

Costurar invisibilidades: gênero, trabalho e prestígio na história da moda

Sewing Invisibilities: Gender, Work, and Prestige in the History of Fashion

Maria Paula Guimarães¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5264-1139>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2023>

[resumo] Este artigo propõe investigar as diferenças de gênero presentes na interpretação subjetiva incorporada nas denominações “costureiro” e “costureira”, a partir de uma abordagem histórica e sociocultural da moda. A análise busca compreender como tais designações, embora indiquem funções semelhantes no ato de confeccionar roupas, foram historicamente carregadas de valores simbólicos distintos, que conferiram prestígio e reconhecimento diferenciados a homens e mulheres no campo da moda. Amparado nos estudos de autores da sociologia, filosofia e história da moda, este artigo examina de que maneira a autoria e o status de “costureiro” se consolidaram como categorias de poder e capital cultural em contraste com a figura da “costureira”, associada ao trabalho manual e à esfera doméstica. Assim, o artigo propõe uma reflexão crítica sobre o apagamento histórico das mulheres que sustentaram a prática da costura e sobre os mecanismos de legitimação que transformaram o “fazer” em “assinatura” no campo da moda. Conclui-se que a diferenciação entre “costureiro” e “costureira” ultrapassa o léxico e revela dinâmicas profundas de poder, autoria e distinção.

[palavras-chave] **Moda. Gênero. Costureiro e Costureira. Distinção simbólica. História da moda.**

¹ Doutora em Cultura, Gestão e Processos em Design. Professora e pesquisadora do Curso de Design de Moda da Escola de Belas Artes, UFMG. E-mail: mariapauladesigndemoda@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2297582600130373>.

[abstract] This article proposes to investigate the gender differences present in the subjective interpretation embodied in the terms “tailor” and “seamstress,” from a historical and sociocultural approach to fashion. The analysis seeks to understand how these designations, although indicating similar functions in the act of making clothes, have historically been laden with distinct symbolic values, which conferred different prestige and recognition to men and women in the field of fashion. Supported by studies from authors in sociology, philosophy, and the history of fashion, this article examines how the authorship and status of “tailor” have consolidated as categories of power and cultural capital, in contrast to the figure of the “seamstress,” associated with manual labor and the domestic sphere. Thus, the article proposes a critical reflection on the historical erasure of women who sustained the practice of sewing and on the mechanisms of legitimation that transformed “making” into “signature” in the field of fashion. It concludes that the differentiation between “tailor” and “seamstress” goes beyond the lexicon and reveals profound dynamics of power, authorship, and distinction.

[keywords] **Fashion. Gender. Dressmaker and Seamstress. Symbolic distinction. History of fashion.**

Recebido em: 05-01-2026.

Aprovado em: 11-06-2026.

Introdução

Durante os dois últimos séculos, a moda e a produção do vestuário têm tomado características diversas e interpretações à luz da sociologia, antropologia e outras ciências sociais, manifestando-se assim, sua vocação para muito mais que apenas seu valor utilitário. Nesse sentido, é possível analisar a moda tanto pelo processo criativo quanto pelo processo produtivo. Neste artigo, a moda atuará como um campo de base para se identificar as diferenças de gênero que se manifestam nas denominações do “costureiro” e da “costureira”. Essas diferenças podem ser identificadas desde o final do século XIX, quando o prestígio do “costureiro” se sobrepõe de forma significativa em relação à “costureira”, sendo o primeiro designado como criador e artista, enquanto que à costureira cabe o papel de mão de obra ou uma simples executora, excluindo-se o valor da criatividade e da importância do processo artesanal inerente ao ofício da costura, assim como descreve Godart (2010, p. 104): “No caso da alta-costura são as costureiras que concretizam as visões do grande costureiro.” Reafirma-se assim a posição de inferiorização do trabalho feminino no campo da moda.

Tal incômodo materializa-se na obra de Pierre Bourdieu, “O costureiro e sua grife²”, escrita em 1975 juntamente com Yvette Delsaut, na qual os autores debatem sobre o prestígio da alta-costura parisiense e ressaltam a diferenciação de classes, tanto entre os produtores de moda quanto entre seus consumidores. Nesse cenário, os exemplos utilizados durante o texto são em sua maioria os costureiros homens, com algumas menções a Chanel, Jeanne Lanvin, Paquin e Schiaparelli³, o que reforça a questão central abordada neste artigo: a supremacia masculina nas posições de prestígio no campo da moda.

Sob a perspectiva da arte, no século XIX, as mulheres passaram a ocupar os espaços considerados como “artes menores”, o que conversaria mais tarde, no século seguinte, com a postura de alguns membros da Bauhaus que, gradualmente, desencorajavam as mulheres a atuarem nos espaços das atividades consideradas “nobres”, como a pintura e escultura, e as dirigiam aos trabalhos mais “femininos” e decorativos, conforme aponta Simioni (2007, p. 95):

As mulheres foram sistematicamente desencorajadas a cursarem os ateliês mais importantes da escola, como o de arquitetura e pintura, ao passo que o ateliê de tecelagem, menos prestigiado, foi praticamente frequentado com exclusividade pelo sexo feminino.

No âmbito do design, Maria Laura Zambrini (2016) reafirma que, até mesmo em espaços inovadores como a Bauhaus, as relações de prestígio entre homens e mulheres estabeleceram-se de forma desigual, dentro de uma política claramente sexista. As mulheres ocupavam espaços considerados secundários como a produção de têxteis, cerâmicas e bordados, concebidos como mais apropriados para a posição social, enquanto os ateliês de vidro e metal, considerados industriais, eram majoritariamente frequentados pelos homens. Assim, a tapeçaria e os bordados, altamente valorizados na Idade Média, passaram a configurar espaços de menor destaque que artes consideradas “maiores”, como as pinturas e esculturas (Simioni, 2007).

Ao longo da história, os diversos conceitos com os quais se pensaram a relação de poder entre homens e mulheres levaram a diferentes interpretações e olhares. O gênero passou a abarcar o caráter de construção social em detrimento das diferenças biológicas e a incorporar as relações de poder de forma constantemente assimétrica. Zambrini (2016) destaca que o papel social construído em relação à mulher “dá relevo ao aspecto relacional entre as mulheres e os homens, ou seja, de que nenhuma compreensão de qualquer um dos dois poderia existir através de um estudo que os considerasse totalmente em separado, [...]” (Sohiet; Pedro, 2007, p. 288).

No campo da moda, diversas denominações vêm sendo utilizadas para se diferenciar as atuações profissionais, variando de acordo com suas atribuições e diferenciação

² BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. *Le couturier et sa griffe*: contribution à une theorie de la magie. 1975.

