a inovação, lança a tendência do ano; a confecção e as outras indústrias seguem, inspiram-se nela mais ou menos de perto, com mais ou menos atraso, de qualquer modo a preços incomparáveis [...]” (LIPOVETSKY, 1989, p. 80).

O período da Belle Époque pode ser considerado como o de maior reconhecimento das classes mais altas em relação aos demais estamentos da sociedade. O interesse das classes mais baixas em assemelha-se a elite, está pautado em imputar a si próprio parte do poder que lhe são atribuídos. No final do século XIX, as classes mais privilegiadas da sociedade impõem leis suntuárias, para que sejam firmados um certo afastamento, a fim de que possam delimitar o “lugar social” de uma classe para outra.

As leis suntuárias determinavam que as pessoas deviam se vestir em sociedade conforme suas posses, e não como almejavam aparentar. Ou seja, “[...] o consumo devia obedecer a uma hierarquia de regras e condições, sendo a mobilidade social denunciada” (ROCHE, 2007, p. 42).

Com a ascensão da burguesia ao poder, esta classe rica impõe na sociedade seus padrões de gosto e de comportamento, fazendo surgir uma costura de alto padrão estético e de acabamento que atenda as exigências de uma classe sofisticada e de gosto refinado. Essa alta burguesia, junto com a aristocracia da corte francesa de Napoleão III (1808-1873), iniciou uma nova fase na Moda denominada de “Alta Costura” [...] (COSTA, 2014, p. 20).

Este período da história da Moda, foi marcado pela ação do costureiro Charles Frederick Worth (1825-1895), na França. Worth estabeleceu-se em Paris, onde abriu o primeiro atelier reservado apenas para aristocracia e a alta burguesia, e com isso passou a desenvolver suas próprias criações de peças

exclusivas, dando origem aos desfiles de Moda. Worth é tido como primeiro estilista e fundador da Alta Costura, pois além de assinar cada peça produzida sua *Maison* desenvolvia etiquetas para as peças, dando assim a ideia de marca registrada, conforme ilustrado na figura.

Figura 12 - Charles Frederick Worth; sua Maison em Paris e a etiqueta de suas criações.



Fonte: Debom (2019, p.55.)

Em 1868, Worth se alia a um grupo de proprietários de *maisons* de luxo e, juntos eles criam a *La Chambre Syndicale de la Couture et de la Confection pour Dames et Fillettes*, apesar do termo sindical, a instituição pouco se assemelhava com a estrutura de sindicato presente nos dias de hoje, tendo como principal função a regulamentação e controle a produção do vestuário de luxo para Alta Costura.

Isso permitiu que a produção de Moda fosse impulsionada e controlada por costureiros e estilistas os quais ocupavam posições elevadas no sistema altamente hierárquico do mundo da Moda. Pertencer ao sindicato dava legitimidade e reconhecimento aos produtores de Moda oficiais. Ao mesmo tempo, os consumidores sentiam-se seguros de que as roupas criadas para eles estavam na Moda (DEBOM, 2019, p. 138).

Dito isto, pode-se afirmar que a Moda ocupa seu lugar social representando *status* e poder. Retomando o conceito de capital simbólico cunhado por Bourdieu e Delsaut (1975, p.7 ) afirma que:

[...] o capital simbólico pode circular em universos sociais que refletem “campo de lutas”, também simbólicas, particularmente no campo das artes, incluindo Moda, literatura e pintura. Bourdieu e Delsaut (1975) fazem um estudo sobre a estrutura do campo da alta costura em Paris, que apresenta distribuição desigual de uma espécie particular de capital entre as diferentes *maisons*, engendrando a concorrência no

campo e as condições para a entrada de novos agentes nessa competição. Os autores referem-se a detentores de um capital de autoridade que conduzem o campo a produzir capital simbólico que, por sua vez, é produtor de crenças. Por exemplo, semanários e revistas especializadas dedicavam páginas a diferentes costureiros, indicando não somente sua posição na distribuição de capital específico, mas representando parte do lucro simbólico e material que eles podiam obter na produção do campo, sendo o efeito de grife do costureiro um ato de magia.

O inglês Charles Frederick Worth é considerado até hoje como o pai da Alta Costura, pois revolucionou a forma como a Moda deveria apresentar-se para as classes mais altas da sociedade. A Alta Costura, foi um dos períodos da Moda que mais corroborou para o fortalecimento e a expansão da indústria têxtil, sobre a qual a França detinha a hegemonia desde os primórdios da Idade Moderna. Esse movimento tornou-se relevante fator econômico e de identidade nacional francesa. A Alta Costura conquistou, as graças da imprensa nacional e os incentivos do governo, o status de capital da Moda, o que perdura até os dias de hoje. A partir deste movimento nasceram inúmeras *maisons* de alta-costura, abrindo espaço para atuação de grandes nomes como: Christian Dior, Coco Chanel, Yves Saint-Laurent, Jean Paul Gaultier e Givenchy.

Nesse momento a Moda diverge para duas situações distintas. O aparecimento do primeiro criador da Alta Costura, Charles Worth, que passou a desenvolver roupas exclusivas e sob medida para as senhoras da alta sociedade. E a evolução da indústria têxtil para a produção de roupas em grande escala, onde a roupa é produzida em série e mais barata.

Após a Segunda Guerra Mundial, a França viu-se em situação político e econômica em debilidade. Contudo, a comunidade francesa, sobretudo a estrutura econômica no setor da produção do luxo, esforçava-se para manter-se como capital mundial da Moda.

Terminada a Guerra, em 1945, e restituída a liberdade ao território francês, uma grande empreitada nacional foi acionada, visando a reconquista dos mercados internacionais da Haute-couture. A missão da exposição “Le Théâtre de la Mode”, organizada entre 1945 e 1946, por iniciativa de Roberto Ricci, com apoio do Ministro Raoul Dautry e promovida pela Câmara Sindical da Costura parisiense, foi a de demonstrar ao mundo que, apesar da Guerra, a Haute-couture francesa não havia morrido. [...] Dior, consagrado a partir de 1947 com sua coleção rebatizada de New Look, cooperou na reafirmação que Paris e a França poderiam continuar a representar a elegância mundial e que nenhuma elite mundial podia se definir como tal, sem possuir seus exemplares de criação da Haute-Couture (SANT’ANNA, 2011, p. 115).

Reforçava-se a isto o fato de que as demais *maisons* espalhadas pelo mundo reproduziam cópias das modelagens desenvolvidas pela Alta Costura francesa. Esse foi um período conturbado para a Alta Costura, se por um lado tentava se reerguer e manter a aparência estigmatizada da alta sociedade, por outro lado sua clientela tradicional já não possui fontes para pagar os valores altíssimos cobrados pelos estilistas e modista da época. A solução encontrada foi o surgimento do *pret-a-porter* (pronto pra vestir).

Em 1959, o estilista italiano naturalizado francês Pierre Cardin (1922-2020), se dispôs a criar modelos para produção em série à uma loja de departamentos parisiense *Printemps.*, conhecido como *Pret-a-porter*. Pierre Cardin foi um visionário de seu tempo, começou sua carreira aos 14 anos como alfaiate. Anos depois instalou-se em Paris para estudar arquitetura e trabalhou ao lado da também estilista Elsa Schiaparelli, no ateliê de Madame Paquin. Aos 25 anos tornou-se líder de alfaiataria da Maison Dior, onde permaneceu por 3 anos, saindo apenas para abrir seu próprio ateliê de Alta Costura. Ao lado de Paco Rabanne e André Courregès como a “Tríplice Aliança futurista da moda”.

O ponto em questão é que este movimento surgiu em uma Europa arrasada pela Segunda Guerra Mundial, a alta sociedade não queria abrir mão da exclusividade e status que a Alta Costura lhe conferia. Em paralelo, ao instaurar o *pret-a-porter*, a classe média alcançara capital financeiro suficiente para se assemelhar as classes mais altas da sociedade.

A nova elite tinha suas origens no capital financeiro e industrial que se multiplicou rapidamente devido aos projetos de reconstrução dos países destruídos com a Guerra, aos Tratados de Paz firmados, aos avanços tecnológicos que geraram novos produtos e necessidades e à ampliação do mercado consumidor mundial, com o fim das restrições alfandegárias. Seus membros tinham pais que haviam sido simples membros da classe média e, muitos, haviam mesmo passado fome e trabalhado duramente nos primeiros anos de sua vida profissional. Contudo, na medida em que enriqueceram, o passado foi sepultado e foi constituída uma nova elite. Esta elite desejava ser aceita e integrada à tradicional “boa sociedade”, pois isto representaria sua afirmação como novo rico; seria o emblema de seu novo status social (SANT’ANNA, 2011, p. 120).

A atitude de Pierre Cardin incomodou a *Le Chambre Syndicale*, o sindicato dos criadores da Alta Costura. Contudo, a sociedade respondeu positivamente a este movimento, as *maisons* parisienses passaram a desenvolver coleções em grande escala, contribuindo para o restabelecimento da indústria têxtil e da economia, devolvendo a França o status de capital da Moda. O *prêt-a-porter*

revolucionou a indústria da Moda, pois tornou a produção mais acessível aos consumidores, ao possibilitar a criação de peças assinadas por estilistas em grande escala. A marca desses estilistas dava um tom de sofisticação, mas sem o caráter exclusivo da Alta Costura. Além disso as peças possuíam a mesma qualidade de tecidos, praticidade e uma gama de variedades de estilos, mas também de preço, permitindo o lançamento de novas tendências com mais rapidez

É recorrente a afirmação de que a mudança no sistema produtivo da moda, a partir dos anos 60, tenha ocorrido devido à iniciativa de alguns costureiros em criar o *prêt-à-porter*. Em muitas destas afirmações, a questão parece ser justificativa desconsiderando todos os fatores históricos inerentes e atribuindo como causa do surgimento do *Prêt-à-porter* apenas à criatividade de Yves Saint Laurent (SANT'ANNA, 2011, p. 119).

Apesar de ter sido criador *prêt-à-porter*, o estilista francês Yves Saint-Laurent (1936-2008) que ficou conhecido como o grande difusor do estilo. Yves Saint-Laurent conseguiu fazer a transição da Alta Costura para o *prêt-à-porter* com maestria, inspirado nomes da arte como Velázquez, Delacroix, Pablo Picasso, Andy Warhol e Piet Mondrian. Esse último, imortalizado em seu vestido tubinho com linhas verticais e horizontais típicas do trabalho de neoplasticismo do artista. Tornando, assim, a Moda não somente democrática, como acessível a todos.

Como apresentado nesta seção, há vários exemplos que demonstram o impacto do desenvolvimento da moda que impactaram a sociedade. Porém, embora fosse interessante analisar cada peça e sua representação documentária nos acervos, é necessário fazer um recorte. Optou-se por analisar os registros de 2 peças de figurino de grande impacto social, que marcam um período específico da moda, a saber: calça *Bloomer* e o vestido vitoriano, conforme evidenciado nesta seção. A seguir, será abordado com maior profundidade o conceito de figurino, finalizando o referencial teórico sobre moda que embasa o presente estudo.

Na próxima seção será apresentado o referencial que dá base teórica à presente pesquisa. São apresentados alguns autores e suas abordagens, nos seguintes assuntos: Organização do Conhecimento, Representação Descritiva e seus instrumentos de organização.

---

## ORGANIZAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO CONHECIMENTO

---

Figura 13 – Revista de Moda Le Mercure Galant



Fonte: Bibliothèque Nationale de France. (2021)

## 4 ORGANIZAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO CONHECIMENTO

A figura que ilustra a seção foi selecionada devido seu caráter informacional em consonância com o conteúdo da seção. Refere-se da primeira revista de Moda da história: *Le Mercure Galant* (O Mercúrio Elegante), criada em 1678 por Jean Donneau de Visé. Trata-se de uma referência ao Deus Mercúrio, corresponde ao Deus Hermes na mitologia grega, filho de Júpiter (Zeus). Mercúrio era o mensageiro dos deuses, logo Pai das Comunicações, ou seja, aquele que transmitia as mensagens com velocidade. Em 1724, mudou o nome para “*Le Mercure de France*”, vigorando por quase 150, até encerrar suas atividades em 1825. Esta revista mostra de que forma a informação, no âmbito visual da Moda, era organizada e representada a seus usuários (BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, 2021)

Cabe observar a necessidade de apresentar sucintamente os conceitos que irão nortear a pesquisa, na tentativa de obter respaldo às complexidades que envolvem o desenvolvimento da pesquisa. Para tanto foram reunidas informações oriundas de teorias dos campos da Ciência da Informação, Biblioteconomia, Museologia, e doravante, os conceitos de Moda e sua historiografia. Assim, entende-se que o objeto do presente trabalho, o figurino, é considerado documento na visão de autores destes campos de estudo, podendo então, ser representado descritivamente em um Sistema de recuperação da informação para fins de consulta e recuperação precisa e satisfatória as necessidades de busca do usuário.

### 4.1 A ORGANIZANIÇÃO E O REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

A Organização do Conhecimento, enquanto campo de estudo, está pautada fundamentalmente na análise de características e propriedades dos conceitos de modo que as semelhanças e diferenças possam ser identificadas, determinando assim, os tipos de relacionamentos entre eles. Essa organização documental é possível com a utilização de processos técnicos que incluam atividades como a classificação, a indexação e a catalogação. De acordo com Hjørland (2008, p. 86, tradução nossa):

A Organização do Conhecimento trata da divisão social e mental do trabalho, a organização das universidades e outras instituições de pesquisa e educação superior, a estrutura das disciplinas e profissões, a organização social da mídia, a produção e disseminação do conhecimento etc.

Buckland (1991, p. 1-2) em sua obra intitulada *Information as thing*, analisou os usos do termo informação dentro da CI, segmentando-a em 3 aspectos.

(1) Informação-como-processo: Quando alguém é informado, aquilo que conhece é modificado. Nesse sentido “informação” é “o ato de informar...; comunicação do conhecimento ou “novidade” de algum fato ou ocorrência; a ação de falar ou o fato de ter falado sobre alguma coisa” (2) Informação-como-conhecimento: “Informação” é também usado para denotar aquilo que é percebido na “informação-como-processo”: o “conhecimento comunicado referente a algum fato particular, assunto ou evento; aquilo que é transmitido, inteligência, notícias”. (3) Informação-como-coisa: O termo “informação” é também atribuído para objetos, assim como dados para documentos, que são considerados como “informação”, porque são relacionados como sendo informativos, tendo a qualidade de conhecimento comunicado ou comunicação, informação, algo informativo.

A análise de Buckland levanta considerações importantes: se por um lado Buckland retoma o conceito de documento, ao afirmar que informação-como-coisa pode ser dado aos objetos de caráter informativo, ou seja, que tem a qualidade de comunicar algo mesmo com a ausência da escrita; por outro indica o caráter subjetivo inerente a toda informação. Desta forma, Buckland corrobora a ideia de Hjørland ao afirmar que todo e qualquer objeto é informativo, de acordo com o enfoque que lhe é dado. Capurro (2007, p.192) reforça a ideia dos autores ao informar que:

O enfoque da análise vê diferentes objetos como sendo informativos em relação à divisão social do trabalho na sociedade. Desta forma, a informação é um conceito subjetivo, mas não fundamentalmente em um sentido individual. Os critérios sobre o que conta como informação são formulados por processos socioculturais e científicos.

Capurro e Hjørland (2007, p. 187) afirmam em sua obra “O conceito de informação”, que toda informação deve ser identificada, descrita e representada em um sistema de informação e que para isso ao delinear uma atividade auto reflexiva em uma rede científica, pressupõe o entendimento de conceitos comuns que compõe a área de domínio em que se encontra e, “[...] um desses conceitos é a informação. ”

Quando representamos dados em nossos sistemas de informação, o fazemos a fim de dar suporte a certas atividades humanas. Não



devemos simplesmente considerar nossas representações como objetivas, porque isto implica que nunca especificamos completamente as suposições teóricas, sociais e históricas com base nas quais agimos. [...] O que consideramos como informação deveria também ser um reflexo da função social do sistema de informação (CAPURRO E HJØRLAND, 2007, p. 187).

Sob essa perspectiva, todo documento pode ser considerado informacional, no sentido de que todo documento carrega em si “todos os meios que servem para informar e comunicar algo e que não tenham a escrita como principal meio de expressão” (SANTOS, 2007, p.57).

Mais do que uma narrativa bibliográfica, tais atividades provocam questionamentos relacionados a natureza do acervo. Entender as diversas nuances de significado que tal documento possui, assim como seu caráter informacional, se torna necessário para uma pesquisa que tem como foco acervos tridimensionais. É imprescindível, para atingir tais objetivos, compreender mesmo que de forma parcial, os diferentes aspectos que podem ser inferidos a partir do estudo de objetos. Deste modo, tal pesquisa, debruça-se quanto a investigação das possibilidades e, bem como a delimitação, dos objetos como fonte primária de informação e como objetos em si.

Para Saldanha (2013, p. 66), o conceito de objeto enquanto documento, remonta para a finalidade de determinar os fundamentos lógicos da CI, ou seja, a principal indagação inerente quanto ao objeto de estudo dessa ciência.

Deste modo, se de um lado, o alargamento ilimitado das possibilidades de reflexão sobre a informação como o elemento fundamental do mundo contemporâneo – uma epistemologia ultras sincrônica –, do outro, a ausência de uma análise histórica sobre a construção do domínio da OS – uma epistemologia pré-diacrônica, que via o desenvolvimento destes saberes pré-Segunda Guerra como paradigmas superados, como é o caso de Francis Miksa (1992) – fortalecem a necessidade de um criticismo sobre a informação, e, estruturalmente, sobre as escolhas políticas da epistemologia da CI. O “documento” emerge, neste contexto, como conceito crítico e como estratégia epistemológica de reavaliação da própria OS em sua totalidade.

Este questionamento incide diretamente na própria indagação sob a construção epistemologia da CI enquanto área do conhecimento contribuindo para o encaminhamento da presente pesquisa. Neste sentido, o figurino por conter elementos informacionais, é considerado um documento.

Sob a perspectiva de Otlet (1934), citado por Santos (2007, p. 57), em seu *Traité de Documentation*, obra sobre a organização e o acesso ao conhecimento,

sugere que todo objeto pode ser considerado documento, ampliando assim, o sentido do termo documento, que segundo o Otlet, “são todos os meios que servem para informar e comunicar algo e que não tenham a escrita como principal meio de expressão”, como por exemplo: manuscritos, mas também arquivos, mapas, esquemas, ideogramas, diagramas, desenhos e reproduções dos mesmos, fotografias de objetos reais, entre outros. Contudo, a visão de Otlet quanto documento circula entre as noções de livro, documentação e bibliografia, ou seja, quanto a documentação escrita.

Suzane Briet, citada por Pinheiro (2002, p. 3), em seu livro *Qu'est-ce la Documentation*, considera o documento como “qualquer traço concreto ou simbólico preservado ou registrado com o propósito de representar, construir ou comprovar um fenômeno físico ou intelectual”. Deste modo, Briet ressignifica o conceito de documento cunhado por Otlet, e idealizado no projeto *Mudaneum*. Briet não somente “abre o leque” para o entendimento de documento, para além do suporte escrito, como também corrobora com a ideia de Otlet ao conceituar documento para o campo da CI. Logo, pode-se afirmar que tanto o suporte escrito, como oral, visual e objetos podem ser considerados documento sob o viés do espectador. Como dito por Briet, documento é tudo aquilo que pode ser utilizado como instrução ou prova de um fato.

Corroborando com a ideia, na perspectiva, Lara (2010, p. 36) afirma que “os documentos são aqueles cuja função é diminuir a dispersão da informação. Ou seja, o documento pode ser visto como qualquer objeto que possa ao oferecer conteúdo informacional. ”

Na sociedade da informação a necessidade de aperfeiçoamento das técnicas utilizadas para a Organização da Informação e do Conhecimento ganham espaços cada vez maiores na busca de modelos de representação documentária, que visem a dar conta da recuperação e uso efetivo da vasta produção de informações e conhecimento produzidos na contemporaneidade. Nas visões de Café e Sales (2010, p. 117) percebe-se a preocupação com o tema:

Em uma visão mais ampla, podemos dizer que precisamos organizar para poder compreender o mundo e nos comunicarmos melhor. [...] No contexto dos sistemas de informação, a função não é diferente. Organizamos um acervo para compreendê-lo melhor e assim podermos recuperar objetos informacionais, isto é, informações registradas nos mais variados suportes.

Bräscher e Café (2008, p. 5) definem a Representação Descritiva “como um conjunto de elementos descritivos que representam os atributos de um objeto informacional específico”. Para Silveira (2017, p. 7) essa descrição sob o aspecto bibliográficos expressa pelo processo de Representação Descritiva (Catalogação) onde são utilizados padrões, formatos de entrada e linguagens específicos, internacionalmente aceitos, e que têm como objetivo homogeneizar dados que sirvam como embasamento para sua recuperação e intercâmbio.

A tecnologia, mutável conforme sua época, assume importante papel no nascimento e desenvolvimento da Ciência da Informação que, aliada à Biblioteconomia, interfere, também, no desenvolvimento de instrumentos que orientam a organização e a representação da informação. Ressaltamos que, tanto os instrumentos e as regras quanto as teorias da catalogação modificam-se conforme o avanço tecnológico, uma vez que o comportamento dos usuários se remodela neste cenário. A catalogação ocupa importante espaço no fluxo informacional. É por meio da catalogação que se garante o acesso e a recuperação do conhecimento registrado. Assim, com função mediadora em um processo comunicativo, a catalogação contribui para a efetiva organização e uso da informação por pessoas e máquinas. (MACHADO; ZALAFON, 2020, p. 11)

Dito isto, pode-se afirmar que tanto Catalogação como a Classificação, podem ser considerados um dos pilares que norteiam a Biblioteconomia, e conseqüentemente a Ciência da Informação, pois essas atividades tem como objetivo promover o acesso a todo tipo de documento por meio dos registros bibliográficos.

