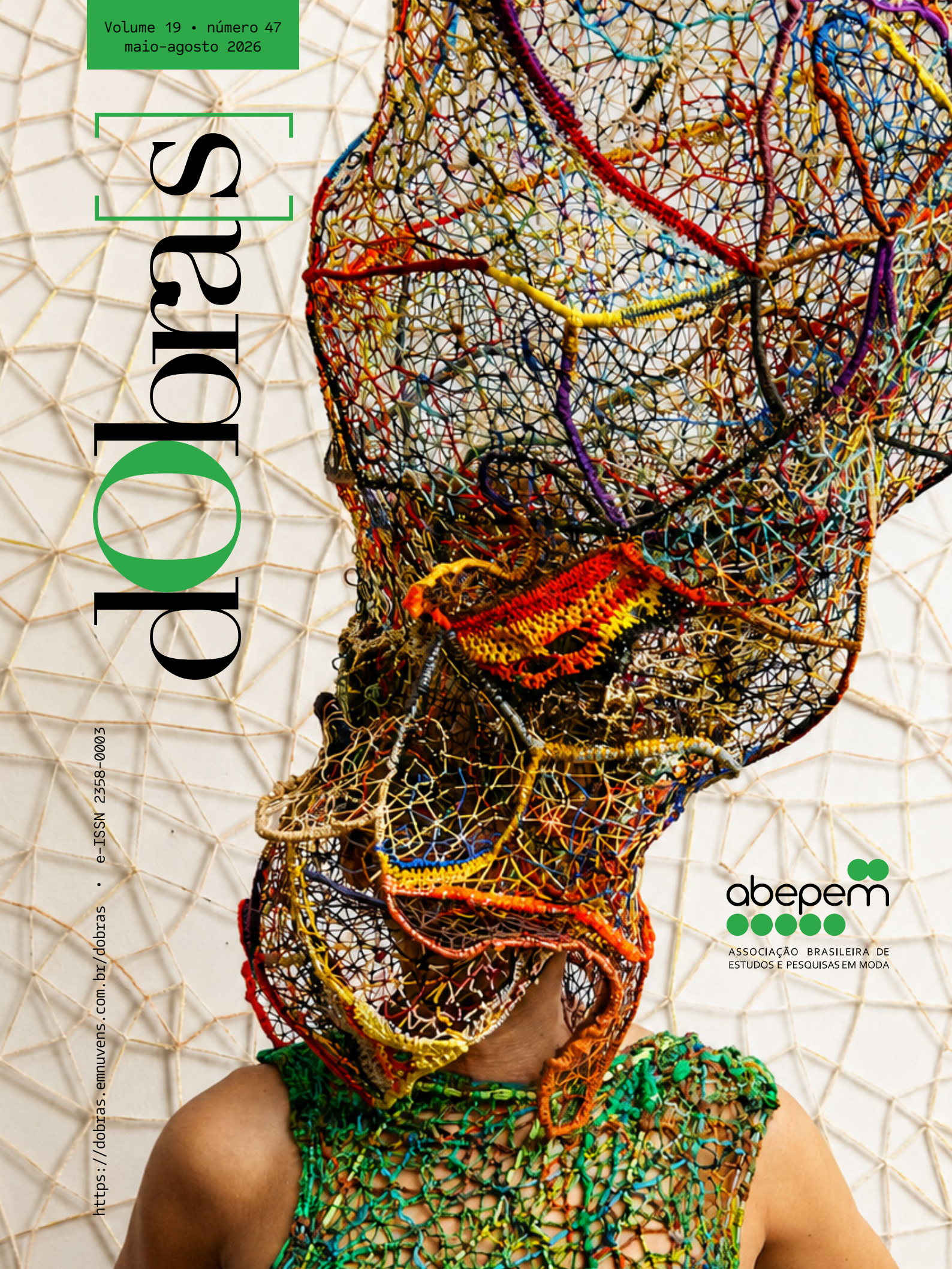
Volume 19 • número 47
maio-agosto 2026

dobras



https://dobras.emnuvens.com.br/dobras • e-ISSN 2358-0003

abepem
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA

[expediente]

COMITÊ EDITORIAL

EDITORA
Valéria Faria dos Santos Tessari

EDITOR-EXECUTIVO
Henrique Grimaldi Figueredo

ASSISTENTES EDITORIAIS
Eliza Dias Möller
Leticia Calvano Teixeira
Maria Eduarda Carvalho Fernandes

MÍDIAS SOCIAIS
Fernanda Marczak

ABEPEM
Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

CONSELHO CIENTÍFICO
Profa. Dra. Agnes Roccamora (London College of Fashion, Inglaterra); Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Universidade Federal do Pará, Brasil); Profa. Dra. Alessandra Vaccari (Università Iuav di Venezia, Itália); Profa. Dra. Alison Matthews David (Ryerson University, Canadá); Profa. Dra. Ana Claudia de Oliveira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni (Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Camila Borges da Silva (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil); Profa. Dra. Caroline Evans (Central Saint Martins, Inglaterra); Profa. Dra. Christine Greiner (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Claudia Schemes (Universidade Feevale, Brasil); Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil); Prof. Dr. Fausto Viana (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil); Prof. Dr. Frederic Godart (Insead, The Business School for the World, França); Profa. Dra. Giulia Ceriani (Università di Bergamo, Itália); Profa. Dra. Kathia Castilho (pesquisadora independente); Profa. Dra. Luz Neira García (Fashion For Future, Milão, Itália); Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil); Dra. Maria do Carmo Rainho (Arquivo Nacional, Brasil); Profa. Dra. Maria Eduarda Araujo Guimarães (Senac São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Paula Maria Guerra Tavares (Universidade do Porto, Portugal); Prof. Dr. Paulo Keller (Universidade Federal do Maranhão, Brasil); Profa. Dra. Regina Root (William & Mary, Estados Unidos); Profa. Dra. Renata Pitombo (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil); Profa. Dra. Rita Morais de Andrade (Universidade Federal de Goiás, Brasil); Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa (Universidade Federal do Paraná, Brasil); Profa. Dra. Sofia Pantouvaki (Aalto University, Finlândia); Profa. Dra. Vânia Carneiro de Carvalho (Museu Paulista, Universidade de São Paulo, Brasil).

CAPA
Marcello Max a partir de imagem de Alexandre Heberte

IMAGENS
Alexandre Heberte| @alexandreheberte

DIREÇÃO DE ARTE | PROJETO GRÁFICO
Marcello Max

CONTATO
dobras@abepem.com.br

SITE E INSTAGRAM
https://dobras.emnuvens.com.br • @dobrasrevista

REVISTA DOBRAS e-ISSN 2358-0003 | ISSN impresso 1982-0313 v. 1 n. 1 da dObra[s]/2007

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA (ABEPEM)
Rua Cardoso de Almeida, 788, cj. 144. São Paulo – SP. CEP: 05013-001

Nota: O conteúdo dos textos publicados é de exclusiva responsabilidade da autora/do autor, bem como a correção gramatical e adequação às normas ABNT.

[sumário]

EDITORIAL

5
GÊNERO, MODA E INTERSECCIONALIDADE: UM DEBATE URGENTE
Henrique Grimaldi Figueredo
Valéria Faria dos Santos Tessari

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ

8
RELAÇÕES DE TRABALHO E GÊNERO NO DESIGN TÊXTIL E DE MODA
Ana Júlia Melo de Almeida
Francisca Nogueira Mendes

APRESENTAÇÃO DAS IMAGENS

11
CORPO-TECELÃO: A TRAMA EM TRÂNSITO
Alexandre Heberte

DOSSIÊ

13
O ENSINO TÊXTIL NO SESC POMPEIA: SITUANDO AS TRAJETÓRIAS DE TIYOKO TOMIKAWA, ANA CORDEIRO E MARA DORATIOTTO
João Victor Brito dos Santos Carvalho
Lara Leite Barbosa

35
COSTURAR INVISIBILIDADES: GÊNERO, TRABALHO E PRESTÍGIO NA HISTÓRIA DA MODA
Maria Paula Guimarães

56
COSTURANDO SONHOS NOS ENTRELAÇAMENTOS DA PROFISSIONALIZAÇÃO, DA REDE DE CUIDADO E DO UPCYCLING DE RESÍDUOS TÊXTEIS PÓS-CONSUMO
Lucilene Mizue Hidaka

77
"FUI COMEÇANDO AOS POUCOS, ATÉ CHEGAR AO TOPO QUE EU JÁ ESTOU": A MODA E A EMANCIPAÇÃO FEMININA PRESENTES NO DISCURSO DAS MULHERES ATUANTES NO POLO DE CONFECÇÕES DO AGRESTE DE PERNAMBUCO SOB O PRISMA DO TRABALHO E DA ANÁLISE DO DISCURSO
Maria Teresa Lopes
Dionisio Tito de Barros Neto

102
MULHERES DO SUL GLOBAL: EMPODERAMENTO DE MULHERES REFUGIADAS POR MEIO DA COSTURA NO RIO DE JANEIRO
Bárbara de Oliveira e Cruz
Rita Maria de Souza Couto

119
CREPAGEM COMO TÉCNICA INCLUSIVA DE MODELAGEM PARA CORPOS TRANS: RELATO DE EXPERIÊNCIA NO ENSINO DE MODA E ECONOMIA CRIATIVA
Macivaldo Santana dos Santos
Lucas da Rosa

141
PATRIMÔNIO TÊXTIL E FABRICAÇÃO DIGITAL: A COLEÇÃO DE RENDAS LUCY NIEMEYER NA APLICAÇÃO DE NOVAS SUPERFÍCIES TÊXTEIS PELA GRAVAÇÃO A LASER E IMPRESSÃO 3D
Anerose Perini
Rafael Reche Tavares
Luis Henrique Alves Cândido

156
DA TRADIÇÃO À CONTEMPORANEIDADE NA ALFAIATARIA: COSTURANDO MEMÓRIAS E TERRITÓRIOS
Bárbara Toffanetto Gomes Lopes
Rachel de Sousa Vianna

176
TECENDO AUSÊNCIAS: CORPOS NEGROS, PRÁTICAS TÊXTEIS E O SILÊNCIO DAS NARRATIVAS NO DESIGN E NA MODA
Felipe Guimarães Fleury

192
O DESIGN FEMINISTA E A ARTE DE MULHERES NEGRAS DE PORTO ALEGRE
Maria Clara Aquino
Hallana da Rosa Vitória

ARTIGOS

209
CORPO, MEMÓRIA E MODA: A MODA AFRO-BRASILEIRA COMO RESISTÊNCIA
Leticia Aparecida Maciel Vieira

222
FRAMING BRAZILIAN DRESS: ILLUSTRATIONS OF INDIGENOUS AND AFRO-BRAZILIANS IN EUROPEAN COSTUME BOOKS FROM THE LIPPERHEIDE COSTUME ARCHIVE
Fernando Augusto Hage Soares
Sabine de Günther

247
JORNALISMO DE MODA: ELEMENTOS DO JORNALISMO E DA LÓGICA DA MARCA NA COBERTURA DA SÃO PAULO FASHION WEEK N57 NO INSTAGRAM DA ELLE E VOGUE BRASIL
Larissa Molina Alves
Lia da Fonseca Seixas
Claudiane de Oliveira Carvalho

275
DOS TRAÇOS AO VAZIO: ESTRUTURALISMO, ONTOLOGIA DA MULTIPLICIDADE E MODA
Yuri Rezende Taraciuk

293
GALERIA

[editorial]

Gênero, moda e interseccionalidade: um debate urgente

Gender, fashion, and intersectionality: an urgent debate

Henrique Grimaldi Figueredo – Editor-executivo
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6324-4876

Valéria Faria dos Santos Tessari – Editora
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7959-909X

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2159

Uma das viradas mais instigantes nas ciências sociais e humanas nas últimas décadas foi a utilização do conceito de interseccionalidade para diagnosticar desigualdades estruturais e formular saídas e políticas públicas necessárias a um mundo mais democrático e plural. As questões de gênero e a racialização, por exemplo, se articulados como dispositivos analíticos, permitem revelar as assimetrias que sustentam diversas disparidades e os poderes envolvidos na manutenção perversa dessa lógica. Como bem relembra a socióloga portuguesa, Paula Guerra (2025, p. 583) ao revisitar o trabalho de Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, esta abordagem nos permite "enfatizar a importância do conhecimento situado e da consciência crítica para a transformação social, evidenciando como as experiências de opressão se entrelaçam e constroem realidades únicas para cada indivíduo"[1].

O novo dossiê da dObra[s] intitulado "Relações de trabalho e gênero no design têxtil e na moda", organizado pelas professoras doutoras Ana Júlia Melo Almeida (Universidade de São Paulo) e Francisca Nogueira Mendes (Universidade Federal do Ceará), contribui assim para expandir essa visão, dinamizando tais debates e pavimentando os caminhos para inauditas perspectivas e propostas conceituais e metodológicas no campo da moda. Nas palavras das organizadoras, a coletânea, composta por dez textos pretende retratar "as materialidades têxteis a partir da expansão de suas abordagens e possibilidades de investigação, considerando desde a atividade de trabalho em si até a perspectiva historiográficas dos registros e das memórias que compõem as elaborações por meio da prática de tecer no Brasil".

As imagens que compõem o novo volume, sob responsabilidade de Alexandre Heberte, trazem uma perspectiva poética que enxerga, com sensibilidade e encantamento, as relações entre o processo de tecelagem e uma subjetividade sempre em movimento. Como

[1] Veja: GUERRA, Paula. Artes feministas para alegrar becos tristes: gênero, DIY e outras cenas artísticas no sul global. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 30, n. 2, pp. 577-596, 2025.

o próprio Heberte ressalta, "compreendo o *corpo-tecelão* como um corpo atravessado pela experiência da tessitura. Um corpo que pensa fazendo. Que aprende repetindo. Que organiza memória, tempo e afeto através do fio. A tecelagem me ensinou disciplina, permanência e escuta. Fez também com que eu retornasse à minha própria história por outros caminhos".

Ainda neste volume contamos com quatro importantes trabalhos na seção Artigos. "Corpo, memória e moda: a moda afro-brasileira como resistência", de autoria de Letícia Aparecida Maciel Vieira, e "*Framing Brazilian Dress: Illustrations of Indigenous and Afro-Brazilians in European Costume Books from the Lipperheide Costume Archive*", de Fernando Augusto Hage e Sabine de Günther; dialogam, em alguma medida, com o quadro teórico que norteia o dossiê, pensando processos de representação e os discursos que os envolvem e replicam. Território simultâneo de elaboração de narrativas históricas, mas também de sua contestação, nestas digressões é possível encontrar uma busca de reescrita da cultura como prática social. Já em "Jornalismo de moda: elementos do jornalismo e da lógica da marca na cobertura da São Paulo Fashion Week N57 no Instagram da Elle e Vogue Brasil", de Larissa Molina Alves, Lia da Fonseca Seixas e Claudiane de Oliveira Carvalho, somos guiados pelo instigante universo do jornalismo de moda, um texto pensado como modalidade especializada que articula, na produção discursiva, elementos da lógica das práticas jornalísticas e da lógica de marca. Por último, "Dos traços ao vazio: estruturalismo, ontologia da multiplicidade e moda", de Yuri Rezende Taraciuk, o leitor é convidado a adentrar um texto-conceito, que parte do uso da performance artística *Caminhada em Viena* (1965), de Günter Brus, como fio condutor para articular moda, arte e teoria.

Para finalizar a edição, registramos a chegada de duas novas assistentes editoriais, Eliza Dias Möller e Maria Eduarda Carvalho Fernandes, ambas do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, que vêm somar à nossa equipe; mas também nos despedidos de Felipe Goebel, que durante anos contribuiu com a revista, primeiro como assistente editorial e depois como um de nossos editores, e de Joyce Costa, cuja passagem pela dObras foi rápida, mas marcada por um trabalho cuidadoso e de excelência. A eles desejamos uma caminhada repleta de realizações pessoais e profissionais.

Com alegria saudamos os leitores da segunda edição da dObra[s] deste ano, desejando um ciclo de profundos aprendizados e experimentações. Seguimos juntos e tramando outros futuros possíveis.

[dossiê]

Relações de trabalho e gênero no design têxtil e de moda

Work and gender relations in textile and fashion design

Ana Julia Melo Almeida[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3265-8275

Francisca Nogueira Mendes[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1098-5953

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2160

As práticas que emergem deste dossiê intitulado "Relações de trabalho e gênero no design têxtil e de moda" retratam as materialidades têxteis a partir da expansão de suas abordagens e possibilidades de investigação, considerando desde a atividade de trabalho em si até a perspectiva historiográficas dos registros e das memórias que compõem as elaborações por meio da prática de tecer no Brasil. Os artigos se voltam à compreensão das relações sociais presentes nessa produção, em abordagens interseccionais, e apresentam reflexões que analisam as dinâmicas de trabalho e de gênero situadas nos processos artísticos e produtivos. Há também um direcionamento para os espaços de ensino e profissionalização voltados às práticas têxteis, sejam elas artesanais ou industriais, que compõem a transmissão de técnicas e conhecimentos por meio de uma pluralidade de grupos profissionais, localizados em diferentes contextos geográficos.

As imagens que compõem este número da revista retratam o trabalho do artista cearense Alexandre Heberte. Sua produção artística revela não apenas a materialidade e os processos envolvidos no ato de construir artefatos têxteis, mas também os percursos de formação, os espaços de trabalho e os circuitos de exposição. Há no deslocamento do artista de Juazeiro do Norte, seu local de origem, para São Paulo, cidade em que decidiu se estabelecer e produzir, uma trama de relações que se reconfigura em meio aos trânsitos, em uma circulação de ideias, objetos e práticas.

O primeiro texto do dossiê, intitulado "O ensino têxtil no Sesc Pompeia: situando as trajetórias de Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro e Mara Doratiotto", escrito por João Victor Brito dos Santos Carvalho e Lara Leite Barbosa, analisa três trajetórias relacionadas ao ensino têxtil nas oficinas do Sesc Pompeia. Os percursos das três artistas são apresentados de

1 Doutora em Design pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. E-mail: ajuliamalmeida@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/5419842931549154

2 Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora do curso de Design-Moda da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: franciscarnmendes@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/6279132644504627

maneira cruzada, com o intuito de situá-las em um panorama mais amplo na cidade de São Paulo ao longo das décadas de 1970 e 1980. Há ainda a discussão em torno das categorias associadas aos objetos têxteis, em um diálogo entre os campos da arte, do design e do artesanato.

Os textos seguintes abordam as atividades presentes no fazer têxtil por meio da costura, a partir de uma rede de iniciativas e profissionais, situando esse ofício como um trabalho socialmente atrelado às mulheres em uma perspectiva social e histórica. A atividade da costura assume um papel de transformação social, onde as relações entre trabalho e gênero são o fio condutor das interações dessas mulheres no Brasil. O artigo "Costurar invisibilidades: gênero, trabalho e prestígio na história da moda", de Maria Paula Guimarães, trata 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.

Em "Costurando sonhos nos entrelaçamentos da profissionalização, da rede de cuidado e do upcycling de resíduos têxteis pós-consumo", escrito por Lucilene Mizue Hidaka, há uma reflexão sobre a atuação do Instituto Costurando Sonhos como um espaço de profissionalização de costureiras na comunidade de Paraisópolis, situada na Zona Sul da cidade de São Paulo. O artigo entrelaça práticas de upcycling têxtil e a constituição de redes de cuidado comunitário. Já o artigo "'Fui começando aos poucos, até chegar ao topo que eu já estou': a moda e a emancipação feminina presentes no discurso das mulheres atuantes no polo de confecções do Agreste de Pernambuco sob o prisma do trabalho e da análise do discurso", de Maria Teresa Lopes e Dionísio Tito de Barros Neto, analisa a produção de um grupo de nove mulheres que atua no setor de confecção. A condução da pesquisa é realizada por meio do mapeamento de três dinâmicas centrais, moda, trabalho e emancipação, que aparecem no discurso mobilizado por essas mulheres e revelam dinâmicas de trabalho, configurando uma ambivalência entre vulnerabilidade social e autonomia financeira.

Ainda nesse primeiro eixo, em "Mulheres do Sul Global: empoderamento de mulheres refugiadas por meio da costura no Rio de Janeiro", escrito por Bárbara de Oliveira e Rita Maria de Souza Couto, são apresentados grupos que praticam atividades de costura e artesanato no Rio de Janeiro, promovendo trabalho e gerando renda para mulheres refugiadas na cidade. A análise mostra como a violência e os abusos domésticos foram umas das causas do refúgio das costureiras integrantes do projeto. O artigo evidencia como costurar pode ser um ato colaborativo, responsável, ético, político e, acima de tudo, transformador.

Na sequência, em um segundo eixo, a produção têxtil é analisada por meio de suas atividades e agentes em direção a um contexto político e social mais amplo, considerando materialidades para corpos diversos, processos de constituição de acervos na área têxtil, além de perspectivas que articulam memórias e territórios. No texto "Crepagem como técnica inclusiva de modelagem para corpos trans: relato de experiência no ensino de moda e economia criativa", os autores Macivaldo Santana dos Santos e Lucas da Rosa relatam a concepção, o planejamento e a execução de um curso livre de modelagem inclusiva de vestuário

voltado a pessoas trans, travestis, não bináries e *drag queens*. Ao explorar a crepagem como estratégia pedagógica, o estudo demonstra a técnica como uma ferramenta de aprendizagem baseada na experimentação material e na relação direta com o corpo.

Já do ponto de vista dos processos de fabricação digital, o artigo "Patrimônio Têxtil e Fabricação Digital: A Coleção de rendas Lucy Niemeyer na aplicação de novas superfícies têxteis pela gravação a laser e impressão 3D", de Anerose Perini, Rafael Reche Tavares e Luis Henrique Alves Cândido, analisa a relação entre produtos de vestuário e memória afetiva. Por meio de uma reflexão sobre moda e patrimônio, o artigo contextualiza a doação de uma coleção de rendas de Lucy Niemeyer ao acervo do Museu de Moda e Têxtil da UFRGS e reflete sobre possíveis desafios tanto na elaboração de um acervo digital quanto na utilização das peças digitalizadas para novas pesquisas em torno de materiais têxteis.

Tratando das transformações históricas, o artigo "Da tradição à contemporaneidade na alfaiataria: costurando memórias e territórios", escrito por Bárbara Toffanetto e Rachel de Sousa Vianna, propõe uma reflexão sobre a alfaiataria como campo de produção de saberes e identidades. A pesquisa se debruça sobre a experiência de Bárbara Toffanetto como alfaiate e artista para traçar um paralelo entre o ofício em Londres, na Inglaterra, e em Belo Horizonte, no Brasil. O estudo examina como as técnicas e relações de trabalho revelam dinâmicas de gênero e destaca a presença de mulheres na alfaiataria tem contribuído para ressignificar modos de fazer, relações de trabalho e imaginários associados ao ofício.

Por fim, em um último eixo, os artigos apresentam análises em torno de um pensamento político e historiográfico para recompor narrativas muitas vezes invisibilizadas nas atividades têxteis. Em "Tecendo ausências: corpos negros, práticas têxteis e o silêncio das narrativas no design e na moda", de Felipe Guimarães Fleury, há uma análise de práticas têxteis elaboradas por pessoas negras, considerando o tecido como um arquivo político permeado por ausências, que são consideradas como um território de memória e resistência. Neste percurso, a reflexão construída a partir dessas trajetórias é posicionar o fazer têxtil como espaço de produção de conhecimento, ampliando narrativas e referenciais teóricos mobilizados no campo do design de moda. Partindo para uma crítica feminista, o artigo "O design feminista e a arte de mulheres negras de Porto Alegre", de Maria Clara Aquino e Hallana da Rosa Vitória, investiga o processo criativo de mulheres negras artistas de Porto Alegre. A contribuição dessas artistas para o campo do design não se limita à crítica das estruturas excludentes, mas também oferecem caminhos concretos para uma prática projetual transformadora, ancorada na experiência vivida e na valorização de saberes situados. Em um cenário no qual a exclusão ainda marca profundamente o campo das artes e do design, este estudo evidencia a importância de escutar, registrar e legitimar as práticas de mulheres negras artistas.

Dessa maneira, este dossiê reúne pesquisas em torno das práticas têxteis em um sentido ampliado, conjugando diferentes áreas do conhecimento (como artes aplicadas, artes visuais, design têxtil, design de moda e artesanato), com o intuito de ampliar o olhar para mais agentes que participam das dinâmicas de trabalho presentes na produção dos objetos têxteis e de moda. Para nós, há um espaço de formação e de trabalho permeado por diferentes marcadores sociais e estruturado a partir de um conjunto de ofícios, conhecimentos, localidades e pessoas que participam da elaboração dos artefatos têxteis.

Corpo-tecelão: a trama em trânsito

The weaving body: the weave in motion

Alexandre Heberte[1]
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-7224-5021

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2161

Aprendi a tecer já adulto, quando cheguei a São Paulo tentando reorganizar a própria vida. O tear apareceu num momento em que meu corpo ainda não entendia exatamente o que fazer de si. Antes disso, existiam apenas fragmentos: a memória de minha mãe costurando até tarde da noite no Juazeiro do Norte, os tecidos espalhados pela casa, o trabalho manual atravessando silenciosamente a infância. Mas eu ainda não sabia que aquele universo já me preparava.

Quando o tear entrou em minha vida, em 2006, não foi apenas um aprendizado técnico. O que começou como um hobby transformou-se lentamente em linguagem, pensamento e forma de permanência no mundo. A repetição do gesto organizou meus pensamentos. O vai e volta da trama reorganizou também meu corpo.

Com o tempo, compreendi que a tecelagem não era apenas produção de objetos. O tecido carregava tempo, insistência, memória e presença. Cada trabalho passou a registrar também os deslocamentos de um corpo em trânsito: do Cariri para São Paulo, do espaço íntimo do ateliê para a rua, das exposições para as oficinas, das práticas individuais para as experiências coletivas, até chegar em Clermont-Ferrand, na França, primeira residência artística fora do Brasil.

Ao longo dessa trajetória, meu interesse foi se afastando da ideia de técnica como finalidade. O que me mobiliza é aquilo que a técnica pode abrir. O corpo aquecido para as experiências. O erro, o desvio, a ruptura da regularidade, o nó que interrompe e reorganiza o tecido. Chamo parte dessa pesquisa de trama experimental: um campo onde o fio deixa de obedecer completamente às estruturas tradicionais e passa a produzir outras possibilidades de relação entre matéria, corpo e espaço.

Desse percurso nasce também a Renda Cariri. Não como repetição de uma tradição específica, mas como invenção atravessada pela memória do Cariri cearense, pela experiência urbana, pelo trabalho contínuo das mãos e pela observação do próprio fazer. Meu trabalho se constrói entre o tear e o corpo. Entre o gesto técnico e a experiência vivida. Muitas vezes, o tecido deixa de ocupar apenas a parede ou o espaço expositivo e passa a operar como presença: tecidos suspensos, vestíveis, ações performáticas, oficinas, instalações e experiências coletivas.

---

[1] Artista, mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0197513878703119

Nas ruas, tecer transforma-se em acontecimento. O tear em espaço público ativa conversas, memórias e aproximações inesperadas. As pessoas se reconhecem no gesto manual. Contam histórias de mães, avós e tias que costuravam, bordavam ou teciam. O trabalho têxtil aparece então não apenas como objeto artístico, mas como campo de relação social e afetiva.

Também nas oficinas compreendi que ensinar não significava transmitir uma fórmula pronta. O que procuro ativar é um estado de experimentação. Um espaço onde diferentes corpos possam perceber o tecido como linguagem e pensamento. Muitas vezes, são duas pessoas que ocupam o mesmo tear. O aprendizado acontece no compartilhamento do ritmo, na escuta e na negociação do gesto.

Foi também durante minha formação em Licenciatura em Artes Visuais que comecei a compreender que o que acontecia no tear ultrapassava o campo técnico ou artesanal. A prática já produzia pensamento, presença, deslocamento e modos de existir. Essa percepção se aprofundou no Mestrado em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde desenvolvi a pesquisa "Corpo-tecelão: urdume aberto às tramas experimentais", sob orientação de Maria Luiza Fatorelli. Foi nesse percurso acadêmico que o conceito de *corpo-tecelão* ganhou forma: não como metáfora, mas como entendimento de um corpo que pensa através do fazer, produz conhecimento na experiência da tessitura e se transforma enquanto tece. O tear deixa então de ser apenas ferramenta e passa a operar como dispositivo de linguagem, escuta e invenção de mundo.

Hoje compreendo o *corpo-tecelão* como um corpo atravessado pela experiência da tessitura. Um corpo que pensa fazendo. Que aprende repetindo. Que organiza memória, tempo e afeto através do fio. A tecelagem me ensinou disciplina, permanência e escuta. Fez também com que eu retornasse à minha própria história por outros caminhos.

As imagens reunidas neste ensaio apresentam fragmentos dessa trajetória: instalações têxteis suspensas, rendas experimentais, vestíveis, ações performáticas e tecidos construídos como paisagem de passagem. Mais do que documentar obras, elas revelam um processo contínuo de investigação, onde o tecido deixa de ser apenas matéria e passa a funcionar como campo de encontro entre corpo, memória e trabalho.

Talvez seja isso que venho tentando tecer todos esses anos: não apenas objetos, mas modos de permanecer sensível ao mundo. O tecido como travessia. O fio como possibilidade de reorganizar a existência. O trabalho manual como forma de presença.

A trama está em trânsito.

O ensino têxtil no Sesc Pompeia: situando as trajetórias de Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro e Mara Doratiotto

Textile education at Sesc Pompeia: situating the trajectories of Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro and Mara Doratiotto

João Victor Brito dos Santos Carvalho[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1490-5877

Lara Leite Barbosa[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8636-2904

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2022

[resumo] O presente artigo discute três trajetórias ligadas ao ensino têxtil nas oficinas do Sesc Pompeia, em São Paulo, e busca situá-las social e historicamente. Para tal, inicialmente, são discutidas as lacunas históricas que levaram à delimitação do objeto de estudo. Em seguida, são apresentadas as trajetórias de Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro e Mara Doratiotto, considerando sua atuação junto ao Sesc Pompeia e outras instituições, bem como em exposições com as quais estiveram envolvidas. Essa apresentação se dá de forma relacional: as três trajetórias cruzam-se em diferentes momentos, e essas articulações são aqui sublinhadas, buscando-se situá-las em um panorama mais amplo – o circuito paulistano de arte e design têxtil. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com as três artistas mencionadas, bem como levantamentos iconográficos e documentais em seus acervos privados; algumas das imagens e dos documentos encontrados são compartilhados aqui. Por fim, a partir de considerações de Cheryl Buckley, Griselda Pollock e Howard Becker, foi possível entender que as trajetórias investigadas tensionam noções típicas de arte, design e artesanato.

[palavras-chave] **Ensino têxtil. Gênero. Artefatos têxteis. História das mulheres.**

---

[1] Mestre em Têxtil e Moda pela EACH-USP (2024). Doutorando em Design pela FAUUSP, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo, e membro do NOAH – Núcleo Habitat Sem Fronteiras (DGP-CNPq). joaovictorbrito@usp.br. http://lattes.cnpq.br/7327295416829984.

[2] Doutora pela FAUUSP (2009). Professora Associada do Departamento de Projeto da FAUUSP e coordenadora do NOAH – Núcleo Habitat Sem Fronteiras (DGP-CNPq). barbosall@usp.br. http://lattes.cnpq.br/1493530342983257.

[abstract] This article discusses three trajectories related to the textile education at Sesc Pompeia's workshops, in São Paulo, and situates them socially and historically. In order to do so, firstly it discusses the historical gaps that led to the definition of the study object. Then, it presents the trajectories of Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro and Mara Doratiotto, mentioning their role at Sesc Pompeia as well as in other institutions and the exhibitions in which they took part. This presentation is done in a relational sense: the three trajectories overlap in different moments, and these links are underlined here, aiming to situate them within a broader scenery – the textile art and design circuit in the city of São Paulo. The research conducted semi-structured interviews with all three artists, as well as iconographic and documental surveys in their private collections; some of the images and documents found are also shared here. Lastly, from the considerations of Cheryl Buckley, Griselda Pollock and Howard Becker, it was possible to understand that the trajectories investigated here contribute to the tensioning of typical notions of art, design and craftsmanship.

[keywords] **Textile education. Gender. Textile artifacts. Women's history.**

Recebido em: 05-01-2026.
Aprovado em: 11-06-2026.

Por que pesquisar o ensino têxtil no Sesc Pompeia?

Quase cinquenta anos separam o início desta pesquisa e os primeiros registros de atividades de ensino têxtil no lugar que viria a ser conhecido como o Sesc[3] Pompeia. Esse registro inicial é um documento assinado em 1976 por Miguel Paladino, que atuou junto à coordenação das oficinas do Sesc Pompeia, no início da década de 1980. Trata-se de um relatório de atividades encontrado no acervo documental do Sesc Memórias[4], intitulado "Monitoria na Oficina de Artesanato", que descreve oficinas infantis, as quais trabalham diversas disciplinas, como gravura, pintura, trabalhos em argila e madeira, e atividades ligadas aos campos[5] têxtil e da moda, como o tingimento em *batik*, o macramê e o desenho de camisetas. Dessa forma, o ensino têxtil está presente na história do Sesc Pompeia desde antes de sua

[3] Sesc é a sigla para Serviço Social do Comércio.