³ Sobre o protagonismo das mulheres na moda nas primeiras décadas do século XX, ver: BUENO, Maria Lucia. Moda, gênero e ascensão social. As mulheres da alta costura: de artesãs a profissionais de prestígio. *Revista dObras*, v. 11, n. 24, nov. 2018.

por gênero. A denominação mais antiga seria a do alfaiate, (*tailleur* em francês e *taylor* em inglês) que por muitos anos era o profissional mais respeitado, incumbido de executar tanto os trajes masculinos quanto os femininos, gozando de grande prestígio. As “*mar-chands de mode*” surgiram no século XVII, quando o Rei da França autorizou a confecção de trajes femininos por mulheres costureiras (Grumbach, 2009). Estas profissionais desfrutavam de prestígio social e influência na corte francesa. No final do século XIX, juntamente com o aparecimento da alta-costura, surge o *Couturier* (em francês e também usado na língua inglesa). Este profissional, do sexo masculino, era o criador de moda, que se aproximava do artista. A *couturière*, costureira em francês (*dressmaker* em inglês), ficou associada àquela profissional ligada ao fazer, designação muitas vezes caracterizada pelo trabalho doméstico da costura. No Brasil, antes da ascensão da figura do costureiro, existiu a modista. Aquela costureira que, de posse de um capital social mais privilegiado⁴, conseguia estabelecer uma “casa de moda”, onde mantinha outras profissionais subordinadas, e comercializava tecidos, acessórios e outros artigos de vestuário⁵. Com a transformação da indústria da moda no decorrer do século XX e as novas configurações da produção, outros personagens entram em ação, como o designer de moda (*fashion designer*), o estilista (*Créateur de mode* em francês, geralmente ligado ao mercado prêt-à-porter) e o diretor criativo⁶.

Diante da diversidade de denominações existentes, este artigo propõe investigar, sob a perspectiva histórica, as diferenças de gênero presentes na interpretação subjetiva e simbólica associada aos termos “costureiro” e “costureira”. Parte-se do pressuposto de que tais designações não se limitam a distinções meramente linguísticas, mas incorporam construções sociais e culturais que refletem hierarquias de gênero no interior do campo da moda.

Ressalta-se que a hegemonia europeia desempenhou papel central tanto na constituição do campo da moda em escala mundial quanto na formação do mercado de moda no Brasil – aspecto que também será considerado ao longo desta análise⁷. No que se refere ao percurso metodológico, o estudo fundamenta-se em uma revisão bibliográfica que busca estabelecer relações entre o trabalho feminino e o universo da moda. Para tanto, serão

⁴ Em geral, este capital social era originado da grande imigração de mulheres francesas para o Brasil, principalmente devido às crises econômicas e políticas vividas pela França no século XIX.

⁵ Cf. PRADO, Luís André. *Indústria do vestuário e moda no Brasil no século XIX a 1960*. Tese de doutorado, 2019; MONTELEONE, Joana. *O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda* (Rio de Janeiro, 1840-1889), 2022.

⁶ Termo utilizado principalmente para as grandes marcas pertencentes aos conglomerados internacionais de artigos de luxo. Cf. Godart, 2010 e Contino, 2025.

⁷ Os apagamentos históricos relativos ao trabalho e aos saberes têxteis, tanto na dimensão histórica quanto na social, não se restringem ao universo feminino ao longo da história. Um paralelo pode ser traçado com as culturas indígenas na América Latina. Silvia Rivera Cusicanqui, ao analisar as representações sociais presentes nos desenhos de Waman Puma, evidencia que as práticas têxteis existentes nas sociedades andinas, constituíam verdadeiras tecnologias sociais, nas quais se inscreviam saberes técnicos, históricos e cosmológicos. Essa perspectiva permite reinterpretar a visão ocidental que reduz a costura e a tecelagem a meros trabalhos manuais ou domésticos. De modo semelhante, a história da moda, na visão europeia, transformou o trabalho das costureiras em uma atividade invisível, desconsiderando a importância social e econômica do fazer manual e enaltecendo a dimensão criativa. Cf. Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, 2010; Dalfré, Liz Andrea. *Mundo ao Revés: Silvia Rivera Cusicanqui e a criação de uma episteme visual para a América Andina*, 2023.

utilizadas as contribuições de autores da sociologia, como Thorstein Veblen, Frederic Godart e Gilles Lipovetsky; da filosofia, como Silvia Federici; e da história da indumentária e da moda, como François Boucher e Grumbach. No contexto brasileiro, recorre-se ainda às reflexões de Maleronka, Abreu e Braga, cujas obras contribuem para a contextualização nacional do objeto de estudo abordado neste artigo.

A construção cultural do papel da mulher na sociedade

Nos últimos séculos, pode-se perceber que o papel social da mulher tem oscilado de maneira cíclica: períodos nos quais a mulher desempenha papel mais ativo em contraposição a períodos de submissão e passividade. As diferenças biológicas dos sexos, segundo Daniel (2011), acarretariam diferenças nas suas habilidades e vocações, que determinariam, assim, em quais espaços homens e mulheres deveriam atuar. Entretanto, no decorrer da história, é possível identificar diferentes construções sociais do papel feminino, que não só se baseiam nas diferenças biológicas, como também nas características econômicas, sociais, políticas e religiosas de cada época.

Na Idade Média, a mulher foi a “Dama Amada”, idolatrada e santificada pelo código burguês, pelos trovadores e pelos cavaleiros que as protegiam em suas torres. Por outro lado, também eram demonizadas e condenadas à morte, queimadas nas fogueiras da inquisição (Lipovetsky, 2000). Esses papéis configuraram-se a partir do olhar masculino: marido, pai, igreja e governo, sempre definido em relação ao homem (Zambrini, 2016). A função de procriação, muitas vezes considerada a função primordial da existência feminina, redime a desconsideração social e condição de segundo plano na esfera social, estipuladas pelo universo masculino (Lipovetsky, 2000, p. 125). Para o autor, a mulher atual encontra-se no estágio da “mulher indeterminada”, com autonomia para definir seu papel social por conta própria. As atividades estipuladas como femininas sempre foram “[...] desprezadas ou julgadas inferiores às atividades masculinas.” Desta forma, a inferiorização da condição da mulher se consolida a partir de uma construção social que determina papéis diversos de acordo com as características de cada época.

Na visão de Silvia Federici (2023), a opressão da condição feminina tem suas raízes no final da Idade Média. As condições socioeconômicas do período forjaram, por meio do Estado e da Igreja, a inferiorização e a submissão do papel feminino perante a sociedade, incluindo suas atividades produtivas. Assim, em oposição à mulher idolatrada do período anterior, a condição feminina passa a configurar o caráter de reprodutora, provedora de mão de obra a serviço do capitalismo que se instalava como modelo econômico.

No século XIX, com o enriquecimento da burguesia industrial, novos valores passaram a nortear a sociedade. Segundo Thorstein Veblen (1975) a valorização da família assume caráter proeminente nas sociedades europeias e a burguesia industrial afirma seu espaço de poder e de acumulação material, sobressaindo perante a aristocracia. Nesse momento, esposa e filhas são consideradas propriedades, diferenciam-se os espaços privados do lar e da família e os espaços públicos, nos quais as mulheres não têm autonomia de participação. Institui-se, assim, a base do patriarcado articulada pelas instituições de poder – Estado, família e educação, subjugando a mulher em todas as esferas da vida social e institucional (Perrot, 2017, p.157).

Diante de tais condições, o casamento tornava-se a única alternativa “decente” para a mulher, enquanto a necessidade de trabalho remunerado a desqualificava perante a sociedade. Perrot (2017, p. 171) acrescenta que:

A participação feminina no trabalho assalariado é temporária, cadenciada pelas necessidades da família, a qual comanda, remunerada com um salário de trocados, confinada às tarefas ditas não qualificadas, subordinadas e tecnologicamente específicas.