A representação dos conteúdos informacionais dos registros do conhecimento, através de processos de catalogação, classificação e indexação, aplicados a grandes volumes de itens de informação, agregados e organizados nas grandes bases de dados cadastrais e bibliográficas, davam corpo e visibilidade ao conhecimento, como atividade ancorada no tempo e espaço, coletivo e institucional (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2001, p. 14).

Esses registros são elaborados com base nos padrões dos códigos de catalogação, que por sua vez, foram estabelecidos de acordo com as características gerais e peculiares dos documentos. Para tanto a Representação Descritiva, faz uso de instrumentos e normas aceitos internacionalmente com a finalidade de padronizar tais registros bibliográficos, dentre eles, o Código de Catalogação Anglo-americano (AACR2). Considerando o objeto de estudo desta pesquisa, acervo de figurino, o Código de Catalogação apresentar capítulo

específico para representação de objetos tridimensionais: o capítulo 10 do AACR2, destinado a descrição de artefatos tridimensionais e *realia*. Segundo Ribeiro (2006, p. 5) os objetos tridimensionais, categoria na qual estariam os figurinos, “[...] são objetos fabricados ou modificados por uma ou mais pessoas, à mão ou industrialmente”. Como o próprio nome sugere, objeto tridimensional (3D), é todo documento que possui 3 dimensões: altura, largura e comprimento. Neste caso, será utilizado o conceito de objeto sob o viés do vestuário, que de acordo com Gravina (2011, p. 13) é toda “[...] peça de roupa em si, esteja ela representada fisicamente, pelos tecidos e outros materiais que a compõe”.

Na década de 1960, a Biblioteconomia passou por uma revolução quanto ao aprimoramento das técnicas que visam à recuperação da informação. Com isso, houve a necessidade de utilizar recursos computacionais já disponíveis à época. Segundo Mey e Silveira (2009) este período foi marcado pelo surgimento do projeto *Machine Readable Cataloging* (MARC), idealizado pela *Library of Congress*, nos Estados Unidos da América (EUA). O MARC tem como propósito desenvolver um recurso computacional que transformasse a catalogação manual realizada em fichas catalográficas, em registros legíveis por máquina por meio da codificação dos registros bibliográficos, transformando-os em catálogos em linha. Segundo Santos (2014, p.15) ao apresentar:

[...] um breve histórico da Catalogação é possível perceber a existência de uma preocupação constante na busca por modelos e métodos adequados para a construção de alguma forma de descrição para representar os documentos produzidos e para sua gestão.

Percebe-se então, que ao longo dos anos, sempre houve a necessidade de aperfeiçoamento das técnicas utilizadas na Catalogação, bem como um empenho dos profissionais em busca de um modelo mais eficiente de representação, tanto descritiva como temática, visando à recuperação da informação de forma a atender efetivamente aos usuários.

O principal objetivo da Representação Descritiva, segundo Santos (2007), é por meio do uso de padrões de representação e de descrição do documento, aceitos internacionalmente, definir e homogeneizar dados que sirvam como embasamento para sua recuperação e, desse modo, atender aos usuários de forma eficiente e eficaz, contribuindo para a produção do conhecimento. Dito isto, pode-se afirmar que, a função da Representação Descritiva está pautada em representar o item de modo a mostrar suas características físicas e de

conteúdo, garantindo ao usuário, sua localização, identificação e, por conseguinte, o uso. Constituinte assim, o ciclo de vida de um documento.

Há outros espaços que também abrigam acervos que necessitam ser consultados, espaços estes, onde são alocados às inscrições do conhecimento em diversos meios e suportes. Estes espaços podem ser denominados de bibliotecas, museus, laboratórios, centros culturais etc.

No desenvolvimento deste estudo, os princípios da Catalogação é que irão nortear a representação de um acervo constituído por documentos não tradicionais. Sobre isso, Fusco (2011, p.14) chama atenção para o seguinte fato:

Alguns desafios são postos para o processo da catalogação, como a representação dos diversos tipos de materiais [...]. Essa complexidade deve ser abstraída do usuário, estabelecendo uma sólida teoria e compreensão das necessidades dos usuários, com a preservação de documentos [...] para acesso futuro e a definição de um nível de padronização que permita um nível global de cooperação.

Nessa perspectiva, observa-se que os princípios de Catalogação,

[...] vão ao encontro com o que estabelece a terceira e quarta lei de Ranganathan 'A cada livro seu leitor' e 'A cada leitor o seu livro'. Entende-se que o mesmo anseio que o autor de um conteúdo tem para que sua obra seja conhecida e descoberta pelo usuário, é o mesmo anseio que o usuário tem em encontrar a informação relevante em sua busca, ou seja, o documento anseia em ser encontrado pelo usuário, e o catálogo é o meio pelo qual se media essa relação (BARROS, 2016, p. 20).

Dito isso, Mey e Silveira (2010, p. 127), a principal função de um catálogo é permitir que determinado item possa ser encontrado pelo usuário. Para que cumpra sua função efetiva o catálogo precisa ser dotado de algumas características indispensáveis:

- a) Integridade significa fidelidade, honestidade na representação, transmitindo informações passíveis de verificação;
- b) Clareza significa que a mensagem deve ser compreensível aos usuários;
- c) Precisão significa que cada uma das informações só pode representar um único conceito, sem dubiedades ou dúvidas;
- d) Lógica significa que as informações devem ser organizadas de modo lógico;
- e) Consistência significa que a mesma solução deve ser sempre usada para informações semelhantes.

Logo, percebe-se que a Representação documentária, bem como a Catalogação, consolida a informação como seu principal objeto de pesquisa, ao sistematizar estudos, conceitos e métodos, que tem por finalidade estimular debates e ações que englobem a Organização e Representação do

Conhecimento. Para Fujita et al (2009, p.21), a representação documentária abarca a análise temática e descritiva dos documentos. Deste modo a Representação documentária:

Compreende as atividades e operações do tratamento da informação, envolvendo para isso o conhecimento teórico e metodológico disponível tanto para o tratamento descritivo do suporte material da informação quanto para o tratamento temático de conteúdo da informação.

De forma resumida, pode-se dizer que a Representação Documentária é a convergência entre a Representação descritiva e a Representação temática. A primeira tem por função tornar-se a representação e o registro do agrupamento de informações que compõem determinado item informacional, evidenciando suas características especificam e que a individualizam enquanto documento. Enquanto a Representação temática compreende na análise do conteúdo, representado por meio de termos que visem a recuperação eficiente de documentos que tratem de temas semelhantes. Os registros bibliográficos são um dos possíveis produtos da representação documentária, e como eles serão utilizados como objeto de análise. Registros bibliográficos podem ser conceituados como “Conjunto de elementos de dados que descreve e dá acesso a um recurso bibliográfico e identifica obras e expressões relacionadas.” (IFLA, 2018, p.14). Deste modo, registros bibliográficos são dados que descrevem determinado item. A identificação de um item representado pelo registro bibliográfico, em um sistema de recuperação da informação, pode ser feita por meio de vários pontos, como por exemplo: título, autor, assunto etc. Conhecidos como pontos de acesso, que descrevem e compõem o registro bibliográfico.

Para tanto a descrição bibliográfica, no âmbito da Representação Descritiva, está pautada nas normas consolidadas pelas *International Standard Bibliographic Description (ISBDs)*, atualmente divididas em 9 áreas: Área 0 refere-se a forma do conteúdo; Área 1 versa sobre o Título e Responsabilidade; Área 2 Edição; Área 3 Especificação do material; Área 4 Publicação; Área 5 Descrição física; Área 6 Série; Área 7 notas; Área 8 Número Internacional Normalizado. Logo, fica evidente que a Representação Descritiva não se limita a descrição física, uma vez que a principal finalidade na criação das ISBDs visa fornecer uma estrutura padronizada a todos para a representação da informação e, por conseguinte, a descrição dos registros bibliográficos. Observa-se que os

instrumentos de catalogação visam a representação descritiva do material, assim como de seu conteúdo. A catalogação de assunto, por exemplo, é o processo responsável por atribuir descritores ao documento de modo estabelecer os pontos de acesso temático ao documento e suas respectivas entradas de cabeçalhos de assunto, assim como elaboração de resumo e classificação de acordo com instrumentos próprios, como exemplo CDD e CDU, tesaurus e ontologias, entre outros. A catalogação abarca os elementos descritivos e temáticos e tem como um de seus produtos o registro bibliográfico, representado na Figura a seguir:

Figura 14 – Registro Bibliográfico

1		1	
2		2	
3	Nº de classif.	3	Nº de classif.
4	Cutter Ponto de acesso principal [autor pessoa ou entidade].	4	Cutter Título principal [designação geral do material] = primeiro título
5	Título principal [designação geral do material] = primeiro título	5	equivalente : outras informações sobre o título / primeira indicação
6	equivalente : outras informações sobre o título / primeira indicação	6	de responsabilidade ; cada uma das indicações subsequentes de
7	de responsabilidade ; cada uma das indicações subsequentes de	7	responsabilidade. -- Edição / primeira indicação de responsabilidade
8	responsabilidade. -- Edição / primeira indicação de responsabilidade	8	relativa à edição. -- Detalhes específicos do material (ou do tipo de
9	relativa à edição. -- Detalhes específicos do material (ou do tipo de	9	publicação). -- Primeiro lugar de publicação etc. : primeiro editor etc.,
0	publicação). -- Primeiro lugar de publicação etc. : primeiro editor etc.,	0	data de publicação etc.
1	data de publicação etc.	1	Extensão : ilustrações ; Dimensões + Material adicional. -- (Título
2	Extensão : Ilustrações ; Dimensões + Material adicional. -- (Título	2	principal da série / responsabilidade relativa à série, ISSN da série ;
3	principal da série / responsabilidade relativa à série, ISSN da série ;	3	numeração dentro da série. Título da subsérie, ISSN da subsérie ;
4	numeração dentro da série. Título da subsérie, ISSN da subsérie ;	4	numeração dentro da subsérie)
5	numeração dentro da subsérie)	5	
6		6	Notas. (Cada nota iniciando um novo parágrafo)
7	Notas. (Cada nota iniciando um novo parágrafo)	7	ISBN : Modalidades de aquisição
8	ISBN : Modalidades de aquisição.	8	
9		9	1. Assuntos. 1. Autores, colaboradores, tradutores, ilustradores
0	1. Assuntos. 1. Outros autores, colaboradores, tradutores,	0	etc., séries.
1	ilustradores etc., título e série.		
	Ponto de acesso principal pelo autor.		Ponto de acesso principal pelo título.

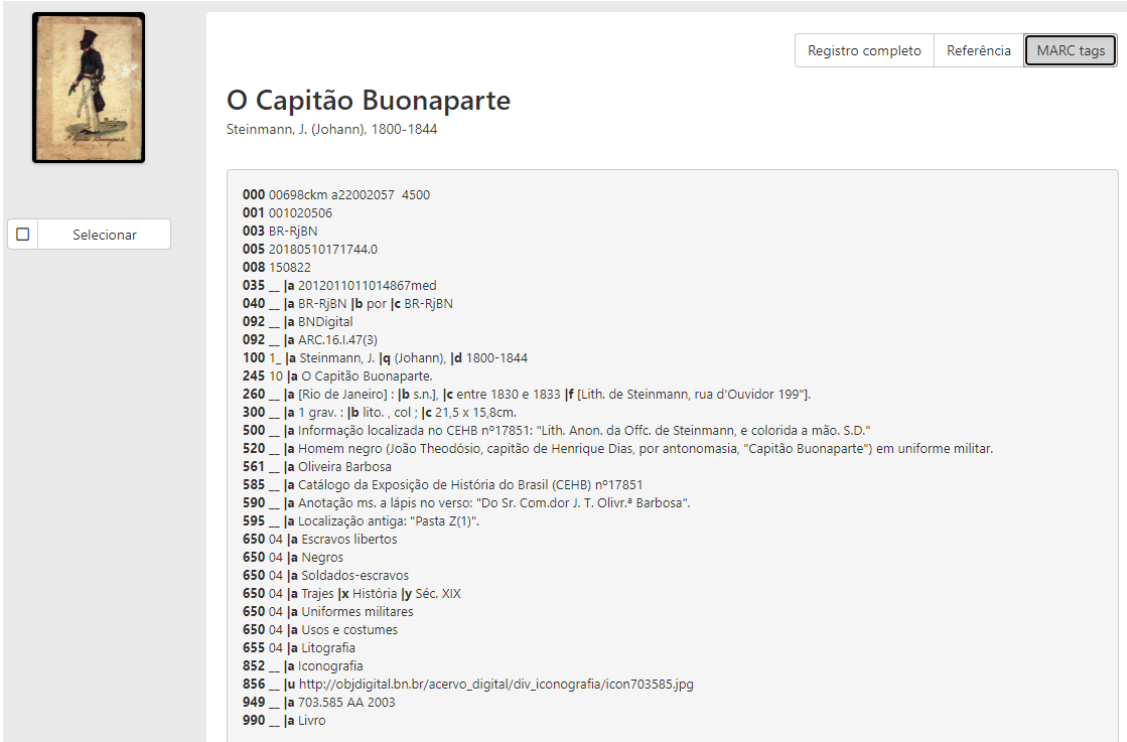
Fonte: Ribeiro (2003, p. [8]).

A Figura 14 representa um registro bibliográfico conhecido como ficha catalográfica tradicional, um formato adotado em catálogos manuais ou como catalogação na publicação, em livros e outros materiais bibliográfico.

Os registros bibliográficos vêm evoluindo, ao longo dos anos, não somente no formato, mas também nas formas de transmissão e acesso. A década de 1970, é marcada pela implantação dos catálogos online, visando oferecer aos usuários acesso aos catálogos automatizados. Por volta de 1980, as fichas escritas a mão/máquina, começaram a ser substituídas pelas *Online Public Access Catalog (OPAC)*, isso economizava não somente o tempo do Bibliotecário-catalogador, como também de seus usuários. A automatização do acesso aos catálogos trouxe uma série de benefícios as bibliotecas, como todo: as fichas não se deteriorariam com o tempo; não havia mais necessidade de

espaço físico para armazenar os ficheiros; os catálogos poderiam ser consultados fora do espaço da biblioteca; não haveria mais problemas de ordenação ou perda de fichas. Os registros em formato OPAC são mais amigáveis aos usuários porque ele apresenta, de modo geral, qual é o nome do campo, diferente do formato tradicional, por exemplo, na Figura a seguir:

Figura 15 – Formato OPAC Biblioteca Nacional



Registro completo Referência MARC tags

**O Capitão Buonaparte**  
Steinmann, J. (Johann), 1800-1844

000 00698ckm a22002057 4500  
001 001020506  
003 BR-RJBN  
005 20180510171744.0  
008 150822  
035 \_ |a 2012011011014867med  
040 \_ |a BR-RJBN |b por |c BR-RJBN  
092 \_ |a BNDigital  
092 \_ |a ARC.16.I.47(3)  
100 1\_ |a Steinmann, J. |q (Johann), |d 1800-1844  
245 10 |a O Capitão Buonaparte.  
260 \_ |a [Rio de Janeiro] : |b s.n., |c entre 1830 e 1833 |f [Lith. de Steinmann, rua d'Ouvidor 199].  
300 \_ |a 1 grav. : |b lito., col. : |c 21,5 x 15,8cm.  
500 \_ |a Informação localizada no CEHB nº17851: "Lith. Anon. da Offc. de Steinmann, e colorida a mão. S.D."  
520 \_ |a Homem negro (João Theodósio, capitão de Henrique Dias, por antonomasia, "Capitão Buonaparte") em uniforme militar.  
561 \_ |a Oliveira Barbosa  
585 \_ |a Catálogo da Exposição de História do Brasil (CEHB) nº17851  
590 \_ |a Anotação ms. a lápis no verso: "Do Sr. Com.dor J. T. Olivr.ª Barbosa".  
595 \_ |a Localização antiga: "Pasta Z(1)".  
650 04 |a Escravos libertos  
650 04 |a Negros  
650 04 |a Soldados-escravos  
650 04 |a Trajes |x História |y Séc. XIX  
650 04 |a Uniformes militares  
650 04 |a Usos e costumes  
655 04 |a Litografia  
852 \_ |a Iconografia  
856 \_ |u [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon703585.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon703585.jpg)  
949 \_ |a 703.585 AA 2003  
990 \_ |a Livro

Selecionar

Fonte: Iconografia – BNDigital

García Lopez (2007) assinala que a diferença mais significativa da OPAC para o impresso era na forma na qual o usuário podia interagir e a maneira de encontrar a informação. Além de viabilizar o processo de eficiência técnica nas bibliotecas, redução dos custos com material, melhoria na gestão de serviços da biblioteca, facilidade na atualização dos registros bibliográficos e, conseqüentemente, a viabilidade de cooperação entre bibliotecas.

A evolução das OPACs se produziu por motivos vários. A própria evolução da informática, decorrente dos avanços tecnológicos das telecomunicações. Se nos primeiros anos as interfaces eram toscas e se acessava remotamente por conexões de telnet, atualmente apresentam-se mais amigáveis e acessíveis por conexões web utilizando protocolo http. O desenvolvimento de pesquisas que ressaltavam as falhas existentes, ao mesmo tempo em que propunha melhoras. As exigências dos usuários, quando é solicitada sua opinião (por entrevista, questionário etc.) (GARCÍA LÓPEZ, 2007, p. 33).



O surgimento das OPACs, trouxe à tona um problema já evidenciado pelas bibliotecas antes desse marco: mapear e identificar a necessidade do usuário.

Os documentos normativos, que serão apresentados a seguir, regem a criação dos códigos de catalogação, e tem por finalidade atender as necessidades do usuário. A aplicação desses documentos impacta na forma como os recursos bibliográficos serão apresentados, e, por conseguinte, em suas políticas de catalogação. Cabe ressaltar que tais documentos fundamentam os conceitos citados nessa seção e embasaram a seção 5, com a análise dos registros bibliográficos.

## 4.2 DOCUMENTOS NORMATIVOS

No linear da história da Biblioteconomia, alguns documentos desenvolvidos no âmbito da Representação Descritiva, se tornaram um marco para os profissionais da área. O principal objetivo desses documentos está pautado em fortalecer as diretrizes do Controle Bibliográfico Universal, viabilizar o intercâmbio internacional de dados e orientar os profissionais da informação no que tange os processos de Catalogação (SILVEIRA, 2007).

Considerando a Representação Documentária como a sendo aquela que representa descritivamente e tematicamente um documento, a seguir serão apresentados os documentos normativos, que inclui códigos, modelos conceituais e vocabulários controlados que podem ser adotados na representação de figurinos. Para o desenvolvimento desta pesquisa, selecionou-se os seguintes documentos: a Declaração de Princípios Internacional de Catalogação (ICP), o Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2), IFLA *Library Reference Model* (IFLA-LRM), e quanto a especificidade desta pesquisa o ICOM *Costume (International Council of Museums)*, aqui denominado como documentos normativos.

Em 1954, a IFLA verificou a necessidade de uma coordenação internacional de modo a resolver problemas de catalogação. Houve esforços com intenção de criar um grupo de trabalho com o objetivo de normalizar as entradas para obras específicas, no âmbito da Representação Descritiva. Para

isso reuniu oito catalogadores que redigiram um relatório com as principais dificuldades encontradas por especialistas na área, em instituições que se utilizavam o mesmo código de catalogação aceito internacionalmente.

Assim em 1961 foi instituída a Declaração de Princípios Internacional de Catalogação (ICP), pela IFLA, durante a Conferência Internacional sobre Princípios de Catalogação. Conhecida, também, como Declaração de Paris, é um marco relevante na história da Catalogação, e tem como princípio atender as necessidades do usuário quanto a recuperação da informação em catálogos: conveniência do utilizador.

Esta declaração substitui e amplia o âmbito dos Princípios de Paris, incluindo, além das obras textuais, todos os tipos de materiais, e além da simples escolha e forma de entrada, todos os aspectos dos dados bibliográficos e de autoridade utilizados em catálogos de bibliotecas. Inclui não só princípios e objetivos (isto é, funções do catálogo) mas também regras orientadoras que devem ser incluídas nos códigos de catalogação em âmbito internacional, bem como servir de orientação para as funcionalidades de pesquisa e recuperação (IFLA, 2018, p.1)

Revisada em 2009, a Declaração Internacional de Princípios de Catalogação, substituta da Declaração de Paris de 1961, tem como objetivo ampliar e o *corpus* da Declaração de Paris. Visando não somente documentos textuais, assim como todo tipo de material que expressa alguma informação.

A edição de 2016, leva em consideração as novas categorias de usuários, o entorno do acesso aberto, a interoperabilidade e acessibilidade aos dados, as características das ferramentas de descobertas e, em geral, as significativas mudanças no comportamento dos usuários (IFLA, 2016, p. 4).

Um dos principais fundamentos que contemplam a Declaração Internacional de Princípios de Catalogação de 2016, está pautado nos interesses do usuário. Tais princípios foram estabelecidos de modo a atender, não somente as necessidades do usuário quanto a recuperação da informação, assim como o desenvolvimento de um código de catalogação que orientem os profissionais da área no que tange a aplicação dos dados bibliográficos e de autoridade. Propõem-se a oportunizar uma aproximação coerente à catalogação descritiva e por assuntos dos recursos bibliográficos de qualquer tipo.