[4] Sesc Memórias é o nome dado ao acervo documental e iconográfico preservado pelo Sesc, que inclui registros sobre toda a história da organização e suas respectivas unidades. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/sesc-memorias/. Acesso em: 19 out. 2022.

[5] Utiliza-se o conceito de campo, de Pierre Bourdieu, sintetizado por Lahire (2017) como um microcosmo do amplo espaço social, que possui regras próprias de funcionamento, ou seja, relativamente autônomo, no qual atuam agentes que ocupam diferentes posições, geralmente em disputa uns com os outros pela hegemonia do campo.

inauguração oficial em 1982, e antes mesmo de ser iniciado o projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi para o espaço, em 1977, momento em que a unidade era aberta ao público de maneira quase informal, com uma programação experimental. Lina descreveu sua impressão ao adentrar o espaço, pensando seu projeto arquitetônico a partir da organicidade do que se via ali:

> Na segunda vez em que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura hennebiqueana, mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria (Bardi, 1986, p. 31).

Em 1982, com a finalização de uma parte do projeto, o Sesc Pompeia inaugurou as "Oficinas de Criatividade" em um dos galpões aos fundos da unidade, com uma série de cursos livres e regulares que até hoje acontecem semestralmente e que, de maneira similar às oficinas de artesanato mencionadas acima, trabalham a partir de diversas disciplinas: marcenaria, fotografia, desenho e pintura, gravura em metal, cerâmica, tecelagem e tapeçaria, costura etc. Além de Lina, um dos principais nomes ligados à concepção dessas oficinas como parte essencial do cotidiano da unidade é o de Glaucia Amaral, coordenadora ligada ao Sesc Pompeia que convidou a arquiteta para realizar o projeto do espaço e insistiu para que nele se incluísse um galpão próprio para tal fim (Leal, 2021).

Pensando-se na história do design e na história da arte, o têxtil costuma ser considerado, em alguma medida, um objeto de estudo relevante na reconstituição da história de instituições de ensino que configuram marcos nesses campos. Existe muito interesse, por exemplo, na oficina têxtil da *Bauhaus*, não apenas pensando em seu funcionamento integrado à instituição, em sentido mais amplo (Droste, 2006), mas também nos vários nomes das designers têxteis que ali estudaram e/ou lecionaram e suas trajetórias específicas, como Gunta Stölzl, Anni Albers, Otti Berger e Marta Erps-Breuer (Smith, 2014; Troy, 1999; Almeida, 2022; Carvalho; Kanamaru, 2023b). As Faculdades Têxteis dos *Vkhutemas*, na União Soviética, e alguns dos nomes ligados a elas, como Liubov Popova e Varvara Stepanova, também aparecem ao longo dessa história, evidentemente de forma muito menos publicizada e com uma visibilidade muito mais recente do que a literatura sobre a *Bauhaus* (Dabrowski, 1991; Lima; Jallageas, 2023; Leite; Kanamaru, 2025), devido ao apagamento da experiência soviética no Ocidente. Outras instituições e movimentos específicos – como as oficinas de tecelagem, no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, com a figura da professora Klara Hartoch (Leon, 2014; Almeida, 2022; Carvalho; Kanamaru, 2023a) e a participação feminina nas *Wiener Werkstätte*, na figura de Emilie Flöge e seu envolvimento com a moda (Fonseca, 2009) ou a *Deutscher Werkbund*, com o projeto do pavilhão *Haus der Frau*, que expunha artefatos têxteis (Cresto; França, 2024) – mostram quão entrelaçada é a história do têxtil às histórias da arte e do design, especialmente junto à difusão da modernidade ao longo do século XX, apesar de as pesquisas sobre esses últimos marcos serem mais específicas.

É curioso, então, que as cinco décadas de ensino têxtil no Sesc Pompeia, uma instituição relevante para se pensar a articulação entre arte, design e cultura popular, na cidade de São Paulo, estejam nas lacunas dessa história. Almeida (2022) e Cresto e França (2024) debatem as relações entre essas lacunas e uma historiografia hegemônica, estruturada a partir de categorias e hierarquias que geram narrativas assimétricas. Tais estruturas dizem respeito a marcadores sociais como gênero, raça, classe, sexualidade, regionalidade etc., entendidos em uma perspectiva interseccional (Davis, 2016; Akotirene, 2019), ou seja, na qual as sobreposições dessas categorias entre si geram efeitos complexos, tornando-as indissociáveis umas das outras, quando consideramos as relações sociais.

Pensando especificamente no têxtil, a história da negligência em documentar devidamente e discutir trajetórias e artefatos ligados a esse campo remonta a todas as instituições aqui mencionadas, tanto pensando em seu funcionamento quanto em seu registro histórico. Apesar de a *Bauhaus* ser amplamente documentada, em comparação às demais instituições citadas, a política do diretor Walter Gropius, em que as mulheres admitidas na escola eram sistematicamente encaminhadas à oficina têxtil, após completarem o curso preliminar (Droste, 2006; Smith, 2014), é um exemplo de como o gênero estrutura o funcionamento das instituições de ensino do campo do design, perpetuando um entendimento do têxtil como um apêndice do trabalho feminino de reprodução social[6]. Nesse sentido, entende-se que as lacunas históricas – nas quais se encontra o ensino têxtil do Sesc Pompeia como objeto de estudo – também remontam a essas dinâmicas de gênero, enfatizadas pelos aspectos artesanais observados no funcionamento das oficinas e no distanciamento entre os artefatos têxteis ali produzidos e certas categorias caras ao design moderno, como "funcionalidade" ou "utilidade", à primeira vista. Há outras questões que situam esse objeto de estudo como atípico para a história do design e que serão debatidas em outro momento deste artigo.

Assim, esta pesquisa traz como objetivo uma investigação histórica do ensino têxtil no Sesc Pompeia, entre os anos de 1976 e 2026, buscando entender como o modo de produção ali desenvolvido articula e, ao mesmo tempo, tensiona arte, design e artesanato, apoiando-se, principalmente, nas trajetórias[7] ali envolvidas para compreender o objeto de estudo. Conforme as diretrizes de Alberti sobre história oral (Alberti, 2005), ao longo dos primeiros meses de pesquisa foram realizadas entrevistas semiestruturadas com docentes e discentes das oficinas, o que permitiu realizar um mapeamento das trajetórias ligadas ao espaço e à sua história. No momento de escrita deste artigo, o mapeamento conta com vinte e nove trajetórias, entre professores, alunos e coordenadores envolvidos com o ensino têxtil nas oficinas, além de curadores das exposições do Sesc Pompeia, nas quais os artefatos têxteis foram protagonistas.

---

[6] Quanto à elaboração de artefatos têxteis em contextos domésticos por mulheres, atrelada às dinâmicas do trabalho feminino de reprodução social, ver Hidaka (2023) e Carvalho (2020).

[7] O conceito de "trajetória" (e sinônimos), empregado ao longo do texto, diz respeito a aspectos profissionais e pessoais das vidas das pessoas investigadas. Entende-se que os caminhos percorridos por essas agentes não poderiam ser definidos apenas a partir das posições profissionais oficiais que ocuparam; há questões que passam por suas formações – em cursos profissionalizantes ou não, e em cursos finalizados ou não – e pelas relações pessoais estabelecidas com outros agentes, que conformam esses caminhos e os ilustram de maneira mais complexa do que apenas um histórico profissional. Essa reflexão faz referência, principalmente, ao trabalho de Almeida (2022).

O objetivo deste texto, no entanto, é discutir apenas três dessas trajetórias: as de Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro e Mara Doratiotto. Tendo em vista a riqueza de dados levantados nos primeiros meses e o volume expressivo de trajetórias mapeadas, esse recorte permite que sejam discutidos aspectos dos percursos das três artistas têxteis, que vão além de sua atuação no Sesc Pompeia em si, mas ainda pensando a instituição como matriz para os lugares que elas ocupam em um contexto mais amplo. Esse recorte também permite que se esboce o lugar do Sesc Pompeia em meio ao circuito[8] paulistano de arte e design têxtil, entendendo que existem intercâmbios interessantes entre a unidade e outras instituições relevantes para os campos da arte e do design na cidade de São Paulo. As seções a seguir discutem, respectivamente, as trajetórias de Tiyoko, Ana e Mara, abordando sua atuação a partir de uma perspectiva relacional, em que as sobreposições entre essas trajetórias são sublinhadas. Em seguida, o texto retoma a discussão sobre gênero, a partir de autoras e autores da história da arte, da história do design e da sociologia da arte, elencando um arcabouço teórico que dê conta de debater o uso das categorias arte, design e artesanato para tratar dos artefatos têxteis e, principalmente, dos caminhos que os elaboram. Sublinhamos que esses referenciais são mobilizados aqui com o objetivo único de discutir o uso e o tensionamento dessas categorias, tendo em vista que poderiam ser – e serão, em outro momento da pesquisa – impulsionados para se discutirem questões adicionais que cercam as trajetórias investigadas.

Trajetórias têxteis em perspectiva relacional

Tiyoko Tomikawa

Tiyoko Tomikawa[9] começou a tecer por volta de 1982, mas antes disso, cursou a graduação em Comunicação Visual nas antigas Faculdades Farias Brito, atual Universidade Guarulhos, que não chegou a finalizar. Nos primeiros anos de seu percurso como artista têxtil, Tiyoko realizou uma série de estágios em ateliês têxteis de artistas já estabelecidos, como Maria Clara Fernandes Faria – responsável por apresentar a ela a possibilidade de tecer profissionalmente –, entre 1982 e 1983; Ciça Graciosa, em 1984; Henrique Schucman, entre 1984 e 1986, e Laurent Lang, entre 1986 e 1987. O estágio com Henrique Schucman, especificamente, parece ter tido um efeito duradouro em sua trajetória: Henrique foi aluno de Ernesto Aroztegui, artista têxtil uruguaio que teve papel relevante na difusão da tecelagem manual na América Latina (Soto, 2014) e cujas práticas pedagógicas influenciaram alguns dos agentes envolvidos no ensino têxtil do Sesc Pompeia mapeados por esta pesquisa,

[8] Outro conceito retomado ao longo do texto é o de "circuito". Aqui, o termo é usado para se referir à rede de relações diretas ou indiretas, estabelecidas entre diversas instituições da cidade de São Paulo, por meio dos trânsitos de agentes entre elas. São pessoas que estudaram, trabalharam e/ou participaram de exposições nas instituições que serão mencionadas, e se observou a recorrência desses trânsitos para caracterizar tais relações.

[9] Tiyoko Tomikawa nasceu em Lavínia, no interior de São Paulo, em 30 de março de 1954.

incluindo Tiyoko. Henrique montou uma comunidade em um sítio em Itapecerica da Serra, em São Paulo, e ela passou o período, ao qual se refere como "estágio", tecendo e residindo ali – ocasião em que foi apresentada a Aroztegui e estabeleceu um ateliê, onde atuou até 1985. Sua produção têxtil, naquele momento, era principalmente comercial, e ela tecia artefatos como cachecóis, mantas e outras peças às quais se refere como "utilitárias". Ao mesmo tempo, começou a tecer tapeçarias desenhadas por Henrique.

Em 18 de março de 1986, recomendada por Henrique e com alguns anos de experiência na área, Tiyoko começou a lecionar arte têxtil nas "Oficinas de Criatividade" do Sesc Pompeia (Figura 1), posição que permanece ocupando depois de quatro décadas; em 2025, sendo a docente que mais tempo se dedicou ao ensino têxtil na unidade. Por este motivo, as memórias de Tiyoko acerca do lugar e das pessoas que ali transitaram são a gênese desta pesquisa. Conforme entrevistas com a artista e o processo de observação participante em sua oficina, foi possível reconstituir o desenvolvimento de sua prática pedagógica ao longo dessas décadas.

FIGURA 1 – TIYOKO TOMIKAWA TECENDO NAS OFICINAS DO SESC POMPEIA, POSSIVELMENTE AO FINAL DA DÉCADA DE 1980

FONTE: Acervo pessoal de Tiyoko Tomikawa. Acesso em: 16 set. 2025.

Os cursos lecionados por Tiyoko seguem, atualmente, o modelo proposto por ela ainda na década de 1980, com algumas variações: no curso introdutório, as alunas[10] da oficina aprendem a montar e urdir um tear de pente-liço[11], no qual tecem um mostruário com padronagens simples, alcançadas a partir de pequenas variações na disposição dos fios do urdume e da trama de cada seção do tecido, e lhes são apresentados técnicas e materiais que podem ser incorporados a esse tecido para alcançar determinados efeitos. No curso intermediário, são lecionadas as técnicas de kilim e esmirna, próprias para a tecelagem de tapetes, com vistas à reprodução das técnicas em grande ou pequena escala. E Tiyoko explica o programa avançado a partir de duas possibilidades apresentadas às alunas: um curso de tapeçaria artística no tear de alto-liço[12], no qual ensina o que aprendeu desde o estágio em que tecia tapeçarias com Henrique, estruturado a partir do material didático elaborado por Ernesto Aroztegui, e um curso em tear de pente-liço ou tear de pedal, voltado ao que ela chama de "desenvolvimento de produtos", em que são elaborados itens utilitários mais complexos, com pesquisa sobre fios, fibras, técnicas têxteis e padronagens com maior grau de dificuldade de execução.

Além de sua atuação como docente, Tiyoko esteve envolvida com as exposições e eventos do Sesc Pompeia em que o têxtil foi protagonista, como "Gente de Fibra", de 1990; "Interpretação de um mito", de 1992, e o evento "Entre Tintas e Tramas", de 1988. Parte da documentação desse evento foi acessada junto ao Sesc Memórias: um impresso intitulado "Estamparia em Tecidos – Exposição/Curso/Workshop – Entre Tintas e Tramas" trazia a programação relativa ao ensino têxtil para novembro de 1988. Em um fragmento do impresso, que mencionava diversos nomes de ministrantes[13], dentre os quais o de Tiyoko, lê-se:

> Como prefere dizer Cláudia Troncon, uma das mais requintadas designers do tecido, 'A estamparia é uma forma de levar a arte ao corpo, tornando-a ambulante e funcional'. Pois é o que você pode ver e aprender nas Oficinas do Sesc Pompeia com vários artistas-plásticos e designers renomados (Impresso, 1988, p. 2).

---

[10] A partir deste ponto, apresentada a devida contextualização da presença feminina no campo têxtil, bem como a relevância do gênero para a discussão proposta, optamos por usar o termo "alunas" ao invés de "alunos" para nos referir a quem estudou no espaço investigado, evitando a neutralidade que o segundo termo traz para o texto e demarcando que a maioria das pessoas que constituiu a história das oficinas é composta, de fato, por mulheres, especialmente ao longo dos primeiros anos.

[11] Os liços são mecanismos que permitem alternar entre diferentes configurações de urdidura (ou "calas", como são chamadas), no processo de tecelagem manual. O pente-liço é uma estrutura perfurada que compõe um tipo de tear, e os fios da urdidura são inseridos nessas perfurações, antes de serem presos às duas extremidades do tear. Conforme se levanta ou se abaixa o pente-liço, surgem duas ou mais configurações de urdidura, pelas quais os fios da trama são passados.

[12] O tear de alto-liço se diferencia do tear de pente-liço. Nele, ao invés de passar os fios da urdidura por um pente, cada liço é criado com um pedaço de fio avulso que é amarrado à urdidura, formando uma espécie de alavanca. Esses liços podem ou não ser amarrados a uma haste de madeira, similar a um varal, a depender do modelo do tear. De maneira similar ao pente, quando cada liço é levantado, se tem-se acesso a uma configuração específica de urdidura.

[13] Os nomes mencionados no documento são Grace Kawall, Cláudia Troncon, Ana Cláudia Henriques, Nélia Rios, Teresa Costa, Heloísa Beldi, Maurício Villaça, Ozéas Duarte, Wagner Menegari, Berenice Rosa, Tiyoko Tomikawa e Márcia Shicaoka.

Outro documento, que descrevia melhor o evento, fazia considerações sobre artesanato, utilidade e industrialização. Esses apontamentos demonstram uma valorização crescente, dentro do Sesc Pompeia, de termos e ideias caros ao campo do design, que, aparentemente, eram utilizados pela instituição com intenção de valorizar o ensino têxtil como uma disciplina desse campo, naquele momento. Já pensando nas duas exposições mencionadas, a instituição também situa o ensino têxtil ali desenvolvido em meio ao campo da arte. "Gente de Fibra" contou com obras de artistas contemporâneas, como Carmela Gross e Regina Silveira, e em "Interpretação de um mito", sob coordenação de Tiyoko, foram exibidas instalações e tapeçarias tecidas por artistas que integram o circuito formado pelos participantes das oficinas do Sesc Pompeia, como Mara Doratiotto e Carlos Augusto Camargo Ramalho.

Para além do Sesc Pompeia, Tiyoko foi contratada para realizar trabalhos de conservação e restauro de artefatos têxteis, entre tapetes e tapeçarias, dos acervos do Palácio dos Bandeirantes e do Palácio Boa Vista, ambos ligados ao governo do estado de São Paulo, entre 1993 e 1994, e novamente entre 1996 e 1997. Também lecionou cursos na Delegacia Regional de Cultura em Campinas, na Penitenciária Feminina do Tatuapé e na Penitenciária Feminina de Santana, ambas em São Paulo, em um projeto da Fundação Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel de Amparo ao Preso (FUNAP), com vistas à reinserção social de detentas, e em diversas outras unidades do Sesc, como o Sesc Belenzinho, o Sesc Santana e o Sesc Pinheiros.

Entende-se, a partir das observações participantes realizadas pelo autor, que a dinâmica do funcionamento das oficinas lecionadas por Tiyoko pode ser sintetizada em dois pontos importantes: por um lado, o espaço e a tônica dos cursos trazem a comunidade como característica, algo que costuma permear os fazeres têxteis exercidos por mulheres no Brasil (Kussik, 2024; Maureau; Fonseca; Altafin, 1984). São estabelecidas relações que se estendem para além das paredes de concreto do Sesc Pompeia, e a própria docente incentiva que, durante as aulas, especialmente no curso inicial, as alunas levantem de seus teares e circulem pelo espaço, observando o que as outras pessoas ali presentes estão tecendo. Nesse processo, um valioso repertório passa a ser construído desde o curso introdutório, com o objetivo pedagógico de que as dúvidas individuais possam ser coletivamente debatidas. Por outro lado, a independência da aluna também é exercitada conforme se avança no grau de complexidade dos cursos e dos artefatos elaborados, entendendo que Tiyoko é uma mediadora dos saberes ali empregados e seu objetivo é formar pessoas que não dependam de sua supervisão fora da oficina. Quando falava sobre a articulação entre arte, design e artesanato – outro elemento perceptível na dinâmica das "Oficinas de Criatividade", especialmente, em relação ao fazer têxtil – Tiyoko espontaneamente mencionou as oficinas têxteis da *Bauhaus* como referência dessa articulação. Sua fala e as ideias sintetizadas por ela ligam o ensino têxtil desenvolvido no Sesc Pompeia não apenas nem necessariamente à escola alemã, mas a toda a herança mais ampla da arte e do design têxteis mencionada no início deste artigo, situando-o como produto do lugar que o têxtil ocupa nessa história e, portanto, entendendo que o modo de produção ali desenvolvido também é social e historicamente construído[14].

[14] Baseado em entrevista com duração de duas horas, realizada com Tiyoko Tomikawa, na cidade de São Paulo, em 03 de janeiro de 2023, e em observação participante realizada pelo autor, entre 2022 e 2025, no Sesc Pompeia.

Ana Cordeiro

Ana Cordeiro[15] aprendeu a fiar, tingir fios e tecer, durante os anos em que cursou o ensino fundamental na Escola Waldorf Rudolf Steiner, no Alto da Boa Vista, na cidade de São Paulo, onde tinha aulas sobre o funcionamento dos teares manuais e das rocas de fiação. Matriculada nessa escola aos sete anos, relata seu interesse pela arte têxtil desde cedo, a partir das possibilidades apresentadas em sala de aula: enquanto se esperava que as alunas realizassem ao menos um trabalho de tecelagem com o que era ensinado ali, Ana teceu quatro trabalhos, aos quais se refere como uma paixão, já naquele momento.

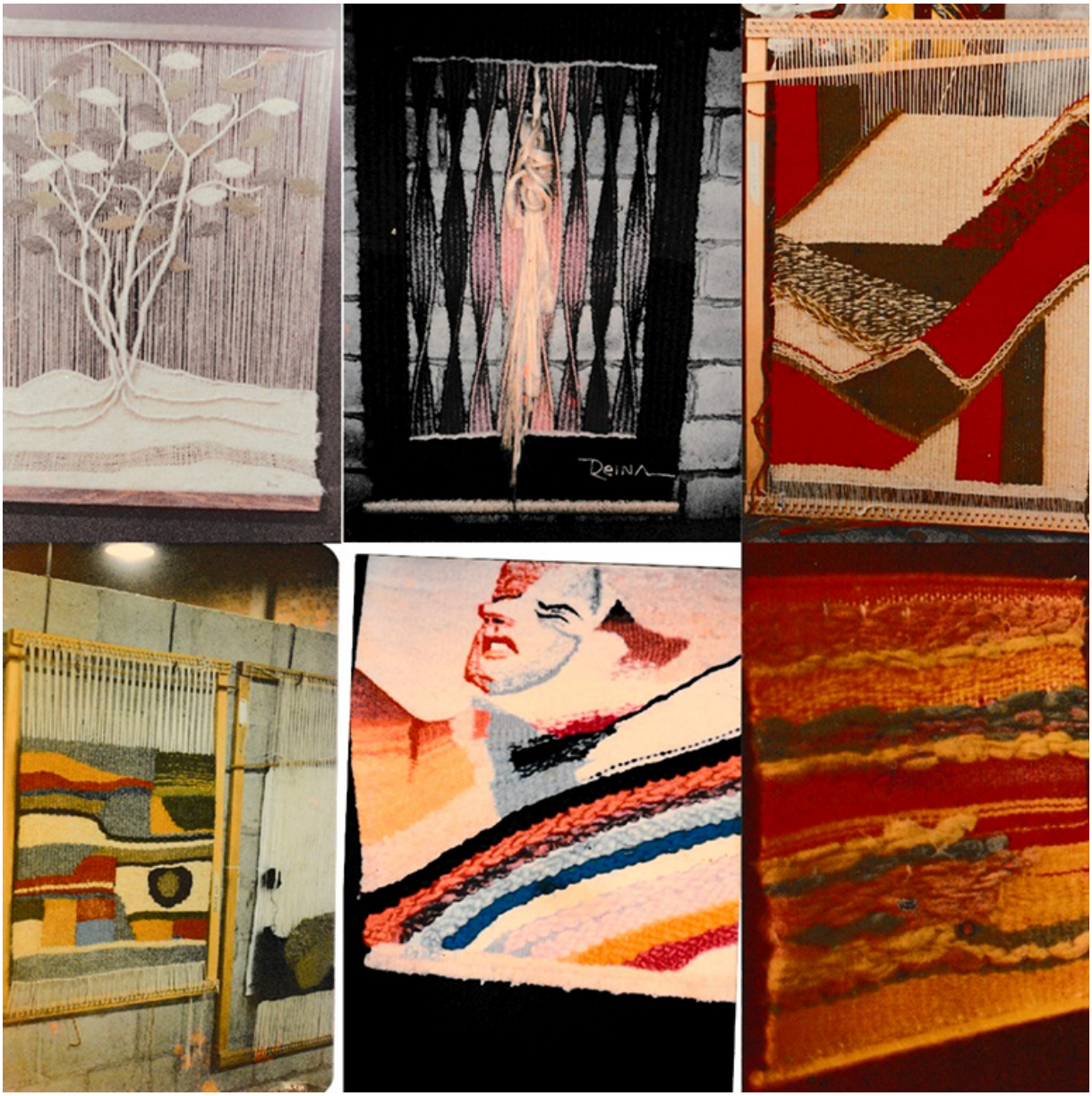
Ao longo dos anos, tecendo e praticando pintura e desenho, também na Waldorf e em um curso superior na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), que não chegou a concluir, Ana desenvolveu uma prática artística e projetual que resultou na participação em algumas exposições, no começo da década de 1980, como uma de 1981, em um teatro no bairro do Bixiga, São Paulo, onde expôs painéis feitos com lã. Ela também mostrou seus trabalhos em Munique e Dortmund, na Alemanha, e em Armidale, na Austrália, ainda nesse momento inicial da carreira. A partir dessa prática em consolidação, Ana foi selecionada para lecionar arte têxtil nas "Oficinas de Criatividade" do Sesc Pompeia, em 1982, quando a unidade foi inaugurada. Ela e Juan Ojea, artista têxtil que imigrou da Argentina para o Brasil em 1976, foram os professores da oficina têxtil entre 1982 e 1985. Juan assistiu a um curso de Ernesto Aroztegui na mesma turma em que Henrique Schucman estava presente, entre o final da década de 1970 e o começo da década de 1980, e parte de seu processo pedagógico foi estruturado a partir da forma como Aroztegui organizava o ensino têxtil, apesar de não lecionarem exatamente as mesmas técnicas. Ana, em contraponto, explica que seu processo de ensino se diferenciava muito da pedagogia de Aroztegui, ecoada por Juan e, mais tarde, por Tiyoko, nas oficinas.

Justamente por ter sido educada a partir da pedagogia Waldorf, que sublinha a relevância da experimentação nas manualidades, Ana relata que estruturava o curso a partir das demandas trazidas pelas alunas, sem necessariamente as "alfabetizar" no têxtil a partir de um conjunto dado de técnicas. A dinâmica partia dos artefatos que elas queriam elaborar – uma escolha relacionada às necessidades de cada uma, como, por exemplo, criar uma tapeçaria para aparatar um ambiente doméstico específico, ou expressar referências de gosto pessoal, como o caso de um aluno[16] que quis tecer uma tapeçaria com a bandeira do time de futebol para o qual torcia – para, junto da mediação de Ana, entenderem quais técnicas e materiais eram mais adequados, sempre pensando no caráter experimental. A docente menciona, por exemplo, um caso em que outro aluno sem experiência prévia em tecelagem, elaborou um artefato têxtil tridimensional, usando como principal material a palha, encontrando soluções formais que talvez não tivessem sido possibilitadas em um contexto pedagógico mais rígido.

[15] Ana Tereza de Moraes Cordeiro nasceu na cidade de São Paulo, em 02 de fevereiro de 1960.

[16] Aqui se usa o termo "aluno", no masculino, que é repetido a seguir, no mesmo parágrafo, pois nesses casos específicos o texto se refere a duas das poucas exceções, na história das oficinas, em que alunos homens cursaram o ensino têxtil. Há outras exceções ao longo das cinco décadas pesquisadas, mas, novamente, enfatizamos que são exceções.

FIGURA 2 – ALGUNS DOS TRABALHOS TECIDOS NAS OFICINAS DO SESC POMPEIA SOB ORIENTAÇÃO DE ANA CORDEIRO, EM 1985



FONTE: Acervo pessoal de Ana Cordeiro, digitalizado pelo autor. Acesso em: 01 jul. 2025.

Além de a artista ser entrevistada em mais de uma ocasião, foram realizados levantamentos iconográficos e documentais em seu acervo pessoal, no qual foram encontradas imagens dos trabalhos tecidos por suas alunas na oficina para a montagem da "V Mostra dos Alunos das Oficinas de Criatividade", realizada entre 29 de novembro de 1985 e 31 de janeiro de 1986. Apesar de não ser objetivo deste texto realizar uma análise formal desses artefatos, alguns deles foram compilados na Figura 2, reiterando aquilo já apontado na fala

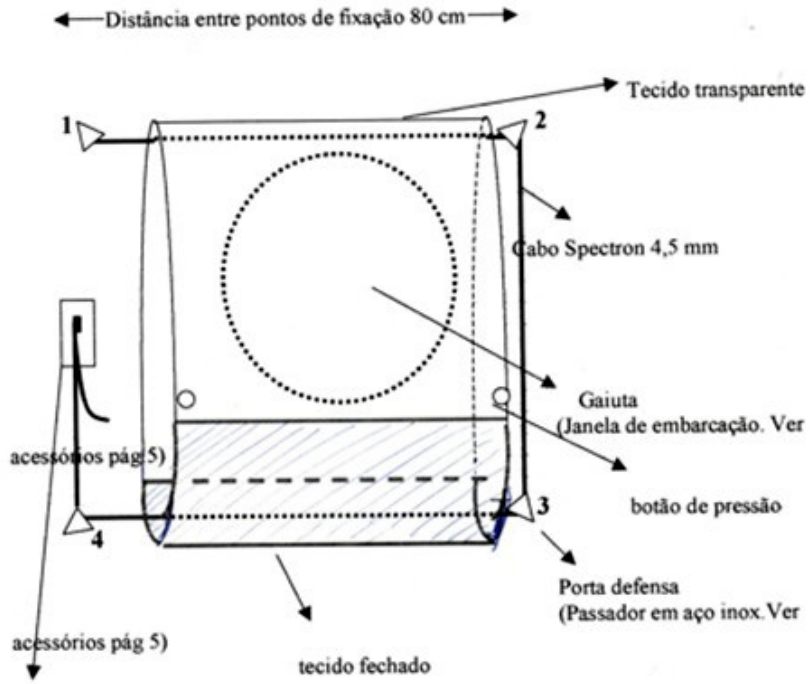
de Ana: destaca-se a diversidade de técnicas e abordagens formais empregadas nos artefatos, incluindo linguagens figurativas e de abstração geométrica, bem como o espaço aberto para a experimentação material e temática.

Após sua saída da unidade como professora, ao final de 1985, Ana ainda participou de uma "Mostra de Arte Têxtil", em 1989, e da exposição "Gente de Fibra", em 1990, ambas no Sesc Pompeia, o que demonstra que a artista continuou envolvida no circuito fomentado pelas oficinas. Na primeira metade da década de 1990, em paralelo com sua atividade têxtil, também desenvolveu sua prática artística pintando telas e expondo em espaços como a Galeria Prova do Artista e a Galeria de Arte do SEBRAE – esta última inaugurada com sua mostra "Movimentos" –, ambas em Salvador, na Bahia. Nesse mesmo momento, participou de exposições e eventos na Manufacta, ateliê têxtil dirigido pelo artista Renato Imbroisi, que promovia cursos, exposições e comercializava artefatos têxteis manufaturados, sendo responsável por articular relações entre muitos nomes mapeados por esta pesquisa. Em 1996, Ana assume a direção do espaço, localizado na Rua dos Pinheiros, número 382, transformando-o no Ateliê Ana Cordeiro. Ali, a artista exerceu papel significativo como agitadora cultural e curadora, promovendo eventos anuais que contribuíam para a articulação entre arte, design e artesanato, recebendo cobertura midiática significativa em jornais e revistas e estabelecendo parcerias com marcas relevantes.

Para a inauguração do novo Ateliê, foi realizado o evento "Arte Têxtil Utilitária", em dezembro de 1996, com a participação de cinquenta artistas e designers têxteis e a intenção de promover a revitalização da tecelagem no circuito já descrito. Esse objetivo e o de integrar arte, design e artesanato foram reiterados ao longo de toda a programação dos anos seguintes com os eventos "Luzes", de 1998 – cuja proposta era que os artistas e designers convidados elaborassem luminárias, lanternas e tocheiros, utilizando o têxtil como elemento principal –, "Relerever", "Trabalho de Mestre" e "Artemporâneo" – este último, realizado em 1999 e patrocinado pela Casa & Jardim, em comemoração aos 46 anos da revista, em que artistas e designers têxteis elaboraram objetos para presentear personalidades ilustres de diversas áreas, incluindo Júlio Katinsky, Emanuel Araújo, Tomie Ohtake, Djavan, Glória Kalil e Zé Celso. O material de divulgação do evento inclui registros dessas pessoas recebendo os artefatos das mãos dos responsáveis por sua concepção.

Isso sublinha a competência da artista em trazer atenção para o têxtil por meio de estratégias de publicidade e propaganda que faziam com que os artefatos ali elaborados pudessem circular e dialogar com campos como a arquitetura, a moda, o design de mobiliário e de interiores, e com outras disciplinas do trabalho artesanal, como a cerâmica, a pintura e a marcenaria. Também é um indicativo de uma prática projetual e artística consolidada: nesse ponto de sua trajetória, Ana compreendia o lugar que seu trabalho ocupava nesse circuito e entendia os discursos que cercam o trabalho têxtil e o trabalho feminino. Pensando em sua atuação como designer têxtil, ela projetou artefatos têxteis como as cortinas que comercializava no ateliê, tendo em mente categorias caras ao campo do design, como uso, função e reprodutibilidade, conforme é possível perceber ao se observar um memorial descritivo do projeto intitulado "Cortina Contínua Náutica", elaborado por ela (Figura 3). Além da ilustração, o memorial descreve os materiais, aspectos da funcionalidade do artefato e seus processos de confecção e instalação.