Assim, as oportunidades de trabalho feminino dirigiam-se às mulheres totalmente desamparadas, o que acarretou uma exploração do trabalho feminino e de crianças, com o estabelecimento de jornadas exaustivas de trabalho e baixa remuneração, características do proletariado industrial urbano, parte da sociedade industrial do século XIX (Daniel, 2011, p. 330).

A produção de moda como trabalho feminino

Nos tempos feudais, as mulheres envolviam-se profissionalmente tanto nos setores da agricultura e no campesinato quanto nas atividades manufatureiras, então executadas nas aglomerações urbanas e sob o domínio das Corporações de Ofício⁸ (Federici, 2023). Nesses espaços de trabalho, o processo produtivo era mantido pelos artesãos em sua totalidade, desde a coleta de matéria prima até a comercialização dos produtos manufaturados. Muitas dessas associações funcionavam no espaço doméstico e, conseqüentemente, envolviam todos os membros da família, desde as crianças aos mais velhos. A transmissão das técnicas e dos saberes era feita dentro das próprias estruturas no sistema de aprendizes, no qual uma hierarquia de atividades era rígida, dominada pelo artesão mestre, e os saberes passavam de geração em geração. Algumas corporações não só aceitavam o trabalho feminino, como também podiam ser dirigidas por mulheres, muitas vezes, viúvas ou filhas dos mestres artesãos. Tanto nesse sistema, como no campesinato, as atividades de cuidados do lar e a gestão da vida cotidiana eram de responsabilidade das mulheres, que controlavam os gastos da família, bem como a produção e distribuição dos alimentos, tecidos e roupas (Perrot, 2017).

Federici (2023) relata que, com o avanço do capitalismo, no sistema de acumulação dos meios de produção pela burguesia, a importância da mão-de-obra, seja de trabalhadores livres ou escravizados, muda o cenário na Europa:

⁸ Guildas: também conhecidas como “Corporações de Ofícios”, eram associações de artesãos de diversos segmentos que dominaram os processos produtivos e a transmissão de saberes na Europa da Idade Média ao Renascimento (Boucher, 2010).

A valorização do trabalho reflete a formação de um proletariado urbano, constituído em parte por artífices e aprendizes – que trabalhavam para mestres artesãos e produziam para o mercado local –, mas fundamentalmente por trabalhadores diaristas assalariados, empregados por mercadores ricos em indústrias que produziam para a exportação. Na virada do século XIV, em Florença, Siena e Flandres, era possível encontrar concentrações de até quatro mil trabalhadores diaristas (tecelões, *fullers*, tintureiros) na indústria têxtil (Federici, 2023, p. 100).

Após a Peste Negra⁹ (século XIV) o contingente destinado ao trabalho diminuiu significativamente. Políticas de aumento da natalidade precisaram ser implantadas e, dessa forma, o papel da mulher como reprodutora passou a adquirir uma nova importância. Excluiu-se, então, a força de trabalho assalariado feminina para que esta se dedicasse à procriação de mais força de trabalho e reacendesse a desvalorização e a contínua degradação social das mulheres que irá se materializar com mais força no período de “Caça às bruxas”¹⁰. Esse processo, segundo Federici (2023), foi orquestrado pelo poder público¹¹, com a introdução de leis que, cada vez mais inferiorizavam a condição feminina.

Com o avanço da Revolução Industrial, séculos XVIII e XIX, e as novas formas de produção em série, os espaços de trabalho distanciaram-se da esfera doméstica e passaram a ocupar edificações destinadas especificamente à produção manufatureira¹². A força de trabalho masculina ocupou os postos de trabalho mais bem remunerados, providos de melhor educação e formação profissional, enquanto as mulheres se dedicavam às tarefas do lar e ao casamento. Mesmo nas classes menos favorecidas, o cuidado com os filhos era fator determinante para o afastamento da mulher tanto da educação formal, quanto da formação profissional. Hobsbawm (1995) destaca que, além da diferenciação sexual, com a predominância do masculino, ainda existem diferenças entre mulheres casadas e solteiras na inserção no mercado de trabalho. Segundo o autor, as necessidades da manutenção do lar e dos filhos, ainda hoje, configuram responsabilidades da mulher, e mostra que muitas mulheres deixam de trabalhar após o casamento, seja por tradição social, seja pela necessidade real de cuidar dos filhos.

A implementação das indústrias de bens de consumo, principalmente na Grã-Bretanha, foi financiada pelo acúmulo de capital decorrente do imperialismo. Hobsbawm (1988)

⁹ Credita-se como consequência da Peste Negra alguns dos mais importantes movimentos da Idade Média, como a crise do feudalismo, as revoltas camponesas e até mesmo o declínio do poder da Igreja.

¹⁰ Caça às Bruxas: movimento de condenação às mulheres que se diferenciavam de alguma maneira e que demonstrassem algum tipo de ligação com o sobrenatural, executado pela interferência da Igreja Católica e o Estado (Federici, 2023).

¹¹ Segundo a autora (2019, p. 116), a diminuição da força de trabalho e as constantes revoltas dos camponeses e trabalhadores fizeram com que os burgueses se unissem aos nobres na busca de uma solução para os problemas sociais desta natureza; subordinando-se ao poder da nobreza, a burguesia abriu espaço para a formação dos estados absolutistas.

¹² Esta profissionalização dos centros de produção não significou uma melhoria nas condições das edificações e melhor adaptação aos tipos de atividade fabril. Cf. Mendes; Haye, 2003 e Abreu, 1986.

acrescenta que as novas tecnologias de transporte e comunicação promoveram uma revolução em todas as esferas da sociedade. As barreiras geográficas foram quebradas, inicialmente pelo aprimoramento do transporte ferroviário e, em seguida, pela criação dos meios de comunicação de massa, como jornais e revistas. Grande quantidade de artigos, bens de consumo ou matérias primas circulavam em toda a Europa e nas colônias, pelas ferrovias ou pela imponente marinha mercante inglesa. A sociedade liberal burguesa, alicerçada na produção industrial, precisava contar com uma enorme força de trabalho. As colônias americanas eram movidas pela exploração do trabalho escravizado, sem o qual, muito dificilmente, teriam produzido e abastecido os mercados internacionais da mesma maneira. Entretanto, na Europa, o trabalho assalariado era a base da industrialização (Federici, 2023).

O aumento da população urbana, assim como de sua renda, acarretou uma demanda por bens de consumo que suplantava as necessidades básicas de sobrevivência: alimentação e vestuário. Até então, o acesso a produtos supérfluos era privilégio das classes mais abastadas, entretanto, novos produtos, acessíveis às classes menos favorecidas, alimentaram o mercado ávido por novidades e que gozava de relativo poder aquisitivo. Zambrini (2016, p. 55) acrescenta que “a burguesia formada como um grupo dominante organizou e instituiu a sistematização do vestir para maximizar os lucros e transformar o fenômeno da moda em uma das indústrias mais rentáveis até o presente.” Segundo Hobsbawm (1988), essa talvez seja uma das mais importantes transformações do século XIX: o consumo de massa. Dessa forma, as indústrias de bens de consumo passaram por um considerável crescimento, demandando uma enorme quantidade de mão de obra.