Quanto aos princípios estabelecidos pela Declaração (IFLA, 2016, p. 6):

- a) Interesse do usuário. As decisões referentes a criação das descrições e as formas controladas dos nomes para os acessos, devem ser decididas tendo em mente o usuário;

- b) Uso comum. O vocabulário utilizado nas descrições e pontos de acesso devem estar em concordância com a maioria dos usuários;
- c) Representação. Uma descrição deve representar o recurso tal como aparece. As formas controladas dos nomes de pessoas, entidades coletivas e famílias devem se basear na maneira como estas entidades se auto denominam;
- d) Precisão. Os dados bibliográficos e de autoridades devem ser uma representação exata da entidade descrita;
- e) Suficiência e necessidade. Se deverá incluir os elementos dos dados requeridos para: facilitar o acesso para todos os tipos de usuários, incluindo aqueles com necessidades específicas; cumprir os objetivos e funções do catálogo e descrever ou identificar entidades;
- f) Significação. Os elementos dos dados devem ser relevantes para a descrição, dignos de menção e permitir a diferenciação entre entidades;
- g) Economia. Quando existem diferentes vias para conseguir um objetivo, deve-se preferir o meio que melhor favoreça a total conveniência e sentido prático (isto é, o menor custo e implementação mais simples);
- h) Coerência e normalização. Devem-se normalizar as descrições e a criação de pontos de acesso até ao ponto em que seja possível para possibilitar a coerência;
- i) Integração. As descrições para todo o tipo de recursos e formas controladas dos nomes de qualquer tipo de entidade deverão se basear o máximo possível em um conjunto de regras comum;
- j) Interoperabilidade. Deve-se fazer todos os esforços possíveis para assegurar o intercâmbio e a reutilização dos dados bibliográficos e de autoridade;
- k) Abertura. As restrições aos dados devem ser mínimas a fim de fomentar a transparência e cumprir com os princípios de acesso aberto;
- l) Acessibilidade. O acesso aos dados bibliográficos e de autoridade, assim como as funcionalidades dos dispositivos de busca, devem cumprir as normas internacionais de acessibilidade;

- m) Racionalidade. As regras de um código de catalogação deverão ser defendíveis e não arbitrárias. Se, em situações específicas, não é possível respeitar todos os princípios, então se deverá adotar uma solução prática e defendível e se deverá explicar as razões.

Apesar de ser considerado um esforço em conjunto por diversos países, a Declaração Internacional de Princípios de Catalogação, não foi plenamente atendida por todos, o que resultou em diversas atualizações ao longo dos anos de vários códigos.

Embora esteja praticamente em desuso em alguns países, devido a adoção do *Resource Description and Access* (RDA), atualmente, no Brasil, o código de catalogação mais utilizado ainda é o *Anglo American Cataloguing Rules* (AACR2), desenvolvido pela *American Library Association* e traduzido para o português em 2002. O AACR2r, como é conhecido, é dividido em duas partes:

Parte 1: referente à descrição bibliográfica, incluindo as áreas da *International Standard Book Description* (ISBD), em 13 capítulos de acordo com o tipo de suporte que se deseja representar;  
Parte 2: referente aos Pontos de Acesso, Títulos Uniformes e Remissivas, com seis capítulos, numerados de 21 à 26, bem como seis anexos e o índice.

Para o interesse dessa pesquisa, destaca-se o capítulo 10 do referido Código, referente à Artefatos tridimensionais e *Realia* que, segundo o AACR2 (2002) abrange:

Regras para descrição de artefatos tridimensionais de todos os tipos, como modelos, dioramas, jogos (incluindo quebra-cabeças e simulações), esculturas e outras obras de arte tridimensionais, objetos para exposição, máquinas e vestuários. Objetos que aparecem ao natural.

Logo, observa-se que, a utilização do código na prática da Catalogação exige a interpretação e uso adequado das regras da catalogografia, a hermenêutica e a análise da entidade a ser representada. As áreas e elementos representados, bem como a pontuação irão constituir a configuração do catálogo e sua relação com o usuário (MEY; SILVEIRA, 2010).

As características da Catalogação aliadas à acepção, sintaxe, semântica, semiótica, estabelecem juntas os fundamentos necessários para o desenvolvimento eficaz do processo comunicativo entre o usuário e o acervo

representado no catálogo, onde o foco será sempre a recuperação relevante da informação, no caso desse estudo, a recuperação do acervo de figurino.

Em sentido amplo pode-se afirmar que a Catalogação se refere à representação como ‘algo no lugar de’. Para tanto são necessários o uso de padrões internacionais que possibilitem o intercâmbio entre bases de dados de diferentes unidades de informação.

Em 2009, a Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação, estabeleceu uma série de padrões que normatizam os registros bibliográficos e de outros tipos de materiais, tais como: a *International Standard Bibliographic Description* (ISBD) que são normas que apresentam “pontuações para cada área da descrição bibliográfica e determinam fundamentos para a construção de catálogos” (MEY; SILVEIRA, 2010, p. 126).

A partir 2010, o grupo de estudos dos *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR), adotou um novo modelo conceitual, de modo a tornar os FRBR e suas variantes como um modelo único. Contudo somente em agosto de 2017, o relatório final foi aprovado, originando o documento normativo IFLA *Library Reference Model* (LRM) ou seja, um modelo conceitual para informações bibliográficas. De acordo com a IFLA (2021)

O IFLA LRM é um modelo de referência conceitual de alto nível desenvolvido dentro de uma estrutura de modelagem entidade-relacionamento. É a consolidação dos modelos conceituais IFLA desenvolvidos separadamente: FRBR, FRAD, FRSAD.

IFLA LRM foi desenvolvido para resolver inconsistências entre os três modelos separados. Cada tarefa, entidade, atributo e relacionamento do usuário dos três modelos originais foi examinado, as definições tiveram que ser revisadas, mas também algumas remodelações foram necessárias para desenvolver uma consolidação significativa. O resultado é um modelo único, simplificado e logicamente consistente que cobre todos os aspectos dos dados bibliográficos e que, ao mesmo tempo, traz a modelagem atualizada com as práticas atuais de modelagem conceitual.

As principais diferenças entre os FRBR e o LRM estão pautadas nas tarefas do usuário, sobretudo no que tange, as ações de encontrar, identificar, selecionar, obter e explorar determinada obra. Quanto as relações de entidade, atributos e relacionamentos, estas foram elencadas hierarquicamente de modo a refletir as relações taxonômicas entre si. O que permitiu um entendimento mais eficiente dos relacionamentos entre as entidades. (BRAGA, 2020)

Definido na forma de um modelo conceitual de alto nível, o IFLA LRM deve ser utilizado como guia ou base para a formulação de regras de

catalogação e para a implementação de sistemas bibliográficos. Qualquer aplicação prática terá que determinar o nível requerido de precisão, podendo expandir o contexto do modelo ou até omitir alguns de seus elementos. Exige-se, entretanto, que a aplicação respeite ao menos os relacionamentos essenciais entre as entidades OEMI, consideradas como o núcleo do modelo, para que ainda seja considerada uma implementação do IFLA LRM (IFLA, 2017, p. 10).

Tem-se visto pesquisas no Brasil que buscam apresentar e compreender melhor modelo IFLA-LM, como por exemplo estudos presentes no livro de Machado e Zafalon (2020), no artigo de Arakaki (2020), e na dissertação de Padron (2019), que adotou este modelo para analisar a música popular brasileira. Sendo assim, o presente trabalho está em consonância com a temática de pesquisas recente, contribuindo para o desenvolvimento da Organização e Representação Documentária contemporânea. Apesar de abranger as informações bibliográficas pertinente a todos os recursos bibliográficos, o modelo IFLA LRM, busca identificar os pontos em comuns entre as estruturas dos registros bibliográficos. Deste modo, o modelo, optou por termos e definições que, de maneira mais ampla, são aplicáveis a todos os registros bibliográficos. “ Em consequência, os elementos de dados que são vistos como especializados ou são específicos para certos tipos de recursos, geralmente não são representados no modelo. ” (IFLA, 2017, p. 9)

Em paralelo, o documento normativo do ICOM *Costume (International Council of Museums)* estabelece alguns diretrizes quanto a catalogação de objetos museológicos. As diretrizes Internacionais de documentação sobre objetos de museológicos, contemplam uma descrição das categorias de dados que podem ser utilizadas no desenvolvimento de registros catalográficos. Estas Diretrizes devem ser utilizadas como base para catalogação dos acervos museológicos, a fim de atender todos as disciplinas no âmbito de um museu.

A documentação museológica tem como particularidade reconhecer os acervos museológicos, independentemente de sua natureza, como suportes de informação. Está focada na busca, reunião, organização, preservação e disponibilização de todas as informações, sobre quaisquer suportes, que digam respeito a esses mesmos acervos (FELIX; PAZIN, 2010, p. 51).

No que tange as diretrizes quanto a documentação museológica, as especificidades do objeto relativas estabelecem as relações entre si dentro das coleções. Cabe ressaltar que as Diretrizes para Documentação Museológica, abarcam não somente o processo de registro catalográfico, organização e

representação dos objetos, assim como as características físicas, dados administrativos, problemas resultantes de conservação e restauro, e toda informação histórica que o item possa expressar.

De acordo com as Diretrizes do Comitê de Indumentária – ICOM (1986, p. 3), a catalogação de objetos têxteis deve obedecer às seguintes categorias:

Acomode o objeto em uma mesa acolchoada por uma capa de algodão e registre o máximo de informações que o tempo permitir.

Informações básicas devem incluir:

- Número de registro;
- Nome do catalogador e data;
- Data do objeto;
- Dimensões;
- Cor
- Forma (formato);
- Material
- Técnica (tecido plano, malha, bordado, feito à mão, feito à máquina)
- Desenho/croqui ou fotografia (na horizontal ou montado em manequins) que demonstrem os sinais de uso, decorações e detalhes, remendos, restauros e tratamentos de conservação.

Os objetos jamais deverão ser vestidos. Duplique o registro catalográfico e armazene-os em locais diferentes.

As Diretrizes do Comitê de Indumentária do ICOM em consonância com as Diretrizes para Documentação Museológica, apesar de orientar quanto a representação documentaria de objetos no âmbito da Museologia, não abrangem as especificidades de cada tipo de material. São orientações gerais, que deverão ser adaptadas a cada tipologia de acervo. Contudo, servem subsídio preliminar para a construção de novos esquemas de catalogação de atendam as particularidades e nuances de cada tipo de material.

Acredita-se que tais documentos normativos, que abarcam modelos conceituais da Representação Descritiva, servirão de subsídio para o esquema de elementos essenciais na organização e representação de registros bibliográficos para o acervo de figurino. Deste modo, pode-se inferir que estes documentos nortearão o desenvolvimento da presente pesquisa, sobretudo no que tange, os dados de entrada proposto para composição dos itens do acervo de figurino.

A seção 5 são apresentadas as análises e resultados dos padrões normativos adotados na representação de acervos de figurinos, assim como dos registros de figurinos nos acervos das instituições investigadas.

## 5

---

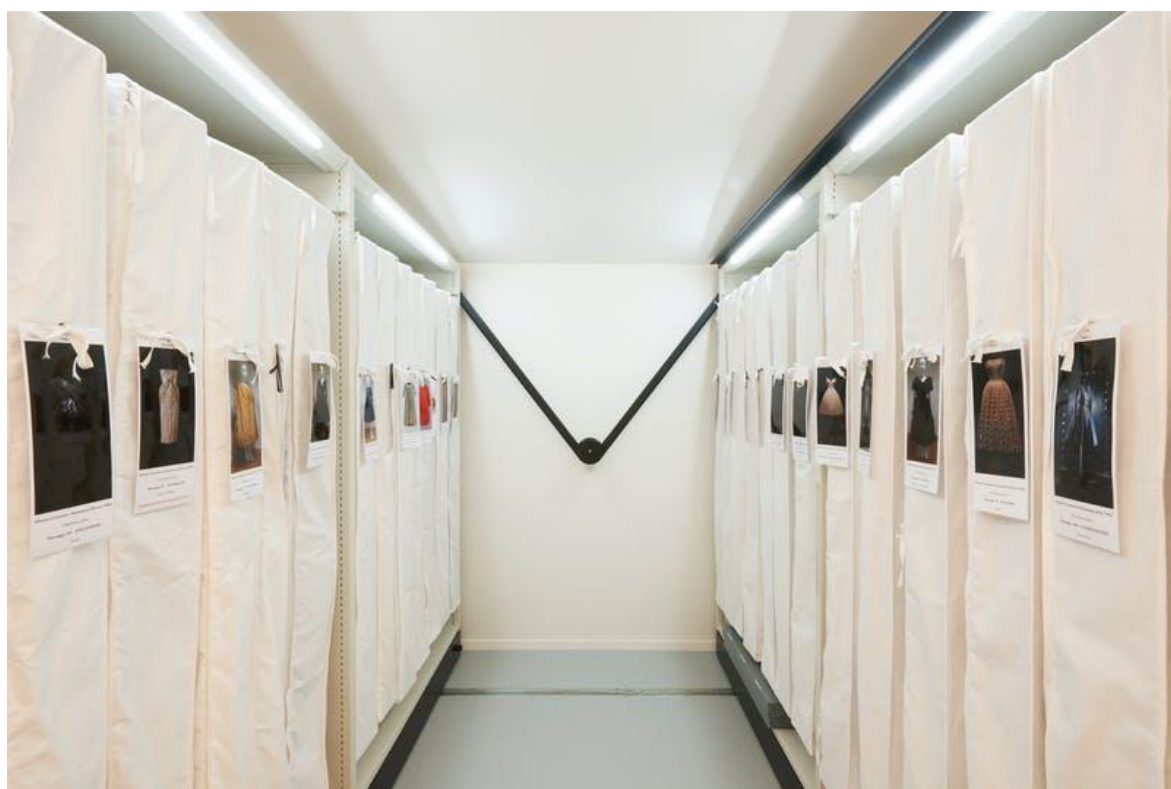
---

## ANÁLISES E RESULTADOS

---

---

Figura 16 - Reserva técnica Maison Dior



Fonte: Dior Heritage (2019)



## 5 ANÁLISES E RESULTADOS

A figura que inicia a seção de análise e resultados, refere-se a reserva técnica do estilista francês Christian Dior (1905-1957). Fundador de uma das marcas mais famosas de Moda mundial, Christian Dior foi enviado à Paris por seu pai para estudar Relações Internacionais, com objetivo de seguir a carreira diplomática. Na juventude começou a frequentar ateliês de pintura, mas foi sua habilidade em desenhar roupas que expandiu seu nome no campo da Moda. Em 1935, após uma severa crise familiar começou a vender croquis de roupas e acessórios para as principais *Maisons*, de Paris. Em 1938 começou a trabalhar como assistente do estilista Robert Piquet. Em 1947, durante o pós-guerra, com patrocínio do empresário da indústria têxtil Marcel Boussac (1889-1980), inaugurou em Paris a *Maison Dior*, hoje um dos maiores museus de moda que acolhe toda produção da marca. Mas somente em 12 de fevereiro de 1947, Dior revolucionou a Moda com sua primeira coleção, devido ao luxo e elegância de suas peças. A marca Dior vestiu mulheres famosas como Brigitte Bardot, Edith Piaf e a Princesa Grace de Mônaco. Em 1953, acolhe Yves Saint Laurent (1936-2008), para trabalharem juntos. Quando em 1957, com apenas 21 anos, Yves Saint Laurent assume o controle criativo da marca Dior, após falecimento de seu fundador (DIOR HERITAGE, 2019). Considera-se que a figura seja oportuna, uma vez que iremos analisar os registros bibliográficos, compostos pelo acervo de cada instituição.

Dito isso, pode ser afirmar o caráter informativo e exponencial que a reserva técnica da *Maison Dior* tem para a Moda. Uma reserva técnica tem por finalidade a guarda de parte do acervo, que não foi exposto, de modo a garantir sua conservação, consulta e organização do acervo. A reserva técnica é um dos itens essenciais para um museu, haja vista seu caráter prioritário na política de conservação e preservação, assim como para a disseminação da informação, e pesquisa

[...] os objetos passam por processos que os convertem em coisas de outra natureza. Ao perderem suas funções originais e adquirirem função representacional, todas essas coisas são investidas de papéis essencialmente diferentes daquelas para os quais foram criados: passam a significar e a conferir significado a diferentes experiências, desprendendo-se de uma realidade imediata para remeter e evocar realidades ausentes. Longe de refletir ou espelhar tais realidades, entretanto, os objetos as recriam através de uma operação de

ressignificação (BACHETINNI; SERRES; GASTAUD, 2015, p. 1807).

O principal objetivo em aplicar os documentos normativos nos registros catalográficos das instituições selecionadas, é permitir a pesquisa e apresentação de resultados de acordo com elementos considerados essenciais aos registros e figurinos, e que estejam pautados nos documentos normativos adotados para a análise da representação documentária de figurinos, apresentados na Seção 4.2.

A Representação Documentária realizada em acervos de figurino implica na descrição detalhada das peças, assim como no registro da biográfico desse item e de suas características físicas. Tal descrição serve como fonte de informação para pesquisas, além da identificação, localização e recuperação da peça no acervo. Desta forma, busca-se, a partir dos dados fornecidos uma peça de figurino, propor uma catalogação para peças de figurino.

Conforme apresentado nos procedimentos metodológicos serão analisadas 3 peças em diferentes acervos. Uma vez ser cada acervo possui uma peça específica, não foi possível analisar exatamente a mesma peça, porém elas foram selecionadas com base em suas similaridades, possibilitando assim uma análise comparativa entre tais documentos.

Conforme descrito nos procedimentos metodológicos, foram selecionadas 4 instituições que possuem acesso abertos aos registros bibliográficos a seus acervos. São elas:

- a) *Victoria & Albert Museum (V&A Museum)* – situado em Londres, o Victoria e Albert e o maior museu de artes decorativas e design, dispondo de uma coleção permanente superior a 4,5 milhões de objetos. Fundado em 1852, o Museu é dividido em 4 departamentos de coleções: Ásia; Móveis, têxteis e Moda; Escultura, trabalho em metal, cerâmica e vidro; e Palavra e imagem. Atualmente seu acervo é composto por: arquitetura, cerâmicas, Moda contemporânea, joias, mobília, vidro, trabalhos em metal, pintura, fotografias, livros, esculturas, têxteis e coleções de teatro (VICTORIA & ALBERT MUSEUM, 2021);
- b) *Fashion Institute of Technology Museum (FITM)* – Fundado em 1969, o FIT Museum foi criado como um centro de pesquisa e ensino sobre Moda. Atualmente o FITM consolida-se como a maior instituição difusora no que tange a questão exploração da Moda enquanto campo do conhecimento,

abordando o design, Moda e a indústria têxtil. A coleção do *FIT Museum* conta com um acervo de mais de 50.000 peças, com ênfase na Moda feminina contemporânea, e inclui ainda 15.000 acessórios. (FIT MUSEUM, 2021);

- c) Museu Nacional do Traje- criado no final da década de 1970, em Lisboa- Portugal, reúne uma coleção de indumentária histórica e acessórios, compreendendo os períodos de: Estilo Barroco e Rococó; Estilo Império; Estilo Romântico; Estilo Eclético e *Art Nouveaux*; Década de 1920 a 1930; além de capas, trajes íntimos, trajes religiosos e orientalismo. Instalado no Palácio Angeja-Palmela e anexo o Parque Botânico do Monteiro-mor, é resultado da consolidação e realização da exposição O Traje Civil em Portugal ocorrida em 1974. Com cerca de 38 mil peças, em sua grande parte oriundas de doações particulares, o museu conta também incorpora, por meio de seu acervo, a evolução das formas de vestir, e representando sobretudo o modo de vestir da aristocracia e alta ou média burguesia. (MUSEU NACIONAL DO TRAJE, 2021);
- d) Kyoto Costume Institute (KCI) – criado em 1978, pelo Ministério da Cultura do Japão, marca a entrada do país asiático no mundo da Moda, sobretudo com destaque para a Moda contemporânea. A instituição enfatiza o olhar japonês na Moda. Com acervo formada por 11.000 itens e 13.000 documentos, mostra vasto panorama da Moda ocidental, com peças do século XVII à atualidade.

A pesquisa nos acervos buscou recuperar peças iguais, ou muito similares entre si, para que se pudesse realizar uma análise comparativa. Após a seleção das peças a serem analisadas: Calça Bloomer, Vestido de Luto e Vestido de Noiva, iniciou-se a busca pela calça Bloomer recuperada em três museus, com exceção do Museu Nacional do Traje. E os vestidos foram recuperados nos quatro museus, conforme quadro 1.

Quadro 1 – Peças analisadas por acervo

MUSEUS FIGURINOS	<i>Victoria &amp; Albert Museum</i>	<i>Fashion Institute of Technology Museum</i>	Museu Nacional do Traje (Portugal)	<i>Kyoto Costume Institute</i>
Peça analisada	<i>Bloomers</i>	<i>Gym Suit</i>	Não recuperado	<i>Jacket Bloomer</i>
	<i>Mourning Dress</i>	<i>Mourning ensemble</i>	<i>Vestido de luto</i>	<i>Jacket Skirt</i>
	<i>Wedding Dress</i>	<i>Wedding Dress</i>	<i>Vestido de Noiva</i>	<i>Wedding Dress</i>

Fonte: Autora (2021)

Ressalta-se que a seleção das peças partiu do contexto de figurino e impacto social, cada peça pode revelar informações específicas de contextos sociais diferentes. Optou-se pela calça Bloomer pelo impacto social que causou esta peça no cotidiano feminino para a prática de esporte. Optou-se pelos vestidos Vitorianos de luto e noiva, uma vez que a tendência de usar preto para designar o luto, assim como o branco, véu e grinalda para as noivas, foram instituídos e popularizados pela Rainha Vitoria, precursora da Moda Vitoriana. Logo, será realizada uma análise de cada registro bibliográfico individualmente e, posteriormente, uma análise comparativa entre os registros recuperados, de mesma tipologia. Para melhor apresentar a análise e resultados, esta seção será dividida em 5.1 FIGURINO CALÇA BLOOMER, 5.2 FIGURINO VESTIDO DE LUTO e 5.3 FIGURINO VESTIDO DE NOIVA.

### 5.1 FIGURINO CALÇA BLOOMER

A primeira peça a ser analisada se refere à calça Bloomer, buscou-se em todos os acervos selecionados para a pesquisa o termo “Bloomer”. Com base no resultado da busca, selecionou-se 1 peça de cada museu, com características similares e que definem uma peça como calça Bloomer de modo a permitir uma análise mais suscita, no que tange a mesma representação de instituições diferentes. Das quatro instituições analisadas, apenas em três delas houve a recuperação de registros bibliográficos, a saber *Victoria & Albert Museum*, *Fashion Institute of Tecnology Museum* e *Kyoto Costume Institute*.