FIGURA 3 – DESENHO TÉCNICO DA CORTINA CONTÍNUA NÁUTICA, ELABORADO POR ANA CORDEIRO



FONTE: Acervo pessoal de Ana Cordeiro, digitalizado pelo autor. Acesso em: 30 abr. 2025.

Nesses eventos e na programação de cursos que o Ateliê Ana Cordeiro manteve, destaca-se o fato de que algumas trajetórias que passaram pelo Sesc Pompeia estavam presentes, pensando não apenas em Mara Doratiotto e Tiyoko Tomikawa, mas também em Marina Lafer, aluna da unidade em 1982, e em Cláudia Araújo, que lecionaria nas mesmas oficinas anos depois. Frente à riqueza de dados levantados junto ao acervo de Ana, foi possível expandir consideravelmente o mapeamento das trajetórias pesquisadas, principalmente, por meio dos documentos que cada um desses artistas e designers enviou ao ateliê, em cada ocasião, de modo a participar dos eventos aqui mencionados, como, por exemplo, os currículos que ajudaram a traçar as relações que compõem o circuito investigado[17].

Mara Doratiotto

Mara Doratiotto[18] foi aluna do curso de tecelagem ministrado por Ana Cordeiro nas "Oficinas de Criatividade" do Sesc Pompeia, em 1983. Antes disso, ela concluiu, em 1980, o curso superior de Ciências Biológicas – Modalidade Médica, na Universidade de Santo Amaro (Unisa), instituição privada criada pela Organização Santamarense de Educação e Cultura (OSEC). Em um currículo pessoal elaborado por Mara na década de 2000, encontrado por meio do levantamento documental em seu acervo particular, constam ainda outros cursos relevantes para sua formação como artista têxtil:

[17] Baseado em duas entrevistas, com seis e duas horas de duração, respectivamente, realizadas com Ana Cordeiro, na cidade de São Paulo, em 23 de abril de 2025 e 09 de maio de 2025.

[18] Mara Moraes Doratiotto nasceu na cidade de São Paulo, em 11 de julho de 1950.

> Cursos de aperfeiçoamento técnico com diferentes artistas têxteis, tais como Ramalho, Tiyoko Tomikawa, Maria Clara Fernandes Faria, Marina Overmeer, Francisca Dallabona, Maria Rita Webster, Hisako Kawakami, Renato Imbroisi – 1985 a 2000 (Currículo, s.d., p.1).

A partir do contato com o têxtil nas oficinas, participou de uma das exposições dos trabalhos das alunas e ex-alunas promovida pela unidade, em 1984, possivelmente a "IV Mostra dos Alunos das Oficinas de Criatividade". Em 1987, criou o Ateliê Tramas a Fio, com os artistas Ramalho e Lúcia Fer. Ainda conforme o currículo mencionado, seu ateliê participou de diversas mostras de tapeçaria, entre 1987 e 1992. Esses eventos incluem a "Exposição do Ateliê Tramas a Fio", em Boston, Massachussetts, nos EUA, em 1991; exposições em Campinas, São José do Rio Preto e Guaratinguetá, no interior do estado de São Paulo, em 1992; e a exposição "Interpretação de um Mito" (Figura 4), no Sesc Pompeia, coordenada por Tiyoko Tomikawa, também em 1992. Alguns anos depois, participou da exposição "Tramando", no Clube Paineiras do Morumbi, em 1997, e dos eventos "Luzes" e "Relerever", organizados pelo Ateliê Ana Cordeiro, em 1998 e 2000, respectivamente.

FIGURA 04 – DA ESQUERDA PARA A DIREITA: MARA DORATIOTTO, TIYOKO TOMIKAWA E UMA DAS COORDENADORAS DO SESC POMPEIA, NA MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO "INTERPRETAÇÃO DE UM MITO", EM 1992

FONTE: Acervo particular de Mara Doratiotto, digitalizado pelo autor. Acesso em: 17 set. 2025.

Ainda no começo da década de 1990, Mara passou a ministrar aulas de tapeçaria no Sesc, inicialmente na unidade Ipiranga, em 1993. Em 1996, passou a lecionar nas oficinas do Sesc Pompeia, em um formato de curso rápido, diferente do curso regular permanente.

Nesse mesmo ano, ministrou uma oficina no "Encontro Estadual de Idosos", promovido pelo Sesc e, em 1997, lecionou novamente no Sesc Ipiranga. Todos esses primeiros cursos eram voltados ao uso de materiais recicláveis na tecelagem. A partir de 1997, também lecionou no curso permanente de tapeçaria nas "Oficinas de Criatividade" do Sesc Pompeia, ou seja, o mesmo formato de curso ministrado por Ana Cordeiro, Tiyoko Tomikawa e Juan Ojea. Como mencionado anteriormente, também lecionou, entre 1998 e 1999, no Ateliê Ana Cordeiro. Além disso, Mara e Maria Alice Osti, que trabalhara como monitora da unidade feminina da atual Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (Fundação CASA), organizaram uma cooperativa têxtil que tinha como objetivo a reinserção social de detentas no município de Franco da Rocha, em São Paulo.

A artista conta que o caráter de seu curso ministrado no Sesc Pompeia envolvia ensinar às alunas aspectos iniciais da tecelagem, com pontos e estruturas têxteis básicas, verificando, também, quais as necessidades trazidas por elas para a oficina, para que todas pudessem elaborar artefatos têxteis mais complexos a partir dessa necessidade. Ela produziu alguns materiais didáticos, que usava nas aulas, e menciona que seu curso se relacionava mais à tecelagem em tear de pente-liço que à tapeçaria produzida no tear de alto-liço. Em comparação às pedagogias de Tiyoko e Ana, que foram suas professoras, é perceptível que a pedagogia de Mara era um meio-termo entre o curso altamente estruturado de Tiyoko e o curso mais livre e exploratório proposto por Ana, entendendo que cada uma delas partia de diferentes referências e pertencia a diferentes tradições do têxtil. No caso de Mara, sua trajetória também é resultado da própria tradição têxtil iniciada e fomentada nas oficinas do Sesc Pompeia.

O fato de Mara haver começado nas oficinas têxteis da unidade como aluna e, anos mais tarde, justamente por meio do que aprendera ali, ter retornado como professora, traz uma reflexão relevante sobre a profissionalização possibilitada por aquele espaço. Todos os agentes entrevistados até o momento mencionaram que o Sesc sempre insistiu em que os cursos oferecidos pela instituição não fossem entendidos como profissionalizantes, buscando sublinhar o caráter de lazer das atividades. Por um lado, é importante entender que as dinâmicas do ensino oferecido na unidade são indissociáveis dessa premissa; por outro, é possível perceber que isso não necessariamente significa que a profissionalização não ocorra, então há uma discrepância verificada entre o discurso promovido pela instituição e a realidade proporcionada pelas oficinas.

O próprio caso de Mara Doratiotto revela essa contradição, e é importante mencionar que ela não é uma exceção: muitos ex-alunos mapeados pela pesquisa passaram a exercer o têxtil como profissão – ou seja, passaram a fazer parte do circuito paulistano de arte e design têxtil, seja elaborando produtos, lecionando ou participando de exposições –, a partir do contato com as oficinas, incluindo Marina Lafer, Alexandre Heberte, Lia Almeida, Tânia Alves etc. Os depoimentos de Tiyoko Tomikawa e Juan Ojea corroboram esse entendimento. Tiyoko menciona que, já em 1986, as alunas da oficina passaram a exigir que a unidade lhes fornecesse um certificado de conclusão de curso, com vistas à inserção profissional no campo têxtil; solicitação essa atendida pelo Sesc Pompeia. Juan explica que, nos primeiros anos das oficinas, havia uma movimentação por parte do corpo docente para que a instituição passasse a focar, pelo menos em nível discursivo, no caráter profissionalizante dos cursos,

e os professores e professoras realizavam reuniões para articular essa questão. Isso mostra que o entendimento coletivo em torno do que se realizava nos cursos estava associado à profissionalização como possibilidade, ainda mesmo naquele momento embrionário do Sesc Pompeia.

Mara deixou o Sesc Pompeia entre 2003 e 2004, em um momento em que houve uma reformulação do ensino na unidade, e os cursos permanentes deixaram de ser ofertados – uma questão que também se relaciona à discrepância entre o discurso e a prática sobre a profissionalização. Novamente, apesar de a instituição evitar o caráter profissionalizante dos cursos, o resultado do cotidiano do ensino ali fomentado fugia a essa ideia. Alguns dos agentes entrevistados mencionaram a possibilidade de existir um embate entre o Sesc, o Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial) e o Senai (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial), sendo as duas últimas instituições também abrigadas sob o Sistema S, um conjunto de serviços sociais estabelecidos pela Constituição brasileira. O embate diz respeito a: (1) o fato de que o Senac e o Senai ofertam cursos profissionalizantes que podem ou não se relacionar às disciplinas abordadas nos cursos do Sesc; (2) o fato de que os cursos do Sesc resultam na profissionalização mesmo que de forma não oficial. Esses convergências poderiam gerar atritos entre as instituições e afetar a relação entre oferta e demanda dos cursos[19].

O têxtil e as categorias arte, artesanato e design

A partir das trajetórias apresentadas, interessa a este artigo debater como o têxtil e o trabalho feminino são compreendidos nos campos da história da arte e da história do design, mobilizando, para isso, três categorias comuns aos dois campos: arte, artesanato e design. Buckley (1986) elabora sobre o lugar de preterimento que o trabalho feminino costuma ocupar em uma história hegemônica do design, e aponta como algumas áreas de criação são associadas ao feminino por esse campo a partir de estereótipos de gênero: são as chamadas artes decorativas, costumeiramente colocadas em oposição ao design industrial, associado ao masculino. O têxtil é uma das áreas associadas ao feminino, e essa associação passa pela questão do trabalho de reprodução social, na medida em que a produção de artefatos têxteis é comum na manutenção das dinâmicas domésticas patriarcais; daí o campo fabrica a visão de que, para as mulheres, a elaboração desses artefatos não exige criatividade, mas valores tidos como intrínsecos a seu gênero, como a destreza, a atenção aos detalhes etc.

Buckley explica, então, como o funcionamento das dicotomias masculino-feminino, cultural-natural, industrial-artesanal etc., contribui para a desvalorização do trabalho feminino junto à história do design: artefatos produzidos em contextos domésticos, artesanais, associados às artes decorativas não são entendidos como relevantes para o design nessa visão hegemônica, justamente pelo entendimento de que o industrial, o cultural e o masculino

[19] Baseado em entrevista com duração de duas horas, realizada com Mara Doratiotto, na cidade de São Paulo, em 03 de setembro de 2025, e em entrevista com duração de duas horas, realizada com Juan Ojea, na cidade de São Paulo, em 06 de dezembro de 2022.

demandam mais criatividade e raciocínio lógico. Ainda sobre o artesanal, a autora reforça que excluir esse modo de produção da história do design – por meio do entendimento de que apenas objetos elaborados industrialmente seriam relevantes – contribui para o apagamento do trabalho feminino no campo, tendo em vista que:

> Para muitas mulheres, os modos artesanais de produção eram os únicos meios de produção disponíveis, por elas não terem acesso às fábricas do novo sistema industrial nem à educação oferecida pelas novas escolas de design (Buckley, 1986, p. 47).

As análises de Buckley sobre o campo do design fazem referência ao que Parker e Pollock (2013) escreveram sobre a participação feminina no campo da arte. As autoras também falam da divisão entre, nesse caso, as belas artes (como pintura e escultura) e as artes decorativas, nas quais o têxtil se encontra. Nesse caso, a divisão também se relaciona à dicotomia masculino-feminino, mas, para além disso, passa pela questão da relevância que a figura do artista ganha em detrimento à figura do artesão, uma das marcas do processo de autonomização do campo da arte, conforme explica Bourdieu (1996). Parker e Pollock apontam a importância de se reconhecer o valor nas artes decorativas e a participação feminina nelas sem deixar de lado a crítica à própria divisão entre arte e artesanato em si, que é resultado de dinâmicas de gênero e de classe. Interessa a elas o tensionamento dessas categorias como uma maneira de reavaliação dos pressupostos historiográficos estabelecidos por uma história da arte hegemônica (Parker; Pollock, 2013).

Nesse sentido, Pollock (1988) menciona as especificidades do trabalho feminino no campo da arte, não pensando em características tidas como intrínsecas ao gênero, mas sim nas estruturas sociais e em como funcionavam as dinâmicas de sociabilidade para as mulheres cujas trajetórias ela investigou – nesse caso, as pintoras Mary Cassatt e Berthe Morisot. Fica claro, para a autora, que não adiantaria pensar as trajetórias dessas mulheres a partir dos mesmos referenciais pelos quais se entendem as trajetórias de artistas homens que produziam no mesmo período e no mesmo lugar, pois:

> [Em suas pinturas,] elas não representam os territórios que seus colegas homens ocupavam tão livremente e utilizavam em suas obras, como bares, cafés, camarins [etc.]. Uma série de espaços e temas estavam interditos a elas, mas abertos a seus colegas do sexo masculino, que podiam circular com liberdade entre homens e mulheres no universo público e socialmente fluido das ruas, do entretenimento popular, dos intercâmbios sexuais comercializados ou casuais (Pollock, 1988, p. 125).

É importante expandir esse entendimento para falar das trajetórias aqui descritas: Tiyoko, Ana e Mara não necessariamente passaram pela chancela de instituições de ensino superior ou espaços de trabalho tipicamente associados aos percursos valorizados por uma história do design ou uma história da arte hegemônicas, e incluí-las criticamente nessa história revela, em si, um tensionamento das categorias caras a ambos os campos. São

trajetórias atípicas tanto em relação à consolidação profissional no design quanto no que diz respeito à consagração pelo campo da arte. Entendendo que as oficinas têxteis do Sesc Pompeia e os artefatos ali elaborados demonstram valores relacionados às artes decorativas e à produção artesanal, bem como aos fazeres tipicamente tidos como femininos, situar a instituição como relevante para os dois campos mencionados também é necessário para expandir o que deve ou não ser incluído em sua história.

É importante, ainda, trazer as colocações de Becker (2010), que contribuem para o tensionamento entre arte e artesanato e falam das interlocuções entre ambos. O autor elabora as ideias de "artesãos de arte" e "artistas do artesanato". Os "artistas de artesanato" são aqueles já consagrados pelo campo da arte[20] que se voltam para especificidades do modo de produção artesanal como uma maneira de expandir os limites de seu trabalho, apropriando-se de técnicas, materiais e discursos caros aos artesãos, sem necessariamente demonstrar o mesmo nível de virtuosismo técnico ou preocupação estética desse outro grupo. Já os "artesãos de arte" são entendidos como uma parcela dos artesãos que se interessa por fazer seu trabalho circular junto a instituições associadas à consagração no campo da arte, como museus e galerias que expõem não apenas itens de artes decorativas, mas também pinturas e esculturas:

> Normalmente, a cisão faz-se entre os artesãos que procuram apenas cumprir corretamente o seu trabalho e ganhar a vida, e os artesãos de arte que perseguem objetivos e ideais mais ambiciosos. [...] Ao ser reconhecida como artística pelos guardiões da arte convencional (colecionadores, conservadores, diretores de galeristas), a produção artesanal estabelece novos sistemas de organização [...] (Becker, 2010, p. 232).

Aqui se realiza o exercício de pensar os conceitos de "designers de artesanato" e "artesãos de design" a partir da mesma lógica. Os "designers de artesanato" seriam aqueles que, a partir do pertencimento às categorias tipicamente valorizadas pelo campo, se apropriam de conceitos caros ao modo de produção artesanal meramente como forma de diferenciação dos produtos industriais, numa relação de poder assimétrica para com os artesãos. Os "artesãos de design" seriam aqueles que, ainda produzindo artesanalmente, circulam por espaços relevantes ao campo do design em que são valorizadas características diferentes daquelas que tipicamente constituem o artesanato. Por meio dessas quatro ideias, é possível compreender como os limites entre arte, design e artesanato podem ser tensionados, seja para reafirmar certas hierarquias, seja para questioná-las: os "artistas de artesanato" e os "designers de artesanato" reforçam as hierarquias entre seus campos e o artesanato, ao passo que os "artesãos de arte" e "artesãos de design" contribuem para um alargamento das definições de arte e design e o questionamento das fronteiras entre ambos e o artesanato.

Tornando a falar das trajetórias investigadas, Tiyoko, Ana e Mara aproximam-se das definições de "artesãos de arte" e "artesãos de design" aqui exploradas, pensando não apenas no modo de produção empregado por elas dentro e fora das oficinas do Sesc Pompeia,

[20] Becker, na realidade, não fala de "campo da arte", e sim de "mundos da arte". No entanto, optamos por seguir usando o conceito de "campo" de Bourdieu, utilizado até então no texto.

mas também nos espaços de ensino e trabalho que ocuparam. Todas estiveram envolvidas, em alguma medida, com a produção de artefatos que podem ser lidos sob a ótica do design – itens que mobilizam ideais tipicamente atrelados a esse campo, como funcionalidade, usabilidade e reprodutibilidade em grande ou pequena escala, e o fazem sem precisar abrir mão do modo de produção artesanal com o qual costumam trabalhar. Similarmente, todas estiveram envolvidas em exposições realizadas em museus, galerias e centros culturais, que são instituições inseridas no campo da arte, e a legitimação dada por esse campo aos artistas costuma passar pela chancela de tais organizações. Novamente, no entanto, elas adentraram esses espaços sem abdicar das particularidades do artesanato que permeiam suas obras. É perceptível, então, que suas trajetórias tensionam as definições ortodoxas de arte e design, borrando as linhas entre os dois termos e envolvendo o artesanato como componente indispensável a ambos.

Considerações finais

Este texto apresentou três trajetórias ligadas ao campo têxtil, pensando as atuações de Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro e Mara Doratiotto, a partir das oficinas têxteis do Sesc Pompeia como matriz e sublinhando os momentos em que suas trajetórias se cruzaram dentro e fora desse espaço. Vale a pena reforçar o caráter relacional dessa apresentação: os rumos de cada uma dessas artistas-artesãs-designers são inevitavelmente delineados a partir de interações entre elas e com outros agentes do campo têxtil, na medida em que se entende o processo de construção social e histórica de suas trajetórias.

Com isso, foi possível também dar início ao esboço do lugar que as oficinas do Sesc Pompeia ocupam num contexto mais amplo, o circuito paulistano de arte e design têxtil, como este texto define. O mapeamento das trajetórias ligadas ao objeto de estudo e os levantamentos realizados até então já elencaram relações entre o Sesc Pompeia e algumas outras instituições relevantes no cenário paulistano, como o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e o Museu da Casa Brasileira – tais relações serão aprofundadas a partir dos próximos passos desta pesquisa.

Finalmente, destaca-se a importância do esforço aqui empregado em discutir as categorias caras à história do design e à história da arte, examinando, por extensão, uma história hegemônica de ambos os campos, e ecoando as autoras que têm levado a cabo um projeto feminista de história e historiografia, preenchendo lacunas criadas e evidenciadas por diversas assimetrias. Tiyoko, Ana e Mara foram essenciais nesse processo, compartilhando não apenas suas memórias e seus acervos, mas aquilo que construíram ao longo de décadas: seus espaços – físicos e subjetivos – dentro desses campos, permitindo o acesso às trajetórias de muitas outras mulheres.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e profissionalização no design**: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escolas MASP e MAM Rio. 2022. Tese (Doutorado em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16140/tde-16012023-175956/. Acesso em: 01 out. 2025.

BARDI, Lina Bo. A fábrica da Pompeia. 1986. In: VAINER, André; FERRAZ, Marcelo Carvalho (Orgs.). **Cidadela da liberdade**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi, 1999.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: Gênese e criação do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BUCKLEY, Cheryl. Feito no patriarcado: por uma análise feminista de mulheres e design. 1986. In: BUCKLEY, Cheryl. **Design no patriarcado**. São Paulo: Clube do Livro do Design: Bikini Books, 2025. 240 pp.

CARVALHO, João Victor Brito dos Santos; KANAMARU, Antônio Takao. Klara Hartoch, Anni Albers e referências indígenas no design têxtil moderno. **Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes**, Castelo Branco, v. 16, n. 31, p. 119-127, maio, 2023a. Disponível em: http://dx.doi.org/10.53681/c1514225187514391s.31.141. Acesso em: 01 out. 2025.

CARVALHO, João Victor Brito dos Santos; KANAMARU, Antonio Takao. A construção da práxis pedagógica de Anni Albers no ensino de arte e design: da Bauhaus ao Black Mountain College. **Arcos Design**, vol. 16 n.2, pp. 114–134, jul.,2023b. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/73257. Acesso em: 01 out. 2025.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2020.

CRESTO, Lindsay Jemima; FRANÇA, Maureen Schaefer. "Aqui não bordamos almofadas": estereótipos de gênero na trajetória de mulheres na História do Design. **Estudos em Design**. Rio de Janeiro: v. 32 | n. 2, 2024, pp. 78-90. Disponível em: https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/1977. Acesso em: 24 maio 2025.

DABROWSKI, Magdalena. **Liubov Popova**. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DROSTE, Magdalena**. Bauhaus 1919-1933**. Berlim: Bauhaus-Archiv, 2006.

FONSECA, Patrícia Helena Soares. A Schwestern Flöge; arte e moda na Viena de Klimt. **Revista Belas Artes**. v. 1. set./dez. 2009. Disponível em: http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=revista-ba-viena-de-klimt. Acesso em: 15 out. 2025.

HIDAKA, Lucilene Mizue. **Mulheres entre costuras e resíduos têxteis**: entrelaçamentos do cuidar e educar. 2023. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/D.100.2023.tde-02082023-181017. Acesso em: 22 ago. 2025.

KUSSIK, Helena (Org.). **Têxteis do Brasil**: Rendas e Bordados. São Paulo: Artesol, 2024.

LAHIRE, Bernard. Campo. *In*: CATANI, Afranio Mendes et al. (Org.). **Vocabulário Bourdieu.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LEAL, Claudio. Morre Glaucia Amaral, criadora do Sesc Pompeia ao lado de Lina Bo Bardi. **Folha de São Paulo**, 2021. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/11/morre-glaucia-amaral-criadora-do-sesc-pompeia-ao-lado-de-lina-bo-bardi.shtml. Acesso em: 15 dez. 2022.

LEITE, Tamires Moura Gonçalves; KANAMARU, Antonio Takao. Mulheres artistas e a integração da arte na vida cotidiana: o impacto das artes decorativas têxteis no desenvolvimento das vanguardas russas. **dObra[s]** – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 18, n. 44, p. 220–235, 2025.

LEON, Ethel. **IAC**: Primeira escola de design do Brasil. São Paulo: Blucher, 2014.

LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. **Vkhutemas**: desenho de uma revolução. São Paulo: Kinoruss, 2023.

MAUREAU, Xavier; FONSECA, Maria Cecília Londres; ALTAFIN, Gloria (Orgs.). **Tecelagem manual no Triângulo Mineiro**: uma abordagem tecnológica. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old mistresses**: women, art and ideology. London: I.B. Tauris, 2013.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas:** antologia. São Paulo: MASP, 2019. pp. 121-150.

SOTO, Jorge. **Ernesto Aroztegui 1930-1994**. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2014.

SMITH, T'ai. **Bauhaus weaving theory**: from feminine craft to mode of design. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

TROY, Virginia Gardner. Thread as text: the woven work of Anni Albers. *In*: WEBER, Nicholas F.; ASBAGHI, Pandora T. (Org.). **Anni Albers.** New York: Guggenheim Museum Publications, 1999.

Fontes primárias consultadas

Convite para a exposição "Gente de Fibra". São Paulo: Sesc Pompeia, 1990. 1 página.

Convite para a exposição "Interpretação de um mito". São Paulo: Sesc Pompeia, 1992. 1 página.

Currículo elaborado por Mara Doratiotto. São Paulo, s.d. 1 página.

Documento descritivo do evento "Entre Tintas e Tramas". São Paulo: Sesc Pompeia, 1988. 1 página.

Entrevista realizada com Juan Ojea, em 6 de dezembro de 2022, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Tiyoko Tomikawa, em 03 de janeiro de 2023, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Ana Cordeiro, em 23 de abril de 2025, na cidade de São Paulo, com 6 horas de duração.

Entrevista realizada com Ana Cordeiro, em 09 de maio de 2025, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Mara Doratiotto, em 03 de setembro de 2025, na cidade de São Paulo, com 2 horas de duração.

Impresso “Estamparia em Tecidos – Exposição/Curso/Workshop – Entre Tintas e Tramas”. São Paulo: Sesc Pompeia, novembro de 1988. 4 páginas, frente e verso.

Memorial descritivo do projeto “Cortina Contínua Náutica”, elaborado por Ana Cordeiro. São Paulo, s.d. 5 páginas.

Relatório de Atividades – Monitoria na Oficina de Artesanato, assinado por Miguel Angel Paladino. São Paulo: Sesc Pompeia, 1976. 3 páginas.

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo fomento destinado a esta pesquisa (processo nº 2025/09031-3). Ao Sesc Memórias e às pesquisadoras Michele Cristiane Celestino e Camila Santos Medeiros, pelo auxílio nos levantamentos realizados junto à instituição, em 2022. A Lina Mendes, revisora do texto. E às pessoas entrevistadas, cujos depoimentos integram este texto: Tiyoko Tomikawa, Ana Cordeiro, Mara Doratiotto e Juan Ojea.

Revisão do texto: Lina M. B. Mendes, Mestra em Linguagem e Educação (FEUSP). E-mail: linamendes@gmail.com.

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

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

Maria Paula Guimarães[1]
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 grife[2]", 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 Schiaparelli[3], 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 dObra[s]**, v. 11, n. 24, nov. 2018.

por gênero. A denominação mais antiga seria a do alfaiate, (*tailleur* em francês e *tailor* 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 "*marchands 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 privilegiado[4], conseguia estabelecer uma "casa de moda", onde mantinha outras profissionais subordinadas, e comercializava tecidos, acessórios e outros artigos de vestuário[5]. 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 criativo[6].

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 análise[7]. 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 Ofício[8] (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, consequentemente, 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 Negra[9] (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 público[11], 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 manufatureira[12]. 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 (Fedrici, 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 massa[13], 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, consequentemente, 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 Suntuárias[15], 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, consequentemente, espalharam-se por diversos países[16]. 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 Bertin[17] 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 trabalho[18]:

---

[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 biologista 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 costureiraà simples condição de mão de obra executora, mal remunerada e explorada[19].

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, instaurarão 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 espartilho 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 cópias[21], 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 mulheres[22] 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 Sphor, 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 dObra[s]**, 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. Dorothée 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.

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

HOBSBAWM, 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 dObra[s]**, 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

Costurando sonhos nos entrelaçamentos da profissionalização, da rede de cuidado e do upcycling de resíduos têxteis pós-consumo

Sewing dreams in the interweaving of professionalization, care networks, and the upcycling of post-consumer textile waste

Lucilene Mizue Hidaka[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3381-1083

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2025

[resumo] Este artigo reflete sobre a atuação do Instituto Costurando Sonhos, um espaço de profissionalização de costureiras, que atende mulheres em situação de vulnerabilidade social na comunidade de Paraisópolis, na cidade de São Paulo. Metodologicamente, o estudo baseia-se em abordagem qualitativa, utilizando fontes bibliográficas, documentais, entrevistas, observação e pesquisa participante. Analisa-se a atuação do Instituto a partir de três pilares interligados: 1) capacitação técnica em costura; 2) criação de uma rede de cuidado comunitário, especialmente para mães solo; e 3) implementação de um modelo de negócios baseado no *upcycling* de resíduos têxteis pós-consumo de grandes empresas. Os resultados revelam contradições inerentes a atuações dentro de um sistema capitalista e patriarcal. Por exemplo, o *upcycling* enfrenta desafios por seu tempo de produção e custo, frente a um mercado orientado pela lógica do mais rápido e mais barato, demandando assim, um amplo processo educacional sobre a responsabilidade para a sustentabilidade. Outro aspecto é que a costura se apresenta como prática ambivalente: por um lado, reproduz estruturas capitalistas e patriarcais; por outro, torna-se instrumento de agenciamento para as mulheres, de confiança, cuidado comunitário e independência financeira. Conclui-se que o Instituto se consolida como uma iniciativa à frente do movimento de mulheres em busca de autonomia financeira e autoestima, assim como por uma moda mais ética e sustentável, na medida em que projeta futuros alternativos. Em suma, mesmo com contradições que o próprio sistema impõe, trata-se de uma perspectiva de resistência aos paradigmas vigentes.

[palavras-chave] **Costureiras. Trabalho. Moda. Cuidado Comunitário. Upcycling.**

[1] Doutoranda em Design (FAUD/USP). Mestra em Têxtil e Moda (EACH/USP). Docente na graduação do Istituto Europeo di Design (IED/SP) e no curso de pós-graduação "Moda e Sustentabilidade", do Centro Universitário Belas Artes. lucihidaka@usp.br. http://lattes.cnpq.br/3811101890511610

[abstract] This research article reflects on the work of the Instituto Costurando Sonhos, an organization dedicated to the professional development of seamstresses from the Paraisópolis community in São Paulo, Brazil. The study employs a qualitative methodological approach, drawing upon bibliographic sources, documentary evidence, interviews, observation, and participant research. The Institute's initiatives are analyzed through the lens of three interconnected pillars: 1) technical training in sewing skills, 2) the creation of a community care network, particularly for single mothers, and 3) the implementation of a business model centered on upcycling post-consumer textile waste from large corporations. The findings reveal inherent contradictions within the Institute's actions, situated within a capitalist and patriarchal system. For instance, the upcycling process faces challenges due to its production time and cost, which clash with the market's demand for faster and cheaper goods. This underscores the need for a comprehensive educational process to foster greater responsibility and commitment to sustainability. Additionally, the study identifies sewing as an ambivalent practice. On one hand, it can be seen as reproducing the very capitalist and patriarchal structures that marginalize women. Conversely, it also serves as an instrument of empowerment, fostering trust, community care, and financial independence among the participants. In conclusion, the Instituto Costurando Sonhos emerges as an initiative at the forefront of the women's movement, pursuing financial autonomy, self-esteem, and a more ethical and sustainable fashion industry. Despite the contradictions imposed by the systemic constraints, the Institute represents a perspective of resistance against prevailing paradigms, projecting alternative futures.

[keywords] **Seamstresses. Labor. Fashion. Community Care. Upcycling.**

Recebido em: 05-01-2026.
Aprovado em: 11-06-2026.

Introdução

A análise histórica demonstra que o trabalho da costura não constitui uma atividade neutra, mas um campo onde se entrelaçam relações de poder, demarcações de gênero, raça e classe. O patriarcado operou não apenas na hierarquização das mulheres em relação aos homens, mas também instituiu gradações de valor entre as próprias mulheres, categorizando-as e imobilizando-as por meio de seus corpos, vestimentas e funções sociais (Souza, 2019). Esse processo culminou numa invisibilização sistemática que buscou apagá-las enquanto sujeitos históricos plenos na história da moda, do design e das artes (Buckley, 1986). Nesse contexto, o patriarcado atribuiu às mulheres um conjunto específico de habilidades, como paciência, atenção à aparência e à decoração, naturalizando sua incumbência em atividades como a costura, o bordado, a tecelagem e a cerâmica. Observe-se então, que essas ocupações foram enquadradas como "práticas da domesticidade"

(Buckley, 1986), e foram essencializadas como inerentemente femininas, num movimento que as deslocou para o âmbito privado e, portanto, desvalorizou economicamente um vasto espectro de saberes e fazeres das manualidades (Maleronka, 2007). Com essas observações em mente, é possível afirmar que o significado social da costura varia conforme o contexto histórico, geográfico e a posição social de quem a executa (Souza, 2019). Exemplos, como observa Perrot (2017, p. 171), podem ser encontrados na iconografia que consagrou o arquétipo da mulher que se mantém sentada, sozinha, no espaço doméstico, "eterna Penélope", dedicada a uma tarefa repetitiva e íntima, representada na pintura "Garota na máquina de costura" (1921), de Edward Hopper.

Contudo, a aparente uniformidade nos significados do trabalho associados ao feminino esconde profundas disparidades. Para as elites, os trabalhos manuais representavam um "refinamento de gestos e respeitabilidade", um adorno à condição feminina, "no conhecimento das boas maneiras e no aperfeiçoamento das prendas domésticas" (Maleronka, 2007, p. 47). Para as mulheres das classes populares, a agulha e a linha configuraram, frequentemente, uma das poucas vias possíveis de conciliar a geração de renda às obrigações domésticas e ao cuidado da família (Maleronka, 2007). No contexto da história do Brasil colonial, este panorama era ainda mais complexo e marcado pela violência racial. As senhoras brancas costuravam para suas famílias e, às vezes, secretamente, para ganhar algum dinheiro. Assim, também delegavam às mulheres negras escravizadas a produção têxtil; e às chamadas de "mulatas" (Domingues, 2016), — categoria criada para estabelecer hierarquias de poder (Gonzalez, 1984) —, as tarefas de venda nas ruas. Costurar para a família integra, desse modo, a esfera mais ampla do trabalho de cuidado que, conforme Fisher e Tronto (1990), é o conjunto de atividades necessárias à manutenção da vida e do bem-estar, majoritariamente realizadas por mulheres, não remuneradas e socialmente invisibilizadas. Na síntese proposta por Federici (2017, p. 182): "se uma mulher costurava algumas roupas, tratava-se de 'trabalho doméstico' ou de 'tarefas de dona de casa', mesmo se as roupas não eram para a família".