Neste período, a moda exerceu um importante papel para o crescimento da indústria, demandando um grande contingente de mão de obra. A necessidade do vestir há muito não se limitava à proteção contra intempéries – a importância da moda como símbolo de status e diferenciação social nas camadas de elite já era um fato estabelecido. A produção de têxteis foi uma das molas propulsoras da Revolução do Industrial no século XVIII, com o desenvolvimento dos teares mecânicos, contudo, no século XIX, com o aumento da população urbana, a ampliação do comércio e dos meios de comunicação de massa¹³, a moda passou a afetar as esferas mais diversas da vida coletiva, não se restringindo às camadas superiores, nem somente ao vestuário, mas alcançando o mobiliário, os objetos decorativos e as expressões culturais (Lipovetsky, 2009).

Durante todo o século XIX, vestir-se em conformidade com os padrões socialmente estabelecidos constituía parte integrante das normas de conduta reconhecidas e valorizadas, inclusive entre os estratos sociais mais modestos; nesse contexto, o domínio das aparências assumiu caráter preponderante na organização da vida social. Em sua obra “O casaco de Marx: roupas, memória, dor” (2008), Peter Stallybrass discorre sobre a importância da vestimenta no período ao descrever detalhes da vida de Karl Marx. O caráter simbólico da vestimenta se sobrepunha à sua função, que, no caso do livro, era a de aquecer no

¹³ Nesse período, observa-se o desenvolvimento das lojas de departamento com espaços que buscavam encantar o público e um aumento de circulação das revistas dedicadas ao público feminino.

inverno. Assim, segundo o autor, para que Marx pudesse frequentar determinados espaços, ele precisaria não apenas estar aquecido, mas também estar “[]vestido em condições em que pudesse ser visto” (Stallybrass, 2008, p. 48). Assim, o autor salienta a importância do casaco: “[...] ele tinha usos bem específicos: conservar Marx aquecido no inverno; distingui-lo como um cidadão decente que pudesse entrar no salão de leitura do Museu Britânico” (Stallybrass, 2008, p. 41).

Reflete-se assim, a importância que a roupa adquiriu na sociedade capitalista no século XIX, período ao qual o autor denomina “economia da roupa”:

Em uma economia da roupa, entretanto, as coisas adquirem uma vida própria, isto é, somos pagos não na moeda neutra do dinheiro, mas em material que é ricamente absorvente de significado simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas. Numa economia capitalista, numa economia de roupas novas, a vida dos têxteis adquire uma existência fantasma, adquirindo importância ou subindo à consciência apenas em momentos de crise (Stallybrass, 2008, p. 15).

No referido período, a profusão de detalhes, peças de roupa e acessórios necessários para se estar vestido de acordo com as normas sociais, desencadeou o aparecimento de inúmeros segmentos manufatureiros específicos. A roupa branca, os vestidos, crinolinas, anáguas, espartilhos, calçados, ternos, sombrinhas, chapéus, luvas, casacos, meias e flores compõem um conjunto de atividades manufatureiras que, aos poucos, foram sendo incorporadas por grandes estruturas industriais e comercializadas nas recém-fundadas lojas de departamentos ou em catálogos via encomenda postal. É fato que as camadas mais abastadas continuariam a se vestir por meio de fabricação artesanal sob medida, mas a produção industrial de roupas prosperava de forma significativa (Mendes; Haye, 2003).

Com a crescente demanda por artigos de moda, um enorme contingente de mão de obra feminina e infantil passou a ocupar postos de trabalho em estruturas industriais que, gradativamente, se estabeleciam nas grandes cidades europeias. Devido à grande oferta de mão de obra feminina, e à inexistência de leis trabalhistas, o trabalho nas indústrias ligadas ao vestuário passou a ser caracterizado pela má remuneração e pelas exaustivas jornadas de trabalho. Segundo Alice Rangel Abreu (1986), alguns fatores foram relevantes para o estabelecimento do subemprego crônico vivenciado nesse período: aumento da população urbana, excedente de mão de obra ocasionada pela substituição de ofícios tradicionais pelas inovações tecnológicas e a introdução do sistema de subdivisão do trabalho, levando ao emprego de pessoas sem qualificação e, conseqüentemente, com baixos salários, sem a proteção das associações que regiam os processos artesanais de produção.

Em geral, os salários mais baixos, eram destinados às mulheres e crianças, grandemente empregados nas estruturas fabris ou em sistema de subcontratação conhecido por *sweating system*¹⁴. Espaço, iluminação e ventilação inadequados contribuíam para o

¹⁴ *Sweating System*: forma como ficou conhecido o sistema de exploração de mão de obra feminina e infantil, e as condições insalubres nas fábricas de roupas da Inglaterra ao final do século XIX (Mendes; Haye, 2003).

aparecimento de uma série de problemas de saúde, o que simplesmente afastava a funcionária que era imediatamente substituída por outra mais faminta e igualmente adoecida (Abreu, 1986; Hobsbawn, 1988).

No século XIX com o aparecimento das classes trabalhadoras industriais “[...] os homens eram o sexo dominante, e as mulheres, seres humanos de segunda classe: posto que careciam totalmente de direitos de cidadania, não se podia sequer chamá-las cidadãs de segunda classe. [...] a maioria delas trabalhava, recebesse pagamento ou não (Hobsbawm, 1988, p. 179).

A visão vitoriana da família no século XIX considerava que: “a mulher trabalhadora com seu próprio salário seria uma afronta contra a natureza e os instintos protetores dos homens” (Abreu, 1986, p. 64). Entretanto, a real necessidade de sobrevivência impunha às mulheres uma fonte de renda aceitável, o que promoveu a popularização do trabalho remunerado em domicílio, muito difundido nas camadas sociais mais baixas e em determinadas atividades que reproduzem, ainda hoje, a ocupação doméstica, como cozinhar, lavar, passar e costurar.

Assim, a ocupação dos trabalhos de agulha, em suas mais diversas modalidades, oferecia uma boa alternativa de subsistência para essas famílias:

Tarefas como costurar, tecer e bordar, entre outras, são atividades que historicamente têm sido ligadas ao universo feminino e às mulheres. Com efeito, essas práticas foram consideradas atributos morais necessários de qualquer boa esposa, mãe e dona de casa por um longo tempo (Zambrini, 2016, p. 55).

Maria Izilda Matos e Andrea Borelli (2013, p. 130) relatam que essas habilidades eram facilmente transmitidas dentro das estruturas familiares ou nos pequenos círculos sociais, onde se aprendiam bordados, costuras finas, crochê, tricô, manufatura de flores e chapéus, elaboração de enxovais, dentre diversas atividades artesanais nas quais, com a prática, adquiria-se destreza, rapidez e precisão tão necessárias para a execução dos trabalhos. Entretanto, Maria Paula Guimarães e Rita Ribeiro (2024, p. 6) acrescentam que a fabricação de artigos ligados à moda também era fortemente regida pela estratificação social:

Para as moças de classes mais altas, o aprendizado tinha como finalidade a formação e o aprimoramento dentro do contexto da economia doméstica e dos afazeres de uma dona de casa, sem, no entanto, fins econômicos. Por outro lado, como informa Maleronka (2007), as moças de classes pobres viam na costura uma forma de ganhar seu próprio sustento, quando solteiras, e após o casamento, haveria de conciliar a criação dos filhos e os cuidados com a casa com uma atividade lucrativa para ajudar no sustento da família.