Buscando esclarecer e apresentar os registros das peças, a imagem a seguir representa um *print* da tela com o registro da calça Bloomer recuperado


no *Victoria & Albert Museum*, após a imagem, será realizada uma análise sobre os elementos presentes no registro.

Figura 17 – Figurino Calça *Bloomer* V&A Museum

## Bloomers

---

Pair of red nylon bloomers worn by Billy Dainty as a pantomime dame in an unidentified production.



Not currently on display at the V&A

### OBJECT DETAILS

---

**OBJECT TYPE** Bloomers

---

**MATERIALS AND TECHNIQUES** Nylon

---

**BRIEF DESCRIPTION** Pair of red nylon bloomers worn by Billy Dainty as a pantomime dame in an unidentified production

---

**PHYSICAL DESCRIPTION** Pair of red nylon bloomers worn by Billy Dainty as a pantomime dame in an unidentified production.

---

**PRODUCTION TYPE** Unique

---

**OBJECT HISTORY** Pair of red nylon bloomers worn by Billy Dainty as a pantomime dame in an unidentified production.

---

**PRODUCTION** Reason For Production: Commission

---

**SUBJECTS DEPICTED** Pantomime Drag

---

**COLLECTION** Theatre and Performance Collection

---

**ACCESSION NUMBER** S.291-1989

Fonte: Victoria & Albert Museum (2021)


Ao analisar o primeiro registro da figura 17, observa-se que o mesmo adota um formato OPAC, em especial por atribuir nominalmente os elementos descritivos antes da descrição propriamente dita, facilitando a interpretação pelo usuário. De forma introdutória aplica-se nome ou expressão do objeto, de modo a individualizar o mesmo, mas não o define como título do objeto. Seguidos de “*materials and techniques*” (matérias e técnicas); “*brief description*” (breve descrição); “*physical description*” (descrição física); “*production*” (produção); “*object history*” (*história do objeto*), “*subjects depicted*” (assuntos retratados); “*collection*” (coleção); “*accession number*” (número de acesso).

No tocante aos elementos da ISBD, pode aferir que a expressão Bloomer, que identifica a peça corresponde a área 1, da ISBD. A área 5 está expressa no

elemento Matérias e técnicas, uma vez que ela descreve a composição da peça. Os elementos: Descrição breve; Descrição física; História do objeto, contemplam a área 7 de notas. A área 6 pode ser atribuída ao termo Coleção, pois possui descritores que delimitam em qual segmento do acervo esta peça está alocada, A área 6 pode ser aplicada quando o recurso descrito pertence a um recurso bibliográfico maior, ou seja, quando dado item pertence a um mesmo agrupamento de peças que possuem características em comum.

Quanto ao uso dos descritores em “assuntos retratados”, pode-se afirmar que, a figura ilustrada pelo catalogo do *Victoria & Albert Museum*, caracteriza a calça Bloomer como uma “pantomime”, ou em tradução livre pantomima. Uma pantomima é um ato das artes cênicas/circense onde o personagem faz uso do corpo para narrar histórias, em sua maioria cômicas. É uma encenação gestual, ausente de palavras vocalizadas, denominada mimica. Apesar dessa informação, a calça Bloomer deste acervo foi categorizada como uma peça da coleção de Teatro e Performance, o que justificaria o uso do termo “pantomime”.

Observa-se que os dados informados pelo registro, tais como: material e técnica; assuntos tratados; resumo histórico; a coleção a qual pertence; imagem da peça, são relevantes para o usuário, de modo a, facilita a compreensão do item. Ademais, cabe ressaltar que retratar a peça por meio de imagem/fotografia, é essencial para interpretação dos dados que compõem o registro. Trazer a imagem da peça para elaboração do registro bibliográfico, agregam de forma efetiva a caracterização da peça descrita

Figura 18 – Figurino *Jacket Bloomer KCI*


© The Kyoto Costume Institute, photo by Takashi Hatakeyama

You can enlarge by putting the mouse cursor on the image.

**Jacket, Bloomers**

c. 1895 - America

- **Designer**  
unknown
- **Brand**  
Columbia
- **Label**  
Columbia (bloomers)
- **Material**  
Tailored, double-breasted jacket of brown wool twill; trimming of black braid at collar and hem; bloomers of blue wool poplin with elastic at hem (outfit for cycling).
- **Inventory Number(s)**  
AC3318 80-21-4, AC5629 87-20B

Fonte: Kyoto Costume Institute (2021)

O registro ilustrado pela figura do *Kyoto Costume Institute (KCI)*, referente a figura 18, denota uma variação das calças Bloomer por uma jaqueta. Ou seja, uma revisitação ao formato da calça Bloomer incorporado a outras peças do vestuário feminino. Observa-se que o registro da figura pertencente ao KCI, apesar de não iniciar sua descrição bibliográfica pelo título, o registro faz um breve histórico da peça de modo a contextualizar o usuário quanto a época da história no qual ela se insere. Deste modo, pode-se afirmar que o registro inicia sua descrição pela área 7 da ISBD. Cabe salientar que área de notas contém

informações descritivas que não poderiam ser transcritas nas outras áreas da descrição, mas são consideradas importantes para os usuários de registros bibliográficos. A área 7 não só esclarece como também amplia o entendimento das outras áreas.

Nota-se, também, que a ilustração apesar de não ser caracterizada pelo título, adota-se a expressão Jacket Bloomers (Jaqueta Bloomers) para designar a peça. Logo em seguida temos a expressão “*Designer*” (Criador da peça); “*Brand*” (Marca); “*Label* (Etiqueta); “*Material*” (Material composto); “*Inventory Number*” (Numero de inventário).

Tanto o termo “Jacket Bloomer” e designer, contemplam a área 1 da ISBD, pois refere-se a área do título e da responsabilidade. Dentre as instituições selecionadas, o KCI é o único que menciona a autoria na criação e responsabilidade pelas peças. Apesar da calça Bloomer ter surgido em 1850, somente na década de 1860, com a instituição da Alta Costura, é que surgem as etiquetas indicando a entidade ou pessoa criadora das vestimentas, esta peça em particular, data de 1895.

A data por sua vez contempla a área 4 da ISBD, junto com os termos Marca e etiqueta, que determinam quem foi o produtor e distribuidor da peça. Nesta figura temos o local de fabricação mencionado, o que também abrange a área 4. A área 5 da ISBD, descrição física do material, pode ser evidenciada pelo termo Material, já que descreve a composição dos tecidos que estruturam o tecido da peça.

A figura ilustrada pelo *Kyoto Costumes Institute*, utiliza os termos “Brand” e “Label”, para designar o fabricante, em tradução livre refere-se a marca e etiqueta da peça. Embora uma peça produzida por determinada marca, possuirá sempre a mesma etiqueta dessa marca. Essa diferenciação ocorre após do estabelecimento da Alta Costura na Moda, as etiquetas designavam o designer/costureiro da peça, apesar de serem atribuídas a uma só marca.



Figura 19 – Figurino *Gym Suit* FIT Museum



The Museum at FIT

[lightbox view](#)  
[list view](#)

## **Gym suit**

**Medium:** Cotton twill

**Date:** 1896

**Country:** USA

**Credit:** Museum purchase

Women of the late nineteenth century often wore garments with full "bloomer" trousers for gym exercise or calisthenics, which was part of the curriculum at many women's educational institutions. In 1895, writer C.H. Crandall advised that "men do not object in the least" to gym styles, "so long as the touch of femininity, of modesty, is never lost."

**Object Number:** P84.7.1

[Enlarge Image](#)

Fonte: The Museum at FIT (2015)

Ao analisar a figura 19 do FIT Museum, observa-se que o registro adota o título no início do registro, porém não o denomina com título, seguido de médium (material), Date (data), Country (país), Credit (crédito/doador), com uma breve descrição da peça que pode ou não compor o elemento crédito e object number. É possível relacionar os elementos descritivos do registro acima com os documentos normativos.

Em relação a ISBD, embora não adote "título", a peça possui um título: "Gym suit", correspondendo ao título presente na área 1. O tipo de tecido seria contemplado na área 5. Os elementos seguintes Date e Country estão contemplados na Área 4. O Credit estaria na Área 7 de notas, especificamente sobre a nota de responsabilidade, assim como a explicação sobre o figurino também estaria na Área 7. Object number não representa o item em suas características documentais ou informacionais, o registro se refere a localização do item no acervo. Portanto este elemento presente no registro não corresponderia a uma das áreas de descrição da ISBD.

A figura representada no FIT Museum, nota-se que a descrição da peça aborda claramente uma calça Bloomer. Ou seja, uma calça originária do final da Revolução Industrial, e que apesar do título "Traje de ginastica", foi desenvolvida

para dar maior conforto e praticidade as mulheres em suas atividades regulares. Apesar disso, a peça foi intitulada como um item para prática de esportes. Outra forma de intitular esta peça seria como “calça turca”, uma referência a formato das calças Bloomer à época.

A calça Bloomer, não só por se tratar de uma peça única na história da Moda, também é um item extremamente raro dentre os museus de Moda. Portanto, este item facilmente se destaca dentre as peças que compõem o acervo.

Observa-se que cada registro bibliográfico, das instituições selecionadas, estrutura cada descrição com a informação que considera mais relevante a seus usuários. O Kyoto Costume Institute (KCI), por exemplo, faz um breve resumo histórico da calça Bloomer, uma vez que esta instituição tem como missão reunir o maior volume de peças de vestimentas do mundo ocidental. Cabe salientar que quando se fala de Ocidente e Oriente, não estamos falando da divisão geográfica imposta pelo meridiano de *Greenwich*. Desta forma, o “lado oriental do globo” pode ser definido pelo ponto meridiano do mundo islâmico, considerando a dissonância com mundo ocidental pela suas cultura, política, valores e religião. Logo, considera-se que o público usuário do KCI é a própria população onde a instituição está sediada, Kyoto-Japão. Portanto, se faz necessário que os usuários sejam contextualizados historicamente da utilização dessa peça.

Quanto ao Victoria & Albert Museum, observa-se que a estrutura do registro bibliográfico faz algumas menções a coleção a qual pertence, haja vista que ambos os descritores se relacionam com a tal coleção. A instituição dispõe a peça sob os itens da Coleção de Teatro e Performance, isso se justifica uma vez que o registro se refere a um item do vestuário circense. O *V&A Museum*, é a única instituição, dentre as selecionadas, que menciona a peça pertencente a uma coleção. Este recurso identifica que o item em questão pertence a um agrupamento de itens com aspectos em comum, de modo a guiar o usuário à outras peças da coleção. Por sua vez, FIT Museum, apesar de não estruturar o registro por ordem de elementos de relevância, a instituição menciona alguns recursos bibliográficos que considera essenciais para sua descrição e usuários, tais como composição exata do material, e breve resumo histórico da peça. Cabe

salientar que o Fashion Institute of Technology, é uma faculdade reconhecida internacionalmente para design, arte, comunicações e negócios, no âmbito da Moda

O quadro 2, elenca quais elementos são essenciais para a descrição de um recurso bibliográfico na área de Moda, e sob quais documentos normativos esses elementos estão pautados: ISBD e ICOM. Verifica-se que dos 12 elementos elencados, as instituições selecionadas os atendem parcialmente, quanto aos elementos nota-se que: a instituição *V&A Museum* atende a 5 itens (42%); o KCI atende a 6 itens (50%); o FIT Museum atende a 4 itens (33%). Com isso pode-se inferir que, apesar de não possuírem título, as respectivas ilustrações, determinam o nome ou expressão que “encabeçam” os registros. O item fabricante, local e data são relevantes para a descrição dos recursos bibliográficos, pois destina-se a cobrir todos os tipos de atividades da publicação, desde a produção, distribuição, e divulgação relacionadas com os recursos, contudo este elemento só está presente em 2 instituições.

Quadro 2 – Comparação entre registros da calça Bloomer

Elemento descritivo	Documento normativo que possui elemento equivalente	Acervos		
		<i>Victoria &amp; Albert Museum</i>	<i>Kyoto Costume Institute</i>	<i>Fashion Institute of Technology Museum</i>
Autoria	ISBD, ICOM	---	<i>Designer</i>	---
Título	ISBD, ICOM	---	---	---
Fabricante	ISBD	<i>Production</i>	<i>Brand/Label</i>	---
Local	ISBD, ICOM	---	<i>implicito</i>	<i>Country</i>
Data	ISBD, ICOM	---	<i>Date</i>	<i>Date</i>
Material / Técnica	ISBD, ICOM	<i>Material and techniques</i>	<i>material</i>	<i>Medium</i>
Formato	ISBD, ICOM	---	---	---
Colorimetria	ISBD, ICOM	---	---	---
Dimensões	ISBD, ICOM	---	---	---
Serie	ISBD	<i>Collection</i>	---	---
Notas	ISBD, ICOM	<i>implicito</i>	<i>implicito</i>	<i>Implicito</i>
Assunto	ICOM	<i>Subjects</i>	---	---
Numero de acesso	ISBD, ICOM	<i>Accession Number</i>	<i>Object Number</i>	<i>Inventory Number(s)</i>

Fonte: Autora (2021)

De acordo com o Guia da *American Library Association* (ALA) para Catalogação de Objetos Culturais de 2006, afirma que os elementos descritivos são imprescindíveis na descrição dos recursos bibliográficos. Logo, as particularidades que compõem as peças de Moda, devem abranger a estrutura e formato do item, assim como os elementos material, técnica, formato, cor e dimensões. O guia afirma que devem ser utilizadas:

[...] descrições de medidas adequadas ao trabalho específico. Tipos de as descrições para medições incluem altura e largura, profundidade, diâmetro e circunferência, forma, peso, volume e área tamanho, formato, tempo, escala e dimensões estruturais. [...]. Para os têxteis, incluir a composição das fibras. Incluir técnicas, tais como uma referência ao acabamento do tecido (por exemplo, cetim), se conhecido (BACA et al., 2006, p. 113).

Os registros selecionados, atendem em parte este quesito, pois descrevem de forma sucinta a composição dos materiais. Esses dados são essenciais para área de Moda, uma vez que viabilizam não somente a reprodução das peças, mas também podem informar dados da peça original que foi deteriorada com o tempo.

Observa-se que os campos de assunto e serie são descritos apenas pelo *V&A Museum*. Determinar os assuntos que compõem o item são fundamentais pois facilitam a descrição, busca, localização e acesso a documentos que tratam de temática semelhante. Viabilizando a identificação do item dentro de uma determinada coleção ou acervo.

Se compararmos os elementos descritos pelos registros ora citados, com o modelo IFLA-LRM, temos o seguinte resultado: o *V&A Museum* atende a 8 elementos (47%); KCI atende a 12 elementos (71%); o FIT Museum atende a 11 elementos (65%). Com isso pode-se concluir que os elementos aplicados ao IFLA-LRM, delimitam as características ou atributos relacionados a cada entidade do registro bibliográfico. Logo o estabelecimento da função entidade-relacionamento se evidencia na formulação das descrições bibliográficas. Contudo, cabe salientar que:

O modelo considera as informações bibliográficas pertinentes a todos os tipos de recursos geralmente de interesse para as bibliotecas; no entanto, o modelo procura revelar os pontos em comum e a estrutura subjacente dos recursos bibliográficos. O modelo selecionou termos e criou definições que podem ser aplicáveis de maneira genérica a todos os tipos de recursos ou a todas as entidades relevantes. Em consequência, os elementos de dados que são vistos como

especializados ou são específicos para certos tipos de recursos, geralmente não são representados no modelo (IFLA, 2017, p. 9).

No que tange os registros bibliográficos selecionados, observa-se que a alguns elementos são descritos de forma implícita, o que exige do usuário um conhecimento prévio da área de Moda, ou da peça em si. Esta ação antagônica entra em confronto com uma das 5 Leis de Ranganathan (1931) que declara “poupe o tempo do leitor”. Os processos de catalogação, em particular, devem permitir e facilitar a compreensão do usuário a estes registros, sem que seja necessário atribuir-lhe inferências. Os seja, quando dado elemento está implícito no registro bibliográfico, o usuário precisa chegar à conclusão desse dado por meio do raciocínio lógico, fundamentando-se em certos princípios e premissas, de acordo com o conhecimento que lhe é disposto.

Quadro 3 – Comparação do figurino calça Bloomer nos museus

Elemento descritivo	V&A Museum	KCI	Fit Museum
Título	Explícito	Explícito	Explícito
Forma	Implícito	Implícito	Implícito
Variação de forma	Implícito	Implícito	Implícito
Descrição da peça	Explícito	Implícito	Ausente
Gênero da peça	Implícito	Implícito	Implícito
Dimensões	Ausente	Ausente	Ausente
Material	Explícito	Explícito	Explícito
Aquisição	Ausente	Ausente	Explícito
Data	Ausente	Explícito	Explícito
Fornecedor	Ausente	Ausente	Ausente
Resumo	Explícito	Explícito	Explícito
Classificação	Ausente	Ausente	Ausente
Designer	Ausente	Ausente	Ausente
Fabricante	Ausente	Explícito	Ausente
Local de Fabricação	Ausente	Explícito	Explícito
Data de Fabricação	Ausente	Explícito	Explícito
Período Histórico	Implícito	Implícito	Implícito

Fonte: Autora (2021)

O quadro 3 sintetiza e relaciona a presença explícita ou implícita e a ausência de elementos descritivos e temáticos nos registros analisados e comparados entre si. Também dispõem quanto aos elementos relevantes para

a escolha e definição de atributos de documentos não-livro. Portanto adotou-se outros atributos que possam melhor definir e representar itens do campo da Moda. Cabe salientar que tal definição de elementos para composição do quadro 3, assim como os demais que serão apresentados nesta pesquisa, estão pautadas na dissertação de mestrado defendida por Marcos Fragomeni Padron, de 2019. Intitulada “Uma proposta de modelo conceitual para representação da música popular brasileira”, a pesquisa tem por objetivo promover um maior entendimento a Música Popular Brasileira, no que tange a Organização e Representação do Conhecimento, sob o olhar da Biblioteconomia. E deste modo, contribuir apresentando um modelo formal para representação desse domínio, o IFLA-LRM.

## 5.2 FIGURINO VESTIDO DE LUTO

A sociedade inglesa, durante a Era vitoriana, era pautada por regras de comportamento bastante rigorosas, conseqüentemente, os rituais de morte, nascimento e casamento. De modo geral, o ritual de luto, em particular, era mais intransigente do que os demais. Desrespeitar as etapas do luto, bem como suas regras, eram vistos como atos imorais perante a sociedade.

Jornais de costumes e manuais de etiqueta, muito comuns à época, traziam todas as recomendações e dicas a serem seguidas nesses momentos e eram muito populares entre a classe média. [...]. No entanto, nenhuma manifestação do luto era mais necessária e emblemática do que o luto vestimentar. Por meio dele, expressava-se imediatamente o apego ao morto e a tristeza pela perda: a dor pessoal tornada pública e visível, formando uma barreira simbólica entre o indivíduo e o seu meio – a imagem de austeridade que cobra distanciamento da mundanidade. Normalmente contava com dois estágios: luto fechado e meio-luto, cada um com suas regras próprias. Sua cor oficial era o preto, reconhecidamente a cor da ausência de luz e de vida. Os tecidos deveriam ser discretos como os de algodão ou lã, nunca brilhantes ou chamativos como o cetim, a seda e o veludo (SCHIMITT, 2017, p.78)

Um dos aspectos mais característicos da sociedade vitoriana é o seu fascínio pela morte. Seja pelo luto adotado pela Rainha Vitoria por mais de 40 anos, em decorrência da morte do príncipe consorte Albert (1861), ou pelo sentimento constante de perda causado pela onipresença da morte na Era Vitoriana. Contudo, a Moda foi muito generosa ao enaltecer o sentimento de luto instaurado na sociedade vitoriana. Foi durante a Era Vitoriana que o preto se

tornou a cor tradicionalmente associada ao luto, popularizado pela Rainha Vitoria.

Figura 20 – *Queen Victoria Mourning*



Fonte: Metropolitan Museum (2009)

Devido a sua relevância para a Moda, optou-se pelo vestido de luto Vitoriano, como peça para análise da descrição bibliográfica. Buscou-se em todos os acervos selecionados para a pesquisa o termo “*Mourning Dress*”, para as instituições de acervo em língua inglesa, e “vestido de luto”, para a instituição de língua portuguesa. Com base no resultado da busca, selecionou-se 4 peças que possuem as mesmas características que definem uma peça como vestido de luto. Todas as instituições retornaram positivamente na busca, ou seja, em as instituições houve recuperação do termo buscado.

Figura 21 – Figurino *Mourning Dress* V&A Museum

## Dress

---

1889-1892 *(made)*


**ARTIST/MAKER** Sara Mayer & A. Morhanger (designer)  
Sara Mayer & A. Morhanger (maker)

**PLACE OF ORIGIN** Paris (made)

This dress was worn by one of the two Rogers sisters, Cara or Anne, daughters of a wealthy American industrialist. Cara Rogers later became Lady Fairhaven - she was a 'Dollar Princess', one of several heiresses who came to Britain in the late 19th century, and married into the British aristocracy bringing much-needed glamour and financial capital.

Lady Fairhaven kept several spectacular outfits bought in Paris and New York for her sister and herself in the 1880s and 1890s. These surviving garments give us an insight into the sisters' taste, and the range of dressmakers they patronised. Many of these dressmakers emulated the work of the House of Worth, which produced the most luxurious gowns created from bold French silks, combined with ingenious design touches in embroidery, lace and chiffon. The contrasting black and ivory textiles of this ensemble create a dramatic effect, while this is softened by the delicacy of the lace, and the rows of narrow ribbons encased in chiffon.