Outro aspecto a analisar sobre as ambivalências do ofício da costura é apresentado por Saffioti (1981), no contexto da industrialização brasileira da década de 1960, quando se percebeu que a mecanização facilitava algumas tarefas domésticas, mas introduzia contradições na esfera produtiva. A autora evidencia que o desenvolvimento da indústria têxtil, naquele momento, excluiu as mulheres ao priorizar mão de obra masculina qualificada para operar e manter máquinas. Ainda, a sobreposição da condição operária e feminina, ou seja, a dupla jornada (trabalho produtivo e reprodutivo) impôs um cotidiano extenuante às mulheres. Essa realidade foi agravada pela discriminação de gênero e classe, tornando-as mais vulneráveis à exploração. A autora questiona a perpetuação desse status quo e aponta a necessidade de mobilização social conjunta para superar essas desigualdades. Acrescenta que a organização capitalista e patriarcal da sociedade mantém as mulheres em posição de desvantagem, exigindo transformações estruturais para garantir sua real emancipação.

A história de explorações e invisibilizações não ocorreu sem resistência. Apesar de ter sido imposta como uma função doméstica e um instrumento de confinamento, a costura também se tornou um veículo de agência feminina. Por meio deste ofício, "as mulheres produzem cultura" (Maleronka, 2007). Afinal, saberes são transmitidos entre gerações – de mãe para filha, de avó para neta –, tecendo redes de apoio, solidariedade e uma construção social

do conhecimento que desafia, em sua prática cotidiana, a narrativa da imobilidade. A costura, portanto, situa-se no entrelaçamento entre a reprodução social, imposta pelas estruturas capitalistas, colonialistas e patriarcais, e a possibilidade de agência, resistência e autonomia. Vale destacar que, no campo delimitado pelas reflexões aqui apresentadas, a costura não é analisada enquanto expressão cultural, no campo da moda ou setor econômico criativo, mas sim enquanto paradigma do trabalho reprodutivo e da expropriação dos saberes femininos no contexto capitalista e patriarcal, que domestica, mas que tem potencial libertador.

Neste artigo, temos como estudo de campo o Instituto Costurando Sonhos, localizado em Paraisópolis, um território de contradições socioespaciais por estar localizado no distrito do Morumbi, um dos mais ricos da cidade de São Paulo. Uma área de extrema riqueza coexistindo com território de alta vulnerabilidade social (Machado, 2019). O Instituto Costurando Sonhos é um núcleo de profissionalização de costureiras que tem como objetivo capacitar mulheres em situação de vulnerabilidade social, das quais muitas sofreram violência doméstica, oferecendo-lhes não apenas uma qualificação técnica, mas um caminho para a independência financeira e a autoestima. O Instituto não se limita a ensinar um ofício, mas também compõe e reconfigura relações de trabalho associadas à produção de moda para a sustentabilidade, por meio do reaproveitamento de resíduos têxteis, intrinsecamente ligado a questões de gênero no contexto histórico.

Este trabalho é um desdobramento de questões que emergiram de minha dissertação de mestrado, defendida em 2023. O contato com o Instituto Costurando Sonhos permanece até hoje, outubro de 2025. Metodologicamente, o trabalho foi realizado com uma abordagem qualitativa baseada em observação direta e pesquisa participante, com pesquisa em fontes bibliográficas e documentais, além de entrevistas com as fundadoras, gestoras, costureiras e alunas do Instituto. Na observação direta e na pesquisa participante, realizei visitas às instalações do Instituto Costurando Sonhos e facilitei oficinas de *upcycling* a convite do Instituto, permitindo o entendimento dos espaços de formação, da confecção, da dinâmica de trabalho e de algumas lacunas. Já a análise documental foi realizada por meio de consulta a materiais de comunicação do Instituto como redes sociais, website, assim como matérias e vídeos jornalísticos. Por sua vez, as entrevistas[2] demonstraram diferentes trajetórias de vida, motivações, desafios, desejos futuros, percepções sobre o trabalho e a formação. O referencial teórico dialoga com autoras e autores de diversos campos como os de estudos de gênero e mundo do trabalho (Saffioti,1981; Federici, 2019), questões sobre o cuidado (Kergoat, 2009; Hirata e Kergoat, 1994), pedagogia crítica (Freire, 2019; hooks, 2013) e sustentabilidade na moda (Fletcher e Grose, 2011). Vale ressaltar que invocar a perspectiva de Federici (2019), bem como a da pesquisadora brasileira Saffioti (1981), implica alinhar-se a uma crítica feminista marxista que conceitualiza a atividade da costura como um campo de batalha histórico pelo controle do trabalho, dos corpos e da autonomia das mulheres.

O artigo estrutura-se da seguinte forma: após esta introdução, apresento o exemplo de como a costura pode oferecer encontros de mulheres, culminando em processos de autonomia e politização contra as injustiças sociais. Na sequência, apresento a pesquisa realizada no Instituto, o processo de profissionalização e as práticas que compõem a rede de

[2] Entrevistas realizadas nos anos de 2022 e 2023.

cuidado, em especial com as mães. A seguir, abordo o *upcycling* como prática para sustentabilidade, econômica e educacional, desempenhada pelo Instituto, mas que também possui seus processos antagônicos. Por fim, apresento as considerações finais, destacando as contribuições para o debate contemporâneo sobre a contradição do ofício da costura na vida das mulheres, junto à reprodução social e mundo do trabalho.

Entre costuras e encontros de mães

A atuação feminista pode ocorrer por meio de diversas estratégias. Para além da participação em organizações, uma das formas mais reconhecidas de atuação política, vale destacar que a educação nos espaços cotidianos – como o lar, a escola, o bairro e a comunidade – também representa uma via significativa de intervenção política (hooks, 2018). Tome-se como exemplo, o Clube de Mães da periferia da zona sul de São Paulo que surgiu na década de 1970, especificamente na igreja da Vila Remo, como um espaço de encontros de capacitação que, posteriormente, acabou por ampliar o leque de ações no acolhimento entre mulheres, atividades para melhorias comunitárias e reivindicações de direitos junto ao poder público (Sader, 1988). É interessante observar que, desde os anos 1950, clubes dessa natureza eram promovidos pela prefeitura, por entidades como o Lions Club, instituições filantrópicas ou igrejas, com o intuito de oferecer assistência a mulheres de baixa renda. Nessas iniciativas, mulheres de fora da comunidade ministravam oficinas de costura, bordado, artesanato; e os produtos confeccionados nessas atividades eram comercializados em estabelecimentos especializados sem que houvesse transparência ou repartição equitativa dos lucros com as mulheres assistidas (Sader, 1988). Em seu texto, Sader (1988), descreve uma das mulheres entrevistadas em sua pesquisa:

> Ela sabe que essas mulheres eram do Lions Club e que tinham chegado dizendo ao padre que queriam "fazer o bem, alguma coisa pelos outros". Lembra que elas vinham uma vez por semana, traziam tecidos, traziam lã, traziam tudo que elas podiam imaginar e ainda traziam pessoas para cuidar das crianças enquanto elas se reuniam. Os trabalhos artesanais feitos nessas aulas eram depois vendidos em lojinhas especializadas, em lugares e esquemas que elas desconheciam. A ação de benevolência estabelecia uma tal distância entre assistentes e assistidas que estas mantinham um misto de gratidão e suspeita acerca da motivação das primeiras (Sader,1988, p. 201).

Essa dinâmica reforçava uma relação assistencialista e vertical, impedindo o diálogo e mantendo as mulheres da zona sul em situação de passividade, sem um discurso de emancipação ou consciência crítica de sua realidade (Freire, 2019). Ao refletirem sobre essa situação sob orientação de um padre que as acompanhava nos projetos, as mulheres do Clube de Mães da zona sul decidiram se "organizar por elas mesmas"[3], adquiriram

[3] Depoimento colhido pelo Grupo de Educação Popular da URPLAN - Instituto de Planejamento Regional e Urbano da PUC-SP para a Rede Mulher in: SADER, Eder. Clubes de mães da periferia sul in: Quando novos personagens entram em cena: Experiências, Falas e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80). Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 1988.

autonomia e transcenderam seu caráter inicial, transformando-se em um espaço de acolhimento, solidariedade e mobilização política, evoluindo para o que se tornou o Movimento do Custo de Vida (Sader, 1988). Assim, as mulheres envolvidas passaram a contestar a exclusão social resultante do alto custo de vida, que impossibilitava o acesso a necessidades básicas. A atuação do grupo expandiu-se por meio de visitas domiciliares, articulando o cotidiano privado com a ação política coletiva (Sader, 1988, p. 215). Esse processo dialoga com o conceito de "sororidade" (Fisher; Tronto, 1990) que enfatiza relações de cuidado baseadas na confiança, na não exploração e no apoio mútuo entre mulheres, independentemente de laços sanguíneos ou afetivos prévios. Além disso, como assinala Perrot (2017), historicamente, coube às mulheres a gestão do orçamento doméstico e a responsabilidade pela subsistência familiar, o que frequentemente as levou a protagonizar protestos contra a carestia e a falta de alimentos. Essa dupla face, entre conquista de autonomia e sobrecarga de responsabilidades, evidencia tensões inerentes à divisão sexual do trabalho.

Por meio dos encontros nos clubes, que tinham na costura e no bordado suas atividades iniciais, as mulheres gradualmente adquiriram consciência política e passaram a questionar as injustiças que marcavam seu cotidiano. Perceberam-se como peças fundamentais na reprodução social, responsáveis por garantir as condições que permitiam aos maridos dedicarem-se ao trabalho externo. Como expressou uma participante do Clube de Mães da Zona Sul, Elza, em depoimento coletado por Sader (1988, p. 223): "me sinto mais importante porque assumi um papel diferente. Deixei de ser aquela mulher que só cuidava de casa, dos filhos e costurava para fora para ganhar o pão". Essa fala sintetiza a transição de uma identidade restrita ao espaço doméstico para uma subjetividade política ativa e coletiva, possibilitada pelas reuniões para trocas de manualidades têxteis e costura. A ambivalência presente no depoimento de Elza também pode ser encontrada no processo de institucionalização do ensino da costura no Brasil. Afinal, a história deste ofício é marcada por contradições, pois, ao mesmo tempo, é uma ferramenta de domesticação e de potencial autonomia econômica e, como vimos, com o Clube de Mães da Zona Sul, na "politização na luta contra as injustiças" (Sader, 1988, p. 221).

O sistema educacional brasileiro historicamente reproduziu os esquemas de gênero, canalizando meninas para percursos considerados adequados, num processo que limitou drasticamente seu potencial de desenvolvimento (Belotti, 1987). Por exemplo, no Brasil da década de 1950, a popularização de cursos de costura, tanto por correspondência como presenciais, disseminou a técnica e, com ela, o "discurso ideológico da costura como 'coisa de mulher'" (Frasquete e Simili, 2017). A criação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), em 1942, representou um marco neste processo. Seu departamento têxtil não apenas formava mão de obra para as fábricas, mas também oferecia cursos de confecção que articulavam o ensino técnico com a "educação doméstica", buscando conformar as jovens às funções de mãe e esposa. Relatórios da época mostram que disciplinas como matemática e português foram reduzidas e substituídas por aulas sobre serviços do lar (Maleronka, 2007).

Essas concepções sobre o feminino e o trabalho da costura encontraram na propaganda uma aliada poderosa. Frases como "a melhor amiga da mulher é a agulha" (Cinelândia, 1952) e anúncios de máquinas Singer vendiam a ideia de uma independência através do consumo e do trabalho doméstico, prometendo conciliação e renda sem desafiar os espaços tradicionalmente destinados às mulheres. A máquina de costura, assim, convertia a

casa numa "fábrica em domicílio" (Perrot, 2017, p. 182), intensificando a jornada de trabalho feminina sob a aparência de conveniência. As escolhas profissionais das mulheres neste período refletiam um horizonte específico. Pesquisas da década de 1930 mostravam que, entre as profissões almejadas por alunas, predominavam o magistério, a costura e a datilografia, todas extensões do trabalho de cuidado, educação e auxílio doméstico (Maleronka, 2007). Para as mulheres de classe média, o magistério era uma das poucas vias de emprego institucional enxergadas como dignas pela sociedade; para as mais pobres, restavam o trabalho doméstico remunerado e a indústria têxtil, ocupações de "baixo prestígio e remuneração" (Gouveia, 1970).

Em suma, é crucial não ler esta história apenas como uma narrativa de opressão. Como demonstra o relato de Macedo (2021) sobre sua mãe, uma mulher negra que nos anos 1960 usou a costura para pagar seus estudos e conquistar independência, o mesmo ofício que servia à domesticação podia também ser instrumentalizado como ferramenta de autonomia econômica e mobilidade social. A costura e o magistério, embora "selassem de certa forma" um destino socialmente demarcado pelo gênero e raça, também abriram fissuras por onde essas mulheres construíram projetos próprios e desafiaram, dentro de limites estreitos, a independência econômica. Este duplo carácter de reprodução das hierarquias de gênero e de possível via de profissionalização e autonomia, constitui o pano de fundo histórico sobre o qual se desenham as experiências contemporâneas. A seção seguinte analisa, a partir desta ambiguidade, como iniciativas no território de Paraisópolis buscam ressignificar a costura como núcleo de profissionalização coletiva, geração de renda, autonomia feminina e rede de cuidado comunitário.

Costura, maternidade e a rede de cuidado comunitário

Paraisópolis é a segunda maior comunidade de São Paulo, com cerca de 100 mil habitantes (Redação Cria, 2024), dos quais 85% são imigrantes nordestinos, que vieram à São Paulo em busca de melhores oportunidades (Cultura Uol, 2021). Este território pode ser considerado um retrato das desigualdades sociais brasileiras, com uma história e dinâmicas sociais específicas, sua localização no bairro do Morumbi cria um cenário de contrastes visíveis por conta da proximidade entre prédios e mansões luxuosos e as habitações humildes de Paraisópolis. Esta proximidade física do bairro com a riqueza não se traduz em integração socioeconômica, já que ocorre um cenário de exclusão e de falta de acesso a serviços públicos e a oportunidades de trabalho formal para a maioria de seus residentes.

É neste contexto que o Instituto Costurando Sonhos foi fundado, em 2017, para atuar na transformação da realidade de mulheres em situação de vulnerabilidade social, das quais muitas sofreram violência doméstica. O Instituto está localizado no G10 Favelas, um espaço com diversas iniciativas de negócios, tanto no campo da moda quanto no da alimentação (Castilho, 2021). Com efeito, a iniciativa é organizada de maneira que a população de Paraisópolis possa aprender, ser acolhida e gerar negócios. As fundadoras do instituto, Sueli (presidente) e Nilde (tesoureira), contam que o projeto começou em uma sala de 3m², com cinco máquinas de costura (Castilho, 2021). Hoje, o Instituto conta com uma sala de modelagem e costura onde acontecem as aulas, uma sala com oficina de confecção (Figura 1), sala da diretoria e um espaço de loja com os produtos que desenvolvem e com marcas parceiras. Em 2025, a presidente do Instituto contou que obteve apoio de emenda parlamentar para os

projetos sociais educacionais. Outro apoio é a parceria com o SENAI, que fornece máquinas de costura e a estrutura necessária para a formação das mulheres. O curso tem duração de três a quatro meses, em período integral. As inscrições são realizadas via formulário online, divulgadas no "boca a boca" e pelas redes sociais. Atualmente, já passaram pelo curso mais de 1.600 pessoas. Após o curso de costura, o Instituto oferece dois caminhos principais de geração de renda: a contratação interna, para trabalhar na confecção; e a remuneração por peça, com as mulheres trabalhando em suas próprias casas.

FIGURA 1 – CONFECÇÃO INSTITUTO COSTURANDO SONHOS

Fonte: Foto da autora (2023)

A escolha da costura como eixo central não foi aleatória, conforme explica Sueli, trata-se de um "ofício que não demora muito a aprender" e carrega uma potente "memória afetiva" (Hidaka, 2023), remetendo a saberes tradicionalmente considerados femininos e transmitidos entre gerações. Ela comenta que essa familiaridade geracional e cultural estimula a adesão à atividade, criando um vínculo emocional que facilita o processo de profissionalização. Conforme Sueli e Nilde, a população de Paraisópolis possui limitações no acesso à educação formal, e, por isso, acaba inserida em um mercado de trabalho precarizado, dominado pelo subemprego e pelo trabalho doméstico informal. Atividades que, conforme Kergoat (2009), são caracterizadas pela invisibilidade e desvalorização das mulheres.

A principal barreira identificada pelas fundadoras do Instituto Costurando Sonhos não é pedagógica, mas social. Nilde aponta a "grande evasão" causada pela "situação de vulnerabilidade social" das alunas, que são majoritariamente "mães solo, ou são mães que têm uma vulnerabilidade grande, que tem quatro ou cinco filhos, e tem de levar pra escola" (Hidaka, 2023). De acordo com Nilde, o desafio "é despertar e manter", pois o curso é extenso "são quatro horas no período da manhã e quatro horas no período da tarde". Além disso, algumas das alunas já ingressam no curso com habilidades de costura, outras, por sua vez, não possuem experiência. Ao compreender que grande parte das mulheres fazem "bicos" como faxineiras diaristas, há um combinado com a professora de reposições de aulas. Além disso, Nilde aponta outro elemento que torna a situação complexa: trata-se da conciliação com a maternidade. Segundo ela, "quem tem criança, tem o período de aula, mas às vezes, a criança não tem com quem ficar" o que faz com que as mães se ausentem do curso. Conforme Sueli:

> É muito difícil para mulher, vida de mulher é punk, né. Ó, você vê, se você não tiver uma rede de apoio, pensa você, que não tem escola de período integral para todo mundo, não sei quanto, mas não deve ter nem para 10% da população. E como você trabalha, como você estuda, se você não tiver uma rede de apoio? É aqui, que as pessoas, muita gente vem com a família inteira, de outros Estados pra cá, mas tem gente que não, né Nilde, tem gente que chega aqui e depois vai trazendo né... então, não tem como você trabalhar (Hidaka, 2023).

Nesse sentido, as fundadoras do Instituto, Sueli e Nilde, reafirmam a certeza de que as ações realizadas por elas precisam da colaboração do Estado. Elas enfatizam que "quem tem o poder de resolver mesmo é o governo, só com políticas" (Hidaka, 2023). Elas salientam a necessidade de escolas em tempo integral para que as mães tenham tempo para se dedicar ao estudo e ao trabalho. Nilde destaca ainda a elevada sobrecarga de trabalho das mulheres junto ao remunerado e não remunerado, de cuidado com os filhos. Há falta de tempo para realizar outras atividades ou para adquirir conhecimentos que possibilitem o acesso a trabalhos menos exaustivos ou inseguros financeiramente. Nilde comenta que elas fazem sua parte como podem, mas que são necessários contraturnos escolares para as crianças, para que as mães possam desempenhar outras funções:

> Aqui tem contraturno, mas não é o suficiente, o CEU[4] tinha atividades, não sei como que é que tá, no CEU tinha atividades, mas o CCA[5] mesmo que resolve, pra quem consegue, né, que é disputadíssimo. As vagas são limitadas, tipo, não é suficiente para suprir toda a comunidade. Por exemplo, nós tínhamos uma que mais ou menos impactava 5 mil pessoas, porque as famílias, elas são, no mínimo cinco pessoas, mas tem mães que tinham mais filhos, e aí fica, aquelas mães pegam aquelas vagas, porque elas cobram. Elas vão lá colocam os filhos em tudo, mas tem mãe que fica desmotivada, e a criança não vai (Hidaka, 2023).

[4] Centro Educacional Unificado.

[5] Centro para Crianças e Adolescentes.

Essas mulheres vivem o que Kergoat (2009) conceitua como "nomadismos no tempo". Suas rotinas são fragmentadas entre afazeres domésticos, cuidado com os filhos, cursos rápidos e "bicos" como diaristas. Essa rotina de trabalhos temporários, embora permita alguma flexibilidade, representa uma "descontinuidade da própria vida de trabalho" (Guilbert e Isambert-Jamati, 1973), impedindo a dedicação contínua exigida por uma formação profissionalizante. Outro agravante, conforme reflexão apresentada por Cida (Hidaka, 2023), é que muitas das mulheres não têm a possibilidade de serem contratadas por outras empresas porque elas não possuem endereço fixo com CEP. Essa situação demonstra uma compreensão pragmática das barreiras estruturais que impedem o acesso ao mercado de trabalho formal.

Diante desse amplo desafio, o Instituto trabalha com uma concepção que reconhece a mulher como um "ser humano integral" (hooks, 2013), e não apenas como uma aprendiz, priorizando assim, a situação de cada uma delas, colaborando também com sua autoestima. Sueli relatou transformações comportamentais marcantes: "uma das costureiras que chegava no Instituto e nem levantava a cabeça... hoje está até virando blogueira" (Hidaka, 2023). Sueli conta que eventos como a participação do Instituto Costurando Sonhos, no São Paulo Fashion Week em 2019, funcionaram como "divisor de águas" para a autoconfiança coletiva. Conforme Nilde, o próprio ambiente do Instituto Costurando Sonhos já é empoderador. Ela diz que as pessoas chegam "meio derrubadas" e vão se erguendo aos poucos, e acrescenta: "aqui que as pessoas vêm para capacitar, vem todo bonito, porque a sala é bonita, porque o ambiente já vai levantando, só chega meio derrubada, mas meio que a pessoa fica ali..." (Hidaka, 2023).

Algumas histórias ilustram o relato de Nilde, como as de Carla, Maria e Simone[6]. Carla, que se identifica como mulher parda, de 32 anos e é formada em Radiologia, conta que antes de se estabilizar na costura, experimentou funções como folguista em radiologia e auxiliar de classe, além de realizar trabalhos artesanais com MDF, atividade interrompida pela pandemia. Ela conta que sua jornada no Instituto é das 9 horas às 18 horas, com horário de almoço no local. Embora o curso de costura oferecido pelo SENAI, dentro do Instituto Costurando Sonhos, tenha sido seu terceiro, dando-lhe uma base, foi ali que ela consolidou sua segurança. Ela afirmou:

> Antes eu era mais insegura, não sabia muitas coisas, hoje não, hoje eu já sei confeccionar, cortar. Não tenho mais aquela dúvida, assim, sabe? Dúvida todo mundo tem, mas não igual antes, aquela insegurança, hoje eu sou mais segura na costura. Hoje eu tenho certeza do que eu quero (Hidaka, 2023).

Sobre o ritmo de trabalho, Carla descreve períodos de maior tranquilidade intercalados com outros mais intensos, como na época da entrevista: "quando chega muito pedido assim, é bem corrido". Ela elogia o relacionamento com a chefia, descrevendo-a como "bem aberta, tudo à base da conversa. Nossa chefe é muito gente boa ... se tiver alguma coisa errada ela chama a gente pra conversar". O sonho de Carla é ter seu próprio

[6] Os três nomes utilizados são fictícios, a fim de preservar a privacidade das entrevistadas.

"ateliêzinho" e especializar-se fazendo "um curso de modelagem pra poder fazer roupa pra pet sob medida" (Hidaka, 2023).

Maria apresentou-se como uma mulher parda, de 50 anos, mãe solo, com dois filhos, de 22 e 13 anos, e migrante que veio do Piauí para São Paulo, em 1997. Sua vida, como narra, tomou rumos difíceis: "casei, me separei, depois casei de novo... e aí as coisas foram tomando um rumo mais diferente e difícil pra mim". E acrescenta: "Aí hoje eu moro só com meus dois filhos, criei sozinha, moro sozinha, pago aluguel, despesa toda... aí meu filho tá começando a trabalhar, e quem sabe..." (Hidaka, 2023). Atualmente, Maria sustenta a casa com a costura e, embora diga que almeja ganhar mais, complementa que entende que a "base do salário depende muito de tipo, como é que fala, é... depende da loja, do ateliê, de que tipo de costura, se é da alta costura ou se, enfim, mas eu tô satisfeita sim" e finaliza dizendo que está conseguindo se manter. Durante a pandemia, Maria perdeu seu emprego de empregada doméstica. Foi quando uma amiga a indicou para costurar máscaras, sua primeira experiência remunerada no ofício que já praticava de forma amadora desde os 18 anos. Posteriormente, foi chamada para trabalhar no Instituto. Uma das maiores vantagens que encontrou foi a proximidade de sua casa, em Paraisópolis, pois leva 20 minutos a pé, o que contrasta muito com o longo deslocamento de seu emprego anterior. Ela reflete sobre sua rotina e tempo de locomoção do trabalho e destaca que a maior mudança em sua vida foi "não ter de levantar mais cedo, e outra, pra precisar voltar pra casa às pressas, quem tem filho pequeno, né...". Ela complementa descrevendo a angústia anterior, quando precisava buscar o filho na escola e se sentia com "aquele nervoso, você não consegue chegar, você não consegue arrumar uma pessoa pra pegar". Em contraste, sobre a nova realidade, Maria afirma que trabalhar perto da casa e da escola facilita sua rotina com o filho: "aqui, não... se acontece alguma coisa, pessoal da escola liga, eu já vou daqui mesmo direto na escola, já resolvo metade da minha vida" (Hidaka, 2023).

Maria descreve sua rotina diária: levanta-se de manhã, toma café, serve o café à filha, que em seguida segue para a escola, enquanto ela vai ao trabalho. Ao chegar, a rotina se inicia imediatamente, com uma correria constante entre múltiplas tarefas, das quais afirma gostar muito. Após o horário de almoço e um breve descanso, retoma as atividades até às 18 horas, quando "para as máquinas", organizando, por fim, seus pertences para encerrar o dia (Hidaka, 2023). Maria conta que a costura fora de casa, em boa parte de sua vida, foi um obstáculo pela falta com quem deixar o filho mais velho para poder trabalhar. Ela diz que não tinha estudo quando teve seu primeiro filho, mas que "foi preciso vir a pandemia para compreender que queria fazer outra coisa da vida", e diz que agora não quer mais parar. Ela sonha com o futuro ao dizer: "quero ter meu trabalho em casa, ter bastante cliente, conseguir ter meu capitalzinho, e também, terminar de construir minha casa, voltar para minha terra, o Piauí, e é isso. O meu sonho é esse" (Hidaka, 2023).

O percurso da costureira Simone, de 35 anos, ilustra a trajetória de outras mulheres que encontram no Instituto Costurando Sonhos uma nova oportunidade. Simone estudou até o terceiro ano do ensino fundamental I e foi por meio de uma amiga que soube do curso de costura. Sem experiência prévia no ofício – apenas por um curso anterior que não havia sido suficiente –, Simone afirma que foi ali que realmente aprendeu a costurar, confeccionando "blusinhas, shortinhos, blusinha de gola de padre" (Hidaka, 2023). Seu aprendizado incluiu o manejo da máquina reta e do overloque. Após um estágio, foi efetivada e, à época

da entrevista para esta pesquisa, acumulava dez meses de trabalho. Originalmente do Ceará, Simone mudou-se para São Paulo para resolver a venda de um imóvel e permaneceu na cidade aguardando a regularização de determinados documentos. Mãe de um filho de três anos, seu último emprego registrado havia sido seis anos antes, como atendente em uma pastelaria no Ceará. Sobre o ambiente de trabalho, ela destaca a qualidade do relacionamento com as colegas: "uma ajudando a outra, quando a gente não sabe de uma coisa, a gente pede opinião pra outra. Não tenho o que falar. É bom mesmo" (Hidaka, 2023). Para conciliar a maternidade com o trabalho, ela sai mais cedo para buscar o filho na creche, nutrindo o sonho de um dia retornar ao seu Estado de origem. Esse desejo de retornar como elemento estruturante da experiência migratória destas mulheres e mães, esbarra na precariedade econômica que justamente motivou a migração.

Em linhas gerais, como se pode observar, o Instituto Costurando Sonhos estende sua atuação para além da capacitação e do emprego na confecção, promovendo iniciativas de base comunitária. Tais ações podem ser compreendidas pelo conceito de "redes de reciprocidade", termo proposto por Guimarães, Hirata e Posthuma (2020) que busca descrever os laços de apoio mútuo da comunidade ou de famílias estendidas. Um exemplo notável dessa faceta na atuação do Instituto ocorreu durante a pandemia de Covid-19, quando, conforme registro em seu Instagram de 28 de abril de 2021[7], a organização distribuiu 1.600.000 máscaras de tecido nas comunidades atendidas. Outra evidência da amplitude que guia as ações do Instituto pode ser encontrada na campanha "Para além do outubro rosa", que está em sua quarta edição[8] no ano de 2025, com o objetivo de doar 10 mil lenços para pacientes em tratamento oncológico em hospitais do Sistema Único de Saúde.

Outro projeto relevante é o "Cabide Solidário, que conforme relato de Sueli (Hidaka, 2023), surgiu da percepção de que muitas candidatas e candidatos acreditam não possuir vestimentas adequadas para uma entrevista de emprego. A solução encontrada foi a criação de um guarda-roupa coletivo. Esse acervo foi formado a partir da doação de uniformes usados de uma empresa de aviação, peças descartadas, mas que possuem tecidos duráveis por não serem de algodão, conforme conta Sueli. A proposta foi reformar essas peças, dando-lhes uma "descaracterizada", como ela menciona, para que os candidatos possam selecionar trajes e calçados apropriados para a ocasião de alguma entrevista. Finalmente, o que se compreende é que o potencial do Instituto está na articulação da profissionalização da atividade da costura, no enfrentamento das dificuldades da maternidade, construindo redes de apoio e cuidado entre as mulheres e a comunidade.

Upcycling: educação e cuidado socioambiental

Além da profissionalização por meio da costura e da articulação de redes de apoio às mulheres, outra inovação significativa do Instituto Costurando Sonhos situa-se no campo

[7] *Cf*. Instagram do Instituto Costurando Sonhos. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CONlqC0H-ZOd/. Acesso em: 10 out. 2025.

[8] Instagram do Instituto Costurando Sonhos. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DBJjjCaJE8N/. Acesso em: 10 out. 2025.

da moda: a integração com a sustentabilidade ambiental por meio da prática do *upcycling*[9] em escala de resíduos têxteis pós-consumo de grandes empresas. Conforme uma publicação do dia 30 de setembro de 2025, em sua rede social[10], o Instituto já produziu 16.816 peças a partir de uniformes e reaproveitou mais de 8,4 toneladas de resíduos têxteis.

Sueli relata que o Instituto não aceita "doações" de resíduos, mas estabelece uma "venda casada", ou seja, as empresas contratam seus serviços para transformar uniformes, malotes e outros materiais descartados — de empresas aéreas, do setor energético e bancos — em novos produtos, como bolsas, mochilas, ecobags e roupas (Hidaka, 2023). O processo de trabalho, após a contratação, funciona da seguinte maneira: o Instituto desenvolve peças-piloto, submete à aprova com o cliente, recebe a quantidade exata de material necessário e executa a produção, muitas vezes utilizando a técnica da desconstrução, que consiste em respeitar a história da peça original, mantendo costuras, bolsos e outros detalhes de produção industrial, conforme ilustrado nas imagens a seguir (Figura 2): camisas transformadas em blusa e saia.

FIGURA 2 – *UPCYCLING* DE UNIFORMES

Fonte: Fotos da autora (2022).

[9] O termo *"upcycling"* foi cunhado em 1994 por um engenheiro alemão (Salvo, 1994) como uma contraposição ao *"downcycling"*. Enquanto este último consiste em estender o ciclo de vida de um produto, porém resultando em uma perda de qualidade e um valor final igual ou inferior; o *upcycling*, por sua vez, agrega valor ao produto, ao incorporar novos conceitos e design.

[10] *Cf.* Instagram do Instituto Costurando Sonhos. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DPOgjokjXAV/ . Acesso em: 12 out. 2025.

Cida conta que o público-alvo das pequenas coleções da marca Instituto Costurando Sonhos são, principalmente, as mulheres e que a proposta do Instituto é buscar uma linha "mais atemporal", ou seja, não necessariamente segue tendências conforme estações ou afins. Ela explica que consegue produzir e atender mais clientes quando trabalha com tecidos novos do que com roupas usadas porque: "é mais barato, né, mas a gente sempre usa tecido de baixo impacto que a gente consegue trabalhar melhor. *Upcycling* é complicado né, porque é caro. Então a gente vai tentando trabalhar um valor razoável". Também menciona o desafio de criar peças mais elaboradas feitas com roupas usadas: "eu acho que quanto mais design, mais difícil é para o cortador fazer, e nosso cortador ele gosta dessa coisa da sustentabilidade". Ela complementa que o cortador busca minimizar resíduos no cálculo do tecido, embora ressalte que atingir o desperdício zero seja muito difícil e finaliza expressando o objetivo de "produzir moda para todo mundo, assim como você tem mais recurso possa consumir e quem não tem, também" (Hidaka, 2023).