Abreu (1986) destaca que os trabalhos de agulha podem assumir 3 diferentes enfoques: o primeiro seria como a extensão do trabalho doméstico, visando suprir as necessidades de vestuário familiar, como responsabilidade da dona de casa; no segundo aspecto, o

trabalho realizado artesanalmente como prestação de serviços a clientes particulares e no terceiro enfoque, em uma relação de assalariamento, típica em fábricas, confecções ou terceirizadas. Dessa forma, “a atividade de costura permite grande maleabilidade em relação à situação de trabalho formalizado sem o abandono da profissão” (Abreu, 1986, p. 215), oferecendo uma gama de oportunidades de acordo com as características de cada profissional. Para as costureiras com maior habilidade e melhor posição social, a prestação de serviço em caráter artesanal demonstra-se importante alternativa de remuneração. Para profissionais com menos habilidades, as atividades em fábricas ou terceirizadas podem constituir a principal fonte de sustento. Diante disso, é possível inferir que o trabalho da costura se tornou quase uma extensão da condição da existência feminina.

A origem da desvalorização do trabalho feminino no campo da moda

É importante destacar alguns pontos que podem justificar a diferença de status entre as denominações costureiras e costureiros. Até o século XVII, como citado anteriormente, a produção de peças de vestuário era dominada pelas Corporações de Ofício, ricas e poderosas, em condições muito próximas às da Idade Média. Alfaiates dominavam a produção de trajes, tanto masculinos quanto femininos, e as corporações femininas confeccionavam roupas íntimas e trajes infantis para crianças até 8 anos de idade (Boucher, 2010). Foi somente em 1675, na França, que as mulheres conquistaram o direito de expandir sua produção por um decreto governamental, incorporando a confecção de acessórios destinados às mais diversificadas classes sociais e, assim, foram denominadas modistas (Boucher, 2010). Esse momento coincide com a expansão do consumo de artigos de moda, quando a roupa deixa de ser exibição de riqueza e privilégio da aristocracia, até então controlado pelas Leis Suntuárias¹⁵, para se transformar em importante marcador social. “Estar na moda” e ter conhecimento das últimas tendências passa a ser disseminado entre os estamentos sociais, estabelecendo o conceito primordial da moda através da imitação e da constante renovação de estilo (DeJean, 2010).

A partir do século XVIII, as “*marchandes de mode*”, mulheres que produziam e comercializavam artigos do vestuário e acessórios, dominaram o universo da moda na França. Apesar da proibição de confeccionarem trajes inteiros, suas habilidades de construir novas combinações e enfeites para os vestidos, transformaram-nas nas mais influentes figuras da corte (Boucher, 2010). Com incrível capacidade criativa, passaram a influenciar suas clientes e a usufruir de prestígio social e, gradualmente, essas mulheres invadiram um reduto, até então dominado pelos alfaiates, pois possuíam a capacidade de disseminar a mágica da moda: “a arte de saber como usar cada novo acessório de maneira que as outras pessoas possam, de um só relance, perceber o quão novo ele é” (DeJean, 2010, p. 55). Dessa forma, elas dominaram os ditames da moda na França e, conseqüentemente, espalharam-se por diversos países¹⁶. Nesse momento, consolidava-se a supremacia francesa em relação à

¹⁵ As leis Suntuárias consistiam em um conjunto de normas que pretendia controlar o consumo de bens na intenção de manter a diferenciação social. Cf. Boucher, 2010.

¹⁶ Esta difusão se dava por meio das pranchas de moda, ilustrações com detalhes de vestidos femininos que se espalhavam pelo mundo ocidental (Boucher, 2010, p. 228-287).

moda, aos costumes e ao luxo. Madame Rose Bertin (1747-1813), modista da Rainha Maria Antonieta, foi um exemplo da importância e prestígio que essas mulheres exerciam na corte francesa, então denominadas de “ministras das modas” (Godart, 2010, p. 69).

Para Frédéric Godart (2010) a estruturação da produção de moda e emergência da figura do criador, aconteceram em duas etapas: primeiramente, com a autonomização do campo da moda, quando as costureiras e modistas deixaram de se submeter às imposições de sua clientela e começaram a disseminar suas próprias ideias, com é o caso de Rose Bertin¹⁷ e, um segundo momento, quando, com a insurgência da personalização da moda em torno do nome de seu criador, passou-se a assinar as criações/vestidos assim como obras de arte.

As últimas décadas do século XIX, foram marcadas por consideráveis mudanças sociais, pelos conflitos de classes, pela formação de um proletariado urbano e demarcações sociais fortemente representadas no vestuário. Por outro lado, os valores da família, da mulher dedicada à criação dos filhos, foram impostos, acentuando-se assim, a divisão sexual do trabalho.

Para Hirata e Kergoat (2007), a diferenciação das atividades laborais femininas e masculinas foram moduladas histórica e socialmente. As autoras explicam que desde tempos remotos, ao homem era designado o trabalho produtivo e à mulher era destinada a esfera reprodutiva. O determinismo biológico seria o fator preponderante nesta diferenciação. Entretanto, ainda no final do século XIX, Thornstein Veblen (1974), ao pesquisar sobre a formação das classes ociosas em sua obra *“A teoria da classe ociosa”*, escrita em 1899, aborda a diferenciação sexual do trabalho. Para o autor, nas sociedades primitivas, o trabalho exercido pelo homem, ao ser de fato executado a partir de seus atributos biológicos supostamente superiores, passa a ser honroso, e os trabalhos que não exigem tais atributos, passam a ser classificados como menos prestigiosos e indignos, reforçando a hierarquia entre os sexos e entre classes. Estes trabalhos, mesmo que essenciais à manutenção da vida no grupo, seriam executados pelas mulheres e homens de classes mais baixas ou escravizados, estes últimos, obtidos pelos despojos de guerra.

A caça habitual aos grandes animais exige sempre mais o exercício das qualidades de solidez física, agilidade e ferocidade, e isso inevitavelmente acelera e acentua a diferenciação de funções entre os sexos. E logo que o grupo entra em contato hostil com outros grupos, a divergência de funções assumirá a forma de uma diferença entre proeza e indústria (Veblen, 1974, p.10).

O determinismo biológico desta divisão é combatido por Maria Mies (2016), porém, a autora corrobora com os escritos de Veblen (1974), pois afirma que o trabalho doméstico não é considerado trabalho produtivo, reforçando a questão central aqui tratada, além de imbricar nas questões capitalistas em relação ao trabalho¹⁸:

¹⁷ Rose Bertin (1747-1813): criadora de moda na corte de Luiz XVI, vestiu Maria Antonieta.

¹⁸ Cf. CONTINO, Joana. *A indústria da moda no capitalismo tardio: design, ideologia e relações de trabalho*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2025.

Devido a uma visão biologistica da atividade feminina, o seu trabalho doméstico não é definido como trabalho. O conceito de trabalho é majoritariamente utilizado no sentido restrito ao chamado “trabalho produtivo” nas relações capitalistas, e isso significa trabalho que produz mais-valia (Mies, 2016, p. 841).