[Read Less](#) 🔍



On display at V&A South Kensington

📍 Fashion, Room 40

---

### OBJECT DETAILS

**CATEGORIES** Women's Clothes Lace Textiles Fashion  
Europeana Fashion Project

**OBJECT TYPE** Dress

**PARTS** This object consists of 2 parts.

- Jacket Bodice
- Skirt

**MATERIALS AND TECHNIQUES** Figured silk overlaid with chiffon, velvet ribbon, machine lace, velvet

Silk Chiffon Ribbon Velvet Sewing Machine  
Machine-Made Lace

**BRIEF DESCRIPTION** Jacket bodice and skirt of figured silk overlaid with chiffon, designed and made by Sara Mayer & A. Morhanger, Paris, 1889-1892

**PHYSICAL DESCRIPTION** Formal day jacket bodice and skirt constructed from ivory coloured figured silk overlaid with chiffon encasing strips of black velvet ribbon, with bands of black machine lace, and with a panel of vertically striped black and ivory velvet at the centre back forming a bustle shape. Stitch marks suggest that there may have been an additional panel of lace or drapery applied over the back of the dress. Probably a half-mourning dress.

**DIMENSIONS**

- Waist circumference: 57.5cm

**MARKS AND INSCRIPTIONS** 'PARIS / Sara Mayer & A. Morhange / 5, Rue du Helder' (Stamped on waist-tape)

**CREDIT LINE** Given by Major and Mrs Broughton



<p><b>OBJECT HISTORY</b></p> <p>This dress was owned by Cara Broughton, née Cara Leland Huttleston Rogers (1867-1939), who married Urban Hanlon Broughton (1857-1929) in 1895. As Urban H. Broughton died before he could be elevated to a peerage, their eldest son Urban H.R. Broughton (1896-1966) became 1st Baron Fairhaven of Lode on 20 March 1929, while Cara became 1st Lady Fairhaven. This barony became extinct on Urban H.R. Broughton's death, but a later barony, Baron Fairhaven of Anglesey Abbey, co. Cambridge, was granted to him in 1961, with a remainder to his brother, Henry (1900-1973), to enable this title to continue after his death without male heirs.</p> <p>This forms part of a large donation of late 19th and early 20th century garments and accessories (with a few historical textiles) donated to the Museum in 1972 by Cara's grandson and Henry's son, Major Ailwyn Broughton and his wife, a year before Ailwyn became Lord Fairhaven following his father's death.</p> <p>Some of the nineteenth century garments are thought to have been worn by Cara's sister, Anne (1865-1924). This elaborately trimmed dress would have been considered appropriate for a married woman (Anne married William Everts Benjamin in 1886), less so for a young unmarried woman. The black-and-white colour combination probably represents half-mourning for Cara and Anne's sister, Millicent, who died aged only 17 in 1890. (DMC)</p> <p><a href="#">Read Less</a></p>	<p><b>SUMMARY</b></p> <p>This dress was worn by one of the two Rogers sisters, Cara or Anne, daughters of a wealthy American industrialist. Cara Rogers later became Lady Fairhaven - she was a 'Dollar Princess', one of several heiresses who came to Britain in the late 19th century, and married into the British aristocracy bringing much-needed glamour and financial capital.</p> <p>Lady Fairhaven kept several spectacular outfits bought in Paris and New York for her sister and herself in the 1880s and 1890s. These surviving garments give us an insight into the sisters' taste, and the range of dressmakers they patronised. Many of these dressmakers emulated the work of the House of Worth, which produced the most luxurious gowns created from hard French silks, combined with ingenious design touches in embroidery, lace and chiffon. The contrasting black and ivory textiles of this ensemble create a dramatic effect, while this is softened by the delicacy of the lace, and the rows of narrow ribbons encased in chiffon.</p> <p><a href="#">Read Less</a></p> <p><b>COLLECTION</b> Textiles and Fashion Collection</p> <p><b>ACCESSION NUMBER</b> T.270&amp;A-1972</p>
--	--

Fonte: Victoria & Albert (2021)

Observa-se que o registro ilustrado pela figura 21, possui um maior número de dados descritivos do que os anteriormente apresentados. Entre os campos informados descreve-se: *Artist/Maker* (Artista/criador); *Place of origin* (Local de origem); *Categories* (Categoria); *Object type* (Tipo de objeto); *Parts* (Partes); *Materials and techniques* (Materiais e técnica); *Brief description* (Breve descrição); *Physical description* (Descrição Física); *Dimensions* (Dimensões); *Marks and inscriptions* (Marcas e inscrições); *Credit line* (Linha de Crédito); *Object history* (Histórico do objeto); *Summary* (Resumo); *Collection* (Coleção); *Accession number* (Número de adesão).

Deste modo, pode-se comparar os elementos constituintes da ISBD, com os termos que compõem o registro bibliográfico ora mencionado. A expressão *Dress*, que introduz o registro bibliográfico e o designa, refere-se a área 1 da ISBD, que alude ao título e responsabilidade pela obra. Assim como o campo *Artist/Maker*. O campo *Credit line*, informa que a peça pertence a esta família, logo era responsável pela peça durante um determinado período de sua vida útil. Tornando-se agora parte doadora do objeto, contudo isso não qualifica o campo como responsável pela peça, pois a família não faz parte da construção física e criativa do item em si.

Logo em seguida, temos a área 4 da ISBD, área da publicação. Que abrange desde o distribuidor, local e data de fabricação da peça. Quanto a este

item pode-se selecionar os campos *Place of origin* e *Marks and inscriptions*. Além da data que apesar de esta explicita, não possui campo delimitador. A área 5 da ISBD está exaustivamente discriminada nesse registro, tem-se os campos: *Parts, Materials and techniques, Physical description* e *Dimensions*. O campo *Physical description*, descreve de forma mais minuciosa como é feita a composição da peça, dando uma visão mais embasada de que não se trata apenas de um vestido, mas sim de 2 itens que compõem a peça dando a visão geral de um vestido.

Na área 6 da ISBD temos o campo de série, que neste registro pode ser comparada com o campo *Collection*, uma vez que reúne peças com características em comum para compor um registro maior de itens. Assim como a área 7 da ISBD, área de notas, equivalentes aos campos: *Brief description, Object history* e *Summary*. Ambos relatam a história do vestido no contexto histórico, e familiar dos proprietários da peça. A área 8, de número normalizado, neste registro compõe o campo *Accession number*, apesar deste campo no registro do *Victoria & Albert Museum*, estar condicionado ao número de patrimônio, e não de localização no acervo.

Cabe ressaltar que apesar de não constituir as áreas da ISBD, o registro do vestido de luto do *V&A Museum*, menciona campos de assunto, tais como *Categories* e *Object type*. Observa-se que esses descritores possuem *hiperlink* para dar acesso a outras peças classificadas pelos mesmos termos. Apesar de possuir algumas evidências que sugere a aplicação de um vocábulo controlado, não foi localizado na *homepage* quaisquer documentos que reforcem esta afirmação.

Figura 22 – Figurino *Mourning ensemble* FIT Museum

[Enlarge Image](#)

## ***Mourning ensemble***

**People and Brands:**

**Retailer:** [L. Monney](#)

**Medium:** Black silk crape-anglaise, silk chiffon, wood

**Date:** 1907

**Country:** USA

**Credit:** Museum purchase

Victorian mourning dress was supposed to symbolize grief and respect for the dead. Mourning weighed most heavily on widows, who were supposed to wear deep mourning for at least a year. Mourning clothes were made from fabrics with a lustreless texture such as crepe, but were not only black. During the second year of mourning, gray and violet clothes could be gradually introduced. Although Victorian etiquette books stressed that mourning dress should be "plain" and "simple," this injunction was contradicted by the fact that mourning, since it was a category of fashionable dress, was often extremely elaborate.

**Object Number:** 2007.23.1

Fonte: FIT Museum (2015)


Dentre os campos que compõem o registro da figura 22, evidenciam-se: *People and Brands* (Pessoas e marcas); *Retailer* (Varejista); *Medium* (Materiais); *Date* (data); *Country* (País); *Object number* (Número do objeto). Observa-se que neste registro, em dissonância com o registro da calça Bloomer, pertencente a mesma instituição, o FIT Museum, a estrutura iniciou-se pelos campos de autoria do vestido. Durante o período de produção do vestido, 1907, já estava instituída a utilização de etiquetas e marcas de autoria e responsabilidade pela criação e fabricação da peça. Este período é marcado pelo auge da 2ª Revolução Industrial, o que contribuiu com o desenvolvimento da indústria têxtil.

Neste registro do FIT Museum, utiliza-se uma expressão no topo do registro de modo a intitula-lo e a contextualizar o usuário quanto a imagem exibida. Logo, em seguida tem-se os dados de *People and Brands*, que apesar de não estar preenchido, ambos se referem a área 1 da ISBD, área do título e da responsabilidade. O próximo campo do registro, *Retailer*, entende-se, em tradução livre, por se tratar do varejista/ revendedor da peça. Ou seja, não se trata do fabricante da peça, e sim de seu distribuidor. Desta forma o campo *Retailer*, assim como *Date* e *Country*, equivalem a área 4 da ISBD, área da publicação.

A área 5 da ISBD, que versa sobre a descrição física do material, esta atribuída ao campo *Medium*, que descreve de forma concisa os tecidos que compõem o vestido vitoriano. A área 7, area de notas da ISBD, apesar de não possuir um campo que a designe, está implícita no breve histórico apresentado pelo registro. Já área 8 da ISBD, referente ao número normalizado, está representada pelo campo *Object number*. Trata-se do número de localização da peça no acervo.

Figura 23 – Figurino Vestido de luto (Museus Nacional do Traje-PT)

FICHA DE INVENTÁRIO	
Museu:	Museu Nacional do Traje e da Moda
N.º de Inventário:	38692/2
Supercategoria:	Arte
Categoria:	Traje
Denominação:	Saia/Feminino
Autor:	Desconhecido
Datação:	1875 d.C.
Matéria:	Seda azul escura; seda preta; vidrilhos.
Técnica:	Veludo; cetim; renda.
Dimensões (cm):	altura: Frente: 105 cm; Atrás: 149 cm; largura: Cintura: 65 cm;
Descrição:	Saia de veludo de seda azul escura com aplicação de tiras de cetim e renda de seda preta, galões recortados e bordados com vidrilhos pretos. Armada com pregas e machos atrás e franzida na frente. Aplicações preguedas e franzidas. Guarnecida com folho pregueado de veludo na extremidade. Termina em cauda atrás.
Incorporação:	Doação - Clara Margarida Sacadura Garcia Teles Marques
Origem / Historial:	Pertenceu a Maria Augusta de Sena Belo (nasceu em 12/11/1847), avó da doadora. Casou em 1875 na Sé da Guarda com João Monteiro Sacadura (nasceu 5/10/1844), médico. Casou de luto pelo falecimento do seu pai.



Fonte: Museu Nacional do Traje (2021)

Ao analisar a figura do vestido de luto do Museu Nacional do Traje de Portugal ilustrado pela figura 23, observa-se a utilização dos seguintes campos de descrição bibliográfica: N.º de Inventário ; Supercategoria; Categoria; Denominação; Autor; Datação; Matéria; Técnica; Dimensões (cm); Descrição; Incorporação; Origem / Historial. Nota-se que a disposição dos elementos descritivos do registros inicia-se pela ultima area da ISBD, a area 8, neste caso o N.º de Inventário. Por se tratar de uma ficha de inventário, a organização dos elementos, é encabeçada pelo campo mais relevante a ser representada, ou seja, a localização do item no acervo.


Os campos Denominação e Autor compoem a area 1 da ISBD, area do titulo e da responsabilidade. Neste caso, não pode-se afirmar que o campo Incorporação também pertença a area 1, uma vez que este campo delimita os doadores da peça, ou seja, os proprietarios da peça que a ofertaram a instituição. Mas que não foram responsaveis pela constituição da peça em si. Assim como

uma pessoa que adquirir um livro e depois o doar a uma instituição não é responsável pela produção intelectual do livro, tornando-se assim, apenas portador.

Quanto à área 4 da ISBD, área da publicação, verifica-se que esta área abrange apenas o campo Datação. Contudo pode-se inferir alguns dados por meio do campo Origem / Historial, que neste caso compreende a área 7 da ISBD, área de notas. Apesar de conter dados quanto à origem da peça, este campo, exige um pouco mais de esforço e pesquisa do usuário para determinar o local de fabricação da peça.

Os campos Matéria, Técnica, Dimensões (cm) e Descrição, abrangem a área 5 da ISBD, área da descrição física. No que tange o objeto em questão, vestido de luto vitoriano, este é um dos campos essenciais para a descrição bibliográfica, em virtude da sua constituição física que viabiliza a reprodução fidedigna do item, assim como reconstituir dados originais do objeto.

Embora a ISBD não englobe elementos que compõem o assunto, os campos Supercategoria e Categoria, refere-se ao conteúdo temático da peça. Contudo não foi identificado quaisquer documentos que orientem quanto à terminologia adotada para a representação documental do acervo.

Figura 24 – Figurino *Jacket Skirt KCI*


© The Kyoto Costume Institute, photo by Takashi Hatakeyama

You can enlarge by putting the mouse cursor on the image.

**Jacket, Skirt**

c. 1865 - America

■ **Material**  
Black wool felt jacket with jet buttons at front opening; black silk taffeta and jet at pockets; black braid at front opening, cuffs and hem; black silk faille skirt.

■ **Inventory Number(s)**  
AC5510 1986-52, AC2929 1979-29-5C

An outfit comprising a tailored jacket and a crinoline skirt in which the skirt billows widely at the back, a look that was in vogue during the 1860s. The color black emphasizes the outfit's sophisticated silhouette from which any excessive decoration has been eliminated. The influence of men's clothing in the mannish style of the jacket and the choice of black was initially seen in women's riding wear, but this influence extended to daywear in the latter half of the 19th Century, and went on to develop into the tailored suit. The jacket is decorated with the precious stone jet. Jet, a variant of zinc or coal, had been used for centuries in the West as decoration in a wide range of art and craft products. In the second half of the 19th Century, jet became most notable as a form of personal adornment in conjunction with the trend of wearing black, influenced in part by Queen Victoria's choice to continue wearing black long after the death of her husband, Prince Albert.

Fonte:Kyoto Costume Institute (2021)

A figura 24 representa o registro do vestido Vitoriano de Luto do *Kyoto Costume Institute*, na verdade é uma composição de 2 peças que dão a visão geral de um vestido. O termo que designa a imagem "*Jacket, Skirt*", confirma esta percepção, e supre o conceito de título para determinar a expressão pela qual o vestido deve ser atribuído. A utilização de 2 peças para composição do vestido, também se evidencia pela área 8 da ISBD. Neste caso delimitada pelo campo *Inventory number*, ao determinar dois números de inventário a este registro: um para a jaqueta, e outro para a saia.

Nota-se que a área 4 da ISBD, área de publicação, está implícita pois não é atribuída a um campo delimitador. Este dado é observável logo após a expressão "*Jacket, Skirt*", onde informa a data e o local de fabricação da peça. A área 5, que versa sobre a descrição física, também não está explícita apenas no campo *Material*, do registro bibliográfico pertencente ao KCI. Outros dados

que compoem o entendimento da descrição da peça estão dispersos pela area de notas, que encabeça o registro. Que por sua vez, está compreendida pela area 7 da ISBD. Por fim tem-se o campo de *Inventory number*, que corresponde a area 8.

O quadro 4, elenca os elementos essenciais para a descrição de um recurso bibliográfico na área de Moda, e sob quais documentos normativos esses elementos estão pautados. Em uma análise quantitativa, verifica-se que dos 14 elementos listados: a instituição *V&A Museum*, atende a 93%; o FIT Museum atende a 50%; o Museu do Traje atende a 71%; e o *Kyoto Costume Institute* atende a 50% dos elementos essenciais.

Quadro 4 - Comparação entre registros do vestido de luto

Elemento descritivo	Documento normativo que possui elemento equivalente	Acervos			
		<i>Victoria &amp; Albert Museum</i>	<i>Fashion Institute of Technology Museum</i>	<i>Museu Nacional do Traje</i>	<i>Kyoto Costume Institute</i>
Autoria	ISBD, ICOM	<i>Artist/Maker</i>	<i>People and Brand</i>	<i>Autor</i>	-----
Título	ISBD, ICOM	Implicito	Implicito	<i>Denominação</i>	Implicito
Fabricante	ISBD	<i>Marks and inscriptions</i>	-----	-----	-----
Distribuidor	ISBD	<i>Marks and inscriptions</i>	<i>Retailer</i>	-----	-----
Local	ISBD, ICOM	<i>Place of origin</i>	<i>Country</i>	-----	Implicito
Data	ISBD, ICOM	Implicito	<i>Date</i>	<i>Datação</i>	Implicito
Material / Técnica	ISBD, ICOM	<i>Materials and techniques</i>	<i>Medium</i>	<i>Matéria e Técnica</i>	<i>Material</i>
Formato	ISBD, ICOM	<i>Parts</i>	-----	<i>Descrição</i>	<i>Material</i>
Colorimetria	ISBD, ICOM	<i>Implicito</i>	-----	<i>Descrição</i>	<i>Material</i>
Dimensões	ISBD, ICOM	<i>Dimensions</i>	-----	<i>Dimensões</i>	-----
Serie	ISBD	<i>Collection</i>	-----	-----	-----
Notas	ISBD, ICOM	<i>Brief Description, Object History e Summary</i>	Implicito	<i>Origem / Historial</i>	Implicito
Assunto	ICOM	<i>Categories / Object Type</i>	-----	<i>Supercategoria e Categoria</i>	-----
Numero de acesso	ISBD, ICOM	<i>Accession Number</i>	<i>Object Numbe</i>	<i>N.º de Inventário</i>	<i>Inventory Number</i>



Considerando os elementos descritivos e temático elencados, com base no referencial teórico e na análise entre os registros, tem-se uma estimativa de elementos que foram contemplados: *V&A Museum*, atende a 65% dos elementos; o *FIT Museum* atende a 35%; o *Museu do Traje* atende a 47%; e o *Kyoto Costume Institute* a 35% dos elementos de acordo com modelo IFLA-LRM, de acordo com quadro 5.

Quadro 5 - Comparação do figurino vestido de luto nos museus

Elemento descritivo	V&A Museum	Fit Museum	Museu do Traje	KCI
Título	Ausente	Ausente	Explicito	Ausente
Forma	Explicito	Implícito	Explicito	Explicito
Variação de forma	Implícito	Implícito	Implícito	Implícito
Descrição da peça	Explicito	Implícito	Explicito	Explicito
Gênero da peça	Implícito	Implícito	Implícito	Implícito
Dimensões	Explicito	Ausente	Explicito	Ausente
Material	Explicito	Explicito	Explicito	Explicito
Aquisição	Explicito	Explicito	Explicito	Ausente
Data	Explicito	Explicito	Explicito	Explicito
Fornecedor	Explicito	Explicito	Ausente	Ausente
Resumo	Explicito	Explicito	Explicito	Explicito
Classificação	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
Designer	Explicito	Implícito	Ausente	Ausente
Fabricante	Explicito	Ausente	Ausente	Ausente
Local de Fabricação	Explicito	Explicito	Implícito	Explicito
Data de Fabricação	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
Período Histórico	Implícito	Implícito	Implícito	Implícito

Fonte: Autora (2021)

Os quadros destacam a importancia do campo de notas para a descrição bibliografica. Observa-se que os campos onde as insituições não delimitam os elementos da peça em questão, são supridos pelas informações contidas na area de notas. Logo, a relevancia da area de notas, para o registro bibliográfico, atribui a peça o detalhamento e especificação das particularidades extrínsecas e intrínsecas que compoem o item, ampliando e enriquecendo a sua descrição.

### 5.3 FIGURINO VESTIDO DE NOIVA

Assim como o luto, o código vestimentar vitoriano também abarcava o período do casamento. Inicialmente os vestidos de noiva poderiam ser de



qualquer cor, contanto que fossem luxuosos, de modo a remeter o status social dos noivos e sua família. Contudo a origem do vestido branco e sua utilização pelas noivas, iniciou-se pelo casamento da rainha Mary Stuart, Rainha da Escócia em 1559. O uso do branco foi uma forma de homenagem à família Guise, de sua mãe, que tinha a cor branca em seu brasão. Embora seja percussora do branco em vestido de noiva, foi somente em 1840, que a Rainha Vitória ao se casar com príncipe consorte Albert popularizou o vestido branco em cerimônias de casamento, remetendo a virtude e a pureza.

Casaram-se, em 1840, Vitória, a Rainha da Grã-bretanha, e Albert, nobre alemão, usando um vestido branco, véu e grinalda de flores de laranjeira, numa cerimônia pública, carregada de pompa e elegância. Cercada de fatos incomuns Vitória pede a mão de seu primo Albert em casamento, como era direito da rainha pedir a mão de seu esposo. Ela já o conhecia e se apaixonara por ele quando, em 1837, ele visitara a Inglaterra. Vitória casa-se por amor sem envolvimento das cortes em relação às uniões formais entre a realeza e a nobreza. Vitória usou um véu branco, fato também incomum às rainhas que se casavam somente com a coroa da família e ela usou uma grinalda de flores de laranjeira. [...] Data daí a obrigatoriedade à celebração da cerimônia civil ser registrada em cartório e, a partir de então as noivas passaram a ter o branco como sua cor-símbolo definitiva. A partir da segunda metade do século XIX, o Ilusionismo transferiu para o branco a idéia de luz e de abundância e a flor de laranjeira, agregada ao traje, uso inaugurado por Vitória em seu casamento, em 1840, representando o costume romano que expressa a idéia de perpetuidade do matrimônio (MITIDIÉRI, 2008, p.3-4)

Figura 25 – Vestido de noiva Rainha Vitória



Fonte: Royal Collection (2010)

Deste modo, casa-se de branco tornou-se não só um ritual de passagem para a vida matrimonial, como também um símbolo emblemático do textil, representando a virgindade das noivas e sua transição pela perda da inocência.