O Instituto demonstra enfrentar os dilemas inerentes à moda sustentável em relação aos custos e aos valores finais dos produtos. Assim, em consonância com Cida, a presidente do Instituto, Sueli, afirma que o custo do *upcycling* é alto, pois "demanda muito tempo de trabalho" para desmontar as peças. Ela relata que muitas empresas ainda relutam em pagar por esse serviço, preferindo produzir artigos novos, e acrescenta que é necessário um "processo educacional" para clientes e para a própria comunidade, conscientizando sobre os impactos ambientais do consumo e combatendo o estigma associado a produtos reutilizados. Sueli articula em sua fala, a relação entre consumo, desigualdade social e mudanças climáticas. Ela conta que está:

> obcecada de fazer as pessoas da favela, de trabalhar essas pessoas, quem precisa, tem menos condições né, não tem jeito. No final das contas, a gente precisa da roupa, né. É de tentar mudar essa consciência, porque as vezes o menino, ele vai para o tráfico porque ele quer uma roupa legal, então, essa coisa do brechó, que está elitizado, as pessoas acham que... É mudar essa consciência, tentar trazer. Enquanto você fala dessa coisa da conscientização né, de trabalhar a educação, de mostrar que é legal também, aí para ser legal mesmo, o que fazer... para ele achar que é realmente legal, talvez pegar essas pessoas que já estão mais famosinhas, e que já tem essa prática de falar, de divulgar mais, né.... pra a gente tentar fazer alguma coisa. Porque tá difícil, ontem deu um temporal aí que, morreu gente.... a natureza tá cobrando, não tem jeito, a conta, ela vai vir né... (Hidaka, 2023).

O Instituto Costurando Sonhos busca cumprir o seu papel social. Como um pequeno empreendimento, possui maior agilidade para mudanças e, por isso, apesar do menor alcance, pode realizar grandes transformações, talvez mais lentas, mas significativas, e conforme Fletcher e Grose (2011, p. 155), apresentando "modelos de negócios inéditos que, com o tempo e em conjunto com outros, influenciam a cultura dominante". A prática de ressignificar resíduos têxteis pós-consumo e em escala, por conta da quantidade de uniformes ou materiais descartados por grandes empresas, posiciona o Instituto na vanguarda de um

movimento que articula justiça socioambiental, educando pela prática (Gutiérrez e Prado, 2013) e "ecologizando" a economia local (Gadotti, 2001). Sueli compara o modo de vida moderno com a sua infância na Ilha de Marajó, no Pará:

> é uma família humilde, sabe o que a gente fazia, a gente tinha o reuso, um primo ia crescendo e ia passando para o outro. Com o tempo, hoje, claro, têm mais acesso financeiro e em relação à educação, está todo mundo se formando, foi mudando de vida, né... E acabou isso, mas tem os que melhoraram, mas tem os que continuam pobres, e não tem mais essa prática, sabe.... Eu por exemplo, tenho uma menina, eu que separo toda a roupinha dela e levo para dar pra minha sobrinha (Hidaka, 2023).

Nilde relembra a conversa que teve com sua mãe, e complementa ao relacionar a prática do reuso a um costume familiar: "no passado era assim mesmo". Ela então detalha a rotina de sua avó, que "dependia de ir para a Lapa para costurar. A memória é finalizada com a lembrança de seu avô que usava casacos feitos por sua avó: "aqueles casacões pesados ela disse que ela que costurou todinho", e conclui pensativa, dizendo que "são costumes antigos mesmo" (Hidaka, 2023).

Em 2025, o Instituto me convidou para facilitar cursos de *Upcycling* com teoria e prática para a equipe de costureiras. Realizamos dois encontros, sendo que em um deles contei com a colaboração da artista têxtil Thais Ribeiro Faria, devido ao grande número de participantes; e no outro, com menos pessoas, facilitei sozinha. As oficinas ocorreram na sala de costura e modelagem do próprio Instituto. Iniciei com uma aula teórica, apresentando conceitos, cenários de resíduos têxteis em São Paulo e o fluxo de roupas do Norte para o Sul global. Em seguida, mostrei exemplos históricos de roupas com reaproveitamento e finalizei com a apresentação de marcas que trabalham com *upcycling*, analisando a linguagem e a identidade visual. As participantes foram bastante engajadas, recordando peças que já haviam confeccionado ou visto em seus contextos de vida. Duas pessoas me mostraram, no Instagram, suas marcas autorais dedicadas ao *upcycling*: a "Star_starlight._"[11] e o "Use Upcycle"[12].

Embora as costureiras executem peças de *upcycling*, o processo criativo é geralmente desenvolvido por outras pessoas — seja por profissionais contratados para projetos específicos ou por Cida, responsável pela criação. Durante a oficina, elas tiveram liberdade para criar e demonstraram grande habilidade, produzindo de forma criativa, rápida e colaborativa, com várias peças finalizadas com excelente acabamento em apenas duas horas. Uma das participantes ficou de canto, tímida com relação ao processo criativo, nós a engajamos com outras costureiras que a chamaram para criar juntas e, ao final do curso, essa pessoa estava desfilando as roupas, tendo atuado como criadora, costureira e modelo. O ambiente foi de entusiasmo, alegria e cooperação, culminando em um desfile das produções no próprio ateliê. Na Figura 3, apresento duas das diversas produções realizadas e o processo criativo de algumas delas.

---

[11] *Cf.* Instagram da marca Star Light. Disponível em: https://www.instagram.com/star_starlight._ .

[12] *Cf.* Instagram da marca Use Upcycle. Disponível em: https://www.instagram.com/useupcycle .

FIGURA 3 – OFICINA DE *UPCYCLING* DE ROUPAS

Fonte: Fotos da autora (2025)

A criação com reaproveitamento de roupas sempre foi uma prática comum entre pessoas em situação de escassez material, surgida primordialmente da necessidade. O termo *upcycling*, no entanto, reposiciona essas produções no mercado, agregando-lhes novo valor simbólico e econômico. A experiência do Instituto Costurando Sonhos evidencia que a verdadeira sustentabilidade na moda vai além da gestão de resíduos, exigindo a articulação indissociável entre preservação ambiental, justiça social e autonomia financeira. Ao transformar a costura e o reaproveitamento têxtil em fonte de renda para mulheres em situação de vulnerabilidade, o Instituto Costurando Sonhos constrói uma perspectiva inovadora, na qual valor ambiental e independência econômica se reforçam mutuamente. Apesar dos desafios — como os custos elevados e o tempo de produção mais longo, que contrastam com a lógica acelerada do mercado —, o Instituto mantém seu compromisso com o *upcycling* como um ato de resistência. Segue, assim, apostando na transformação gradual do sistema da moda, atuando não apenas na esfera produtiva, mas também no âmbito educativo e social, essenciais para a transição rumo a um futuro mais ético e sustentável.

Considerações Finais

O Instituto Costurando Sonhos apresenta-se um caso de como espaços de profissionalização podem operar transformações que transcendem a qualificação técnica. Sua eficácia reside na compreensão de que a inserção no mercado de trabalho de mulheres em

situação de vulnerabilidade socioeconômica é um processo complexo que envolve dimensões educacionais, técnicas, sociais, emocionais e ambientais de forma interseccionada, com um olhar cuidadoso para as mães, mencionadas nesta pesquisa muitas vezes. A costura, ofício escolhido estrategicamente pela liderança, revela-se como um eixo catalisador: conforme a presidente do Instituto mencionou, possui rápida absorção pelo mercado, é portador de uma memória afetiva que facilita a adesão e historicamente se constitui como um saber transmitido entre mulheres, fortalecendo laços comunitários entre elas.

A atuação do Instituto articula-se em três camadas de intervenção que se entrelaçam: a capacitação técnica, que visa não apenas o domínio de um ofício, mas a elevação da autoestima e da segurança na atividade, como as costureiras mencionam, além da idealização e da construção de projetos de vida autônomos; a criação de uma rede de cuidado comunitário, que desempenha funções emancipatórias e oferece suporte psicossocial, crucial para mulheres que, conforme evidenciado nas falas, precisam conciliar o trabalho de reprodução social nos interstícios do tempo com uma vida de mulher, mãe, que é *punk*; e por fim, a proposição de um modelo de negócios alternativo, baseado no *upcycling,* que desafia ativamente as lógicas lineares e predatórias da indústria da moda.

Este modelo de negócio, baseado na "venda casada" e não na doação de resíduos, é um pilar de sua inovação como projeto social. Ele impõe uma relação de igualdade de negociação, compreendendo o processo de doação muitas vezes como descarte ou transferência de responsabilidade do lixo. Ao mesmo tempo, com este posicionamento, insere as mulheres em uma cadeia de valor de mercado que prioriza a produção alinhada à sustentabilidade por meio do reaproveitamento. No entanto, como apontado por Cida e Sueli, este caminho é cheio de contradições: o *upcycling* é "caro", "demanda muito tempo" e esbarra na resistência de um mercado ainda afeito à lógica do novo, barato e rápido. A batalha, portanto, não é apenas econômica, mas também cultural, exigindo um "processo educacional" que, nas palavras de Sueli, vise "mudar essa consciência" tanto nos clientes quanto na própria comunidade, desfazendo o estigma em torno do reuso e conectando excesso de produção, consumo, desigualdade social e crise climática.

O Instituto, sendo assim, não é apenas um espaço de profissionalização para a costura, mas sim um lugar que possibilita maior autonomia financeira e rede de apoio às mulheres. Através de uma práxis pedagógica que valoriza os saberes prévios e a experiência de vida das mulheres, este trabalho compreende que a educação profissional é, antes de tudo, uma forma de intervenção no mundo. As mulheres do Instituto, ao ressignificarem resíduos têxteis, estão também a ressignificar suas próprias vidas, costurando não apenas roupas, mas novas possibilidades de existência: mais dignas, autônomas e projetando para a sustentabilidade. A fala de Nilde sobre sua avó costureira e a memória do reuso no passado de Sueli, mostram que a ideia é também atuar na recuperação de um saber-fazer tradicional, ecologizando a economia local e conferindo novo significado a estas práticas.

Portanto, o trabalho desempenhado pelo Instituto Costurando Sonhos pode ser considerado uma alternativa, entendida como um processo construído com lutas sociais, experiências coletivas, parcerias privadas e públicas que faz parte de processos e relações antagônicas evidenciadas nas histórias contadas pelas mulheres entrevistadas. O Instituto Costurando Sonhos não se apresenta como uma solução isolada, mas como entrelaçamentos de um ecossistema mais amplo de resistência e construção de novos paradigmas. Sua

luta por sustentabilidade socioeconômica para mulheres e ambiental, seu enfrentamento das barreiras impostas pela divisão sexual do trabalho e sua insistência em um modelo de moda ética e que caminha para a sustentabilidade, posicionam-no na vanguarda de um movimento que busca, nas entranhas do sistema capitalista, patriarcal e colonialista, tecer os fios de um futuro mais justo para as mulheres e para novos modelos de negócios de moda.

Referências

BELOTTI, Elena Gianni. **Educar para a submissão**: o descondicionamento da mulher. Petrópolis: Vozes, 1987.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. **Design Issues**, The MIT Press, Cambridge, v. 3, n. 2, p. 3–14, 1986.

CASTILHO, Luca. **Projeto Costurando Sonhos inaugura novo espaço em Paraisópolis, na zona sul de SP**. 2021. Disponível em: https://agora.folha.uol.com.br/sao-paulo/2021/08/projeto-costurando-sonhos-inaugura-novo-espaco-em-paraisopolis-na-zona-sul-de-sp.shtml. Acesso em: 20 out. 2025.

CINELÂNDIA. **Biblioteca Nacional Luso - Brasileira**, 1952. Disponível em: https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/435978. Acesso em: 1 maio 2025.

CULTURA UOL. **Comunidade de Paraisópolis completa 100 anos de história nesta quinta-feira (16)**, 2021. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/39616_comunidade-de-paraisopolis-completa-100-anos-de-historia-nesta-quinta-feira-16.html. Acesso em: 29 mar. 2025.

DOMINGUES, Joelza Ester. **Contrastes e nuances sociais no Brasil colônia, segundo Debret**, 2016. Disponível em: https://ensinarhistoria.com.br/contrastes-sociais-brasil-colonia-debret/. Acesso em: 13 maio 2025.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. O feminismo e a política dos comuns. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 393–410.

FISHER, Berenice; TRONTO, Joan. Toward a feminist theory of caring. *In*: IN ABE, Emily K; NELSON, Margaret K (Eds). **Circles of care**: work and identity in women's lives. Albany: State University of New York Press, 1990. p. 35–62.

FLETCHER, Kate; GROSE, Lynda. **Moda & sustentabilidade**: Design para mudança. 1. ed. São Paulo: Senac, 2011.

FRASQUETE, Débora Russi; SIMILI, Ivana Guilherme. A moda e as mulheres: as práticas de costura e o trabalho feminino no brasil nos anos 1950 e 1960. **História Educação**, v. 21, n. 53, p. 267–283, 2017.

FREIRE, Paulo. **Educação como Prática de Liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2019.

GADOTTI, Moacir. Ecopedagogia e educação sustentável. **CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**, 2001. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101010031842/4gadotti.pdf.

GOUVEIA, Aparecida Joly. **Professoras de amanhã**: Um estudo de escolha ocupacional. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1970.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, São Paulo, p. 223–244, 1984.

GUILBERT, Madeleine; ISAMBERT-JAMATI, Viviane. A distribuição por sexo. *In*: FRIEDMANN, G.; NAVILLE, P. **Tratado de sociologia do trabalho**. São Paulo: Cultrix, 1973. v. 1, p. 304–322.

GUTIÉRREZ, Francisco; PRADO, Cruz. **Ecopedagogia e Cidadania Planetária**. 3. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2013.

GUIMARÃES, Nadya Araujo; HIRATA, Helena; POSTHUMA, Anne. El cuidado: sus formas, relaciones y actores. Reflexiones a partir del caso de Brasil. *In:* GUIMARÃES, Nadya Araujo; HIRATA, Helena (COMPS.). **El cuidado en américa latina**. Buenos Aires: Fundacion Medifé edita, 2020. p. 77–117.

HIDAKA, Lucilene Mizue. **Mulheres entre costuras e resíduos têxteis**: entrelaçamentos do cuidar e educar. 2023. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/D.100.2023.tde-02082023-181017. Acesso em: 9 fev. 2026.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. A classe operária tem dois sexos. **Estudos Feministas**, v. 2, n. 3, p. 93–100, 1994.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir**: Educação como prática de liberdade. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

KERGOAT, Danièle. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. *In*: HIRATA, H; LABORIE, F; DOARÉ, H; SENOTIER, D. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Edunesp, 2009. p. 67–75.

MACEDO, Rejane Lucia Amarante de. Roda na saia: história, costura e educação de mulheres negras professora. **Revista Interinstitucional Artes de Educar** - Dossiê História das Mulheres e Educação, v. 7, n. 2, p. 965–982, 2021.

MACHADO, Leandro. **"Quem a polícia defende? De que lado está?, questiona autor de foto símbolo da desigualdade do Brasil**, UOL, 2019. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2019/12/04/triste-saber-que-ela-continuara-atual-diz-autor-de-foto-simbolo-de-paraisopolis-que-volta-a-viralizar-apos-mortes.htm. Acesso em: 15 dez. 2022.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: Um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920 -1950). São Paulo: Senac, 2007.

PERROT, Michelle. Mulheres *In:* PERROT, Michelle. **Os Excluídos da História**: operários, mulheres e prisioneiros. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

REDACAO CRIA. **Censo 2022 trás dados imprecisos sobre as favelas do Brasil – Paraisópolis**, 2024. Disponível em: https://paraisopolis.org/artigo/censo-2022-tras-dados-imprecisos-sobre-as-favelas-do-brasil/. Acesso em: 26 out. 2025.

SADER, Eder. Clubes de mães da periferia sul. *In:* SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena**: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-80). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SALVO. Reine Pilz's interview, 1994. Disponível em: https://www.salvoweb.com/files/sn99sm24y94tk181119.pdf. Acesso em: 12 dez. 2022.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Do Artesanal ao Industrial**: A Exploração da Mulher - Um estudo de operárias têxteis e de confecções no Brasil e nos Estados Unidos. São Paulo: Hucitec, 1981.

SOUZA, Gilda de Mello. **O Espírito das Roupas**: A moda do século dezenove. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio de janeiro de 2022 a junho de 2023. E ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio desde maio de 2024.

“Fui começando aos poucos, até chegar ao topo que eu já estou”: a moda e a emancipação feminina presentes no discurso das mulheres atuantes no polo de confecções do Agreste de Pernambuco sob o prisma do trabalho e da análise do discurso

“I started little by little, until I reached the top where I am now”: fashion and female emancipation present in the discourse of women working in the garment manufacturing hub of Agreste de Pernambuco, viewed through the lens of work and discourse analysis

Maria Teresa Lopes[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1490-3641

Dionisio Tito de Barros Neto[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3531-8153

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2026

[1] Doutora em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com Sanduíche na Université Sorbonne, Paris 1; Professora Adjunta na Universidade Federal de Pernambuco; teresa.lopes@ufpe.br; Lattes: http://lattes.cnpq.br/6667848685706302.

[2] Mestre em História pela Universidade Federal de Alagoas. Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco. E-mail: dionisiobarros@yahoo.com.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3055294080397797.

[resumo] A pesquisa realiza uma análise crítica da moda, do trabalho e da emancipação de mulheres no polo de confecções do Agreste de Pernambuco. Para tanto, traçamos um perfil histórico do processo da costura, desde as mulheres livres e escravizadas no século XIX até as trabalhadoras da moda na atualidade. Logo, foram ouvidas nove mulheres que atuam no setor de confecção em Caruaru, Brejo da Madre de Deus, Santa Cruz do Capibaribe e Altinho. A partir do discurso dessas mulheres, objetivamos discutir como as três dinâmicas centrais – moda, trabalho e emancipação – se configuram como campos de disputa econômica, social e cultural por justiça social. O embasamento teórico utiliza a teoria feminista de Nancy Fraser (focada em reconhecimento, redistribuição e representação) e o conceito de interseccionalidade, particularmente pela perspectiva de Lélia Gonzalez. A pesquisa busca evidenciar a ambivalência do campo da moda pois, enquanto possibilita às mulheres obterem alguma autonomia financeira e atuarem como capital humano essencial do setor, as experiências dessas mulheres são atravessadas por um contexto laboral de grande precariedade.

[palavras-chave] **Costureiras. Agreste Pernambucano. Emancipação Feminina. Confecção.**

[abstract] This research presents a critical analysis of fashion, work, and women's emancipation in the garment manufacturing hub of Agreste, Pernambuco. To this end, we trace a historical profile of the sewing process, from free and enslaved women in the 19th century to contemporary fashion workers. Nine women working in the garment sector in Caruaru, Brejo da Madre de Deus, Santa Cruz do Capibaribe, and Altinho were interviewed. Based on these women's discourse, we aim to discuss how the three central dynamics – fashion, work, and emancipation – are configured as fields of economic, social, and cultural dispute for social justice. The theoretical framework utilizes Nancy Fraser's feminist theory (focused on recognition, redistribution, and representation) and the concept of intersectionality, particularly from the perspective of Lélia Gonzalez. This research aims to highlight the ambivalence of the fashion field because, while it allows women to achieve some financial autonomy and act as essential human capital in the sector, these women's experiences are marked by a highly precarious work environment.

[keywords] **Seamstresses. Pernambuco's Agreste. Female Emancipation. Garment Industry.**

Recebido em: 05-01-2026.
Aprovado em: 11-06-2026.

Performances de gênero e moda no Agreste pernambucano: uma análise discursiva em busca da compreensão emancipatória

Este artigo apresenta os resultados parciais da pesquisa de base qualitativa e abordagem subjetivista, em andamento no Centro Acadêmico do Agreste, da Universidade Federal de Pernambuco, por meio da estrutura do Núcleo de Design e Comunicação e do Grupo de Estudos em Formação do Olhar, intitulada "as performances de gênero feminino no campo da moda no Agreste pernambucano e seus argumentos emancipatórios no mundo do trabalho: uma compreensão discursiva", apoiada, institucionalmente, pelo programa interno de Iniciação Científica da universidade.

A pesquisa tem como finalidade central entender, por meio da análise do discurso foucaultiana, como essas performances, no Agreste pernambucano, relacionam-se ao campo da moda e do design, enquanto espaço de produção de subjetividades emancipatórias ou não, relacionadas ao mundo do trabalho. Essa é uma discussão desafiadora, principalmente partindo desses campos, cujos debates estão muito associados a questões de estilo e aparência. Buscamos, no entanto, construir uma interface entre a moda – como um potencial fenômeno social para a emancipação das mulheres – e o design – como ferramenta intelectual para a compreensão crítica da realidade – a fim de evocar a face progressista dos conhecimentos e da dinâmica que ora são trabalhados. Dessa forma, desejamos compreender se a moda e o design de moda são um campo para a emancipação de mulheres na região Agreste. Logo, esta é a nossa questão a ser investigada.

A partir desse guarda-chuva estruturante, a pesquisa elencou cinco objetivos específicos. Contudo, aqui faremos um corte epistêmico, trazendo apenas um deles, que se ocupa em entender como se organiza, a partir do olhar das performances de gênero das mulheres, o campo da moda no Agreste pernambucano.[3]

Para a compreensão da realidade das costureiras localizadas na região do Agreste pernambucano a escuta das mulheres que fazem parte dessa cadeia produtiva foi fundamental. Destacamos que algumas das participantes estão inseridas em cidades protagonistas no Polo de Confecções do Agreste Pernambucano, como Caruaru e Santa Cruz do Capibaribe. As cidades de Brejo da Madre de Deus e Altinho, localidade onde algumas entrevistadas residem, embora não tenham um grande reconhecimento fora de Pernambuco a respeito da fabricação de vestuário, são importantes locais da indústria de confecção.

A fala de uma das entrevistadas ilustra bem a dinâmica de trabalho das mulheres inseridas no campo da moda. Trabalhando há mais de 30 anos como costureira, Suzana[4] afirma que sempre trabalhou em facção e nunca em fabrico. Além do mais, reitera que nunca trabalhou "fichada", ou seja, nunca foi uma profissional assalariada e assegurada do ponto de vista jurídico. A informalidade é vista com frequência nesse contexto. A maioria das mulheres ouvidas trabalham em casa. E foi por meio das falas das entrevistadas que percebemos a fragmentação da cadeia produtiva.

[3] Neste trabalho compreendemos a moda enquanto um fenômeno social e comportamental. Já Design de Moda como uma ação projetual e profissional de construção da moda.

[4] Todos os nomes apresentados são fictícios para preservar as identidades das mulheres originalmente entrevistadas.

A entrevistada Suzana, ainda comenta que sua produção, vinda de uma contratante de um bairro na cidade de Caruaru, é vendida na feira da própria cidade, mas que essa mercadoria também é enviada para fora.

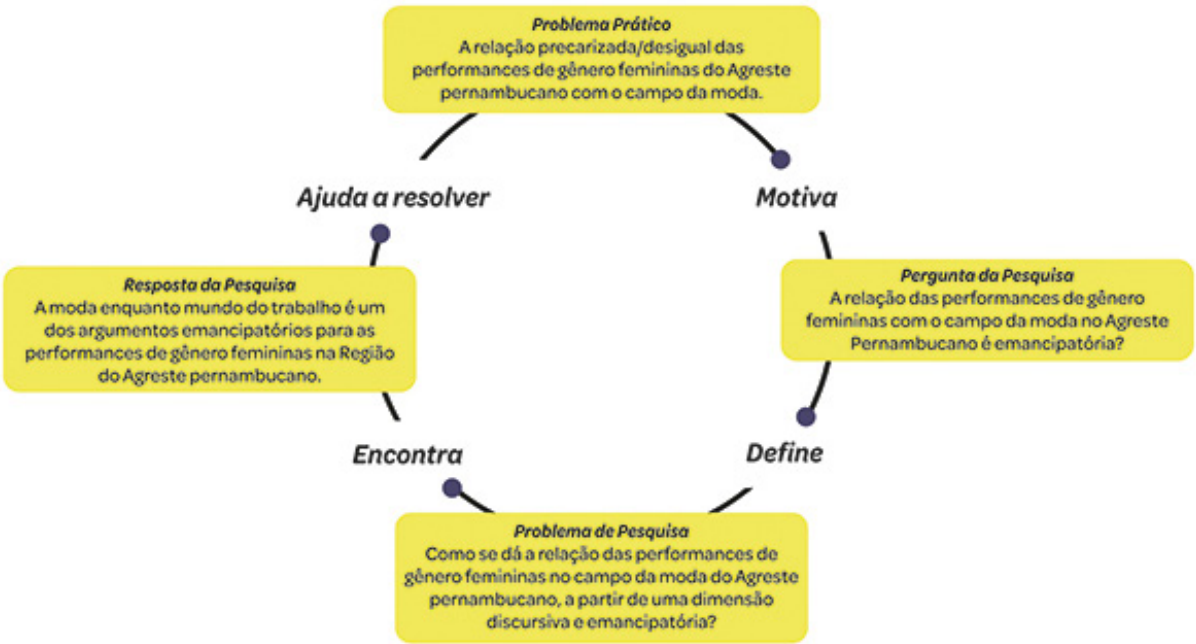
Contexto similar acontece com Ana. Ela também produz para fabricantes. Segundo ela nos contou, o material já chega para ela cortado. Desse modo, ela produz as peças e entrega para o fabricante. Ana conta que só corta as peças quando é para a confecção de vestuário, para ela ou suas "meninas".

Há 50 anos na profissão, a entrevistada é um reflexo dessa cadeia produtiva que, em sua maioria, está inserida na informalidade e que trabalha no ambiente doméstico, como veremos adiante.

Com base nas falas e atentos ao cenário dessas profissionais da moda que estão na "ponta" da cadeia produtiva e que são invisibilizadas em sua grande maioria, alguns questionamentos foram suscitados.

O gráfico abaixo expõe o ciclo que estrutura o problema de pesquisa e evidencia que ele se origina de uma ordem social precarizada. A partir dela que organizamos a dimensão teórica que trazemos agora:

GRÁFICO 01 - PROBLEMA DE PESQUISA



FONTE: adaptado pelos autores a partir do gráfico proposto por BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLAMS, Joseph M. **A arte da pesquisa**. Tradução Henrique A. Rego Monteiro. 2ª Ed. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 65.

Através do gráfico fica claro que essa pesquisa nasceu de um problema prático, egresso da realidade socioeconômica pautada na moda realizada no Agreste pernambucano. Por meio da sua observação, propomos como problema de pesquisa o entendimento da relação

precarizada/desigual das performances de gênero femininas (mulheres) na região, relacionadas ao referido campo.

Esse problema prático motiva a pergunta da pesquisa: a relação das performances de gênero femininas com o campo da moda no Agreste pernambucano é emancipatória? Essa pergunta define o problema de pesquisa, que aqui é organizado, também, a partir de uma segunda questão: como se dá a relação das performances de gênero femininas no campo da moda do Agreste pernambucano como uma dimensão discursiva e emancipatória? Vem confirmando-se até agora que a moda enquanto mundo do trabalho é um dos argumentos emancipatórios para as performances de gênero femininas na região. Talvez, este dado nos motive a resolver o problema de pesquisa definido anteriormente.

As premissas que justificam a presente discussão consistem na necessidade da produção de argumentos científicos que fomentem a produção acadêmica, ainda incipiente, notadamente, quando se discute o trabalho feminino na moda – precarizado ou não – na região estudada. Entendendo a relação de análise e compreensão quando está baseada no trinômio: moda, emancipação e trabalho. Outro ponto importante que salientamos consiste na necessidade de se combater, no meio acadêmico e fora dele, a circulação de discursos que excluam ou impeçam as mulheres, ou qualquer pessoa que performe o gênero feminino, de atuar com dignidade no mundo do trabalho relacionado à moda.

A emancipação feminina e sua dimensão teórica

A partir do que já foi estudado nesta pesquisa, geramos argumentos que nos fazem compreender por meio de um sentido ampliado que a emancipação das mulheres é um fenômeno social que sugere um processo de conquista de completa autonomia e igualdade para elas, levando em consideração todas as áreas da vida. Aqui destacamos as questões relativas ao que perpassa o campo da moda, numa busca pela superação das limitações impostas por estruturas de poder patriarcais e neoliberais. Assim, podemos falar dessa busca por autonomia como, por exemplo, a que está na esfera econômica e profissional, na corporal e de gênero e na social e política. E se olharmos atentamente podemos entender que a moda constrói significados em todos esses campos, daí a complexidade da nossa argumentação.

Nessa trajetória das mulheres por autonomia, podemos entender que a moda é um espaço de poder e, como tal, sofre as forças estruturais e simbólicas do neoliberalismo e do patriarcado. Paralelamente, a moda também é um espaço de constituição de aparências[5] e de trabalho e, em ambos, são organizadas inúmeras ações de resistência, notadamente, pelas mulheres no seu processo emancipatório de reivindicação por direitos e liberdade. Nesse contexto, podemos afirmar que a moda estrutura um campo semiótico, uma semiosfera[6], de dubiedades e negociações quando a intenção é afirmar que ela emancipa as mulheres, denotando um percurso não linear de enfrentamentos e conquistas.

---

[5] MAFFESOLLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

[6] Definido por Lotman, por analogia ao conceito de biosfera, como o funcionamento dos sistemas de significações de vários tipos e níveis de organização, ou ainda como "o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose". (1996:24). *Cf.* LOTMAN, Iuri. **La semiosfera** I. trad, de Desidério Navarro, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

A moda, nesse local, assume várias condições de vontades de verdade[7] empreendendo forças significantes, constitutivas e opressoras, de e para as acepções do gênero, do corpo, da raça – como uma construção social e histórica – e da etnia – como uma identificação e pertencimento – das mulheres. Na mão da resistência, a moda, como campo para o trabalho feminino, propõe dispositivos[8], e acaba se colocando como parte material e subjetiva de uma gramática de reivindicações políticas e feministas, incorporando-se nas lutas por reconhecimento envolvendo as dinâmicas multiculturais, de direitos humanos, autonomia e alteridade.

Entretanto, na arena da teorização do feminismo, podemos pensar a moda como um campo de reconhecimento Sabe-se que, na contemporaneidade, esse reconhecimento é "um conceito em disputa política por definição, localização no debate e diagnóstico" (Santos, 2020, p.174) e, a partir dele, podemos entender que é importante agirmos rumo ao deslocamento do reconhecimento, do campo da identidade para trazê-lo à pauta dos movimentos sociais– pensamento extraído de Nancy Fraser, teórica crítica do feminismo norte-americano.

Contudo, o que fazer com a dualidade de significação que a moda promove? As constituições discursivas – visual e falada – que colocam a individualidade de um lado e a coletivização do eu do outro. Devemos nos atentar – se a nossa intenção é a discussão do processo emancipatório, ou seja, a face progressista da moda – pois, é por essa brecha que questões como a hierarquização, o individualismo e a reificação – aspectos um tanto neoliberais na moda – passam e contaminam o "ser mulher".

A partir desse guarda-chuva estruturante, sob a égide do trabalho feminino, pode ser uma das formas de se questionar a dominação estrutural do capitalismo, pois sob o prisma da política feminista, o trabalhar das mulheres na moda se organiza como uma dimensão de reconhecimento, juntamente com uma de redistribuição, a partir do pensamento de Fraser (1998). Levando em consideração que "o reconhecimento assim, deve partir de uma gênese social e não psicológica e identitária, a luta deve abarcar antes respeito do que estima", (Santos, 2020, p. 175). Assim, entendemos que o trabalho de mulheres pode ser uma das formas de tomada de consciência em relação às suas condições de vida, seus estigmas e opressões. Contudo, tomando a realidade do trabalho da moda no Agreste pernambucano, nem sempre este se concretiza como um processo de consciência nos moldes da teoria feminista acadêmica.

---

[7] O termo *vontade de verdade* tem seu ponto central no fato de que ela é algo diferente de verdade. O autor dirá, então, que "... creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. *Cf*. FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 dezembro de 1970/ Michael Foucault; tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. – 23 edição São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 17.

[8] O termo, tanto no uso comum quanto no foucaultiano, parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que tem o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato. *Cf*. AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Tradução de Arlenice da Silva. São Paulo: Edições SESC SP; Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014, p. 32.

Dessa forma, abrem-se vários questionamentos: será que podemos articular a moda como um dos aspectos para a justiça social[9] às mulheres? Seria isso uma utopia? Será que a moda e a discussão do seu papel social, em destaque o trabalhista, não seria uma forma de encontrar um local de respeito, autonomia e igualdade?