Por outro lado, cabem às mulheres e às classes inferiores os trabalhos de subsistência como cozinhar, alimentar os filhos, fiar, dentre outros trabalhos menos prestigiosos. A partir deste entendimento, pode-se inferir a origem da discriminação do trabalho feminino e a própria condição de inferioridade da mulher:

A diferença entre proeza e trabalho desagradável e rotineiro coincide com a diferença entre os sexos. Os sexos diferem, não somente em estatura e força muscular, mas talvez ainda mais decisivamente em temperamento, e isso muito cedo deve ter causado uma correspondente divisão de trabalho. As atividades que em geral se classificam como proezas tocam aos homens, porque são mais fortes, mais firmes, mais capazes de tensão súbita e violenta, e mais facilmente dispostos à autoafirmação, à emulação ativa e à agressão (Veblen, 1974, p. 10).

Sendo assim, o trabalho realizado na esfera doméstica, passa a ser sistematicamente desvalorizado, considerado como uma extensão da própria existência feminina, sendo a costura englobada nas séries de atividades de cuidados e manutenção da família e do lar e, consequentemente, não concebida como uma atividade laboral produtiva.

Na sociedade oitocentista, marcada pelo sistema patriarcal e pela ascensão da burguesia industrial, a mulher que exercia alguma atividade remunerada só o fazia por extrema necessidade. Aquelas que, no período anterior, foram empreendedoras e donas de prósperos negócios de moda como Rose Bertin, aos poucos, cederam lugar à figura do *couturier*. Em geral, considerados criadores de moda, gozavam de prestígio social, envolvidos em uma aura de sofisticação e vida social intensa, transformando o capital social em capital econômico (Bueno, 2018). Essa contingência social em conjunto com a proeminência da figura do *couturier* marcou definitivamente a configuração da moda como profissão, relegando a figura feminina da costureira à simples condição de mão de obra executora, mal remunerada e explorada¹⁹.

Este cenário se consolidou em meados do século XIX, com Charles-Frederick Worth (1825-1895), um inglês que foi trabalhar em Paris, e foi responsável por mudar definitivamente o cenário da moda. Considerado o pai da alta-costura, com incrível criatividade, foi apadrinhado por uma das mais importantes figuras da época, Eugênia de Montijo, esposa de Napoleão III.

Graças à proteção da imperatriz Eugênia, Worth conquistou rapidamente um renome pessoal que fez também o do *couturier*, “costureiro”. A partir de então – esse é um fato completamente francês –, homens, alfaiates, terão a autoridade,

¹⁹ Cf. *Sweated System*. In: Mendes; Haye. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

antes desconhecida, de dirigir as casas de costura (*maisons de couture*) de luxo, de elaborar as variações sazonais da moda, de criar modelos e apresentá-los a seus clientes e compradores estrangeiros, os quais, uns e outros, instauraram pelo mundo a supremacia do gosto francês na elegância feminina (Boucher, 2010, p. 369).

Pela primeira vez, alguns parâmetros da moda, que ainda vigoram nos dias atuais, foram lançados por Worth, como a apresentação de coleções sazonais, modelos, chamadas “*sósias*” que desfilavam para os compradores, dentre outros, enfim, Worth criou a *Haute Couture*, alinhada à lógica do consumo e ao capitalismo moderno. Para ele, circular no meio social da elite, receber sua clientela em alto estilo, transitar nos principais lugares entre a elite, eram suas estratégias de sucesso, o que lhe concedia um capital social justamente no momento em que a mulher perdia sua autonomia profissional. Mesmo apoiados em uma rede de trabalhadoras, a mão de obra feminina, os negócios próprios passaram a ser privilégio de homens. Assim, emergiu a figura do costureiro, que passou a construir ao redor de si uma aura de sofisticação e prestígio que perdurou até meados do século XX.

Nesse período, a moda feminina tornou-se o principal marcador social da burguesia industrial, afeita às mudanças constantes, símbolo de ostentação de riqueza, enquanto o vestuário masculino se tornava sóbrio e elegante, condizente com a posição do homem de negócios. Godart (2010, p. 78) acrescenta que, “no final do século XVIII, a moda masculina tornou-se sombria, recusando mudanças muito bruscas e concentrando-se em certos detalhes estatutários”. A mulher transformava-se no símbolo de status, marcador da posição social; o trabalho passava a ser indigno da mulher da elite, mesmo dentro da esfera doméstica. A roupa impunha-se de forma ostensiva como impedimento a qualquer atividade laboral. Foi nesse cenário, cada vez mais restrito e hostil à mulher trabalhadora, que se abriram oportunidades para os homens dominarem os processos de criação de moda, dotados de “genialidade criativa”, transformando a profissão em símbolo de prestígio social.

O século dos costureiros e o reflexo no cenário brasileiro

O século XX começa com o estabelecimento das grandes casas de costura francesas e sua influência ao redor do mundo. Paris consolida-se como a capital mundial da moda e é consagrada mundialmente (Boucher, 2010). Na Inglaterra, destaca-se a produção de roupas masculinas e nos Estados Unidos, a produção em massa de peças de vestuário foi um grande motor da economia, principalmente, nos tempos de guerras. Boucher (2010) acrescenta que, no período entreguerras, algumas casas de costura lideradas por mulheres se destacaram no campo da alta-costura. Esse período foi marcado pela adaptação da moda a uma nova mulher, que emergiu após a Grande Guerra: mais livre, acostumada ao trabalho, adepta ao esporte e à dança. Esse novo estilo, como explica o autor, não foi aceito de forma imediata por uma parcela de costureiros, o que criou oportunidades de destaque para algumas mulheres que entenderam o espírito da nova mulher. Nesse momento, destacaram-se mulheres incrivelmente inovadoras e transgressoras, como Coco Chanel, Mme Paquin, Jeanne Lanvin, Elsa Schiaparelli, Mme. Grès, Madelleine Vionnet, (Bueno, 2018). Essas mulheres, souberam traduzir e entender suas clientes, libertando-as do espalho e das amarras dos tempos anteriores. Porém, esse breve domínio logo se desvaneceu e o pós guerra devolveu ao mundo

masculino a predominância no mundo da alta-costura. Paris retornou ao seu reinado da moda, e com ela, nomes como Christian Dior, Givenchy, Balenciaga, Jean Patou, dentre outros, dominaram e consolidaram o status do costureiro, com prestígio e fama internacionais.

No Brasil, é possível identificar duas fases nas quais as mulheres foram protagonistas no campo da moda: no século XIX, nos ateliês da rua do Ouvidor no Rio de Janeiro e, posteriormente, nas casas de moda nos anos 1940 e 1950.

Desde o século XIX, a influência francesa na moda era preponderante. Não só na moda do vestuário, mas nos costumes e comportamentos, Paris ditava tudo que era elegante no Brasil. O Rio de Janeiro, além de centro administrativo do país, consolidou-se como centro cultural e da moda. A rua do Ouvidor, dominada por comerciantes estrangeiros, importava toda sorte de artigos de vestuário, tanto da França quanto da Inglaterra, de tecidos a calçados e joias. Tudo que tinha origem estrangeira era cobiçado e consumido pelos brasileiros (Prado, 2019; Acioli, 2019).