“O véu evoca a donzela e, a sua transparência, cobre e revela a noiva, tornando-a misteriosa e desejada. No altar, o noivo retira o véu numa cerimônia que consiste, enquanto ritual público e manifestação social, na passagem do estado de inocência” (MITIDIERI, 2008, p.7)

A utilização do branco era restrita a nobreza devido aos altos custos que o processo de alveamento requiritava. O que resultava na aplicação de métodos dispendiosos para manter a cor. Portanto, antes de ser tornar símbolo de pureza nos rituais matrimoniais, o uso do branco era sinal de riqueza. O uso do branco no vestido da Rainha Vitória não foi mera coincidência, pois evidenciava o período de relativa prosperidade que a Inglaterra passou durante a Revolução Industrial. Logo, vestido branco da Rainha Vitória foi um divisor de águas no mundo da Moda do século XIX. Sendo assim, optou-se por analisar este item tendo em vista o peso que a adoção do vestido de noiva em tom branco, modificou a estrutura nas cerimônias matrimoniais, sobretudo durante a Era Vitoriana.

Figura 26 – Figurino *Wedding Dress V&A Museum*

**OBJECT DETAILS**

---

**CATEGORIES**

Marriage
Clothing
British Galleries
SCRAN  
Europeana Fashion Project

---

**OBJECT TYPE**

Wedding dress

---

**PARTS**

This object consists of 9 parts.

- Wedding Dress
- Piece of Lace
- Piece of Lace
- Ribbon Bow
- Ribbon Bow
- Ribbon Bow

[Read More](#) +

---

**BRIEF DESCRIPTION**

White satin and Honiton lace wedding dress

---

**GALLERY LABEL**

- British Galleries: When Queen Victoria married in 1840, 'The Times' reported: 'Her dress was a rich white satin, trimmed with orange-flower blossoms. On her head she wore a wreath of the same blossoms, over which, but not so as to conceal her face, a beautiful veil of Honiton lace was thrown.' This wedding dress, made more than twenty years later, was based on the Queen's, though the skirt and sleeves are wide, following the fashion of

[Read More](#) +

---


**CREDIT LINE**



Bequeathed by Miss H. G. Bright

---

**OBJECT HISTORY**

Worn at the marriage of Eliza Penelope Clay and Joseph Bright, at St James's Church, Piccadilly, London, on 16 February 1865



+7  
images

Not currently on display at the V&A

## Wedding Dress

1865 (made)

ARTIST/MAKER

Unknown

### Object Type

The bride's dress was a focal point just as it is today. By 1800 it had become usual for her to wear white or cream. This was a popular colour as it implied purity, cleanliness and social refinement. The wide skirt of dress would have been supported underneath by a cage crinoline. In 1865 cage crinolines protruded out more from behind and were flatter in front in contrast to the bell-shaped crinolines of the 1850s.

### People

Queen Victoria helped popularise the fashion for white when she got married in 1840. She set a royal precedent by choosing a simple ivory satin dress which was very much in the fashions of the day. Earlier royal brides had worn white but their dresses were often woven or heavily embroidered with gold or silver.

### Social Class

Weddings were one of the most festive social occasions. They gave families the chance to show off their wealth and even less well-off couples would make an effort to dress appropriately. Not everyone, however, wore white. Widows, older brides and the less well-off often preferred more practical coloured gowns. These could then be worn for Sunday best long after the marriage. They would not have looked out of place as wedding dresses in the 19th century were designed in line with the current fashions.

### Ownership & Use

This dress, veil and a pair of boots also in the museum's collection (T.43B, C-1947) were worn by Eliza Penelope Bright, nee Clay (the mother of the donor) for her marriage to Joseph Bright at St James's, Piccadilly on 16th February 1865. Wedding dresses are one of the rare types of garment for which the name of the wearer and the date of her marriage are often recorded.



+7  
images

Not currently on display at the V&A

### SUMMARY

#### Object Type

The bride's dress was a focal point just as it is today. By 1800 it had become usual for her to wear white or cream. This was a popular colour as it implied purity, cleanliness and social refinement. The wide skirt of dress would have been supported underneath by a cage crinoline. In 1865 cage crinolines protruded out more from behind and were flatter in front in contrast to the bell-shaped crinolines of the 1850s.

#### People

Queen Victoria helped popularise the fashion for white when she got married in 1840. She set a royal precedent by choosing a simple ivory satin dress which was very much in the fashions of the day. Earlier royal brides had worn white but their dresses were often woven or heavily embroidered with gold or silver.

#### Social Class

Weddings were one of the most festive social occasions. They gave families the chance to show off their wealth and even less well-off couples would make an effort to dress appropriately. Not everyone, however, wore white. Widows, older brides and the less well-off often preferred more practical coloured gowns. These could then be worn for Sunday best long after the marriage. They would not have looked out of place as wedding dresses in the 19th century were designed in line with the current fashions.

#### Ownership & Use

This dress, veil and a pair of boots also in the museum's collection (T.43B, C-1947) were worn by Eliza Penelope Bright, nee Clay (the mother of the donor) for her marriage to Joseph Bright at St James's, Piccadilly on 16th February 1865. Wedding dresses are one of the rare types of garment for which the name of the wearer and the date of her marriage are often recorded.

### ASSOCIATED OBJECTS

- T.43B-1947 (Ensemble)
- T.43C-1947 (Ensemble)
- T.43A-1947 (Ensemble)

### COLLECTION

Textiles and Fashion Collection

### ACCESSION NUMBER

T.43-1947

### ABOUT THIS OBJECT RECORD

Explore the Collections contains over a million catalogue records, and over half a million images. It is a working database that includes information compiled over the life of the museum. Some of our records may contain offensive and discriminatory language, or reflect outdated ideas, practice and analysis. We are committed to addressing these issues, and to review and update our records accordingly.

You can write to us to suggest improvements to the record.

SUGGEST FEEDBACK ▶

RECORD CREATED March 27, 2003

RECORD URL <https://collections.vam.ac.uk/item/O78857/wedding-dress-unknown/>

Fonte: V&A Museum (2003)

Ao analisar a figura 26 referente ao registro bibliográfico do *Victoria & Albert Museum*, observa-se que a estrutura inicia-se por um breve resumo dos campos *Object type* (Tipo de objeto); *People* (Pessoas); *Social class* (Classe Social); *Ownership & Use* (*Propriedade e uso*). Esse resumo serve não somente para situar o usuário quanto as origens do vestido de noiva branco, mas também contextualiza a utilização desse item em meio social e cultural. Logo, pode-se afirmar que, assim como os campos *Gallery label* (Etiquetas da galeria); *Object history* (Historia do objeto); *Summary* (Resumo), pertencem a area 7 de notas da ISBD. Observa-se que esse campo foi explorado diversas vezes nesse registro de modo a descrever a conjuntura na qual o vestido de noiva branco foi concebido durante a Era Vitoriana.

A figura que ilustra o registro do *V&A Museum* atribui uma expressão de modo a substituir o campo do titulo na descrição bibliográfica. Deste modo, o termo “*Wedding Dress*”, assim como o campo *Artist/Maker*, mesmo sem autoria, pertencem a area do titulo e da responsabilidade da ISBD, area 1. O campo *Credit line* não poder ser atribuido a area 1 da ISBD, pois este campo descreve o doador da peça, ou seja, o proprietário da peça antes de ser doada ao museum.

Em seguida temos a area da publicação na ISBD. A area 4 refere-se ao distribuidor, local e ano. Neste registro, em particular, é informado o dado de ano da fabricação (mencionado logo após o “titulo”). Por meio dos campos de notas, tais como *Object history* (Historia do objeto) pode-se inferir o local de fabricação. Uma vez que, após o casamento da Rainha Vitoria, a industria textil foi impulsionada por uma valorização da produção nacional para este tipo de festividade (MITIDIERI, 2008)

A area da descrição fisica do material está descrita nos campos *Parts* (Peças) e *Brief description* (Breve Descrição). Verifica-se que alguns dados que poderiam compor a area 5 da ISBD, estão descritos também na area de notas, tais como *Summary* (Resumo) e *Gallery label* (Etiqueta da galeria). Além disso as imagens que ilustram o registro agregam dados à descrição bibliográfica da area 5.

O campo *Collection* (Coleção), equivale a area 6, referente a area de serie da ISBD. Ou seja, utilizada quando um item possui aspectos em comum com

outros itens, compondo assim um agrupamento maior. Já o campo *Accession number* (Número de acesso), está incorporado a area 8 da ISBD, area do numero normalizado.

Destaca-se ainda, outros 3 campos descritos pelo registro do *V&A Museum: Categories* (Categorias); *Object Type* (Tipo de objeto); *Associated objects* (Objetos associados). Quanto aos campos *Categories* e *Object type*, corresponde ao campo de assunto, que não é definido pela ISBD. O campo de assunto trata de forma terminologica o conteudo tematico do registro. Neste caso, incorporado ao *hiperlink* para dar acesso a outros itens indexados pelos mesmos termos. Com relação ao campo *Associated objects*, o mesmo pode ser equiparada a função remissiva da Biblioteconomia. Pode-se definir o conceito de remissiva, utilizado na Biblioteconomia como a função de “[...] orientar e remeter o usuário ao termo específico para o termo mais generico [...] para indicar ao usuário que os itens procurados sob uma entrada podem ser encontrados sob outra ou outras entradas relativas ao item. (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p.321) Assim como o uso de remissivas, o campo *Associated objects* guia o usuário a outros itens que compoe o traje matrimonial do registro, tais como: o veu, a grinalda e as botas.

Figura 27 – Figurino *Wedding Dress FIT Museum*



[Enlarge Image](#)

[lightbox view](#)

[list view](#)

## **Wedding dress**

**Medium:** Silk satin

**Date:** c. 1860

**Country:** USA

**Credit:** Museum purchase

The undulations of gleaming satin in this wedding dress recall the sensual comparison made by novelist Emile Zola between women's bodies and silk fabric: "All the milky tones of an adored person were there, from the velvet of the hips, to the fine silk of the thighs and the shining satin of the bosom."

**Object Number:** P87.20.50

Fonte: FIT Museum (2021)




Entre os campos listados no registro do FIT Museum para o vestido de noiva, pode-se listar: *Medium* (material); *Date* (data); *Country* (país); *Credit* (“meio de aquisição”); *Object number* (numero do objeto). Assim como nos demais registros, a estrutura do FIT Museum é encabeçada por uma expressão que designa o registro: *Wedding Dress* (*vestido de noiva*). Ao determinar uma expressão para representar o registro, abarcando os elementos descritivos como a figura que ilustra, o registro evidencia a area 1 da ISBD, que corresponde a area do titulo e da responsabilidade.

Em seguida, tem-se a area 5 da ISBD, area da descrição física do material, incorporada pelo campo *Medium*. Nota-se que alguns elementos que também compoem da area 5, estão no campo de notas do registro. Neste caso, a area 7 de notas do registro do FIT Museum apesar de não possuir campo delimitador, abrange alguns dados que compoem a descrição física. A area da publicação, produção e distribuição compreende os campos *Date* e *Country*, que informam a data e local de produção da peça. Embora o registro não informe o fabricante da peça, esses dados são essenciais para se determinar o periodo da Moda e o estilo aplicados ao traje. E por fim temos o campo *Object number*, equivalente a area 8 de numero normalizado da ISBD.

Figura 28 – Figurino Vestido de Noiva (Museu Nacional do Traje)

FICHA DE INVENTÁRIO	
Museu:	Museu Nacional do Traje e da Moda
N.º de Inventário:	24731/2
Supercategoria:	Arte
Categoria:	Traje
Denominação:	Saia de vestido de noiva/Feminino
Autor:	Desconhecido
Local de Execução:	Portugal
Datação:	1875 d.C. - 1885 d.C.
Matéria:	Seda creme; missangas brancas; vidrilhos brancos; algodão branco.
Técnica:	Cetim; tecido bordado; tule; talagarcha.
Dimensões (cm):	altura: 154; largura: Cintura: 29;
Descrição:	Saia de vestido de noiva, com toumure, de cetim de seda creme, formada por duas saias e um avental do mesmo tecido. Cós do mesmo tecido. Na frente e dos lados da primeira saia, folho pregueado na extremidade inferior. Na segunda saia, do lado esquerdo, bordado com missangas e vidrilhos brancos, aplicados sobre tule de seda da mesma cor, formando motivos florais. Avental de tule de seda, totalmente bordado com missangas brancas, representando motivos geométricos. Na extremidade inferior, aplicação de folho de tule bordado com missangas idênticas, representando motivos florais e vegetais. Altrás, partindo do cós, grande cauda aos machos com tufo na parte superior. Forro de talagarcha de algodão branco.
Incorporação:	Doação - Maria Francisca de Castro Mendia Horta e Costa e Irmãos
Origem / Historial:	Pertenceu à filha dos Viscondes de Pereira Machado, que casou cerca de 1875/1885 com D. José de Castro.



Fonte: Museu Nacional do Traje (2021)

Observa-se que, como nas ilustrações anteriores, o registro bibliográfico do Museu do Traje, resulta na verdade em uma ficha de inventário. Com isso o numero de inventário, bem como o museu a qual a peça pertencem encabeçam

a descrição, conforme figura 28. Seguidos de: Supercategoria, Categoria, Denominação, Autor, Local de execução, Datação, Matéria, Técnica, Dimensões, Descrição, Incorporação e Origem/Historial.

Apesar da visão geral demonstrar trata-se de um vestido de noiva, este registro evidencia que o mesmo é composto por 2 itens. Deste modo, há um registro para cada item que compoem o vestido, neste caso, a saia do vestido de noiva, explicitado pelo campo Denominação. A despeito do campo de autoria está descrito como desconhecido, este campo, bem como a Denominação equivalem a area de titulo e responsabilidade, area 1 da ISBD.


Contudo, o campo Incorporação, ainda que não pertença a area da responsabilidade, pode instruir o usuário quanto informações sobre o fabricante/designer. Assim como o campo Origem/Historial, neste caso pertencente a area de notas da ISBD, area 7. A area 4 deste registro, é outra area que podem-se inferir informações quanto o designer da peça. A area da publicação correponde aos campos Datação e Local de execução.

A area da descrição fisica do material, area 5 da ISBD, corresponde aos campos Materia, Técnica, Dimensões e Descrição. Os campos da descrição fisica são essenciais para a representação do item, uma vez que se trata de uma peça de produção artisitica e cultural. O que viabiliza a reprodução da peça, assim como conservar e salvaguardar dados da peça original. Por meio da area 5 da ISBD, que podem ser descritos dados como a tecnica empregada, a composição fisica dos tecidos, estabelecer a colorimetria original da peça, o estado fisico da peça etc. Ou seja, a area da descrição fisica reúne todas as características que tornam o objeto em si, em uma vestimenta. É por meio da descrição fisica, que pode-se, tambem, aferir dados quanto a apresentação do item, plano de explosição, tipo de luz, ângulo etc. Cada um desses elementos devem ser descrito de modo a repretar o item no momento da catalogação. Essas informações que permitirão a eficaz recuperação do item no acervo.

A ficha de inventário exibida pelo Museu do Traje, traz ainda os campos de Supercategoria e Categoria. Em uma busca avançada no acervo, observa-se o emprego do campo Supercategoria, utilizados como filtro de busca terminologica para a Area do Conhecimento. Contudo este campo não possui

relação direta com o campo Categoria, uma vez que os elementos que o compoem não modificam com a seleção da Supercategoria (ou Area do Conhecimento). Nota-se a aplicação de documentos normativos para area de texteis no item Normas para Inventário. Embora o documento informe não se tratar de uma aplicação terminologica, o mesmo dispoe dados para a determinação dos campos da area de descrição fisica e do campo Denominação.

Figura 29 – Figurino *Wedding Dress KCI*



© The Kyoto Costume Institute, photo by Taishi Hirokawa

You can enlarge by putting the mouse cursor on the image.

**Wedding Dress**

c. 1882 - England

■ **Material**  
Ivory silk brocade of gold thread with floral pattern; trimmed with silk tulle, Brussels lace, beads, and imitation pearls; 240cm-length train with fifteen tiered flounce.

■ **Inventory Number(s)**  
AC2203 79-9-8AB

This wedding dress of luxurious silk brocade demonstrates the latest trend of its time, the bustle style. The abundantly gathered draping, as well as the ornaments concentrated with lace, flounce, and embroidery techniques that decorate the 2.4 meter-long train indicate that the wearer was a woman of the upper classes. Traditionally, wedding gowns in the West were not limited to using the color, and brides simply wore gorgeous, fashionable outfits. However, from the 19th century onward the use of colors in shades of white to signify brides' chastity became the standard. Veils of lace and tulle were also in vogue, and in the latter part of the 19th century were so enlarged as to envelop the bride's entire body.

Fonte: Kyoto Costume Institute (2021)

Os registros do *Kyoto Costume Institute*, ilustrado pela figura 29, iniciam-se pela área de notas, área 7 da IBSD. Essa estratégia ajuda a interpretação do usuário quanto as escolhas realizadas pelo designer para a composição da peça. Nota-se que os elementos descritos na área de notas também podem ser atribuídos a área da descrição física do material, neste caso, correspondente ao campo *Material*.



A área de nota do registro do KCI não só agrega informações quanto a descrição física do item, como também situa o usuário quanto ao período da Moda em que a peça foi produzida. Trata-se de uma informação relevante para entendimento da peça. Se por um lado, não é comum ao lado Oriental do globo o uso de branco para cerimônias matrimoniais. Os japoneses, por exemplo, usam tons de carmim como uma forma de angariar prosperidade para nova vida. Os tons mais claros, como o branco, creme e marfim, para noivas só foram instituídos e popularizados, no Ocidente, a partir do casamento da Rainha Vitória em 1840.

A área do título e da responsabilidade não possui campo delimitador definido, contudo o registro informa a expressão pela qual está intitulado: *Wedding Dress*. Deixando evidente trata-se de um vestido, contudo não determina a autoria da peça. A área 4 da ISBD, área da publicação, também não possui campo delimitador, mas pode ser atribuída a informação exibida logo após a titulação, neste caso, os dados informados são: c. 1882 – *England*. Diferente do registro pertencente a instituição do Museu Nacional do Traje, os dados de produção do registro do KCI não são suficientes para determinar a possível autoria/designer da peça. Por fim tem-se o campo *Inventory number*, atribuído a área 8 da ISBD, área do número normalizado.

Quanto aos documentos normativos: ISBD e ICOM, foi feita uma análise dos registros de cada instituição, referente valor quantitativo de abrangência dos elementos essenciais para descrição e representação dos itens.

O quadro 6, elenca os elementos essenciais para a descrição de um recurso bibliográfico na área de Moda, e sob quais documentos normativos esses elementos estão pautados. Em uma análise quantitativa, verifica-se que dos 14 elementos listados: a instituição *V&A Museum*, atende a 93%; o FIT Museum atende a 57%; o Museu do Traje atende a 79%; e o *Kyoto Costume Institute* atende a 57% dos elementos considerados essenciais, com base no referencial teórico e nos documentos normativos.

Observa-se que os elementos que compõem a área 1 da ISBD, nos referidos registros, não são comumente descritos e aplicados. Diferente do que ocorre na representação de livros, onde o autor e o título são determinados como

entrada principal do documento. No que tange o emprego de título, nota-se que os mesmos não são delimitados por campos específicos. Mas que encabeçam os registros de modo a orientar o usuário quanto o conteúdo. Quanto a autoria dos registros, ora citados, verifica-se que mesmo determinado campo delimitador para esta informação, nenhum dos registros para o vestido de noiva determinou autor, designer ou “costureiro”. O que, de fato, é um dado relevante uma vez que o período da Era Vitoriana, está sobreposto ao início da Alta Costura. E tendo em vista o luxo aplica aos vestidos, há de se determinar o estilista ou *Maison* a qual pertence.

Quadro 6 - Comparação entre registros do vestido de noiva

Elemento descritivo	Documento normativo que possui elemento equivalente	Acervos			
		<i>Victoria &amp; Albert Museum</i>	<i>Fashion Institute of Technology Museum</i>	<i>Museu Nacional do Traje</i>	<i>Kyoto Costume Institute</i>
Autoria	ISBD, ICOM	<i>Artist / Maker</i>	-----	<i>Autor</i>	-----
Título	ISBD, ICOM	<i>Implicito</i>	<i>Implicito</i>	<i>Denominação</i>	<i>Implicito</i>
Fabricante	ISBD	-----	-----	-----	-----
Distribuidor	ISBD	-----	-----	-----	-----
Local	ISBD, ICOM	-----	<i>Country</i>	<i>Local de Execução</i>	<i>Implicito</i>
Data	ISBD, ICOM	<i>Implicito</i>	<i>Date</i>	<i>Datação</i>	<i>Implicito</i>
Material / Técnica	ISBD, ICOM	<i>Brief Description</i>	<i>Medium</i>	<i>Materia / Técnica</i>	<i>Material</i>
Formato	ISBD, ICOM	<i>Parts</i>	<i>Implicito</i>	<i>Descrição</i>	<i>Implicito</i>
Colorimetria	ISBD, ICOM	<i>Implicito</i>	<i>Implicito</i>	<i>Implicito</i>	<i>Implicito</i>
Dimensões	ISBD, ICOM	-----	-----	<i>Dimensões</i>	-----
Serie	ISBD	<i>Collection</i>	-----	-----	-----
Notas	ISBD, ICOM	<i>Gallery label / Object history / Summary</i>	<i>Implicito</i>	<i>Origem / Historial</i>	<i>Implicito</i>
Assunto	ICOM	<i>Categories / Object types</i>	-----	<i>Supercategoria / Categoria</i>	-----
Numero de acesso	ISBD, ICOM	<i>Accession number</i>	<i>Object Number:</i>	<i>N.º de Inventário</i>	<i>Inventory Number</i>

Fonte: Autora (2021)

No que concerne os atributos que compõem o documento normativo IFLA-LRM, evidencia-se a seguinte análise de abrangência: *V&A Museum*, atende

a 71% dos elementos; Museu do Traje atende a 71%; FIT Museum atende a 59%; *Kyoto Costume Institute* a 65% dos 17 elementos listado no quadro

Quadro 7 – Comparação do figurino vestido de noiva nos museus

Elemento descritivo	Victoria & Albert	Museu Nacional do Traje	Fit Museum	Kyoto Costume Institute
Título	Implícito	Explícito	Implícito	Implícito
Forma	Implícito	Implícito	Implícito	Implícito
Variação de forma	Implícito	Implícito	Implícito	Implícito
Descrição da peça	Explícito	Explícito	Explícito	Implícito
Gênero da peça	Implícito	Implícito	Implícito	Implícito
Dimensões	Ausente	Explícito	Ausente	Ausente
Material	Explícito	Explícito	Explícito	Explícito
Aquisição	Explícito	Explícito	Explícito	Ausente
Fornecedor	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
Resumo histórico	Explícito	Explícito	Ausente	Implícito
Classificação	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
Designer	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
Fabricante	Ausente	Ausente	Ausente	Ausente
Local de Fabricação	Implícito	Ausente	Explícito	Explícito
Data de Fabricação	Explícito	Explícito	Explícito	Explícito
Período Histórico	Implícito	Implícito	Ausente	Implícito

Fonte: Autora (2021)

Observa-se que há uma equivalência entre a composição quantitativa dos elementos que compõem os documentos normativos, evidenciados pelo quadro 7. Não sendo possível determinar com documento normativo possui maior cobertura de elementos descritivos de modo a representar fidedignamente as peças.