Certamente, entre "sins" e "nãos", abre-se um leque imenso de suposições, mas aqui acreditamos que isso dependerá do corte de significação que daremos em nossas respostas, notadamente, se o fizermos a partir do conceito de interseccionalidade[10], e do entendimento de que há uma dimensão de gênero, de raça e de classe que atravessa e determina todo o nosso contexto, pois nesse aspecto, pode se incorporar o entendimento de que há uma relação inseparável entre racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado que o campo da moda terá que reordenar para abrigar essa dimensão da justiça social.

Para nós, o conceito de interseccionalidade é extremamente importante no contexto do Agreste pernambucano, notadamente, se trouxermos o olhar de Lélia Gonzalez, que prevê a soma que existe quando as opressões de raça, de gênero e de classe social são impostas às mulheres, em destaque às negras e, acrescentamos, às periféricas. A autora demonstra que essas categorias de opressões operam de forma simultânea, estrutural e mútua na sociedade brasileira, produzindo experiências singulares para as mulheres, especialmente, negras.

Na realidade do Agreste pernambucano, a ascendência feminina de mulheres oriundas de povos indígenas e quilombolas é grande e as heranças históricas de injustiça social e marginalização desses povos prevalece até hoje. Logo, mesmo que as mulheres sejam atravessadas pela opressão de gênero, no caso das mulheres negras, há outros atravessamentos: de raça e classe social.

O posicionamento dos sujeitos na cadeia produtiva da moda é visto por Ivana Garcia com algo relacionado com a classe social, a raça e o gênero. Uma vez que para a autora, a localização dos sujeitos no eixo global tem uma relação direta com a remuneração é um "bom posicionamento" dentro do universo da moda.

A pesquisadora afirma que alguns países europeus, além dos EUA, Japão e Coreia do Sul, por exemplo, são locais de desenvolvimento de tecnologias. Por lá, são criados novos produtos ou coordenadas as cadeias de produção. Garcia destaca que esses cargos de liderança são ocupados, em sua maioria, por homens brancos de localizações consideradas centrais ou desenvolvidas. Ao passo que na fragmentação da cadeia, na "ponta da cadeia", estão, segundo a autora, sujeitos não brancos ou negros que ocupam postos de trabalhos degradantes. Ainda segundo Ivana Garcia, "nas pequenas empresas e oficinas predomina a mão de obra feminina" (Garcia, 2018, p. 47).

---

[9] O termo Justiça Social aqui é usado de forma ampla, inclusive abarcando as perspectivas do feminismo negro, mas sem deixar de lado a definição de Nancy Fraser, no sentido de luta pelo fim da subordinação social de forma que todos possam ser vistos como pares (paridade de participação) nos diversos campos da vida e que possamos superá-la – subordinação social – ao invés de valorizar as identidades grupais. Abarcando uma prática social que leve a demanda por justiça e pelo fim das opressões. Pois assim, entendemos que a luta por justiça social é uma parte central da emancipação feminina e deveria fazer parte das relações do trabalho feminino na moda.

[10] Crenshaw, (1989); Gonzalez, L. (2020).

As afirmações da autora supracitada convergem com os achados da pesquisa. Com base nas entrevistas, percebemos que as facções são majoritariamente compostas por mulheres – essa é uma realidade do setor de confecções aqui estudado. Contudo, vale destacar que, embora os contextos sejam parecidos e que por vezes as opressões sejam similares, cada mulher, inserida em um contexto sociocultural, irá experienciar o ser mulher de uma forma única. As experiências aqui relatadas através das entrevistas não são, de modo algum, percebidas como homogêneas.

A interseccionalidade, conceito teórico aqui utilizado, é também uma ferramenta de análise que nos ajuda a compreender essas mulheres agrestinas, de herança indígena e quilombola, que lutam por sua emancipação a partir do lugar que ocupam no campo da moda, mas o fazem de uma maneira nada consciente e subjugada; elas trabalham e resistem à crueza da tríade: patriarcalismo, neoliberalismo e racismo estrutural produzindo produtos de moda para sobreviver. Nesse contexto, elas sofrem "um processo de subordinação social por meio da institucionalização de determinado padrão valorativo que impede a paridade de participação no lugar de promovê-la" (Santos, 2020, p.176).

Para contribuir com a nossa discussão, além dos conceitos de redistribuição e de reconhecimento de Fraser (1998), Santos (2020) nos ajuda a introduzir nesse diálogo o conceito de representação, quando nos diz que a autora:

> "... tornou a representação como a terceira categoria fundamental à justiça paritária, fazendo com que a noção de paridade atravessasse o reconhecimento, a redistribuição e a representação, ou seja, não é apenas um conceito econômico e cultural, mas também político, cruzando esses três níveis de relações sociais" (Santos, 2020, p.176).

Com base nessa episteme, concluímos que a moda é uma disputa discursiva pela interpretação das necessidades sociais e, nesse palco, as mulheres são uma grande parte no campo do trabalho de moda, mas isso não garante a sua representação. A moda é um tipo de opinião pública que tem o imenso poder transformativo da ordem vigente, pois induz a mudança por meio da adoção e do uso do novo, em artefatos e em subjetividades, e por isso é de suma importância no processo emancipatório feminino. Contudo, ela também é uma estrutura que gera uma eterna disputa por representação – política, inclusive – que se articula em meio a muitas forças significativas; aqui destacamos duas que geram padrões valorativos/ tendências de moda importantes: de um lado as expectativas do olhar masculino e todo o potencial machista e patriarcal que ele carrega e, de outro, as necessidades femininas reais e suas demandas por liberdade e direitos.

Assim, podemos concluir que a moda contemporânea é uma dimensão dialética da sociedade, um palco de disputas discursivas e ideológicas, no que tange à emancipação feminina, pois a moda corresponde a um tipo de institucionalização da aparência enquanto ação de um

discurso visual[11] e na mesma mão, campo de trabalho para as mulheres. Podemos entender a moda nessa dualidade de sentidos, que, por um lado, oferece às mulheres um espaço para elas trabalharem, e por outro, consiste em uma decantação da ideologia capitalista, patriarcal e racista. Assim, a moda pode ser entendida como uma política de interpretação das necessidades femininas, pois a moda abarca tanto esferas de significação culturais quanto econômicas.

Desse modo, entendemos que para haver emancipação feminina por meio do trabalho na moda, além do ato de trabalhar, acreditamos que devemos lutar para existirem outras articulações institucionais, políticas, culturais e sociais que permitam a ocorrência dos três conceitos que Fraser (1998) nos traz: o da redistribuição, da representação e do reconhecimento, contudo, diante da realidade do Agreste pernambucano, acrescentamos mais um, que é o da interseccionalidade, pois ele dá o corte de realidade que de fato encontramos na vivência atual e histórica dessas mulheres, incorporando ao nosso discurso o combate ao racismo, a consciência de classe e a discussão das questões de gênero pelo viés feminista, para que, além de entendermos as negociações necessárias que viabilizam os processos emancipatórios, possamos também falar em moda como um campo propício à justiça social.

Metodologia e algumas análises

Assim, para a realização da nossa pesquisa foi traçada uma metodologia de abordagem subjetivista e base qualitativa para aproximação, coleta e análise dos dados. Ela apresenta como corpus nove mulheres que trabalham no campo da moda no Agreste pernambucano, divididas por perfis profissionais. No caso aqui apresentado, as falas são, em grande maioria, das costureiras, mas também entrevistamos uma gerente e uma trabalhadora do setor de acabamento – cujos discursos foram coletados e analisados. Elas atuam nas cidades de Caruaru, Brejo da Madre de Deus, Santa Cruz do Capibaribe e Altinho. A escolha dessas cidades coincide com o local de residência dos alunos do Grupo de Pesquisa, proporcionando o acesso mais fácil à informação.

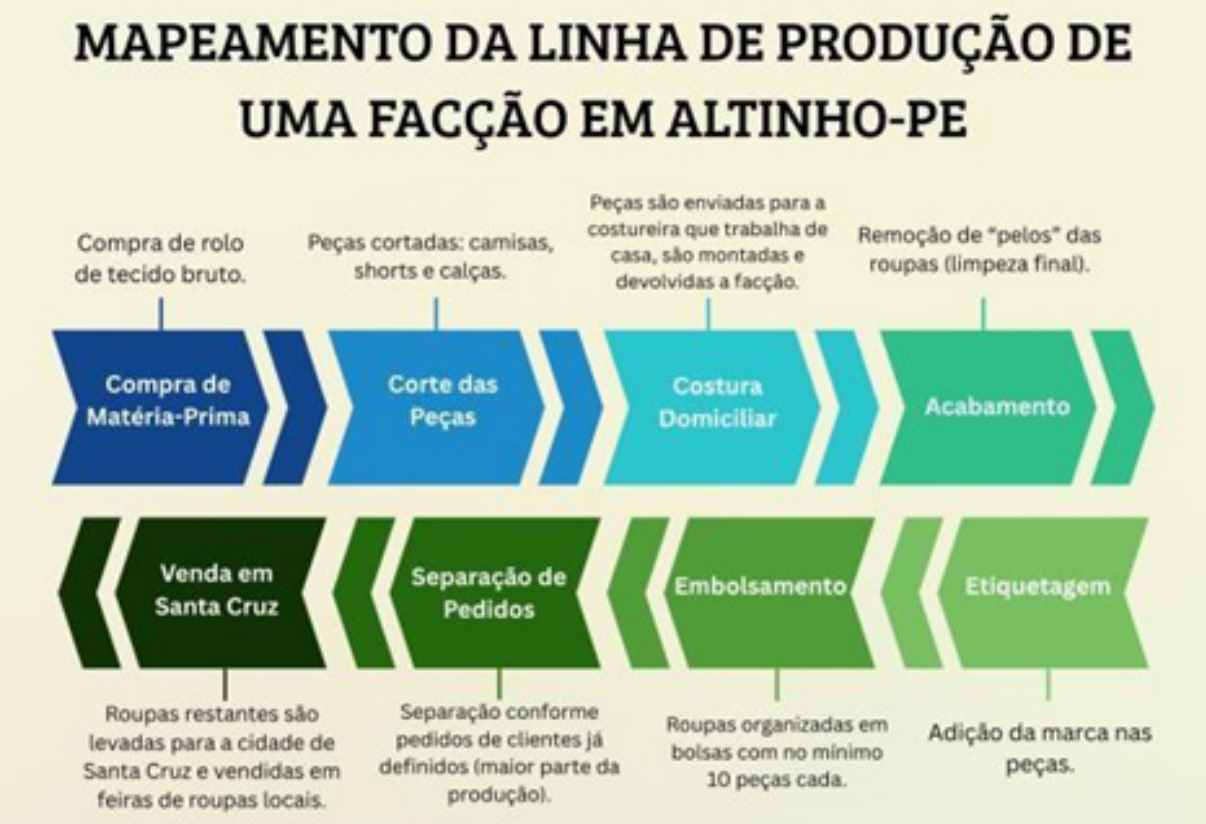
Trazemos como método de coleta de dados as entrevistas semiestruturadas em *snow ball*, que foram realizadas entre março e maio de 2025, e para a crítica dos atos

[11] "(...) tomando-se Foucault como referência, começa a ser definido como todos os demais discursos, ou seja, como um ato humano para a sistematização de um organismo de significados, que para existir ancora- se em um campo de poder simbólico disciplinar e sobre os sombreamentos prováveis e possíveis com os demais campos. Esse tipo de discurso se caracteriza ainda, assim como os não-visuais, por envolver- se em uma vontade de verdade que é ideológica e às vezes política, e revela, como argumento de diferenciação dos não-visuais, a condição de que a sua manifestação é aparente e por decantação de ideologia em aparência. Outra condição essencial é que a sua vontade de verdade se estabelece no engaste das forças de poder que se instalam entre dois argumentos simbólicos: a materialidade (objetual) e as correntes espirituais (subjetividade). Os discursos visuais requisitam para os seus acontecimentos a percepção por estímulo visual, seus comentários, e estão sob uma ordem ritualista, e por sujeição. Contudo, esse acontecimento é uma ação que é a essência e a existencialidade desse discurso. Trata-se de um espaço subjetivo no qual se concentra uma enorme potencialidade para ações e esforços formadores" (Lopes, 2014, p. 57).

de fala coletados, foi utilizada a análise do discurso de base foucaultiana, visto que ela nos permitiu a compreensão das dinâmicas de poder e de vontade de verdade presentes nas falas das entrevistadas, relacionadas à questão da emancipação. Os dados aqui tratados e apresentados são oriundos de uma pesquisa exploratória que favoreceu também um mapeamento introdutório da cadeia produtiva da moda na região, realizado pelos alunos e alunas do Curso de Design da UFPE: João Pedro, Eveli Silva, Wendy Dias, Leticia Isabel, Mayara Leal, Railane Silva, Barbara Nunes e Dionisio Neto. Nesta fase da pesquisa, os alunos foram responsáveis pela coleta de dados (entrevistas e mapeamento), transcrição do material e pré-análise das falas, com o apoio da orientação para a estruturação teórica do artigo.

Desse processo, obtivemos como resultado de pesquisa, o entendimento inicial dos postos de trabalho que encadeiam a produção de moda e do qual as mulheres fazem parte, como podemos exemplificar a partir da cidade de Altinho, na figura abaixo:

FIGURA 1: MAPEAMENTO DA LINHA DE PRODUÇÃO DE ALTINHO - PE, 2025



Fonte: SILVA, J.P.F; SILVA, R.B e LOPES M.T. A moda feita pelas mulheres do Agreste pernambucano: trabalho, emancipação e a força da economia criativa. **Colóquio de Moda**, 20., São Paulo. Anais do Colóquio de Moda. São Paulo: ABPEM, 2025.

A partir da figura apresentada e das entrevistas realizadas, foi possível entender, introdutoriamente, que as mulheres estavam presentes em todos os postos descritos, fazendo parte da cadeia produtiva estruturada na região. Elas são atuantes desde a compra de matéria-prima

para o desenvolvimento das peças, massivamente no trabalho da costura domiciliar e nos acabamentos e, por fim, na etiquetagem e comercialização nos pontos de venda em diversas feiras e cidades que conformam o Agreste pernambucano, demonstrando que elas constroem, diariamente, a realidade do ponto de vista do trabalho nas atividades relacionadas à moda.

Esse desenho metodológico nos permitiu compreender, por meio das falas coletadas – que serão abordadas em profundidade mais adiante –, uma parte importante do processo de pertencimento à cadeia produtiva da moda do Agreste, como se dá a atuação dessas mulheres e como o protagonismo ainda é algo a se almejar. Elas estão em todas as áreas, mas é na costura que elas estão fortemente colocadas, evidenciando que a atividade de costura configura-se socialmente como um trabalho expressivamente ligado às mulheres.

O trato com as roupas direcionado às mulheres é antigo, fruto de uma construção social. A costura, o bordado e outras habilidades manuais relacionadas ao campo das aparências eram muitas vezes atribuídas socialmente ao cuidado e às atividades do dia a dia desempenhadas pelas mulheres. Por ser uma habilidade praticada por muitas mulheres, uma vez que fazia parte do cotidiano delas, o trabalho foi ao longo dos anos sendo percebido como uma atividade inserida no universo feminino e muitas vezes sem reconhecimento.[12]

Conforme podemos ver em anúncios de jornais do século XIX, mulheres ofereciam seus serviços para ensinar meninas a bordar, coser, entre outras atividades. As aulas de primeiras letras eram anunciadas, conforme podemos constatar no anúncio abaixo de modo frequente nos periódicos da época.

> D Carolina Branca Catanho, viúva do falecido Ricardo Fernando Catanho, de novo avisa no respeitável público que tenciona abrir uma Aula de primeiras letras para meninas, onde pretende ensinar com a perfeição que estiver ao seu alcance ler, escrever, e as principais regras de Arithmetica, coser, bordar e marcar; os pais de famílias que se quiserem utilizar dos préstimos rua do Rosário que volta para o Cabugá' acima referidos da a zungante queiram se dir sia, para se tratar do ajuste (HDB, Diário de Pernambuco, 27/07/1831, n. 159).

No século XIX, a presença de mulheres brancas nas ruas, principalmente na primeira metade dos oitocentos, era pouco notada.

A costura, assim como o bordado e outras atividades relacionadas a mulheres "honradas" se dava no ambiente privado. Guardando as devidas proporções para que não cometamos nenhum tipo de anacronismo, percebemos algo semelhante com as mulheres inseridas na indústria da confecção do Agreste pernambucano: boa parte das mulheres ouvidas nos contaram que trabalham em casa, administrando seu tempo entre o trabalho e a administração da casa.

---

[12] *Cf*. MONTELEONE, Joana de Moraes. **O circuito das roupas**: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889). 2013. Tese (Doutorado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O ofício da costura como um trabalho socialmente feminino numa perspectiva histórica e social

Diante do que já foi exposto, e da indicação de que a costura é um trabalho expressivamente ligado às mulheres, compreendemos a relevância de fazer um traçado histórico da costura sob a dimensão do trabalho das mulheres no Brasil para, assim, entendermos o fenômeno estudado hoje na região do Agreste pernambucano.

Aprender a costurar, bordar e outras atividades domésticas, no Brasil do período colonial e imperial, eram associadas ao universo das mulheres. De um modo geral, elas aprendiam esses ofícios, fossem princesas ou "plebeias".

Sobre as mulheres negras do século XIX, recaíam vários estigmas sociais. Assim, é imprescindível que se tenha um olhar interseccional nesta pesquisa, a qual contempla um recorte racial e social. As reflexões suscitadas por Lélia Gonzalez rompem barreiras temporais e geográficas, fazendo com que possamos pensar nos lugares ocupados por mulheres negras em diferentes contextos e temporalidades, inclusive nos oitocentos. Ao suscitar a reflexão acerca da posição das mulheres no mercado de trabalho e como, por vezes, o termo "mulher" pode encobrir problemas que são atravessados pela questão de raça. É nesse sentido, que a intelectual e ativista nos faz refletir sobre qual mulher estamos falando (Gonzalez, 2020). Lélia Gonzales nos faz discorrer sobre a divisão do trabalho, na qual os negros, principalmente as mulheres negras, são colocados num lugar de subcategoria (Gonzalez, 2020). Assim, não há como não pensar nas relações de trabalho, no século XIX, por meio da forte ligação com a questão racial. Tais questões precisam ser abordadas, também, como forma de compreender quem eram as mulheres que desempenham o ofício da costura como uma forma de garantir o sustento.

As ruas eram "destinadas" às mulheres pretas. A urbe só era ocupada pelas mulheres "honradas" (mulheres brancas) em dias de festas católicas ou em dias normais quando acompanhadas por alguém. Logo, frequentar as ruas fora dessas condições tornava possível "manchar a honra". Dessa forma, cabia às mulheres brancas a reclusão, enquanto as negras ficavam marcadas pela "promiscuidade" do circular cotidiano nas ruas.

De uma forma geral, destaca o historiador Marcus Carvalho, qualquer que fosse a classe social, uma mulher estava abaixo dos homens pertencentes à mesma classe. Ainda de acordo com Carvalho (2003), a posição social das mulheres dependia, grosso modo, dos homens da sua família. Era dessa forma que atuava o patriarcado no século XIX: a honra e a autonomia não caminhavam lado a lado, pelo contrário.

No caso da costura, destacamos que as mulheres negras, principalmente as escravizadas, confeccionavam vestes no âmbito domiciliar. Na primeira metade do século XIX, quando a máquina de costura ainda não tinha uma aderência nos domicílios, o ofício da costura era praticado de modo manual e no interior das casas. No caso das escravizadas, dominar as técnicas de costura no período escravagista era um diferencial no "mercado de almas". Isto fazia com que o domínio dessa qualidade possibilitasse um maior valor agregado às cativas.

Para algumas mulheres, dominar essas técnicas era uma forma de conseguir o seu sustento. Se, por um lado, boa parte das mulheres aprendiam a coser, bordar e dominavam outros ofícios ligados à costura, o que as diferenciavam dentro da sociedade patriarcal, talvez, fosse a monetização desse trabalho.

De acordo com a historiadora Mary Del Priore (2020), o cotidiano das famílias patriarcais era povoado por muitas pessoas. As casas grandes eram, por vezes, repletas de escravizados que executavam vários trabalhos manuais. Ainda segundo a autora, as "Donas", mulheres de posses e que tinham certo cabedal, pouco frequentavam as ruas cotidianamente. Algo que vai ser alterado após a segunda metade dos oitocentos. Mas, seja nas casas grandes ou nos sobrados modestos, a presença das escravizadas que sabiam confeccionar roupas era algo presente naquela realidade. Não devemos nos esquecer que a escravidão no contexto brasileiro era uma instituição social.

Na época, a rua era vista socialmente como lugar de pessoas pretas, de devassidão, imoralidade e desonra. Neste contexto, cabia às mulheres de "respeito" a reclusão. É neste cenário que as mulheres abastadas, segundo Del Priore (2020), utilizavam seu tempo bordando e cozendo, além de prepararem guloseimas, como doces, bolos e outras receitas.

Como já afirmado, as ruas não eram lugar para que mulheres de "honra" frequentassem, principalmente desacompanhadas de uma presença masculina. Dentre os vários ofícios aqui listados, os que envolviam o universo da produção de indumentária era um dos que mais resguardava as mulheres pobres das ruas, de acordo com o que observamos na pesquisa documental. Pois, a produção se dava nas residências, na intimidade, e não nas ruas. Essas atividades eram exercidas no ambiente doméstico, ou seja, na esfera privada, enquanto o espaço público era tradicionalmente reservado aos homens.

Isto mostra uma segregação de gênero e uma construção social no Brasil do que se esperava que as mulheres fossem e como elas deveriam se comportar. Logo, o ambiente doméstico era "destinado" às mulheres, enquanto o espaço público era voltado aos homens.

Em 27 de maio de 1827, foi veiculado no Diário de Pernambuco o seguinte anúncio na seção de compras: "quem tiver pra vender uma escrava que saiba cozer, engomar, e que não tenha defeito (....)" e dava o endereço para que os interessados fossem lá. (HDBN. Diário de Pernambuco, 27/05/1827, n. 67A). Já em anúncio de compra, o interessado desejava "uma mulata, ou criola, sem vícios algum, que seja bem parecida, saiba cozer e engomar, de idade de 20 anos pouco mais ou menos [...]" (HDBN. Diário de Pernambuco, 21/05/1830, n. 387).

Em outro anúncio, o comprador dava os critérios que desejava: "uma criola de 18 a 20 anos sem vícios nem moléstia, sabe coser xão, lavarintos, engomar liso, arranjar uma casa, tratar de crianças, cozinhar o comum e fazer alguns doces [...]" (HDBN. Diário de Pernambuco, 30/09/1830, n. 488). Um conteúdo similar havia sido veiculado um ano antes, o que demonstra certo padrão de procura de mulheres escravizadas. Nele, o interessado procurava por "uma escrava mulata ou crioula, que não tenha mais de 22 anos de idade, que saiba coser, engomar e tratar do arranjo de uma casa (...)". (HDBN. Diário de Pernambuco, 06/02/1829, n. 29). Anúncios de compra e venda desta natureza não são raros nos periódicos da época, principalmente no Diário de Pernambuco. Cabe aqui destacar que nas páginas dos vários periódicos do século XIX pessoas escravizadas eram colocadas à venda, além de serem palco de intenção de compra. Pessoas submetidas a escravidão partilhavam das mesmas linhas dos periódicos da época, juntamente com animais, terrenos, objetos e outros bens móveis e semimóveis.

É nítido, por meio da documentação abordada, que as escravizadas acumulavam funções: coser, cuidar de uma casa, cozinhar o comum (o básico), fazer doces etc. Em alguns casos, além das funções citadas, elas ainda faziam comércio nas ruas da produção de doces feitos no ambiente doméstico. Isto demonstra como o ofício da costura socialmente se deu no contexto brasileiro, aliado a outros afazeres.

Em outra mão, nessa sociedade escravocrata, as aulas particulares ensinavam "ofícios da aparência" às meninas. Por exemplo, na Rua do Rosário, defronte à esquina do peixe frito, era possível encontrar aulas para meninas. A senhora que noticiava este anúncio afiançava com todo o cuidado da sua parte e convidava os pais de família que tinham interesse que suas filhas aprendessem a ler, escrever, contar, aprender a gramática portuguesa, e toda a qualidade de costura (HDBN. Diário de Pernambuco, 12/01/1831, n. 08).

Como abordado sobre a construção social da rua e sua carga simbólica no século XIX, principalmente na primeira metade, as aulas particulares e a presença dos pais das meninas nesses ambientes davam certa credibilidade aos ensinamentos oferecidos em anúncios. Devemos lembrar, aqui, que as mulheres brancas e com certo cabedal não andavam desacompanhadas, além de que a "honra" da professora não poderia ter "origem duvidosa".

Trouxemos esse recorte temporal para evidenciar que a domesticidade da costura é histórica no Brasil e, em grande parte, feita por mulheres escravizadas e brancas pobres. Embora tenhamos séculos de distância entre às mulheres do século XIX e as costureiras ouvidas nesta pesquisa, podemos observar rupturas e permanências.

As costureiras nos oitocentos, assim como nos dias de hoje, são mulheres invisibilizadas. Mas, podemos enxergar avanços, um deles é a profissionalização. Conforme destaca Isabel Tormes, as residências, tanto no século XIX quanto na contemporaneidade, não são percebidas como locais de trabalho. Logo, a costura era e é vista como uma atividade "natural" e cotidiana das mulheres.[13]

O tempo que separa essas mulheres é um tempo que incorporou o trabalho e a rua a uma expressão de vida digna para as mulheres, e fez com que na atualidade, as costureiras da região Agreste pernambucano fossem entendidas como profissionais, trabalhadoras e, com isso, conquistaram certa autonomia e emancipação.

Apesar disso, é preciso se fazer um paralelo crítico com relação a dimensão social da domesticidade da costura na atualidade, pois, ela ainda carrega consigo a possibilidade de o acúmulo de funções como trabalhar/costurar, cuidar da casa, do marido e dos filhos, dinâmica que grande parte das costureiras do Agreste vivencia diariamente. Elas trabalham no âmbito doméstico e muitas fazem isso com base nas suas próprias escolhas ou nas perspectivas de vida que lhes é oferecida, enquanto sujeitas históricas, mas o peso de um passado escravocrata, notadamente destinado às que eram marginalizadas, encontra sentido nos dias de hoje, por exemplo, na baixíssima remuneração da sua produção, fazendo com que elas exerçam jornadas exaustivas de trabalho para sobreviverem, e na falta de reconhecimento do seu valor como trabalhadora, entre outras tantas agruras.

---

[13] *Cf.* TORMES, Isabel Cristina de Medeiros. **Efetividade de direitos trabalhistas na cadeia produtiva da moda**: o trabalho invisível das costureiras. 2025. Dissertação (Mestrado em Direito) - Programa de Pós-Graduação em Direito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponível em: https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/46540. Acesso em 26 mar. 2026.

Alinhavando autonomia e tecendo renda: o polo de confecções pernambucano e as mulheres na centralidade da produção

Para entender o nosso contexto social e econômico é preciso dizer que as cidades de Toritama, Santa Cruz e Caruaru contribuem para a economia do estado de Pernambuco com um montante médio de R$ 5 bilhões por ano, de acordo com os dados do Núcleo Gestor da Cadeia Têxtil e de Confecção de Pernambuco (NTCPE). Tamanha movimentação econômica tem um efetivo protagonismo no cenário econômico não só no estado, como no cenário nacional. Porém, pouco se fala sobre quem está na ponta dessa cadeia produtiva bilionária: as costureiras. Muito embora tenhamos homens nas linhas de produção, dados como os da pesquisa realizada na cidade de Caruaru com costureiros sobre sintomas osteomusculares, indicou 83,5% de mulheres entre os entrevistados formais. Além da pesquisa, a literatura, conforme será destacado adiante, aponta que as mulheres são as mais atuantes neste segmento, especialmente nas facções e oficinas domésticas.[14] Vale frisar que os sujeitos ouvidos na pesquisa citada estavam inseridos no ambiente de trabalho formal, ou seja, não eram profissionais informais.

Segundo um estudo da ONU, "Mulheres na Confecção - estudo sobre gênero e condições de trabalho na Indústria da Moda", as mulheres estão inseridas na cadeia produtiva do universo da moda de forma efetiva. O estudo destaca que essas mulheres estão, principalmente, presentes no plantio e colheita da matéria prima.[15] Embora não tenhamos o plantio e colheita de materiais essenciais para a confecção de vestuário no Agreste pernambucano, tal como o algodão, as mulheres estão presentes de forma preponderante no campo da confecção.

Muitas dessas mulheres, motivadas pelo crescente mercado de confecção, enxergam nessa atividade laboral um caminho para autonomia financeira. O investimento considerado baixo faz com que cada vez mais cedo as mulheres sejam inseridas nessa indústria. Uma das entrevistadas, Suzana, afirma que começou a trabalhar aos 15 anos.

A costureira entrevistada na cidade de Caruaru, Maria, afirma que comprou duas máquinas de costura e começou seu pequeno negócio em sua própria casa, e vivencia uma jornada exaustiva de trabalho. É por meio da confecção que ela sustenta a sua família.

O primeiro contato com as máquinas de costura se dá muito cedo na vida dessas meninas que veem suas mães e avós inseridas no universo da confecção. O caso citado é um claro exemplo da relação de ambiência doméstica e feminina. As entrevistadas desta pesquisa são costureiras que também acumulam funções no âmbito doméstico, cuidam dos filhos, desempenham atividades do lar e trabalham em suas máquinas de costura.

---

[14] *Cf.* GONÇALVES DE MOURA, Wycara Juliany et al. Ocorrência de sintomas osteomusculares e fatores associados à profissão de costureira no município de Caruaru/PE. **Fisioterapia Brasil**, v. 19, n. 3, 2018. Disponível em: https://docs.bvsalud.org/biblioref/2018/09/912720/ocorrencia-de-sintomas-osteomusculares-e-fatores-associados-a-p_GI7tGs6.pdf. Acesso em: 17 mar. 2026.

[15] *Cf.* ONU Mulheres. Mulheres na Confecção - Estudo sobre gênero e condições de trabalho na Indústria da Moda. Disponível em: https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/handle/192/8556. Acesso em: 10 mar. 2026.

Por meio da facção doméstica – um tipo de produção no qual as pessoas inseridas no segmento de confecção do vestuário transformam suas residências em uma "mini fábrica" – essas mulheres tiram o sustento das suas famílias, além de lidarem com os afazeres domésticos e o trabalho de confeccionar.

Uma das nossas entrevistadas, Ana, afirma que uma das coisas que mais gosta no seu trabalho é a disponibilidade em fazer seu próprio horário. Imersa também nesse sistema de produção em série, Júlia, outra costureira, considera a sua forma de trabalhar como algo positivo. Pois, a administração do tempo, como ela destaca, é algo considerado benéfico.

Para obter um valor suficiente para viver com dignidade essas mulheres têm que trabalhar por horas, muitas vezes passando longos períodos de tempo sentadas, ocasionando uma série de problemas de saúde, tais como: dores lombares, cervicais e nos ombros. Estes problemas são causados principalmente pela postura inadequada, pelo tempo em excesso que elas permanecem frente às máquinas de costura, esforços repetitivos e ergonomia deficiente.

O discurso produzido pelo neoliberalismo viabiliza que trabalhadores em situações degradantes se percebam como gestores do seu tempo. Percepção similar entre os motoristas de aplicativos, por exemplo, que se percebem dessa maneira. Mas não concebem a si mesmos como sujeitos explorados. Essa analogia se baseia em estudos sobre a uberização e a precarização do trabalho na economia de plataforma que demonstram a introjeção da ideologia neoliberal de autogestão do tempo em trabalhadores informais, mesmo em contextos de alta vulnerabilidade e ausência de direitos. (Tormes, 2025).

Guardando as devidas proporções, o comparativo estabelecido entre as costureiras e motoristas de aplicativos diz respeito ao processo de precarização do trabalho e falsa ilusão libertária. Embora as costureiras ainda não estejam inseridas dentro do universo da economia compartilhada, ou do consumo colaborativo, tanto as costureiras ouvidas por essa pesquisa, como os motoristas de aplicativos estão inseridas no universo da precarização do trabalho, sem acesso a direitos trabalhistas e de seguridade.[16]

Para Ana, o trabalho permite alguma independência, isso se concretiza, segundo ela, pelo fato de poder sair para resolver algo sem que seja necessário pagar ou justificar a alguém. A fala da entrevistada reforça a ideia que o sistema neoliberal introjeta na classe trabalhadora. Por mais que haja uma flexibilização do trabalho, Ana não é assegurada por nenhum direito previdenciário, por exemplo. De acordo com a fala de Ana, ela percebe sua atividade laboral como flexível e libertadora. O que faz com que ela crie uma falsa ilusão a

[16] *Cf*. BIANCHI, Sabrina Ripoli; MACEDO, Daniel Almeida de; PACHECO, Alice Gomes. A uberização como forma de precarização do trabalho e suas consequências na questão social. **Revista direitos, trabalho e política social**, v. 6, n. 10, p. 134-156, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/112554214/A_Uberiza%C3%A7%C3%A3o_Como_Forma_De_Precariza%C3%A7%C3%A3o_Do_Trabalho_e_Suas_Consequ%C3%AAncias_Na_Quest%C3%A3o_Social. *Cf*. PINHEIRO, Silvia Silva Martins; SOUZA, Marcia de Paula; GUIMARÃES, Karoline Claudino. Uberização: a precarização do trabalho no capitalismo contemporâneo. **Serviço Social em Debate**, *[S. l.]*, v. 1, n. 2, 2020. Disponível em: https://revista.uemg.br/serv-soc-debate/article/view/3923. Acesso em: 5 mar. 2026. ROMÃO, Renata Maldonado Silveira. Uberização das relações de trabalho = Uberization of work relations. **Revista do Tribunal do Trabalho da 2ª Região**, São Paulo, v. 17, n. 33, p. 138-151, jan./jun. 2025. Disponível em: https://basis.trt2.jus.br/handle/123456789/17235. Acesso em: 5 mar. 2026.

respeito da produtividade. Contudo, assim como os motoristas de aplicativo, Ana é refém da sua produtividade. Por mais que ela possa, no horário de trabalho estabelecido por ela, sair da sua residência para resolver algo, em caso de doença Ana não estará amparada. Além disso, a sua produtividade implica no seu retorno financeiro.