Importante contribuição para a produção de moda no Brasil foram as modistas francesas que se instalaram na rua do Ouvidor. De origem incerta, essas mulheres emigraram da Europa, principalmente da França, pelas difíceis condições políticas e econômicas enfrentadas no país de origem. Chegando ao Rio de Janeiro, com ou sem experiência na costura, instalavam ateliês, empregavam mão de obra local e prosperavam, tanto comercializando artigos variados, quanto na confecção de roupas femininas (Monteleone, 2022). Esses ateliês foram importantes na formação da mão de obra local mais especializada, absorvendo mulheres de classes sociais menos favorecidas, bem como escravizadas e libertas que, logo, aprenderam o ofício e o “estilo francês”, adquirindo renome e prestígio gradativamente. Entretanto, muitas delas, disseminaram uma “reputação duvidosa”,²⁰ relegando ao trabalho de costura uma conotação pejorativa em uma sociedade extremamente tradicional e conservadora, que não valorizava o trabalho feminino, aos moldes da sociedade europeia oitocentista. Entretanto, a chancela da denominação francesa “madame”, vai conferir prestígio a tudo aquilo que se referia ao universo da moda (Acioli, 2019).

No início do século XX, a produção de moda no Brasil restringia-se à confecção de roupas de baixo custo para as camadas menos favorecidas da população. As elites cobiçavam a moda das grandes marcas francesas. A importação de roupas, bem como a produção de cópias²¹, autorizadas ou não, tornaram-se o modelo dos negócios de moda no Brasil (Braga; Prado, 2011). Protagonistas desta época, a Casa Canadá, no Rio de Janeiro; Madame Rosita, e o ateliê de Madame Boriska em São Paulo, foram exemplos de empreendimentos de mulheres²² que se destacaram em um ambiente sofisticado da elite brasileira. Conforme explica Prado:

²⁰ É possível que o envolvimento de D. Pedro II com uma modista da rua do Ouvidor tenha criado essa imagem negativa (Monteleone, 2022).

²¹ A prática da cópia de modelos franceses foi um modelo de negócios bastante popular no Brasil, muitas com autorização dos criadores. Ver Prado (2019).

²² A Casa Canadá era de propriedade de Jacob Pelicks e inicialmente era especializada na venda e armazenamento de casacos de peles. Em 1935 D. Mena Fialho e sua irmã, Cândida, assumiram o ateliê da loja, destacando-se como a principal loja de moda do Brasil no período (Prado, 2019). Nesse espaço, eram produzidas as cópias de inúmeras marcas internacionais e adaptadas tanto ao corpo quanto ao clima do país (Braga; Prado, 2011).

De um início baseado na importação de modelos prontos, a partir de 1929 essas casas procederam às cópias, em processo referendado pelas próprias casas francesas que, após aquele ano, passaram a ofertar a opção de compra dos moldes das roupas adquiridas – as toiles (telas em tecido, em geral algodão), que não só facilitavam como também estimulavam a prática da copiagem, antes já efetivada na prática. Para resistir à crise econômica do período, “a alta costura comercializou seus moldes” (Prado, 2019, p. 60).

O modelo de negócio de adaptação dos modelos franceses para o corpo e o clima do Brasil e os tecidos nacionais, constituiu uma verdadeira escola para diversos profissionais, como as costureiras, bordadeiras e futuros estilistas como Dener.

A partir da década de 1950, o reinado das “madames costureiras” começa a declinar, e a figura do “costureiro”, a exemplo do que acontecia na Europa, começa a se destacar no Brasil. Para Braga e Prado, argumentam, segundo Rui Spohr, renomado estilista da época, que:

Em março de 1955, Rui retornou ao Brasil certo de que o país estava pronto para “largar de mão os moldes franceses, as madames costureiras, os vestidos comprados no exterior e as cópias”. Assim, sem saber dos passos da moda em São Paulo e Rio, “comecei aqui no Sul o mesmo que Dener havia começado em São Paulo – ou seja, a coisa estava caindo de madura” (Braga; Prado, 2011, p. 240).

Assim, surgiram os grandes nomes da moda brasileira, considerados os primeiros “criadores costureiros”, majoritariamente homens. Nomes como José Gayegos, Dener Pamplona, Clodovil Hernandes, Ruy Spohr, Guilherme Guimarães, dentre outros, foram os protagonistas da criação de uma suposta “alta moda brasileira”. Mesmo fortemente inspirados pela moda francesa, estes nomes deram início ao que podia ser chamado de “criadores” da moda brasileira, e gozavam de fama, prestígio, status no cenário nacional. Segundo Braga e Prado (2014, p. 188), “esses costureiros montavam ateliês para atender senhoras da alta sociedade, para as quais desenhavam e produziam artesanalmente modelos exclusivos sob medida e caríssimos [...]”. Em contrapartida, um exército de costureiras anônimas, confeccionavam a maior parte das roupas da classe média, abastecidas pelas inúmeras revistas de moda, nacionais e importadas, que circulavam pelo Brasil.

Durante, aproximadamente, duas décadas, a moda brasileira foi marcada por um protagonismo predominantemente masculino. Apenas na década de 1970 a estilista mineira Zuzu Angel abriu caminho para a inserção e o reconhecimento das mulheres no campo da moda nacional. Tal movimento pode ser associado, de modo semelhante ao que ocorreu nas primeiras décadas do século XX, às transformações sociais que redefiniram o papel feminino na sociedade. À medida que as mulheres assumiam novas posições na esfera pública e profissional, a moda também se via convocada a dialogar com essa nova condição feminina, processo que Zuzu Angel demonstrou compreender e traduzir em suas criações.

Sua trajetória profissional teve início de maneira semelhante à de muitas outras mulheres do período: confeccionando peças para amigas em seu próprio apartamento, atividade que conciliava a geração de renda com as responsabilidades domésticas. Entretanto,

a paixão pelo ofício e a busca por autonomia econômica impulsionaram a estilista a ampliar gradualmente sua atuação e a traçar novos caminhos no campo profissional (Starling, 2025). Nesse processo, Zuzu Angel percebeu que não pretendia competir diretamente com a estrutura de moda então consolidada no país; ao contrário, passou a dedicar-se à construção de uma proposta autoral, voltada à elaboração de uma interpretação própria da moda brasileira, iniciativa que se tornaria o principal motor de sua trajetória:

Naquela fase da carreira, Zuzu não se interessava mais por ser reconhecida como grande nome da alta-costura. Seu desprendimento pelos padrões lançados por Paris vinha de longa data e ela não hesitava em comunicá-lo publicamente. Abandonara a curiosidade em esmiuçar as novas coleções francesas e achava monótona a pressa da imprensa em divulgar e comentar as mesmas novidades, sem o menor senso crítico. Paris, na opinião de Zuzu, havia perdido a sua força de imposição: “Regras ditadas por meia dúzia de costureiros não podem tolher a imaginação e a criatividade de bilhões de pessoas. Explicava que a moda que abre diálogo – em vez de “impor e ditar” – acolhe individualidades. Ela tinha uma visão clara de como, em um mundo marcado pela busca por diferenças e pela exploração da subjetividade, a roupa e o estilo pessoal exerceriam um papel crucial (Starling, 2025, p. 270).

Assim, apesar de críticas relativas à sua projeção internacional e o infortúnio de sua vida pessoal, Zuzu abriu espaço para uma nova geração de mulheres no campo da moda no Brasil, já no final do século XX. Inicialmente conhecida como a “costureira mineira” pela sociedade e imprensa cariocas, no decorrer da carreira, Zuzu se auto denominava “designer de moda”, talvez, segundo Starling (2025), pela própria convivência com os Estados Unidos – mas, abre-se uma brecha para outra interpretação: a do desprestígio da denominação de costureira.