Deste modo, a próxima seção discorre quanto uma visão geral da aplicação dos documentos normativos a todos os registros ora apresentados neste capítulo.

#### 5.4 CONSOLIDAÇÃO DA ANÁLISE E PROPOSTA DE REPRESENTAÇÃO

Com base nos Princípios Internacionais de Catalogação (2016), pode-se afirmar que os registros atendem o princípio da significação, uma vez que

menciona itens essenciais para determinar a diferenciação entre as peças. Ou seja, as informações que compõem o registro bibliográficos devem ser suficientes para individualiza-los quanto aos demais registros do acervo. Os registros possuem relevância pelo resumo histórico que descreve e o contextualiza, dentro do acervo. Este princípio diz que os registros bibliográficos devem refletir os elementos relevantes para os usuários, de modo a permitir a distinção entre as entidades.

À medida que os critérios adotados para a escolha dos dados que são suficientes e necessários para a descrição e para os pontos de acesso deverão estar carregados de significado para os usuários do catálogo [...] concluindo que é preciso que as informações estejam de acordo com necessário aos seus usuários, sem repetições desnecessárias. (BRAGA, 2020, p.116)

Como já visto, os campos que compõem a área 5 da ISBD, assim como a área de notas que descrevem a peça são essenciais não somente para interpretação do usuário quanto a peça exibida, mas também para contextualização da peça na história da Moda.

A área da descrição física, se torna essencial para a interpretação da peça pelo usuário, haja vista que, apesar de conter campos essenciais e relevantes para a descrição bibliográfica. Observa-se, por exemplo, que os registros não delimitam um campo para discriminar a tonalidade do vestido, este item fica implícito na área de notas. O registro do vestido de luto do *Victoria & Albert Museum*, por exemplo, informa que o mesmo foi produzido na cor marfim. A principal característica dos vestidos de luto vitoriano é a predominância do preto, a ausência de itens que remetam a qualquer luminescência ou luxo. Contudo, a imagem do vestido vitoriano de luto do *Victoria & Albert Museum*, remete a um vestido de seda em cor marfim, estampada e sobreposta com rendas. Ademais, observa-se uma menção aos vestidos de luxo da *Maison Worth* e ao efeito dramático que a renda produz. Apesar dessas características, que vão de encontro com as regras de conduta para o luto, o campo de notas torna-se essencial para compreensão do usuário uma vez que o mesmo remete o vestido ao meio-luto, esclarecendo assim a aplicação desses pequenos itens de luxo na composição do vestido.

Em paralelo, a calça Bloomer do FIT Museum, apresenta um dado essencial para o usuário. A área de notas desse registro faz menção a marco histórico que a utilização de calças por mulheres revolucionou o mundo Moda, como também traz inscrições da época de apoio à movimentos sociais da História, como o movimento feminista/sufragista. Embora não seja um resumo histórico que situe o leitor do período da História em que a calça se enquadra, tornar-se essencial para entendimento dos demais campos do registro, uma vez que traz dados que elucidam a utilização do item.

Por sua vez, o vestido de luto do Museu Nacional do Traje, trata-se de um vestido de luto vitoriano, com todas as regras de conduta e vestimentas. A descrição física ilustra alguns itens de luxo na constituição do vestido, tais como o emprego de seda, cetim, renda, vidrilhos e cauda. A utilização desses itens se justifica no campo de notas, ao informar que apesar de ser um vestido de luto, em decorrência do falecimento de seu pai, foi utilizado durante o casamento da proprietária do vestido, caracterizando o meio-luto.

Em paralelo, o vestido de noiva do *Kyoto Costume Institute*, faz uma ponte entre os conhecimentos culturais do Ocidente e do Oriente. Se por um lado, o público-alvo da instituição japonesa não está habituada com a utilização do branco em cerimônias matrimoniais, por outro lado o campo de notas do registro explicita a institucionalização do branco no Ocidente. Ao rememorar o casamento da Rainha Vitória, onde se popularizou o branco para as noivas, o KCI mostra que a área de notas é tão relevante para a descrição bibliográfica como os demais áreas da ISBD. Portanto, pode-se concluir que os registros selecionados que descrevem a representação bibliográfica, aplicam com eficácia o princípio da significação da ICP de 2016. Visto que empregam elementos considerados essenciais para compreensão do usuário ao item.

Como mencionado anteriormente, cada instituição estrutura seus dados de forma a viabilizar a interpretação do usuário. Contudo verifica-se que o registro ora apresentado pela instituição *V&A Museum*, é mais extenso que os demais. No decorrer da estrutura do registro o mesmo faz alguns resumos históricos de modo a situar o usuário quanto aos precedentes do item. O registro do *V&A Museum* é minucioso ao narrar o ciclo de vida que as peças percorreram, desde sua criação, função e depósito na instituição. Tornado esses dados

relevantes e essenciais para percepção da construção das vestimentas. Ademais, pode-se ressaltar também as imagens que ilustram os registros elucidam em quem momento foram criados e para qual ocasião.

Quanto às figuras do vestido de luto, nota-se que a imagem ilustrada pelo FIT Museum, por exemplo, evidencia um luto fechado, sóbrio, de modo a transmitir o pesar e tristeza causada pela perda. Todavia confeccionado para uma mulher jovem ou adulta, o que fica notório pela marcação acentuada da silhueta. Em contraponto, a figura do *Kyoto Costume Institute*, apesar de também se tratar de um luto fechado, foi fabricado para uma mulher mais velha. A cintura larga, a saia em amplitude maior, o tecido pesado, estimam o sentido de corpo vedado ressaltados pelos rituais de luto na Era Vitoriana, para mulheres de idade mais avançada.

Observa-se que o campo de notas dos registros do *V&A Museum*, são descritos de forma minuciosa, de modo a contextualizar o usuário quanto ao período da História em que a peça se encaixa, o período da Moda em que se originou a peça, bem como explorar e ampliar o entendimento dos demais elementos bibliográficos que compõem a descrição. O campo de notas não somente elucidam os demais campos do registro como viabiliza a compreensão e interpretação do usuário quanto ao item exposto. Cabe ressaltar, também, que as figuras que ilustram o registro, em sua maioria variadas, são de suma importância para assimilar de que modo ocorreu a construção da peça e suas nuances.

A estrutura dos registros bibliográficos do *Kyoto Costume Institute*, evidenciam a disposição da área de notas, sempre encabeçando os elementos descritivos dos itens selecionados. Essa organização se faz relevante para os usuários do KCI uma vez que o campo de notas contextualiza a Moda Ocidental em consonância com período da História em que se encontra o item. Cabe ressaltar que o campo de notas esclarece e expande a descrição nas áreas 1-6 da ISBD e podem relacionar-se com qualquer aspecto do registro. As notas podem também referir-se à história bibliográfica do registro e indicar relações com outros elementos da descrição. Tornando-se um campo relevante para compreensão do item pelo usuário.

Ainda que o *FIT Museum* seja uma instituição de pesquisa e ensino na área da Moda, nota-se que seus registros bibliográficos são mais sucintos em comparação com as demais instituições. Apresentam-se poucos elementos descritivos, e suas representações são manifestadas de forma sintética, incorporando aos registros dados considerados, pela instituição, como essenciais aos usuários.

Quadro 8 - Proposta de representação de figurinos

ISBD	IFLA LRM	ICOM	Elemento descritivo
Área 1	Obra	Consta	Título
	Agente	Consta	Autoria
Área 4	Agente Coletivo	Não consta	Distribuidor
	Lugar	Consta	Local
	Tempo	Consta	Data
Área 5	Manifestação	Consta	Material / Técnica
		Consta	Calorimetria
		Consta	Dimensões
		Consta	Gênero da peça
		Consta	Forma
		Consta	Variação de forma
		Consta	Descrição da peça
Área 6	Expressão	Não consta	Coleção
Área 7	Atributos da entidade Res	Consta	Período Histórico
		Consta	Resumo da peça
Área 8	Item	Consta	Número de acesso
---	Atributos da entidade Res	Consta	Assunto

Fonte: Autora (2021)

Como o IFLA-LRM ainda é um instrumento novo, esta análise trata de um estudo em andamento, que no momento acredita que essas entidades de adequam. Logo, pode-se concluir que não é possível determinar qual documento normativos, entre os selecionados, melhor atender aos registros bibliográficos no âmbito da Moda. Mas, sim, que se faz necessária uma convergência desses documentos de modo a determinar os elementos essenciais para a descrição bibliográfica, e sua eficaz recuperação. Representar adequadamente os registros de Moda, se torna relevantes uma vez que preconizam a Moda como informação. Tendo em vista as nuances que abarcam cada documento

normativo, a partir de seus elementos constituintes, foi desenvolvido uma proposta de registro catalográfico com os elementos considerados essenciais para descrição bibliográfica no âmbito da Moda.

O IFLA-LRM ainda é um instrumento novo, e esta análise trata de um estudo em andamento, logo acredita-se que essas entidades de adequam a proposta. O quadro 8 explicita quais elementos são essenciais para a descrição bibliográfica de objetos de figurino, considerando os documentos normativos aplicados a análise dos registros. Cabe ressaltar que ao delimitar os elementos essenciais, refere-se aos componentes que são necessários para uma eficiente representação dos objetos que compõem o escopo do figurino. Assim como as entidades, atributos e relações do Princípio Internacional de Catalogação (2018), os elementos essenciais desta proposta podem ser vistos como:

[...] são os objetos chave de interesse para os usuários em um domínio particular. Cada entidade pode ser descrita por suas características primárias, chamadas de atributos. Os atributos da entidade servem também como um meio pelo qual os usuários elaboram consultas e interpretam as respostas quando buscam informações sobre uma entidade particular. As relações explicam as conexões entre entidades. E a catalogação deve considerar as entidades, atributos e relações definidas nos modelos conceituais do universo bibliográfico. (IFLA, 2018, p.6)

Deste modo, pode-se determinar a relevância dos itens que compõem a proposta desenvolvida para a presente pesquisa. O elemento título, está presente em todos os documentos normativos empregados à análise, trata-se de designar a peça, de modo a, representa-la por meio de uma expressão ou termo. De acordo com a ISBD o título pode ser caracterizado por “palavra, expressão ou grupo de caracteres que aparece numa publicação, que lhe serve de nome ou serve de nome às obras que na publicação figura” (IFLA, 2005, p.11) Em paralelo, a autoria determina a responsabilidade pela obra, a fim de imputar capacidade criativa e artística da peça, dando o devido reconhecimento ao criador. A ISBD afirma que autoria, no que tange a responsabilidade pela obra pode ser definida como “à indicação e/ou à função de todas as pessoas e coletividades responsáveis, quer pelo conteúdo intelectual ou artístico de uma obra, quer pela realização, ou para a qual tenham colaborado” (IFLA, 2005, p.9)

Os elementos que compõem a área da publicação do item, estão dispostos em distribuidor, local e data. O distribuidor neste caso, é a entidade que difundi e propaga as vendas do item na época. Se compararmos com livros,



o distribuidor é equivalente as editoras. Contudo são responsáveis para propriedade intelectual e artística da obra. Nesta proposta o distribuidor estabelece a entidade mediadora entre o criador da peça e seu usuário final, determinando assim a *Maison* da qual o criador fizera parte.

De acordo com a ISBD, o local pertencente a área 4, está atrelado ao local de publicação do editor ou distribuidor (IFLA, 2005, p.48). Para a descrição de figurinos o local descrito deve ser o local da *Maison* de seu criador. O ICOM menciona em seu documento, Diretrizes do Comitê de Indumentária, que o local descrito na representação deve ser o local de aquisição, uma vez que na Moda o fator relevante é o estilista da peça. No que concerne a delimitação da data, o documento normativo do ICOM para catalogação, menciona que:

Na história da indumentária, somente o século não é considerado suficiente; datas mais precisas, como por exemplo, “década de 1920”, “1945-1947”, “c. 1835”, “verão 2007” são fortemente recomendadas. (ICOM, 2018, p.2)

Os elementos que compõem a descrição do objeto são relevantes para área da Moda. O documento intitulado Termos Básicos para Catalogação de Vestuário (2014), evidencia a necessidade da área:

O aperfeiçoamento de um sistema descritivo universal de vestuário e acessórios que dê conta da diversidade de objetos, favorece o entendimento de profissionais de nacionalidades e culturas variadas. Os parâmetros utilizados para levam em conta as características materiais e simbólicas das formas vestimentar, relacionando aspectos da cultura material no tempo e no espaço. (BERNARUSH, 2014, p.6)

Delimitar os campos que compõem a descrição da peça, tem por finalidade: viabilizar dados originais da peça, a reprodução fidedigna do item; determinar dados físicos de seus respectivos usuários da peça; além de ser testemunha da história das sociedades em que se inserem, por meio de seus comportamentos, culturas e tradições.

De acordo com documento normativo IFLA-LRM as coleções podem ser qualificadas como “conjuntos de várias expressões criadas de forma independente, mas ‘publicadas’ juntas em uma mesma manifestação.” (IFLA-LRM, 2017, p. 95). Desta forma o elemento Coleções é considerado essencial para a representação dos acervos de figurino, visto que ele reúne em um conglomerado, peças que possuem características em comum viabilizando a busca e recuperação de itens semelhante no acervo.

No que tange a inserção do elemento Notas, para a representação de figurinos. Observa-se que nos registros ora analisados nesta seção o campo de notas supri necessidades informacionais que são parcialmente explícitas nos demais campos da descrição bibliográfica.

As notas permitem a associação de informações relacionadas a uma instância de uma entidade com essa entidade. O atributo nota pode ser implementado para acomodar informações armazenadas como texto livre ao invés de como um atributo ou relacionamento estruturado específico. (IFLA LRM, 2017, p. 40)

Neste contexto “[...] o aperfeiçoamento de um sistema descritivo universal de vestuário e acessórios que dê conta da diversidade de objetos, favorece o entendimento de profissionais de nacionalidades e culturas variadas. ” (BENARUSH, 2014, p.6). Logo, pode-se inferir que os elementos essenciais que compõem a proposta de catalogação de figurino são relevantes para a busca e recuperação de informações ao usuário, viabilizando o acesso de forma eficaz aos documentos.

A seção seguinte apresenta as considerações finais da pesquisa além de discorrer sobre possíveis investigações futuras.

## 6

---

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

---

Figura 30 - *New Look Dior* (1947)

Fonte: La Maison Dior (2017)

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A figura que emoldura a seção de Considerações Finais, refere-se a um dos itens mais conhecidos do estilista Christian Dior (1905-1957). O *New Look*, marcou a Moda com este design datado de 1947, remodelando a silhueta feminina em formato ampulheta, inicialmente intitulado como *Tailleur Bar*. Assim como o *New Look*, marca o fim da segregação da Alta Costura e o início de *prêt-à-porter*, este traje simboliza as considerações finais uma vez que resume em uma imagem o sentido da Moda em sociedade, e o objetivo da presente pesquisa.

A partir do desenvolvimento da pesquisa, observou que a Moda é um campo que propicia estudar e narrar os fatos históricos sob o viés cultural, social e de comportamento. Portanto, o figurino é considerado um documento e, como tal, deve ter elementos que possam representar os aspectos descritivos e temáticos, possibilitando o acesso à informação.

Ao analisar os elementos presentes nos registros dos figurinos dos acervos de museus renomados, observou-se que cada instituição optou por elementos de representação próprios, embora existam muitos elementos em comum. A diferença entre a presença e ausência de elementos pode ser resultado de características próprias de cada acervo ou que os elementos são poucos estudados de modo colaborativo e integrado. Neste caso, os Princípios Internacionais de Catalogação (ICP) tem como um de seus princípios a integração e a interoperabilidade entre os sistemas, o que demonstra que há uma crescente demanda por diretrizes que possam consolidar as informações advindas do documento-objeto, caracterizado como figurino.

Os resultados das análises revelaram que as diversas instituições que possuem acervos de figurino utilizam representações generalistas para catalogar itens compostos em sua maioria por materiais têxteis. A pluralidade de itens que englobam a totalidade de campos que descrevem e constituem o acervo de Moda, evidenciou a necessidade de uma representação que abrangesse as nuances que compõem o figurino. Os registros bibliográficos analisados na presente pesquisa, denotaram que representar as particularidades do figurino,

pode suprir as necessidades informacionais do usuário, bem como viabilizar a correta e precisa representação dessa informação.

A pesquisa revelou que as normas de representação descritiva têm como premissa atender as tarefas do usuário: encontrar; identificar; selecionar; obter, objetivando a recuperação da informação. Dessa forma, os instrumentos normativos necessitam inserir no registro do figurino informações relevantes para seu usuário, e esses elementos descritivos precisam estar pautados em normas internacionalmente aceitas e consolidadas.

Constatou-se, também, que a aplicação dos documentos normativos, tanto os Princípios Internacionais de Catalogação, como o IFLA-LRM, abrangem não somente as bibliotecas, assim como podem ser utilizados em qualquer unidade de informação e podem ser aplicados em outros suportes. Neste contexto, é possível se desenvolver e estruturar um sistema descritivo que dê conta das nuances e variedades que abarcam esse objeto, definido como figurino. Os parâmetros utilizados para desenvolvimento dos campos que delimitam a descrição bibliográfica, investigados no âmbito da Organização e Representação de documentos, proporcionou a identificação de características das peças analisadas e a respectiva interpretação em seus contextos sociais ou simbólicos, inerentes aos aspectos da cultura material no tempo e no espaço.

Pesquisas futuras poderão abranger tanto a representação descritiva do objeto, quanto seu tratamento temático. Este último poderá explorar as sutilezas que compõem os objetos no campo da Arte, sejam eles extrínsecos ou intrínsecos. Extrínsecos como as fases da Moda e a relevância em sociedade. Como fatores intrínsecos, tipo de corte, tabela de cores e aplicação de técnicas.

A colaboração entre os campos da Biblioteconomia, Ciência da Informação, Museologia e Moda poderá atuar em benefício do estabelecimento e consolidação das práticas de Representação Descritiva e Representação Temática, especificamente no caso de acervos de figurino e outros acervos de Moda em geral

Espera-se que esta pesquisa contribua para motivar outros estudos na linha da representação dos acervos de Moda, que estimulem discussões quanto a avanços no sentido de aprimoramento da representação documentária, de

modo a promover ações que contemplem a complexidade de elementos descritivos e temáticos de representação de figurinos.

## REFERENCIAS

AMERICAN LIBRARY ASSOCIATION et al. **Código de catalogação anglo-americano**. 2. Ed. Tradução brasileira sob a responsabilidade da Comissão

Brasileira de Documentação em Processos Técnicos da Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários. 2. ed. São Paulo: FEBAB, 1983-1985. 2 v.

ANDRADE, Rita. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. **Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Brasília, n.7, 2016, ISSN 1807-6149, Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/07/Musas7.pdf> . Acesso em 28 jan. 2021.

AZEVEDO, Elizabeth R.; VIANA, Fausto. **Breve manual de conservação de trajes teatrais**. São Paulo: Gráfica InPrima, 2006. 99p.

BACA, Murtha; HARPRING, Patricia; LANZI, Elisa; MCRAE, Linda; WHITESIDE, Ann. **Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images**. Chicago: AMERICAN LIBRARY ASSOCIATION, 2006. 407 p. Disponível em: <http://vraweb.org/wp-content/uploads/2020/04/CatalogingCulturalObjectsFullv2.pdf>. Acesso em: 27 maio 2021.

BACHETTINI, Andréa Lacerda; SERRES, Juliane Conceição Primon; GASTAUD, Carla Rodrigues. As reservas técnicas dos museus e os objetos. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 24, 2015, Santa Maria – RS. **Anais...**Santa Maria: UFRS, 2015. p.1796-1810. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpcr/andrea\\_bachettini\\_juliana\\_serres\\_carla\\_gastaud.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpcr/andrea_bachettini_juliana_serres_carla_gastaud.pdf) Acesso em 17 mai. 2021

BALDINI, Massimo. **A invenção da Moda**: As teorias, os Estilistas, a História. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2006. 142p.

BARROS, Maria Cecília Jardim. **Contribuição para Representação de acervo de figurino**: uma proposta para o Setor de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 2016. 71p. Trabalho de conclusão de curso. (Bacharel em Biblioteconomia e Gestão de Unidade de Informação) – Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BENARUSH, Michele K. **Termos básicos para catalogação de vestuário**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura, 2014.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Acervo de Iconografia**. O capitão buonaparte. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon703585.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon703585.jpg). Acesso em: 30 jun. 2021.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE. **Gallica**. Mercure Galant(1968). 2021. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb40216887k/date>. Acesso: 14 abr.2021

BLOM, Philip. **Os anos vertiginosos**: Mudança e cultura no ocidente -1900-1914. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BRASCHER, Marisa; CAFÉ , Lígia. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento. In: ENANCIB, IX. 2008, São Paulo. **Diversidade cultural e políticas de informação**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/ixenancib/paper/view/3016/2142>. Acesso em: 27 dez.2020.