Se, por um lado, isso possibilita certa flexibilização do trabalho, por outro, há uma sobrecarga por meio do acúmulo de tarefas que as costureiras enfrentam cotidianamente em suas casas.

Uma das entrevistadas, Cristina, afirma que tenta organizar seu tempo da melhor forma. Ela estabelece um horário para seu trabalho e outro para as tarefas domiciliares. Isto faz com que, segundo ela, seja possível estabelecer melhores prazos dentro do seu próprio ritmo de trabalho.

A pesquisadora Renata Milanês afirma por meio da sua pesquisa de doutorado que, atualmente, o que costumamos chamar, em alguns casos, de empreendedorismo, no contexto do Polo de Confecções de Roupa do Agreste Pernambucano pode ser classificado como a cultura do "trabalhar sem patrão".[17] As conclusões obtidas pela pesquisadora são percebidas nas falas das mulheres ouvidas por nós, como destacado acima na fala da entrevistada Cristina. Ainda de acordo com Milanês, a ideia de autoridade perante a administração do tempo de trabalho no polo de confecções é um dos elementos mais marcantes e característicos do polo. A pesquisadora chega a tal afirmação compreendendo algumas trajetórias de indivíduos inseridos em empreendimentos de pequeno, médio e grande porte inseridos na confecção e no comércio de vestuário.

O gerenciamento do tempo é um dos pontos destacados por essas mulheres. Ao ter um ritmo de trabalho intenso, as costureiras entrevistadas precisam ter um gerenciamento dele para que possam administrar o trabalho, vida pessoal e família. Maria comenta: "faço meu horário e tiro um tempinho pra cada coisa". Para ela, é fundamental definir seu próprio ritmo de trabalho, pois tudo tem prazo. Ao ser questionada sobre o que mais gosta ou o que menos gosta na sua atividade laboral, Maria afirma que gosta quando está terminando; já o que menos gosta é o volume de trabalho porque, segundo ela, é "muito puxado". Em muitos dos casos, esse "muito puxado" diz respeito a horas de trabalho sentadas em uma mesma posição. A alta produtividade, em alguns períodos do ano, demanda que essas mulheres passem muitas horas em frente às máquinas de costura.

A longo prazo, as atividades repetidas e sem adequação no local de trabalho aos quais as costureiras se submetem podem resultar em Lesões por Esforço Repetitivo ou Distúrbios Osteomusculares Relacionados ao Trabalho (LER/DORT). Um estudo feito na cidade de Caruaru demonstrou que os costureiros, 90,1% dos entrevistados tinham jornada de trabalho superior a 8h por dia. Vale destacar que os entrevistados pela referida

---

[17] *Cf.* MILANÊS, Renata B. **"Todo mundo aqui quer ser patrão"**: pernambucanizando o empreendedorismo no Polo de Confecções de Roupas do Agreste. Tese (Doutorado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://rima.ufrrj.br/jspui/handle/20.500.14407/9443 Acesso em: 17 mar. 2026.

pesquisa dizem respeito a costureiros, homens e mulheres, sendo estas a maioria. Todos eram trabalhadores de empresas, ou seja, não eram autônomos.[18]

A maioria das entrevistadas na presente pesquisa são mulheres que trabalham em suas residências. A casa, seja no século XIX ou na atualidade, tem um papel importante na produção do vestuário. Embora o Brasil tenha passado por um processo de industrialização, a prática da costura, principalmente, nas cidades pequenas, ainda tem como "chão de fábrica" as residências. Lá, as costureiras transformam suas salas em ambientes de trabalho, em pequenas fábricas improvisadas.

O aprendizado foi vivenciado nesses espaços domésticos pelas mulheres. A fala de Joana revela isto. Segundo a entrevistada, sua mãe possuía uma máquina de "pé", modelo manual que utiliza o movimento do pé para o funcionamento da engrenagem. Foi por meio desse artefato que ela começou a iniciar na costura.A experiência de vida de Joana demonstra que o aprendizado se dá, em muitos casos, por meio de práticas cotidianas e sem, necessariamente, a intenção da profissionalização, mas podendo ocorrer também. Ela mesmo nos conta que, às vezes, ao manusear a máquina, a agulha se quebrava, e logo ela a escondia de sua mãe. Por meio da fala, fica evidente que a costura era uma prática passada de modo informal e com certo valor sentimental.

De modo quase predominante, as entrevistadas destacam a participação das suas mães no processo de aquisição de técnicas de costura. Muitas delas aprenderam a costurar vendo suas mães.

Outra entrevistada, Claudia, reforça a ideia de que o saber e a técnica da costura foram passados pela sua mãe, que sempre trabalhou no segmento. Nas cidades em que as entrevistadas moram, a produção de roupas é a fonte de renda principal de muitas famílias. Desde muito novas, essas mulheres estão imersas no contexto da costura.

As falas de algum modo se conectam, embora algumas dessas mulheres não se conheçam, suas trajetórias por vezes guardam semelhanças. O ofício como uma técnica aprendida no âmbito doméstico, com suas respectivas mães, é algo marcante em várias falas. Lúcia, por exemplo, da mesma forma, destaca que começou a trabalhar com sua mãe, que também é costureira.

A entrevistada Suzana ilustra bem o que estamos pontuando: "*costurei muito que aprendi com a minha mãe. Morava num sítio, na época, eu tinha meus 15 anos. E vim pra rua quando me casei, mas foi minha mãe que me ensinou mesmo, e tô aqui até hoje. Nunca fiz curso não.*"

As trajetórias de Soraia e de Suzana se cruzam, de certo modo. Ambas moravam na zona rural e foi lá que aprenderam a costurar com suas mães. Por sua vez, Teresinha destaca as dificuldades que enfrentava e nos conta que tudo o que conseguiu foi fruto da sua profissão, conferindo assim um entendimento, mesmo que de forma muito simples, de que é pelo trabalho com a costura que ela dimensiona sua emancipação.

A ausência de capacitação técnica é outra questão presente na trajetória dessas mulheres. Suzana destaca que não sabe cortar, apenas consertar e costurar. E declara que não

[18] *Cf.* GONÇALVES DE MOURA, Wycara Juliany et al. Ocorrência de sintomas osteomusculares e fatores associados à profissão de costureira no município de Caruaru/PE. **Fisioterapia Brasil**, v. 19, n. 3, 2018. Disponível em: https://docs.bvsalud.org/biblioref/2018/09/912720/ocorrencia-de-sintomas-osteomusculares-e-fatores-associados-a-p_GI7tGs6.pdf. Acesso em: 17 mar. 2026.

"*faz moda*", apenas costura. Em sua fala, entendemos que a entrevistada se refere a fazer moda como cortar a peça, processo através do qual ela poderia criar e colocar sua criatividade em prática. A entrevistada ainda destaca que tem muita vontade de fazer um curso, mas que não tem tempo para isso.

A rotina de trabalho dessas mulheres é frenética, não dando "brecha", muitas vezes, para que participem de cursos. Como o valor que recebem está diretamente ligado à produção executada por cada uma, quanto mais produzem, mais ganham. Contudo, nem todas as entrevistadas estão inseridas de modo informal na cadeia produtiva.

A entrevistada Isabel, que atua em uma fábrica no setor de acabamento, afirma que houve treinamento apenas na primeira semana, mas que não há uma oferta constante desses treinamentos.

Embora o tipo de confecção seja predominantemente *fast fashion*, no polo de confecções há, também, a presença de outros segmentos da moda, tal como a moda festa. Nesse segmento, as peças de roupas passam por um processo de confecção mais lento e detalhadoo que requer uma mão de obra mais especializada, técnica e criativa.

A entrevistada Claudia demonstra a sua centralidade no meio de produção. Ela modela as peças – fazendo a modelagem plana e moulage – além de bordar crochê de lunéville[19]. A sofisticação e variedade de técnicas agregam valor ao produto, o que possibilita elevar o preço final e obter maior lucratividade.

O protagonismo feminino fica evidente nas falas das entrevistadas. Na nossa conversa, Claudia nos conta que nunca trabalhou com homens, o que demonstra o predomínio da participação feminina no âmbito da confecção. Para Cintia, gerente de produção de uma fábrica, a presença feminina é inquestionável no ambiente no qual ela atua. Segundo a entrevistada, em datas comemorativas que celebram as mulheres, as salas de produção ficam vazias. O que revela a força produtiva feminina no segmento de atuação da gerente.

Como podemos perceber, nem todas as costureiras ouvidas por nós estão inseridas no ambiente de trabalho doméstico. Algumas delas trabalham em fábricas. A entrevistada Isabel destaca que um dos tipos de incentivo profissional que gostaria de receber consiste em cursos que pudessem aprimorar o trabalho. Como já destacado nesta pesquisa, algumas costureiras iniciaram o ofício a partir dos ensinamentos das suas mães. Uma vez inseridas no mercado de trabalho da moda e conquistando seu sustento por meio de uma produção, muitas vezes, voraz, falta tempo para que essas mulheres procurem por aperfeiçoamento.

Ainda sobre o âmbito de trabalho no meio corporativo, Isabel destaca que o ambiente de trabalho deveria conter um mural para que elas pudessem contribuir com ideias. Talvez, a fala da entrevistada estivesse diretamente ligada ao desejo de que os gestores entendessem a necessidade que ela destaca em relação à especialização da costura, ou até mesmo que houvesse uma escuta mais ativa por parte da empresa.

A entrevistada Cintia, companheira de trabalho de Isabel, destaca também o desejo de treinamentos ou cursos para que possa crescer profissionalmente. Para ela, dominar as novas tecnologias é importante na rotina da fábrica.

---

[19] A técnica surgiu na França em meados do século XV e consiste em um tipo de bordado refinado que pode utilizar diversos materiais, tais como: lantejoulas, pérolas, miçangas e afins.

As entrevistadas Suzana, Maria e Mariana, dizem que nunca fizeram nenhum treinamento formal sobre assuntos relacionados à costura ou à gestão. Para suprir essa carência, Mariana declara que aprende novas técnicas de costura com outras costureiras e por meio de vídeos no *YouTube*. A troca de informações entre essas mulheres parece ser uma forma de driblar essa carência de informação proveniente de instituições formais de ensino. Nesse quesito, destacamos a participação de Mariana em um grupo de costura do *WhatsApp* como local de troca de experiências entre as costureiras.

A entrevistada Maria também revela que "*troca ideias com pessoas do mesmo ramo*", mas que não busca informações acerca de novas técnicas de costura. Destaca que é na família que encontra um lugar para conversar sobre o trabalho, os desafios e planos da sua profissão. Sua mãe e irmã compartilham com ela a mesma ocupação, além de declarar que participa de um grupo feito por costureiras e que, nesse espaço, tratam de assuntos relacionados à costura. De certo modo, é nesse lugar que há a possibilidade de uma troca de saberes e aprendizados técnicos a respeito da costura, embora Maria afirme que não busca por informações sobre novas técnicas.

Consideramos que esse espaço, mesmo que não seja um espaço institucionalizado – formal – de aprendizado, tal como uma escola técnica ou afins, são locais de troca, de aquisição de conhecimento e novas técnicas, mesmo que a entrevistada não os perceba como tal.

O motivo para a não realização dos cursos de aperfeiçoamento não fica muito claro: se por falta de tempo ou por falta de recursos financeiros. A falta de investimento é destacada quando Mariana é perguntada sobre o que é preciso para conseguir sua própria facção. Segundo ela, é preciso ter investimento. A entrevistada Maria afirma que pensa em ter sua própria fabricação de roupas, contudo, evidencia a falta de um "bom capital de giro" como um empecilho.

Embora muitas dessas mulheres não tenham tido conhecimento formal sobre a costura, conseguiram, ao seu modo, se inserir neste ramo por meio de uma rede conhecimento, seja ele transmitido pelas suas mães, como já visto aqui, seja de forma autodidata.

A trajetória trilhada por essas mulheres é motivo de orgulho para elas. Mariana considera que uma das conquistas mais importantes em sua vida foi o aprendizado que conseguiu obter ao longo dos anos, assim como conseguir evoluir no seguimento da costura. Porém, destaca as dificuldades que enfrenta nesse ramo. Ao ser perguntada a mesma coisa, Maria não respondeu. Também se manteve em silêncio quando questionada sobre em quais momentos ela mais se sentia no controle da sua vida e do seu trabalho. Os silêncios também são respostas nas entrevistas. Talvez, o silêncio fale sobre como a entrevistada se sente (desmotivada) em relação ao seu trabalho.

Quando perguntada sobre o que dá forças para que ela continue trabalhando, Cintia responde que é a necessidade de ter o seu próprio dinheiro. Como forma de tentar modificar a realidade na qual sua comunidade está inserida, entendemos que a entrevistada percebe que uma das formas de mudar a situação precária das costureiras em Caruaru é por meio da união. Para ela, seria necessário haver uma tabela única de preços a serem praticados por todas as costureiras e que elas, de acordo com a visão da entrevistada, "valorizassem seu trabalho".

Para Maria, a mudança da situação das costureiras em Caruaru poderia ser modificada na medida em que os fornecedores dessem mais valor ao trabalho feito por elas. O pagamento do preço justo pelo trabalho desenvolvido é um dos pontos da fala da entrevistada.

A valorização do trabalho torna-se fundamental para que essas mulheres tenham jornadas mais dignas e sejam mais bem remuneradas. A jornada exaustiva faz com que elas não gozem de certos momentos com a família, e que deixem, de algum modo, a saúde de lado, em virtude do trabalho exaustivo. Essa exaustão pode ser notada quando perguntamos o que dá forças para que Maria possa continuar. Segundo ela, "o que me dá força a trabalhar nessa condição porque não tenho outro [trabalho] em vista e também porque estou no conforto da minha casa". A fala da entrevistada escancara a falta de oportunidade e de perspectiva, por um outro lado, e, por outro, a casa representa um certo aconchego. Isto fica evidente quando a entrevistada afirma que está no conforto da sua casa.

Mesmo que em termos teóricos as entrevistadas não tenham conhecimento sobre o que de fato é, e o que representa a emancipação feminina, em termos práticos elas têm esses conhecimentos, pois a experiência e a prática as fazem entender.

Quando a entrevistada Maria foi indagada sobre o que significava para ela ser independente ou ter autonomia, ela respondeu que "ser independente [é] não ter ninguém para mandar na gente e ser dona do seu próprio negócio". A frase destaca a abrangência da emancipação, seja do ponto de vista pessoal, seja do profissional. E quando indagada se seu trabalho lhe permitia ter alguma independência, Maria afirmou que às vezes sim, demonstrando a precariedade dessa relação.

Alinhavos finais

Assim, podemos fazer nossas considerações finais para este artigo, entendendo que, no caminho percorrido até aqui, buscamos apresentar como protagonistas as mulheres que tanto se dedicam e são pilares centrais na produção de vestuário no polo de confecções, em cidades como Caruaru, Brejo da Madre de Deus, Santa Cruz do Capibaribe e Altinho integram. Ao ouvir essas mulheres, compreendemos as suas nuances, em busca de saber se a moda e/ou design de moda são campos para a emancipação das mulheres no Agreste pernambucano.

No entanto, o que podemos inferir é que essa realidade tem uma dimensão dialética, pois, infelizmente, as teorias feministas fazem falta nesse contexto, visto que não chegam de forma direta/consciente às mulheres aqui trabalhadas, e elas sofrem na pele as agruras do neoliberalismo, com a precarização de seu trabalho, do patriarcalismo e do machismo, uma vez que boa parte dos comerciantes, compradores e negociantes locais é composta por homens. Contudo, devemos apontar que elas não são totalmente desarticuladas chamando atenção, em alguns trechos das falas das entrevistadas, a articulação que elas têm. As costureiras possuem uma rede de contatos entre elas que possibilita a troca de informações, práticas de trabalho, noção e aperfeiçoamento técnico. Como muitas delas não tiveram a oportunidade de obter o aprendizado de modo formal, esses lugares de ajuda mútua funcionam como espaços de troca, de partilha, além de um meio de experiências e de um relativo suporte.

De alguma forma, elas se entendem como trabalhadoras, quando, em alguns momentos, as entrevistadas afirmam que seria por meio de tabelas de preços fixos que teriam como barganhar um ganho maior com os comerciantes locais – isto mostra certa articulação que

pode resultar em benefícios reais para a vida dessas mulheres. Mesmo que muitas não percebam, falas como essa demonstram uma luta coletiva. Muito mais do que compreender a teoria feminista na vivência das mulheres entrevistadas, aqui, buscamos compreender as realidades em que cada uma delas está inserida. Foi possível entender por meio do ofício da costura que essas mulheres buscaram, seja de modo consciente ou inconsciente, suas próprias formas de emancipação.

No entanto, à luz da teoria de Nancy Fraser compreendemos que as instâncias da redistribuição, do reconhecimento e da representação – os três erres – se estruturam como o normativo central que perpassa a Paridade de Participação, lhe conferindo essas três dimensões ao contexto estudado. Do ponto de vista da redistribuição, revela uma má distribuição de renda, ou seja, ocorre uma injustiça redistributiva de recursos e riquezas, resultando, em muitos casos, em pobreza, exploração e privação de uma vida com bem-estar. Dessa forma, entendemos que medidas para a reestruturação econômica e política da sociedade são fundamentais, incluindo medidas de distribuição de renda, como o Bolsa Família, por exemplo. Já do ponto de vista do reconhecimento, devemos entendê-lo como dimensão cultural para a justiça social e, neste termo, lidamos com o status social dessas costureiras e os padrões institucionalizados de valor cultural que elas têm na sociedade. Podemos afirmar que essas mulheres são desvalorizadas como um componente produtor da cultura de moda da região – elas nem sempre reconhecem o que elas fazem como um conhecimento de um campo tão rico culturalmente, quanto a moda e o design, a maioria se sente fora desse universo. Nesse caso, as lutas por reconhecimento devem buscar a reestruturação cultural, notadamente, a simbólica, visando a eliminação de hierarquias de status e considerando essas mulheres como um elemento humano, feminino e fundamental na cadeia produtiva da moda.

Com relação à representação, entendemos que essas mulheres são relegadas a uma condição de negação, equivocada, da possibilidade de participar como pares na vida social que constroem. Não há representantes políticos, legais dessa classe trabalhadora, por exemplo. Elas não ocupam os espaços políticos como as câmaras de vereadores ou mesmo outros espaços de poder que as coloquem em evidência. Para elas, não há como garantir a inclusão e a participação política de todas, ou mesmo de uma parte, quando estas estão intensamente afetadas pelas decisões estratégicas para o campo da moda no estado.

Outro conceito que nos foi muito caro como critério para a análise e o entendimento do contexto das costureiras do Agreste de Pernambuco, foi o da interseccionalidade, por meio do viés de Lélia Gonzalez. A partir dele, pudemos entender que as mulheres costureiras sofrem uma tripla opressão: de gênero, por serem mulheres; de raça, pela herança indígena e quilombola e do racismo estrutural que acompanha a de classe, pela posição precária e desvalorizada como força de trabalho. Por fim, este conceito compreende essa realidade por meio do diagnóstico da violência da história que se manifesta na vida delas, em sua maioria negras e marginalizadas.

Diante de tudo que foi exposto, podemos concluir avaliando que a moda, como relação de trabalho, é um espaço de saber que permite um certo tipo de emancipação às mulheres agrestinas, pois lhes proporciona um certo status, renda e condição de vida. Contudo, não garante, ao nível discursivo, uma vontade de verdade que as façam combater o patriarcado e o neoliberalismo, por exemplo. Elas são mulheres em cujas vidas econômica e política não se colocam como protagonistas desse contexto. O fardo delas é pesado, pois, enquanto

sujeitas históricas, carregam consigo, até hoje, as consequências sociais que revelam um passado escravocrata, capitalista e patriarcal expresso na baixa renda, no trabalho circunscrito à ambiência doméstica, no acúmulo de atividades entre o trabalho e o cuidar da casa e na pressão violenta do sistema neoliberal e do patriarcado nas suas existências.

A partir de tudo que aqui foi exposto, concluímos reafirmando a importância desse tipo de pesquisa no Brasil, principalmente, o fato de ela ser extraída do campo da moda, um espaço tão ambivalente quando o critério é a justiça social para as mulheres. E comunicamos que esse estudo entra em uma nova fase de aprofundamento, entrevistando novas mulheres, e incorporando outros campos teóricos feministas, como Teresa de Lauretis e a tecnologia de gênero, Joan Scott e o gênero como uma categoria analítica, e Judith Butler e a performatividade de gênero, para que possamos continuar discutindo e aprofundando a emancipação feminina na moda a partir de outras perspectivas, visto que esse tipo de ação colabora para emancipar não só as costureiras agrestinas, mas todas nós que somos mulheres e fazemos da moda um espaço de trabalho e conhecimento.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Tradução de Arlenice da Silva. São Paulo: Edições SESC SP; Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

BIANCHI, Sabrina R.i; MACEDO, Daniel A. de; PACHECO, Alice G. A uberização como forma de precarização do trabalho e suas consequências na questão social. **Revista direitos, trabalho e política social**, v. 6, n. 10, p. 134-156, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/112554214/A_Uberiza%C3%A7%C3%A3o_Como_Forma_De_Precariza%C3%A7%C3%A3o_Do_Trabalho_e_Suas_Consequ%C3%AAncias_Na_Quest%C3%A3o_Social. Acesso em: 5 mar. 2026.

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLAMS, Joseph M. **A arte da pesquisa**. Tradução Henrique A. Rego Monteiro. 2ª Ed. São Paulo, Martins Fontes, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/23624. Acesso em: 12 set. 2025.

CARVALHO, Marcus J. M. de. DE PORTAS ADENTRO E DE PORTAS AFORA. **Afro-Ásia**, n. 29/30, p. 41-78, 2003. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/48844955. Acesso em: 6 mar. 2026.

CRENSHAW, Kimberlé W. Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, 140(1), 139-167, 1989. Disponível em: https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/. Acesso em 02 out. 2025.

DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história das mulheres no Brasil: 1500-2000. São Paulo: Planeta, 2020.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 dezembro de 1970/ Michael Foucault; tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. – 23 edição São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FRASER, Nancy; NICHOLSON, Linda. Social Criticism without Philosophy: An Enconter between Feminism and Postmodernism; *In*: **Theory Culture and Society**, 1988, V5. Disponível em: 10.1177/026327648800500200 9. Acesso em: 02 ago. 2025.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era pós-socialista. **Caderno de Pesquisa**, São Paulo, n. 103, p. 11-39, mar. 1998. Disponível em: 10.11606/issn.2316-9133.v15i14-15p231-239. Acesso em: 12 out. 2025.

GARCIA, Ivana N. **O trabalho na indústria de confecção na era da economia globalizada**: prática de escravidão contemporânea nos bastidores do mundo da moda. 144 f. Dissertação (Mestrado em Direito das Relações Sociais e Trabalhistas). Centro Universitário do Distrito Federal, Brasília, 2018.

GONÇALVES DE MOURA, Wycara Juliany et al. Ocorrência de sintomas osteomusculares e fatores associados à profissão de costureira no município de Caruaru/PE. **Fisioterapia Brasil**, v. 19, n. 3, 2018. Disponível em: https://docs.bvsalud.org/biblioref/2018/09/912720/ocorrencia-de-sintomas-osteomusculares-e-fatores-associados-a-p_GI7tGs6.pdf. Acesso em: 17 mar. 2026.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LOPES, Maria T. **Uma formação do olhar**: o design da informação como conteúdo formador dos professores das licenciaturas brasileiras. UFPE, Recife: 2014. Mimeo. P. 499.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera** I. trad, de Desidério Navarro, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MAFFESOLLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MILANÊS, Renata B. **"Todo mundo aqui quer ser patrão"**: pernambucanizando o empreendedorismo no Polo de Confecções de Roupas do Agreste. Tese (Doutorado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://rima.ufrrj.br/jspui/handle/20.500.14407/9443 Acesso em: 17 mar. 2026.

PINHEIRO, Silvia S. M.; SOUZA, Marcia de P.; GUIMARÃES, Karoline C. Uberização: a precarização do trabalho no capitalismo contemporâneo. **Serviço Social em Debate**, *[S. l.]*, v. 1, n. 2, 2020. Disponível em: https://revista.uemg.br/serv-soc-debate/article/view/3923. Acesso em: 5 mar. 2026.

ROMÃO, Renata M. S. Uberização das relações de trabalho = Uberization of work relations. **Revista do Tribunal do Trabalho da 2ª Região**, São Paulo, v. 17, n. 33, p. 138-151, jan./jun. 2025. Disponível em: https://basis.trt2.jus.br/handle/123456789/17235. Acesso em: 5 mar. 2026.

SANTOS, Barbara C. S. **Paridade de participação e emancipação em Nancy Fraser**: reconhecimento e justiça a partir do feminismo. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. 184 f. Disponível em: https://doi.org/10.11606/D.8.2020.tde-10122020-223714. Acesso em: 30 set. 2025.

SILVA, João P. F.; SILVA, Railane B.; LOPES Maria T. A moda feita pelas mulheres do Agreste pernambucano: trabalho, emancipação e a força da economia criativa. **Colóquio de Moda**, 20., São Paulo. Anais do Colóquio de Moda. São Paulo: ABPEM, 2025.

TORMES, Isabel C. de M. **Efetividade de direitos trabalhistas na cadeia produtiva da moda**: o trabalho invisível das costureiras. 2025. Dissertação (Mestrado em Direito) - Programa de Pós-Graduação em Direito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponível em: https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/46540 Acesso em 26 mar. 2026.

Agradecimentos

Agradecemos aos alunos do Grupo de Estudos em Formação do Olhar, as costureiras que de forma tão gentil conversaram conosco para a realização dessa pesquisa e ao Programa de Iniciação Científica da UFPE.

Dedicamos esse artigo a Teresa Sales, uma grandiosa intelectual brasileira que muito nos ilumina.

Revisora: Maria Leonidas Lopes, socióloga – nida.lopes@hotmail.com

Mulheres do Sul Global: empoderamento de mulheres refugiadas por meio da costura no Rio de Janeiro

Mulheres do Sul Global: empowerment of refugee Women through sewing in Rio de Janeiro

Bárbara de Oliveira e Cruz[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3216-2111

Rita Maria de Souza Couto[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7705-5304

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2020

[resumo] É predominante, no setor da moda, um modelo de produção opressor priorizando o lucro, como reflexo do sistema capitalista. Muitos problemas, como más condições oferecidas aos trabalhadores e danos ao meio ambiente, são consequências desse padrão de produção. Em busca de uma forma de fazer roupa com mais engajamento social, desvinculada desse modelo vigente, as autoras conheceram grupos que praticam atividades de costura e artesanato no Rio de Janeiro. O artigo apresenta um desses grupos, o negócio de impacto social "Mulheres do Sul Global": um ateliê de costura que acolhe, promove trabalho e gera renda para mulheres refugiadas na cidade. A análise do caso inspirou reflexões sobre as relações de trabalho e gênero no setor da moda, articulando-se a temas relevantes, como igualdade de gênero, divisão sexual do trabalho, racismo, valorização do trabalho manual e refúgio. O ateliê foi idealizado por Emanuela Pinheiro, a partir de seu encontro com mulheres congolesas refugiadas. Na perspectiva apresentada no artigo, a atividade da costura assume um papel de transformação social. Contribui, ainda, para o empoderamento dessas mulheres ao promover a mudança de uma perspectiva hegemônica, desconstruindo a desvalorização simbólica e econômica do trabalho da costura.

[palavras-chave] **Moda. Mulheres do Sul Global. Engajamento social. Refugiadas. Costura.**

[1] Doutora em Design. PUC-Rio. E-mail: barbaradeoliveiraecruz@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/1868483978255932.

[2] Doutora em Design. PUC-Rio. E-mail: ricouto@puc-rio.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5874218092323774.

[abstract] In the fashion sector, an oppressive production model that prioritizes profit predominates, reflecting the capitalist system. Many issues, such as poor working conditions and environmental damage, are consequences of this production pattern. In search of a way of producing clothing with greater social engagement, detached from this prevailing model, the authors identified groups engaged in sewing and craft activities in Rio de Janeiro. The article presents one of these groups, the social impact initiative "*Mulheres do Sul Global*": a sewing atelier that welcomes, supports, and generates income for refugee women in the city. The analysis of the case inspired reflections on labor and gender relations in the fashion sector, engaging with relevant themes such as gender equality, the sexual division of labor, racism, the valorization of manual work, and refuge. The atelier was conceived by Emanuela Pinheiro following her encounter with Congolese refugee women. From the perspective presented in this article, sewing assumes a role of social transformation. It also contributes to the empowerment of these women by promoting a shift in hegemonic perspectives, challenging the symbolic and economic devaluation of sewing work.

[keywords] **Fashion. Mulheres do Sul Global. Social engagement. Refugees. Sewing.**

Recebido em: 05-01-2026.
Aprovado em: 11-06-2026.

Introdução

A análise do ateliê de costura Mulheres do Sul Global, formado por mulheres que buscaram refúgio no Rio de Janeiro, foi a motivação para refletirmos sobre as relações de trabalho e gênero no setor da moda, mais especificamente, na atividade de costura, e essas reflexões inspiraram a elaboração do presente artigo.

As autoras vêm se aprofundando no tema, buscando compreender os problemas do setor de produção de peças de vestuário, suas causas e possíveis soluções. A busca por caminhos alternativos para uma confecção de roupas com maior engajamento social tem sido a força motriz que impulsiona essa área de pesquisa.

Um modelo de produção opressor predomina no setor da moda, marcado pela terceirização intensiva e pela priorização do lucro. Esse padrão de produção tem causado problemas significativos, como as más condições oferecidas aos trabalhadores e os danos ao meio ambiente, refletindo um sistema capitalista voltado ao lucro e ao crescimento econômico. Diante desse cenário desfavorável, questiona-se se não há formas de confeccionar peças de vestuário com maior engajamento social, desvinculadas do modelo vigente.

O Brasil é o quinto maior produtor têxtil do mundo. A cadeia de confecção do país gera renda, direta e indiretamente, para oito milhões de pessoas, sendo 75% desses trabalhadores mulheres, segundo dados da Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção (ABIT), citados por Berlim (2015). Segundo Ditty (2015 *apud* Camargo, 2019, p. 25), "a produção artesanal é considerada a segunda maior empregadora nos países em desenvolvimento, contando com 34 milhões de artesãos somente na Índia. As mulheres representam a maioria das trabalhadoras e artesãs da indústria de confecção atualmente".

O ateliê Mulheres do Sul Global foi fundado em 2017 por Emanuela Pinheiro. Conhecemos a iniciativa e começamos a buscar uma aproximação em 2019. A análise do caso do ateliê compôs o estudo de múltiplos casos da pesquisa de doutorado de uma das autoras do artigo.[3] No entanto, apenas em 2020 conseguiu-se estabelecer um contato direto com a iniciativa, quando foi realizada uma entrevista com a idealizadora do ateliê. A entrevista aconteceu em formato virtual, por meio da plataforma *Google Meet*. Importante destacar que estávamos passando por um momento crítico com a pandemia da covid-19.[4]

Por se tratar de uma pesquisa de natureza aplicada, motivada pela necessidade de produzir conhecimento para aplicação de seus resultados, e por ser uma pesquisa social, o problema foi abordado de forma qualitativa, atingindo os objetivos por meio de pesquisa descritiva e exploratória. Devido ao momento crítico vivido, em decorrência da pandemia, não foi possível realizar um aprofundamento de campo com observação participante no ateliê. A análise do caso foi construída a partir da entrevista com a idealizadora Emanuela Pinheiro e aprofundada com a observação sistemática na rede social *Instagram*. A pesquisa bibliográfica e documental, realizada em artigos, sites e material audiovisual, foi importante para conhecer melhor tanto o trabalho desenvolvido pelo ateliê quanto o perfil das mulheres, uma vez que não foi possível realizar interação direta com as refugiadas, por meio de entrevistas e observações presenciais.