É possível destacar que, diante do quadro apresentado, as mulheres modistas e costureiras se destacavam como reprodutoras de moda francesa no Brasil. No âmbito da criação, novamente a figura do “costureiro” é a que vai predominar, principalmente, a partir da década de 1950. Esse cenário replica, assim, as características dos papéis sociais femininos. Se, no período pós-guerra na Europa e nos Estados Unidos, as mulheres foram impelidas a se dedicarem aos cuidados do lar e dos filhos, o universo da moda tratou de espelhar tal comportamento. Os costureiros destacaram-se e tomaram a frente das posições de prestígio no universo da moda. Nos períodos históricos, nos quais a mulher é protagonista de sua história, a moda, como espelho da sociedade, também reflete este papel.

Considerações finais

Os trabalhos da agulha, embora fundamentais para o desenvolvimento da moda, foram historicamente associados ao universo feminino e, por isso, frequentemente relegados a um segundo plano na hierarquia das profissões. Dois fatores ajudam a compreender essa posição. O primeiro refere-se ao caráter doméstico e privado dessas atividades, entendidas como uma extensão das obrigações femininas, sobretudo após a popularização da máquina

de costura. O segundo relaciona-se à forma de transmissão dos saberes, predominantemente informal e cotidiana, que contribuiu para a desvalorização social e econômica desse ofício frente a outras práticas profissionais.

Outro aspecto relevante abordado neste estudo é a fundação da alta-costura por Frederik Worth, na segunda metade do século XIX, momento que coincide com o afastamento das mulheres “respeitáveis” dos espaços laborais. A alternância do protagonismo feminino na produção de moda reflete, portanto, as transformações sociais de cada época e as concepções atribuídas ao papel da mulher na sociedade.

Retomando períodos anteriores, no Renascimento, quando o humanismo substituiu o domínio religioso e o homem passou a ocupar o centro do universo, as mulheres conquistaram certa participação na vida social, destacando-se como modistas e *marchandes de mode*. Contudo, com a Revolução Industrial e o fortalecimento das hierarquias impostas por novos valores, as mulheres foram novamente colocadas em posição de subordinação. Nesse contexto patriarcal, a mulher tornou-se objeto de contemplação e perdeu espaço produtivo, enquanto a figura do costureiro ganhou prestígio e capital simbólico. Worth abriu caminho para outros homens na moda, em um período marcado pelo confinamento feminino ao espaço privado, simbolicamente traduzido na própria vestimenta.

Nos períodos posteriores, especialmente no pós-guerra, quando as mulheres conquistaram novas liberdades, elas reaparecem como criadoras e estilistas, como Chanel e Vionnet, recuperando parcialmente sua relevância no campo da moda. No entanto, ao longo do século XX, a hegemonia masculina nesse campo reafirma-se, e o trabalho das mulheres volta a ser reduzido à execução técnica, e não à criação. Ainda hoje, persiste a distinção simbólica entre “costureira” e “costureiro”, na qual o trabalho feminino é frequentemente percebido como extensão das tarefas domésticas e inferiorizado, enquanto o masculino é valorizado como expressão artística e criativa, dotado de prestígio e relevância.

Esta pesquisa procurou compreender como as diferenças de gênero se manifestaram e se consolidaram no campo da moda, evidenciando que, apesar da relevância do trabalho manual feminino na produção de vestuário, ele continua a ser desvalorizado diante da construção histórica dos papéis de gênero. Conclui-se, portanto, que a oposição simbólica entre *costureiro* e *costureira* reflete uma longa construção cultural que atribui valores distintos a atividades semelhantes, legitimando o trabalho masculino como criação e o feminino como execução. Apesar da atual pesquisa se concentrar no eixo Europa-Brasil, as diferenças de gênero no trabalho e na moda estão presentes em outras regiões do globo, como na América Latina, na Ásia e na África, variando de acordo com seus contextos históricos e econômicos – assunto que requer outra pesquisa de igual relevância.

Referências

ABREU, Alice Rangel de Paiva. **O avesso da moda**: trabalho a domicílio na indústria de confecção. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

ACIOLI, Paula. **A culpa é do Rio!** A cidade que inventou a moda no Brasil. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2019.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 34, dez. 2001.

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

BUENO, Maria Lúcia. Moda, gênero e ascensão social. As mulheres da alta-costura: de artesãs a profissionais de prestígio. **Revista dObras**, v. 11, n. 24, p. 103-130, nov. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.26563/dobras.v11i24.776>. Acesso em: 19 mar. 2026.

CONTINO, Joana. **A indústria da moda no capitalismo tardio**: design, ideologia e relações de trabalho. Rio de Janeiro: Rio Books, 2025.

DALFRÉ, Liz Andrea. Mundo ao Revés: Silvia Rivera Cusicanqui e a criação de uma episteme visual para a América Andina. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 16, n. 41, p. 1-28, 2023. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1987>. Acesso em: 19 mar. 2026.

DANIEL, Camila. O trabalho e a questão de gênero: a participação de mulheres na dinâmica do trabalho. **Revista O Social em Questão**, n. 25/26, p. 323-344, jan.-dez., 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552256749016>. Acesso em: 19 mar. 2026.

DEJEAN, Joan. **A essência do estilo**: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour. Trad. Monica Reis. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira, 2010.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2023.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. Trad. Lea P. Zyberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

GRUMBACH, Didier. **Histórias da moda**. Trad. Dorothee de Bruchard, et al. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

GUIMARAES, Maria Paula; RIBEIRO, Rita A. C. Metodologia de ensino de técnicas de costura voltado para cursos de graduação em Design de Moda. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 8, n. 3, p. 1-26, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/25944630832024e5576>. Acesso em: 19 mar. 2026.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de pesquisa**, v. 37, p. 595-609, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-15742007000300005>. Acesso em 19 mar. 2026.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos extremos**: o breve século XX, 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos impérios**. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanesi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

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

MIES, Maria. Origens sociais da divisão sexual do trabalho. A busca pelas origens sob uma perspectiva feminista. **Revista Direito & Práxis**, v. 07, n. 15, p. 838-873, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/dep.2016.25360>. Acesso em: 19 mar. 2026.

MONTELEONE, Joana. **O circuito das roupas**: A Corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889). São Paulo: Alameda, 2022.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2017.

PINSKY, Carla Bassanesi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

PRADO, Luís André. **A indústria do vestuário e moda no Brasil do século XIX a 1960**, 2019. Tese de Doutorado Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista IEB**, n. 45, set., 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106>. Acesso em: 19 mar. 2026.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000200015> . Acesso em: 19 mar. 2026.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória e dor. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STARLING, Virgínia Siqueira. **Quem é essa mulher?** Uma biografia de Zuzu Angel. São Paulo: Todavia, 2025.

VEBLEN, Thorstein. **A Teoria da classe ociosa**: Um estudo econômico das instituições. Trad. Olívia Krähenbühl. São Paulo: Ática, 1974. (Os pensadores).

ZAMBRINI, Maria Laura; Olhares sobre moda e design a partir de uma perspectiva de gênero; Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda; **Revista dObras**, v. 9, n. 19, p. 53-61, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.26563/dobras.v9i19.452>. Acesso em: 19 mar. 2026.

Agradecimentos

Revisora: Ludmila Guimarães Maia. Doutora em Estudos Literários (Universidad Complutense de Madrid). E-mail: ludmilagmaia@gmail.com