BRAGA, Gerlaine da Rocha. **Políticas de catalogação à luz dos Princípios Internacionais de Catalogação**. 2020. 251 p. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

BRAGA, João. **Reflexões sobre Moda**. v.1. São Paulo, Editora Anhembi Morumbi, 2011.

BRAGA, João. Histórias: estilo e Moda. **Dobras**, Barueri, v.7, n.16, p. 36- 38, out.2014.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. **Le couturier et sa griffe**: contributions à une théorie de la magie. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Paris, v. 1, n. 1, p. 7-36, 1975.

BUCKLAND, M.K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science** (JASIS), v.45, n.5, p.351-360, 1991.

CAFE, L.M.A.; SALES, R. (2010). Organização da informação: conceitos básicos e breve fundamentação teórica. En: Robreo, J.; Brascher, M. (Orgs). **Passeios no Bosque da Informação**: estudos sobre Representação e Organização da Informação e do Conhecimento. Brasília,DF: Ibict

CALANCA, Daniela. **História social da Moda**. 2.ed.São Paulo : Editora Senac, 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 2, 1994, p. 94-116. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf) Acesso em: 12 Ago 2020.

CAPURRO, Rafael; Hjørland, Birger. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S.l.], v. 12, n. 1, nov. 2007. ISSN 19815344. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/54>. Acesso em: 2 jan. 2021.

COSTA, Carlos Alexandre Nunes da. Moda, um fenômeno da sociedade moderna. In: COSTA, Carlos Alexandre Nunes da. **Diálogos entre Fashion Styling e Design de Moda**: conexões, diferenças e similaridades. 2014.



Dissertação (Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Design) - Departamento de Artes&Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. f.17-31. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23395/23395\\_3.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23395/23395_3.PDF). Acesso em: 20 mar. 2020.

CRANE, D. **A Moda e o seu papel social**: Classe, gênero e identidade das roupas. Trad.Cristina Coimbra. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia. Brasília: Briquet de Lemos, 2008. xvi, 451 p. Disponível em : <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34113> Acesso em 02 jun. 2021.

DEBOM, Paulo et al. (org.). **A história na Moda, a Moda na história**. São Paulo: Alameda Editorial, 2019.

Dicionário de Termos Técnicos e Gírias de Teatro. [Santa Catarina]: UFSC, 2019. Disponível em : <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/195063?show=full> Acesso em: 17 fev.2020.

DIOR HERITAGE. **L'officiel**. Fashion News. Disponível em: <https://lofficielbaltics.com/en/fashion/dior-heritage-the-secret-place-where-maria-grazia-chiuri-draws-inspiration#> Acesso em: 11 mai. 2021.

EPAMINONDAS, Natalia Rosa. Espaços, design, corpo e o vestir: O exemplo das calças femininas. In: Colóquio de Moda,8.,2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABEPEM, 2012. p.12. Disponível em: [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20%202012/GT03/COMUNICACAO-ORAL/102717\\_Espacos\\_design\\_corpo\\_e\\_o\\_vestir.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20%202012/GT03/COMUNICACAO-ORAL/102717_Espacos_design_corpo_e_o_vestir.pdf) Acesso em: 01 Mai 2021.

FAGIM, Andrea. Belle Époque. 2020. Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/73746512622779743/> Acesso em: 11 mai. 2021

FASHION INSTITUTE OD TECHNOLOGY MUSEUM. **Gym Suit**. New York, 2021. Disponível em: [http://fashionmuseum.fitnyc.edu/view/objects/asitem/search\\$0040/2/dynasty-desc?t:state:flow=548b0c49-f840-47ce-acb7-bae278fa6503](http://fashionmuseum.fitnyc.edu/view/objects/asitem/search$0040/2/dynasty-desc?t:state:flow=548b0c49-f840-47ce-acb7-bae278fa6503) . Acesso em 31 mai. 2021

FASHION INSTITUTE OD TECHNOLOGY MUSEUM. **Mourning ensemble**. New York, 2021. Disponível em: [http://fashionmuseum.fitnyc.edu/view/objects/asitem/search\\$0040/0?t:state:flow=7a31fa04-1036-45a4-a573-2ce8a00304d8](http://fashionmuseum.fitnyc.edu/view/objects/asitem/search$0040/0?t:state:flow=7a31fa04-1036-45a4-a573-2ce8a00304d8). Acesso em 31 mai. 2021

FASHION INSTITUTE OD TECHNOLOGY MUSEUM. **Página inicial**. New York, 2021. Disponível em:

<http://fashionmuseum.fitnyc.edu/start?t:state:flow=61934b94-339e-41a1-8397-b1edb810a1a7> Acesso em 17 fev. 2020.

FASHION INSTITUTE OF TECHNOLOGY MUSEUM. **Wedding Dress**. New York, 2021. Disponível em: [http://fashionmuseum.fitnyc.edu/view/objects/asitem/search\\$0040/1/dynasty-desc?t:state:flow=30569cbf-eef3-4f8c-a3c6-7054f83642d0](http://fashionmuseum.fitnyc.edu/view/objects/asitem/search$0040/1/dynasty-desc?t:state:flow=30569cbf-eef3-4f8c-a3c6-7054f83642d0) Acesso em: 02 jun. 2021.

FEDIDA, Patrick. **Histoire des poupées manequins**. J'aime les poupées, 2017. Disponível em: <https://www.lesitedespoupees.com/histoire-des-poupees/les-poupees-mannequins-a-travers-les-siecles/> Acesso em: 20 mar. 2020.

FELIX, I; PAZIN, M. (Ed.). **Documentação e conservação de acervos museológicos**: diretrizes. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Brodowski: ACAM Portinari, 2010. 112 p. Disponível em: [https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2013/12/Documentacao\\_Conservacao\\_Acervos\\_Museologicos.pdf](https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2013/12/Documentacao_Conservacao_Acervos_Museologicos.pdf). Acesso em 17 fev. 2021.

FERREIRA, Manon de Salles. **A roupa depois da cena**. 2015. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Doi:10.11606/T.27.2016.tde-12012016-102324. Acesso em: 21 mar. 2020.

FERREZ, Helena Dodd. **Tesouro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros**, 2016. Página inicial. Disponível em: <http://www.tesauromuseus.com.br/> Acesso em: 17 fev.2020.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987. 2 v.

FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; RUBI, Milena Polsinelli; BOCATTO, Vera Regina Casari. As diferentes perspectivas teóricas e metodológicas sobre indexação e catalogação de assuntos. In: FUJITA, Mariângela Spotti Lopes (Org.). **A indexação de livros**: a percepção de catalogadores e usuários de bibliotecas universitárias. Um estudo de observação do contexto sociocognitivo com protocolos verbais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009

FUSCO, Elvis. **Aplicação dos FRBR na modelagem de catálogos bibliográficos digitais**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

GARCÍA LÓPEZ, G. L. **Los sistemas automatizados de acceso a la información bibliográfica**: evaluación y tendencias em la era de internet. Espanha: Universidad Salamanca, 2007.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMEZ, Maria Nélide González. Para uma reflexão epistemológica acerca da Ciência da Informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S.l.], v. 6, n. 1, nov. 2007. ISSN 19815344.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Para uma reflexão epistemológica acerca da Ciência da Informação. **Perspectiva em Ciência da Informação**, v. 6, n. 1, p. 5-18, jan./jun..2001. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/433>. Acesso em: 02 jan. 2021.

GRAVINA, Roberta Amaral Sertório. Catalogação de objetos de Moda: a roupa como instrumento de pesquisa. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA FESPSP. 3., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FESPSP, 2011. p.13. Disponível em: [http://www.fespsp.org.br/sic2012/papers/2011/BIB/catalogacao\\_de\\_objetos\\_de\\_Moda.pdf](http://www.fespsp.org.br/sic2012/papers/2011/BIB/catalogacao_de_objetos_de_Moda.pdf) . Acesso em: 30 mar. 2020.

HJØRLAND, B. **What is Knowledge Organization**. Knowledge Organization, v. 35, n. 2/3, p. 86-101, 2008.

ICOM COSTUME. **Diretrizes do Comitê de Indumentária – ICOM**. Versão em português. Rio de Janeiro: Governo do Rio de Janeiro / Instituto Zuzu Angel. 2018. 8p. Disponível em <[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/costume/pdf/guidelines\\_portuguese.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/costume/pdf/guidelines_portuguese.pdf)>. Acesso em 17 fev.2021.

ICOM. **International Committee for Museums and Collections of Costume**, 2002. Publications. Guidelines. Disponível em: <http://costume.mini.icom.museum/publications-2/guidelines/> Acesso em: 17 fev.2020.

IFLA. **Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação**. Haia: IFLA, 2018. Tradução para o português sob a responsabilidade de Marcelo Votto Texeira e revisado por Jorge Moisés Kroll do Prado (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial do estado de Santa Catarina). Disponível em: [https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/icp/icp\\_2016-pt.pdf](https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/icp/icp_2016-pt.pdf). Acesso: 16 fev. 2021.

IFLA. **Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD)**. Espanha, 2007. Tradução em espanhol realizada pela Comissão de Tradução da Biblioteca Nacional de Espanha. Disponível em: <https://archive.ifla.org/ubcim/nd1/isbdM-pt.pdf> Acesso em 19 jun. 2021

IFLA. **Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada para as Publicações Monográficas**. Lisboa, 2005. Tradução de José Carlos Sottomayor. Disponível em: <https://archive.ifla.org/ubcim/nd1/isbdM-pt.pdf> Acesso 09 jun. 2021

IFLA. **IFLA Library Reference Model**: um modelo conceitual para a informação

bibliográfica, 2017. Disponível em:

[https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr-lrm/ifla-lrm-august-2017\\_rev201712-por.pdf](https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr-lrm/ifla-lrm-august-2017_rev201712-por.pdf) Acesso em: 17 fev. 2021.

IGLECIO, Paula; ITALIANO, Isabel C. O figurinista e o processo de criação de figurino. In: COLÓQUIO DE MODA 5., internacional, 8, 2012. Rio de Janeiro.

**Anais...** Rio de Janeiro, 2012. p. 1-11.

KYOTO COSTUME INSTITUTE. **Digital Archives**. Collections 1890s. 2021.

Disponível em:

[https://www.kci.or.jp/en/archives/digital\\_archives/1890s/KCI\\_128](https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1890s/KCI_128) Acesso em: 14 abr. 2021

KYOTO COSTUME INSTITUTE. **Jacket Skirt**. Kyoto, 2021. Disponível em:

[https://www.kci.or.jp/en/archives/digital\\_archives/1850s\\_1860s/KCI\\_094](https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1850s_1860s/KCI_094)

Acesso em 31 mai. 2021.

KYOTO COSTUME INSTITUTE. **Página inicial**. Kyoto, 2021. Disponível em:

<https://www.kci.or.jp/> Acesso em 17 fev. 2020.

KYOTO COSTUME INSTITUTE. **Wedding Dress**. Kyoto, 2021. Disponível em:

[https://www.kci.or.jp/en/archives/digital\\_archives/1870s\\_1880s/KCI\\_103](https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1870s_1880s/KCI_103)

Acesso em 03 jun. 2021.

LA MAISON DIOR. **Seventy years of Haute Couture**. 2017. Disponível em:

[https://www.dior.com/couture/pt\\_br/a-maison-dior/exposicoes/the-house-of-dior](https://www.dior.com/couture/pt_br/a-maison-dior/exposicoes/the-house-of-dior)

Acesso 14 abr. 2021

LANCASTER, F. W. **Indexação e resumos**: teoria e prática. Tradução de Antonio Agenor Briquet de Lemos. 2. ed. Brasília: Briquet de Lemos, 2004. 452 p.

LARA, Marilda Lopes Ginez de. Documento e significação na trajetória epistemológica da ciência da informação. In: FREITAS, Lídia Silva de; MARCONDES, Carlos Henrique; RODRIGUES, Ana Célia (Orgs.).

**Documento**: gênese e contextos de uso. Niterói, RJ: Editora da UFF, 2010.

LAVIER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo:

Companhia das Letras, 2014.

LILY ABSINTHE. **Gowns & Corsetry**. Charles Frederick Worth & Early Haute

Couture. 2017. Disponível em: <https://lilyabsinthe.com/charles-frederick-worth-early-haute-couture/> Acesso em: 14 abr. 2021.

LIMA, Natália Dias de Casado. A Belle Époque e seus reflexos no Brasil. In:

Semana de História da UFES, 11, 2017, Espírito Santo. **Anais...** Espírito Santo: UFES, 2018. p.12. Disponível em:

<https://periodicos.ufes.br/semanadehistoria/article/view/23114> Acesso em: 11 mai 2021.

LIPOVETSKY, G. **O Império do Efêmero**: a Moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

LOPES, Ana Patricia Quaresma. **Exposições Universais parisienses oitocentistas**. Coimbra: Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitetura, 2007. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/3737?locale=pt> Acesso em: 25 mai. 2021

LOPES, Renata Vieira. **Figurino cenográfico**: o acervo do grupo divulgação. Juiz de fora: Ed. UFJF, 2010

MACHADO, Raildo de Souza; ZALAFON, Zaira Regina. **Catálogo**: dos princípios e teorias ao RDA e IFLA LRM. João Pessoa: Editora UFPB, 2020.

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

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. Editora Atlas, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005, p.76.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas**: a Moda no século XIX. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p.130.

METROPOLITAN MUSEUM OF NEW YORK. **Dress 1869**. 2021. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/86573?searchField=All&sortBy=Relevance&when=A.D.+1800-1900&ft=victorian+dress+1869&offset=0&rpp=80&pos=3> Acesso 11 mai. 2021

METROPOLITAN MUSEUM OF NEW YORK. **Dress 1888**. 2021. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159221?searchField=All&sortBy=Relevance&when=A.D.+1800-1900&ft=victorian+dress+1887&offset=0&rpp=80&pos=47> Acesso 11 mai. 2021

METROPOLITAN MUSEUM OF NEW YORK. **Mourning dress**. 2021. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/98751?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=victorian+mourning&offset=0&rpp=20&pos=2> . Acesso 11 mai. 2021.

METROPOLITAN MUSEUM OF NEW YORK. **Queen Victoria Mourning**. 2009. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155839>. Acesso 01 jul. 2021

MEY, Eliane Serrão Alves; SILVEIRA, Naira Christofolletti. **Catálogo no plural**. Brasília, D.F.: Brinquet de Lemos, 2009. 217 p.

MEY, Eliane Serrão Alves.; SILVEIRA, Naira Christofolletti. Considerações teóricas aligeiradas sobre a catalogação e sua aplicação. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Ribeirão Preto, v. 1, n.1, p. 125-137, 2010.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, S.F.; CRUZ NETO, O . GOMES, R. (Orgs.) **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 28. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MIRON, Andreia. **Dândi: modo e moda masculina**. São Paulo, Editora Scoterci, 2015.

MITIDIERI, Ana Maria Amorim. O traje de noiva como identificação social e estilo de vida. In: *Coloquio de Moda*, 4.,2008, São Paulo. **Anais...**São Paulo: ABEPEM, 2008. p.1-12. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/42506.pdf> Acesso em: 02 jun. 2021.

MUNHEN, Sinara; ADAIME, Martha Bohrer; PERAZOLLI, Leinig Antonio; AMANTEA, Bruno Estevam; ZAGHETE, Maria Aparecida. **Jeans: a relação entre aspectos científicos, tecnológicos e sociais para o Ensino de Química. Química Nova escola**, São Paulo, v.37, n.3, p.172-179, ago. 2015. Disponível em: [http://qnesc.sbg.org.br/online/qnesc37\\_3/04-QS-42-13.pdf](http://qnesc.sbg.org.br/online/qnesc37_3/04-QS-42-13.pdf). Acesso em 06 fev. 2021.

MUSEU NACIONAL DO TRAJE. **Página inicial**. Lisboa, 2021. Disponível em: <http://www.museudotraje.gov.pt/pt-PT> Acesso em 17 fev. 2020.

MUSEU NACIONAL DO TRAJE. **Traje de luto**. Lisboa, 2021. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdRe q=1109073> Acesso em 31 mai. 2021.

MUSEU NACIONAL DO TRAJE. **Vestido de noiva**. Lisboa, 2021. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdRe q=45546> Acesso em: 03 jun. 2021

OLD LOOK. **Blog de História da Moda por Juliana Novaes**. A primeira calça feminina: Bloomer. 2016. Disponível em: <https://modaoldlook.wixsite.com/blog/single-post/2016/04/21/a-primeira-cal%C3%A7a-feminina-bloomer> Acesso em 14 abr. 2021



OLIVER, Chris. **Introdução à RDA**: um guia básico. Brasília: Brique de Lemos, 2011. 153 p. ISBN 978-85-85637-45-3

PINA, Christine dos Santos. **O Efeito Corte e o Desenvolvimento das Preferências por Moda Feminina**. 2006. 101 f. Dissertação. (Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Administração de Empresas) - Departamento de Administração, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310742\\_06\\_cap\\_03.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310742_06_cap_03.pdf). Acesso em: 21 mar. 2020.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Gênese da Ciência da Informação ou sinais anunciadores da nova área. In: **O campo da Ciência da Informação**: gênese, conexões e especificidades. João Pessoa, UFPB, 2002. p.61-86.

PIRANI, Juliana Gomes. **O corpo modelado**: como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX. 2016. 159 f. Dissertação (Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em têxtil e moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-14082017-233240/publico/Original\\_Juliana\\_Pirani.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-14082017-233240/publico/Original_Juliana_Pirani.pdf) Acesso em: 25 mai. 2021.

RIBEIRO, Antônia Motta de Castro Memória. **Catálogo de recursos bibliográficos AACR2R em MARC21**. 3. ed ver. e ampl. Brasília, D.F.: Ed. Do autor, 2006.

ROCHE, Daniel. **A Cultura das aparências**: uma história da indumentária, séculos XVII e XVIII. São Paulo, Senac, 2007.

ROYAL COLLECTION TRUST. **Queen Victoria 1819-1901**. Franz Xaver Winterhalter (1805-73). Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/400885/queen-victoria-1819-1901> Acesso em: 02 jun. 2021.

SALDANHA, Gustavo. O documento e a “via simbólica”: sob a tensão da “neodocumentação”. **Informação Arquivística**, Rio de Janeiro, RJ, v. 2, n. 1, p. 65-88, jan./jun., 2013.

SANTANA, L. W. A.; SENKO, E. C. Perspectivas da era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, [S. l.], n. 10, p. 189–215, 2016. DOI: 10.24858/209. Disponível em: <https://dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/209>. Acesso em: 11 maio. 2021.

SANT'ANNA-MULLER, Mara Rubia. Prêt-à-Porter, discussões em torno de seu surgimento e relação com a Alta-Costura francesa. **Revista Projetica**, Londrina, v.2, n.2, p.114-127, 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/8856> Acesso em:

11 mai. 2021.

SANTOS, Maria José Veloso da Costa. A representação da informação em Arquivos: viabilidade de uso de padrões utilizados na Biblioteconomia. **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v.20, n. 1-2, p.57-66, jan/dez 2007.

SANTOS, Plácida Leopoldina Ventura Amorim da Costa; PEREIRA, Ana Maria. **Catálogo**: breve história e contemporaneidade. Niterói: Intertexto, 2014.

SEQUEIRA, Rosane Preciosa; DIETZ, Thomas Walter. Reflexões sobre curadoria de Moda a partir de práticas experimentais. **Acervo**: Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 31, n.2, maio-ago,2018. ISSN 2237-8723.

Disponível em:

<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/issue/view/55> .

Acesso em: 20 jan. 2021.

SILVEIRA, Naira Christofolletti. **Análise do impacto dos Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos (FRBR) nos pontos de acesso de responsabilidade pessoal**.2007. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) -- Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em:

<http://tede.bibliotecadigital.puccampinas.edu.br:8080/jspui/handle/tede/806>.

Acesso em: 16 fev. 2021.

SILVEIRA, Naira Christofolletti. **Um diálogo sobre instrumentos de representação descritiva. Encontro de Representação Documental**

(UFSCar), n.1, 2017. Disponível em:

<http://www.telescopium.ufscar.br/index.php/enredo/enredo/paper/viewFile/108/97>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. A dor manifesta: vestuário de luto do século XIX. In: Congresso Internacional de História. 8, 2017, Maringá-PR,

**Anais...**Maringá:UEM, 2017. p. 77-81. Disponível em :

<https://docplayer.com.br/44361476-A-dor-manifesta-vestuario-de-luto-no-seculo-xix.html> Acesso em: 25 mai. 2021.

TEXTILE RESEARCH CENTRE. **House of Worth**. 2016. Disponível em:

[https://trc-leiden.nl/trc-needles/organisations-and-](https://trc-leiden.nl/trc-needles/organisations-and-movements/companies/house-of-worth)

[movements/companies/house-of-worth](https://trc-leiden.nl/trc-needles/organisations-and-movements/companies/house-of-worth) Acesso em 14 abr. 2021

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. **Bloomers**. 2004. Disponível em:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O98611/bloomers/> Acesso em: 14 abr. 2021

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. **Mourning Dress**. 2007. Disponível em:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O135455/dress-sara-mayer/> Acesso em: 31

mai. 2021

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. **Página inicial**. Londres, 2021. Disponível

em: <https://www.vam.ac.uk/> Acesso em 17 fev. 2020.



VICTORIA & ALBERT MUSEUM. **Wedding Dress**. Londres, 2021. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O78857/wedding-dress-unknown/> Acesso em: 02 jun. 2021.

WIKIMEDIA COMMONS. **Sortie de Paquin**. 2021. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sortie\\_de\\_Paquin.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sortie_de_Paquin.jpg) Acesso em: 14 abr. 2021