Motivadas pelo depoimento de Emanuela Pinheiro e inspiradas nas refugiadas do ateliê Mulheres do Sul Global, buscamos refletir sobre as relações de trabalho e gênero no setor da moda[5], o que se configura como objetivo central deste artigo. Para complementar a reflexão, realizamos um aprofundamento bibliográfico por meio da leitura analítica de livros, artigos e documentos. A narrativa da entrevistada conduziu o desenvolvimento do artigo, reunindo reflexões que atravessam o tema, tais como: igualdade de gênero, divisão sexual do trabalho, racismo, valorização de trabalhos manuais e refúgio. Esses temas se manifestam de diferentes formas em distintas regiões e culturas.

Emanuela Pinheiro, Mulheres do Sul Global e reflexões sobre relações de trabalho e gênero na costura

Emanuela Pinheiro (2020) conceituou o ateliê alguns anos antes de inaugurá-lo, após uma experiência vivida na Índia. A entrevistada relatou em detalhes essa imersão, e foi a partir dessa intensa experiência que conheceu a produção têxtil e vivenciou situações relacionadas à desigualdade de gênero no local. No país, onde prevalece o sistema das

[3] Na então pesquisa de doutorado, foram analisados quatro negócios sociais com atividades de artesanato e costura no Rio de Janeiro. Negócios sociais são empreendimentos que utilizam mecanismos de mercado, focando na minimização de desigualdades socioeconômicas, conciliando viabilidade econômica e impacto social. Podem constituir-se como empresas privadas ou instituições sem finalidade de lucro. Além do ateliê Mulheres do Sul Global, foram analisadas também as iniciativas Ecomoda, Rede Asta, e Pipa Social.

[4] A pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética da Universidade.

[5] Entendemos que o caso analisado não se configura como um modelo tradicional de negócio no setor da moda. Entretanto, representa a costura, sendo a atividade central da produção de peças de vestuário.

castas[6], a profissão das mulheres não é determinada por seus gostos ou habilidades, mas pela casta à qual pertencem. Apesar de ser do mesmo gênero, por pertencer a outra cultura, Emanuela tinha uma posição privilegiada em relação àquelas mulheres. Entendemos, dessa forma, a relevância de descrever essa experiência inspiradora da entrevistada, que se refletiu em uma estruturação de caráter biográfico do presente artigo.

Emanuela formou-se em Relações Internacionais e, após experiências no mercado corporativo, buscou crescimento profissional por meio do trabalho voluntário. Praticante da religião budista, escolheu a Índia, país conectado às suas práticas espirituais, para trilhar esse caminho (Pinheiro, 2020).

A *Light of Buddhadharma Foundation International* (LBDFI) foi a organização que a acolheu no país. A instituição promove peregrinações, desenvolve o circuito budista, educa monges e apoia publicações na área (LBDFI, 2020). Até participar de uma reunião da fundação com o Banco Mundial, ocorrida logo no primeiro dia em que chegou à Índia, Emanuela não sabia qual tarefa realizaria como voluntária. Na ocasião, foi proposto que a fundação executasse um roteiro de peregrinação espiritual na Índia, e a voluntária colaboraria com esse projeto. Junto a outros integrantes, ela percorreu esse roteiro, mapeando e levantando aspectos importantes da peregrinação, como hospedagem, infraestrutura etc. (Pinheiro, 2020). Nesta jornada, teve contato com uma cultura que desconhecia e visitou vilarejos onde a atividade econômica era a tecelagem primária. Esses locais integravam o roteiro da peregrinação espiritual, pois ali eram confeccionados os mantos utilizados pelos monges nas cerimônias budistas (Pinheiro, 2020).

Na Índia, Emanuela conheceu uma indústria têxtil a céu aberto, com costureiras que trabalham à beira da estrada, sem infraestrutura e muito menos direitos trabalhistas. Ela encontrou esse modelo de produção em Bihar, estado do norte da Índia, onde ocorrem graves problemas de violência contra as mulheres. A região enfrenta diversas ocorrências, como o elevado número de acidentes de atropelamento de crianças que brincam à beira da estrada enquanto suas mães costuram (Pinheiro, 2020).

Após dois meses de mapeamento, ficou hospedada em um mosteiro tibetano da *Light of Buddhadharma Foundation Internacional*. O local abrigava monges refugiados do Tibete, que haviam cruzado a fronteira da China com a Índia. Lá, eles aprendiam o idioma inglês e confeccionavam almofadas de meditação que eram exportadas para a Alemanha. Convivendo com os monges, Emanuela sensibilizou-se com a fragilidade dos refugiados (Pinheiro, 2020).

Durante a hospedagem no mosteiro, engajou-se nas atividades do ateliê, ajudando na elaboração de planilhas de controle de produção, colaborando na exportação das almofadas e aprendendo também a costurar. Observou, igualmente, nesse ambiente, a desigualdade de gênero presente na cultura indiana. Os alfaiates (ou costureiros) lideravam as atividades locais e exerciam essa função de forma autoritária, com atitudes, por vezes, violentas contra as funcionárias, que eram desvalorizadas e tinham poucos direitos naquela sociedade (Pinheiro, 2020). Nas palavras de Juliana Lima:

[6] No sistema de castas da Índia, utilizam-se de critérios como religião e hereditariedade étnica para a formação de grupos sociais.

> A imagem da Índia como templo global da espiritualidade aos poucos foi cedendo espaço para a realidade crua da sociedade local, com mulheres e crianças em situação de profunda vulnerabilidade, muitas vezes envoltas em situações de violência generalizada e abuso (Lima, 2017).

Essa foi a primeira aproximação de Emanuela com a costura. Antes de iniciar o ateliê, ela também não tinha experiência com design, moda e tampouco com empresas de impacto social. A partir dessa vivência no mosteiro, Emanuela percebeu que a máquina de costura poderia representar um vetor de transformação social e decidiu, em meados de 2016, voltar ao Brasil para desenvolver um negócio ou projeto com a atividade de costura voltado a mulheres. A dimensão que faltava para completar o tripé de seu próximo empreendimento era o refúgio (Pinheiro, 2020).

Ao retornar ao Rio de Janeiro, Emanuela buscou o Pares Cáritas RJ (Programa de Atendimento a Refugiados e Solicitantes de Refúgio Cáritas do Rio de Janeiro) para compreender melhor a realidade do refúgio na cidade. O Pares Cáritas RJ é uma organização católica, localizada no bairro do Maracanã, que oferece assistência humanitária inicial aos refugiados que chegam à cidade, como abrigo, alimentação, vestuário e documentação (Pares Cáritas RJ, 2020).

No local, obteve dados importantes sobre a realidade de quem buscava refúgio no Rio de Janeiro e percebeu a complexidade de ser uma mulher refugiada na cidade. Em 2016, a maioria das refugiadas que chegava ao Rio era oriunda do Congo, país africano. Uma das barreiras enfrentadas pelas congolesas era a língua. Desconhecendo o português, tinham dificuldade de integração e de inserção no mercado de trabalho. Outra barreira era o número de filhos, sendo, em média, três por mulher. Porém, uma característica em comum entre essas mulheres era o conhecimento das práticas de costura (Pinheiro, 2020).

O ateliê Mulheres do Sul Global nasce nesse contexto, a partir do encontro de Emanuela Pinheiro com nove mulheres congolesas refugiadas no Rio de Janeiro. Conforme a tradição no continente africano, essas mulheres haviam aprendido a costurar ainda na infância e pretendiam utilizar essa prática como profissão para sua sobrevivência no Brasil. Emanuela acreditava que a máquina de costura geraria trabalho e renda, melhorando, assim, suas perspectivas (Pinheiro, 2020).

Sobre essa tradição do ensino de costura em escolas africanas, a antropóloga Jean Lave (2011) realizou, na década de 1970, uma pesquisa com jovens aprendizes de alfaiates na Libéria, país da região noroeste da África, descrita em seu livro *Apprenticeship in critical ethnographic practice.* Segundo a antropóloga, em 1965, um rico liberiano-americano arrendava espaços comerciais para alfaiates no Beco de Happy Corner, onde ensinava a prática da costura a seus aprendizes. Eram, em média, 20 alfaiates e 250 alunos. A motivação da pesquisadora ao investigar o grupo era compreender como a aritmética era ensinada a partir da prática da costura. Naquele período, a educação informal estava sendo amplamente discutida pela comunidade acadêmica. É importante destacar que o estudo foi realizado em uma escola com crianças e adolescentes do gênero masculino, em uma sociedade com traços machistas que se manifestam ainda hoje.

No período da década de 1970, além do debate entre educação formal e informal, estava em pauta também a discussão sobre a desvalorização das atividades manuais (como o artesanato e a costura) em relação às atividades intelectuais — debate que esteve muito presente na construção das metodologias da área do design. Outro aspecto importante revelado neste contexto foi a cruel divisão econômica entre os países desenvolvidos e em desenvolvimento, na qual os trabalhos manuais, como atividade econômica, eram desvalorizados. Conforme Jean Lave:

> Na Libéria da década de 1970, a produção artesanal e sua prática de reprodução estavam certamente sendo moldadas por intrusões capitalistas de curto e longo prazo na economia política do comércio nacional e internacional[7] (Lave, 2011, p. 32).

A prática, na cultura africana, de ensinar o ofício da costura nas escolas ocorria devido a uma tradição têxtil ancestral da região, na qual a tecelagem manual era praticada nas aldeias. Em cada uma delas havia um alfaiate, responsável por confeccionar roupas a partir das tecelagens locais.

Na década de 1980, a Libéria passou por uma devastadora guerra civil, dez anos após o estudo realizado por Lave. A autora não relata o que aconteceu àquelas crianças investigadas com a guerra civil, mas é possível que elas, assim como as congolesas integrantes do Mulheres do Sul Global, tenham buscado refúgio em novas pátrias. Levavam consigo quase nada material, mas muita experiência e cultura local, como o ofício da costura.

Após as congolesas, refugiadas de outras nacionalidades também se integraram ao grupo. Emanuela apresenta uma constatação relevante ao destacar que o fluxo migratório era pré-estabelecido pela nacionalidade e pela raça das refugiadas. Ela descreve um mecanismo de segregação territorial, no qual uma mulher de origem africana assume o patamar de uma mulher negra brasileira e, normalmente, busca moradia nas favelas. Nessas localidades, formam-se "arranjos multifamiliares", cujas casas são divididas em cômodos, e cada família habita um deles (Pinheiro, 2020). Esse contexto revela uma dura invisibilidade social que vai além das questões de raça e gênero, agravada, ainda, pela condição de refugiada e pelo não domínio da língua local. Corroborando sobre o tema, Gonzalez (2020, p. 35) afirma: "um dos legados concretos da escravidão diz respeito à distribuição geográfica da população negra, isto é, à sua localização periférica em relação às regiões e setores hegemônicos".

Gonzalez (2020) traz uma contribuição fundamental para a compreensão e integração das pautas do feminismo e do racismo no contexto brasileiro. A autora evidencia a invisibilização das experiências das mulheres negras e a insuficiência de análises que desconsideram as dimensões raciais das desigualdades. Nesse sentido, denuncia o caráter estrutural do racismo no Brasil, evidenciando como esse sistema se manifesta de forma particular na posição social atribuída às mulheres negras.

---

[7] Tradução nossa para: "In 1970s Liberia, artisanal production and its reproductive practices were certainly being shaped by short- and long-term capitalist intrusions into the political economy of national and international trade."

Emanuela explica que as refugiadas de origem latino-americana, com maior familiaridade com a cultura local e que são brancas, apresentam uma posição vantajosa em relação às africanas, conseguindo facilidades nas negociações imobiliárias e alugando apartamentos em bairros periféricos (Pinheiro, 2020).

Em 2017, Emanuela Pinheiro foi contemplada com a primeira colocação no programa *Shell Iniciativa Jovem*, que incentiva jovens empreendedores ao redor do mundo. A quantia recebida com o prêmio impulsionou o negócio por meio da compra de equipamentos e da inauguração do ateliê que, à época, estava localizado na Glória, bairro da região central do Rio de Janeiro. Havia a necessidade de um espaço para o armazenamento do material, bem como para estrutura e equipamentos. Segundo ela, o ateliê representava um *safe space* — um espaço seguro — para o grupo de mulheres que buscavam, além de retorno econômico, acolhimento emocional para enfrentarem todos os problemas inerentes à condição de refugiadas. Uma assistente social foi contratada para auxiliar nesse processo de acolhimento (Pinheiro, 2020).

Ainda em seus países de origem, o sofrimento já se fazia presente: elas passavam por situações muito difíceis, que as faziam tomar a decisão extrema de abandonarem suas pátrias em busca de uma vida melhor. A jornada de sobrevivência de lá até o Brasil não era fácil, às vezes, era necessário abandonar familiares ou até mesmo escolher, por exemplo, qual filho seguiria ao seu lado (Pinheiro, 2020).

Por meio do documentário *A mulher em travessia* (2017), buscamos depoimentos de refugiadas integrantes do ateliê, que estabelecem comparações sobre a desigualdade de gênero no Brasil e em seus países de origem, como no relato da venezuelana Maria Elias: "a mulher venezuelana da classe média e baixa depende muito do homem. [...] aqui a mulher tem mais direitos, ela luta pelo que ela quer e consegue o que ela quer". Benie, que veio do Congo, relata:

> Aqui no Brasil é diferente. Se você faz algum mal contra uma mulher, a polícia chega. No Congo não é assim. Lá, o homem pode fazer tudo que quiser. É diferente daqui. A mulher congolesa é uma mulher que ainda não é independente. Ela é sempre dependente. A mulher congolesa, a mulher africana, é uma mulher que sempre se submete a tudo que o marido diz. O marido pode bater na mulher no meio da rua, que as pessoas vão passar e não vão fazer nada [...]. As pessoas vão falar: "isso é problema do casal, não é problema nosso". Mesmo se você vai ao tribunal, é a mesma coisa, eles vão falar isso. (Depoimento de Benie do Congo, A mulher em travessia, 2017).

Para a congolesa Sagrace:

> Aqui do Brasil, gostei muito, gostei muitíssimo, porque no Brasil a mulher está trabalhando, o marido está trabalhando e quando o marido volta para casa e chega primeiro, pode cozinhar pode fazer qualquer coisa. No nosso país vê o marido cozinhar, podem falar, a mulher enfeitiçou o marido. É isso, o marido pode falar você está me enfeitiçando. Mas aqui no Brasil é normal, vivemos assim e acho que na Europa também é assim, porque o marido trabalha, a mulher trabalha, quem chegar primeiro, cozinha, faz tudo, lava a roupa, cuida das crianças... É assim, é a vida, eu gostei muito. (Depoimento de Sagrace do Congo, A mulher em travessia, 2017).

O machismo estrutural contribui para a atribuição das responsabilidades domésticas e de cuidado às mulheres. Nesse contexto, as práticas manuais tendem a ser socialmente associadas ao feminino, o que resulta em maior disponibilidade de tempo para que os homens se dediquem às atividades intelectuais.

Sobre a divisão de tarefas entre homens e mulheres, Douglas e Isherwood concluem que:

> No conjunto dos exemplos etnográficos, é difícil fixar um princípio geral que valha para a divisão do trabalho em todo o mundo, à parte a especialização fisiológica das mulheres na amamentação e cuidados com o bebê. Os homens, às vezes, cozinham, fiam, tecem e manejam a agulha. As mulheres, em geral, não caçam nem vão à guerra, mas às vezes o fazem; raramente sobem em árvores, mas algumas o fazem. A explicação que melhor elucidaria, e que se aplica em toda parte, a divisão do trabalho entre os sexos seria aquela que se baseasse nas periodicidades do trabalho das mulheres, começando pelos serviços físicos recorrentes requeridos pelos bebês, pelos doentes e pelos moribundos. [...], mas se envolve um amplo raio, tal trabalho não pode ser combinado com outro trabalho de frequência compatível num pacote composto de responsabilidades domésticas [...]. Um grande encargo não pode ser atribuído a uma pessoa que poderia precisar estar, em consequência de outras responsabilidades, em dois lugares ao mesmo tempo. Por isso suas frequências diferentes polarizam as tarefas entre as categorias de pessoa mais e menos valorizada. [...], mas continua sendo verdade que o trabalho das mulheres como tal as exclui das tomadas de decisões nas quais informação importante está sendo gerada (Douglas; Isherwood, 2013, p. 174-175).

Saffioti (1976) corrobora esta perspectiva ao evidenciar que a opressão das mulheres está intrinsecamente articulada às relações de produção capitalistas. A autora argumenta que a divisão sexual do trabalho, ao atribuir às mulheres a responsabilidade pelo trabalho doméstico não remunerado e por ocupações precarizadas no mercado, cumpre uma função estratégica para a reprodução do capital, ao reduzir os custos da força de trabalho e manter hierarquias sociais. Nesse sentido, a inserção das mulheres no mercado de trabalho não elimina sua subordinação, mas a reconfigura sob a lógica da dupla jornada e da desvalorização estrutural. Segundo a autora, a posição da mulher na sociedade de classes decorre de sua inserção no sistema produtivo e das formas pelas quais o capitalismo se apropria de seu trabalho.

Pensando nessas questões e buscando acolher as mulheres, o ateliê Mulheres do Sul Global promove encontros multiculturais e capacitações, como o curso de costura ministrado pelas congolesas para as venezuelanas. Também são oferecidas atividades de acolhimento, como rodas de conversa, nas quais se debatem questões relacionadas à desigualdade de gênero. Apesar dos diferentes idiomas falados, a linguagem do refúgio une essas mulheres (Pinheiro, 2020).

Além do programa *Shell Iniciativa Jovem*, Emanuela recebeu outros prêmios, como o *Desafio de Moda Sustentável do Colabora America*, iniciativa que fortalece novos modelos econômicos na América Latina. Também participou do *Top Ten Innovators*, prêmio promovido pelo *Shell LiveWire* para os dez negócios mais inovadores entre todos os programas da

Shell no mundo. Com essa iniciativa, ela conheceu e compartilhou experiências com empreendedores de diferentes países. Ao ampliar sua visão empreendedora, percebeu que seria importante apostar em um nicho de mercado. Era preciso definir o que produzir e para qual público.

A primeira linha de produtos desenvolvida pelo ateliê foi direcionada ao mercado gastronômico do Rio de Janeiro. Foi confeccionado um mostruário e buscaram empresas do setor. Paralelamente, começaram a desenvolver brindes personalizados para clientes corporativos. Entre os primeiros clientes estavam uma empresa de educação em gastronomia e a própria Shell. Emanuela relata que a prospecção ocorre por meio do "boca a boca", e que os produtos são criados por ela em colaboração com as costureiras e os clientes (Pinheiro, 2020).

Como explicado anteriormente, nossa aproximação com o ateliê Mulheres do Sul Global partiu da motivação de buscar iniciativas relacionadas a atividades de artesanato e costura com engajamento social, investigando possibilidades de produção de artigos de moda desvinculados do modelo vigente.

Entretanto, Emanuela descreve a desconexão entre marcas locais de varejo de moda e o ateliê, além de fazer uma crítica ao setor. Segundo ela, as empresas que as procuravam tinham interesse midiático, o que nomeou de "refugiadas espetáculo". Mais do que uma exposição "glamorosa", as refugiadas buscavam a constância de trabalho como forma de geração de renda. A conexão com empresas do varejo de moda local ocorria, apenas, por meio de doações de tecidos. Emanuela fazia um "garimpo" desses tecidos que, após a higienização, transformavam-se em matéria-prima. Ela relata que nunca chegaram a finalizar um pedido para empresas de moda, que, segundo ela, desvalorizam o trabalho das costureiras a fim de aumentar suas margens de lucro. Conclui, ainda, que as marcas de moda estão muito desconectadas do real valor do trabalho da costura: exigem alta qualidade, mas não querem pagar o que as costureiras merecem (Pinheiro, 2020).

O ateliê configura-se como uma empresa de impacto social e não funciona como cooperativa. Desenvolvem trabalhos de costura, porém, em projetos de naturezas diferentes, atendendo também a diferentes perfis de clientes — muitos dos quais privilegiam a causa associada à produção e não questionam os preços. Não há um modelo fixo de remuneração ou de configuração do trabalho, que varia conforme a natureza dos projetos e as demandas do ateliê. Também vale mencionar que nem todas as mulheres atuam no espaço do ateliê: algumas preferem realizar o trabalho em suas casas. Para elas, essa flexibilidade é importante para conciliar com as atividades domésticas, como cuidar dos filhos, pois não possuem uma rede familiar para ajudá-las. Esse movimento intencionou-se, principalmente, por conta da pandemia.

Emanuela descreve ainda que a rotatividade é causada pelo fluxo migratório do refúgio. Algumas deixam o Rio de Janeiro em busca de cidades com menor custo de vida, enquanto, para outras, a cidade representa apenas uma etapa de passagem antes de buscarem refúgio em países economicamente mais desenvolvidos, como os Estados Unidos (Pinheiro, 2020).

Ela relata que o número de refugiadas que buscam o ateliê tem aumentado. Por meio do ofício da costura, além de prosperar, buscam uma rede de acolhimento e compartilhamento (Pinheiro, 2020). Como destaca Lima (2017), "o sonho dessas mulheres, que tinham a costura como uma veia cultural, era ter uma máquina de costura para que pudessem exercer a profissão e não terem que trabalhar como faxineiras, que era a função mais oferecida por aqui".

Infelizmente, nem todas as refugiadas encontram projetos acolhedores como esse. Existem, no Brasil, tristes exemplos de refugiadas exploradas, como o caso de bolivianas encontradas em situação análoga à escravidão em confecções de roupas nos bairros do Brás e do Bom Retiro, na cidade de São Paulo (G1, 2026). Apesar de Emanuela relatar que o ateliê não tem conexão com empresas de varejo do setor da moda, acreditamos que essa conexão acontece de forma indireta. A iniciativa empodera e valoriza costureiras e, a costura, ou confecção têxtil representa a principal atividade do setor. Não existe roupa sem costura.

Dentro de um sistema capitalista que prioriza o crescimento econômico e explora trabalhadores, a atividade da costura continuará a ser intensiva em força de trabalho por muito tempo. Assim, enquanto houver costura, haverá costureira. O retorno financeiro proporcionado por projetos como esse contribui para o aumento da renda familiar dessas mulheres, gerando impacto positivo em relação a vários aspectos de suas vidas, inclusive em seus relacionamentos com os parceiros.

Embora a prática da costura não tenha passado por grandes mudanças, a profissão de costureira tem sido profundamente reconfigurada no contexto da expansão do capitalismo contemporâneo. Se antes o trabalho era mais autônomo e artesanal, hoje a maioria das costureiras trabalham em sistemas produtivos fragmentados, caracterizados pela terceirização e pela informalidade — sendo, nesse contexto, mais adequadamente chamadas de operárias. Iniciativas como essa, em que ocorre uma produção em menor escala, resgatam a configuração de autonomia da profissão, quando a costureira participa mais amplamente do processo de confecção, não assumindo apenas uma posição de operadora. Ocorre, então, a valorização da profissão.

Em um modelo de produção em massa, inserido na lógica do sistema capitalista, as pessoas que participam da produção – neste caso, as costureiras –, são invisibilizadas. Esse processo causa uma desvalorização simbólica e econômica do trabalho da costura, historicamente feminizado, que passa a ser tratado como um trabalho pouco qualificado.

No presente artigo, conceituamos a moda, resumidamente, como o ato de vestir associado à mudança e ao novo, conectando-se ainda à expressão individual. Tendo a costura como atividade primordial, a moda se relaciona diretamente ao gênero feminino que predomina na atividade, como já indicado anteriormente. Contudo, não é apenas por esse motivo que a moda, na maioria das vezes, é vinculada a um fenômeno feminino. Segundo Miller:

> O problema de se ver o vestuário como a superfície que representa ou deixa de representar o cerne interior do verdadeiro ser é que tendemos a considerar superficiais as pessoas que levam a roupa a sério. Antes do feminismo, caricaturas de jornal tinham poucos escrúpulos em mostrar que as mulheres eram superficiais, retratando meramente seu desejo de comprar sapatos e vestidos (Miller, 2013, p. 23).

Christo (2016, p. 29) complementa que a moda:

> [...] já foi considerado [a] como um movimento pertencente ao mundo feminino, exclusivo do gênero, cujos interesses pareciam girar em torno das transformações fantasiosas, que garantiam a diferenciação e a aproximação com a noção do novo, ou melhor, disso que arbitramos chamar de novo. Dessa forma a moda já foi considerada um fenômeno essencialmente feminino, porém, hoje, parece estar vinculado a qualquer gênero ou idade. O vestuário de homens e mulheres, crianças, jovens, adultos ou idosos, é, maiormente, determinado pelas normas de produção industrial e, com isso, resultado de uma demanda concreta (Christo, 2016, p. 29).

Sob a perspectiva da história do design, a diferenciação de gênero foi, em alguns períodos, utilizada como ferramenta de marketing. Forty (2008) demonstra que, no século XIX, havia uma tendência à diferenciação no design, com a separação clara entre produtos femininos e masculinos, movimento impulsionado pela produção industrial do sistema capitalista. Esse movimento começa a decrescer a partir do século XX e com mais intensidade a partir deste século. Uma das causas da desaceleração da variedade dos modelos é a conscientização do consumo pela sociedade, como reflexo de um novo conceito de ecologia que crescia em todo o mundo.

Klein (2002) ressalta que o feminismo representou o movimento mais anticonsumista em comparação aos outros movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970. As mulheres que lideravam o movimento censuravam a necessidade de comprar e usar determinados produtos, como a maquiagem. Gonzalez (2020) colabora trazendo para o debate do feminismo uma importante abordagem racial ignorada por alguns autores, criticando o feminismo hegemônico, marcado por uma perspectiva branca e de classe média. A autora propõe um feminismo crítico ao eurocentrismo e comprometido com uma transformação social mais ampla. Para ela, as opressões são atravessadas por raça e classe, exigindo uma abordagem feminista plural e decolonial.

Além do consumismo, Klein (2002) destaca outra abordagem do movimento importante para o setor da moda. Segundo a autora, ainda no início do movimento feminista, algumas mulheres já alertavam para o problema da exploração das trabalhadoras nas fábricas de vestuário, mas, naquele momento, essas reivindicações pareciam ainda fora de compasso. Klein relata que, nas confecções de roupas onde ocorrem os casos de exploração de operários, além da preferência pelo gênero feminino, os empregadores dão prioridade às mais jovens, que são mais ingênuas e inseguras. Essas trabalhadoras são, geralmente, demitidas por volta dos 25 anos, diminuindo o número de mães na folha de pagamento. De acordo com Klein:

> Embora houvesse um componente de feminismo de segunda onda que buscava forjar conexões políticas com as mulheres nos países em desenvolvimento, a luta por internacionalismo nunca tomou o movimento como fizeram a igualdade de remuneração, a representação na mídia e o direito ao aborto. De certo modo, o grito de guerra dos anos 70, "o pessoal é político", parecia mais relacionado com a questão de como a moda fazia as mulheres se sentirem sobre si mesmas do que com os mecanismos globais de como a indústria da moda faz outras mulheres trabalharem (Klein, 2002, p. 384).

A partir da década de 1980, a preocupação com a grande quantidade de etiquetas "*Made in Hong Kong*" e "*Made in China*" desperta o interesse de mulheres intelectuais que desejavam entender a complexidade da economia global, questionando quem tecia e costurava nossas roupas. Nesse momento, contudo, estes questionamentos ainda não surtiam efeito. Com o passar das décadas, essas vozes começaram a ecoar e o movimento foi vagarosamente se intensificando (Klein, 2002). Miller conclui:

> Na frente política, o problema muito maior e mais significativo do feminismo sem dúvida é que, até agora, ele não foi bem-sucedido o bastante [...]. Estou muito frustrado com o retrocesso daquilo que tomei como progresso irreversível rumo à igualdade (Miller, 2013, p. 60).

Uma pesquisa realizada pela Oxfam, em 2020, demonstra que, além do aumento acelerado das desigualdades sociais no mundo, as mulheres são ainda mais afetadas: os trabalhos mal remunerados são, em sua maioria, ocupados por elas, e "os 22 homens mais ricos do mundo têm uma riqueza superior à de todas as mulheres da África (mais de 650 milhões de mulheres)". Além disso, são elas as primeiras a sentirem os efeitos de uma crise, devido à precarização de seus trabalhos, além da violência. Mais de 90 mil mulheres por ano são vítimas de feminicídio (Bugni, 2020).

Governos autoritários, conservadores e com democracias frágeis trouxeram uma regressão a alguns direitos das mulheres que estavam sendo conquistados, principalmente, em países da Ásia, África e América do Sul. No Brasil, os índices de violência contra as mulheres vêm aumentando. No primeiro semestre de 2019, por exemplo, os casos de feminicídio no estado de São Paulo aumentaram 44% em relação ao ano anterior, enquanto o investimento em políticas públicas de enfrentamento à violência contra as mulheres caiu de R$ 119 milhões, em 2015, para R$ 5,3 milhões, em 2019 (Bugni, 2020).

Esse cenário de opressão às mulheres leva muitas delas a se posicionarem e se manifestarem. A questão da exploração das trabalhadoras das fábricas de vestuário nessas regiões mais afetadas por esse retrocesso de seus direitos, que foram defendidos ainda no início do movimento feminista, como mostrou Klein (2002), torna-se, nesse momento, uma prioridade na pauta. A partir disso, a luta não é apenas fortalecida pelas mulheres do norte global, ela toma a abrangência internacional defendida no início por poucas intelectuais. Se, nas décadas de 1970 e 1980, a ascensão das mulheres na academia trazia uma força fundamental ao movimento com a divulgação de suas ideias em um período no qual a academia era prioritariamente masculina, atualmente, as representantes políticas fortalecem e ecoam as vozes dessas mulheres reprimidas pela sociedade.

Como observamos nos relatos das refugiadas integrantes do ateliê Mulheres do Sul Global, o respeito que encontraram como mulheres aqui no Brasil é um dos principais motivos de satisfação. Não apenas a situação financeira motiva essas mulheres a procurarem novos países como lar: uma das principais causas é a fuga de relacionamentos abusivos e violências domésticas.

Buscando definições para o termo *costureira*, encontramos: substantivo feminino, frequentemente associado ao sinônimo *modista*, enquanto *costureiro* designa aquele ou aquela

que se dedica à confecção de vestuário. Já o termo *alfaiate*, classificado como substantivo masculino sem forma feminina própria, exige a adaptação do artigo ("a alfaiate") para se referir a mulheres, sendo, no entanto, uma ocupação pouco atribuída ao gênero feminino. Tradicionalmente, o alfaiate é definido como o profissional que confecciona roupas sob medida, sobretudo masculinas, de maneira artesanal. A principal distinção entre as duas profissões reside no tipo de peça produzida: embora tanto costureiras quanto alfaiates possam realizar trabalhos sob medida, o alfaiate se especializa na produção de peças de alfaiataria. Ainda que seja possível encontrar mulheres atuando como alfaiates, essa presença permanece menos comum. A maior valorização social do alfaiate em comparação à costureira, somada à ausência de uma forma feminina consolidada para o termo, evidencia e reforça desigualdades de gênero no setor, mesmo considerando que homens também possam atuar, ainda que em menor número, em atividades tradicionalmente associadas à costura e ao artesanato.

Observamos homens atuando como costureiros, principalmente com materiais e equipamentos mais pesados, como na produção de jeans. Essa presença é percebida no filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), do diretor Marcelo Gomes, que descreve a produção em massa de jeans na cidade de Toritama, localizada no polo de confecções do agreste pernambucano.

No entanto, não é apenas a produção em larga escala e mais pesada — como o jeans — que absorve a força de trabalho masculina. Observamos também homens atuando em atividades mais artesanais, como o tricô e o crochê, ressignificando, dessa forma, paradigmas tradicionais de masculinidade historicamente construídos. A apropriação dessas atividades por homens pode produzir deslocamentos simbólicos relevantes, contribuindo para a ampliação das possibilidades de expressão da masculinidade, ao mesmo tempo em que expõe as contradições de um sistema que hierarquiza práticas a partir de marcadores de gênero.

Um exemplo é a Doisélles, marca que atua na produção de peças em tricô e crochê destinadas aos mercados nacional e internacional, cuja confecção é realizada por detentos da Penitenciária Professor Ariosvaldo de Campos Pires, em Minas Gerais. Idealizada pela designer Raquell Guimarães, a marca teve início com uma produção restrita ao trabalho da própria criadora e de sua mãe. Com a ampliação da demanda, emergiu a necessidade de expandir a produção, o que motivou a criação do projeto Flor de Lótus, implementado em um presídio de segurança máxima, onde cerca de quarenta homens foram capacitados nessas técnicas (Cruz, 2022)[8].

A partir do caso analisado neste artigo, fica clara a contribuição de projetos dessa natureza para a emancipação feminina e as políticas de gênero.

Considerações Finais

Incentivadas pela análise do ateliê Mulheres do Sul Global, buscamos refletir sobre as relações entre trabalho e gênero na prática da costura, aprofundando a partir da contribuição de alguns autores que abordam temas como igualdade de gênero, divisão sexual do trabalho, racismo, valorização de trabalhos manuais e refúgio.

[8] Além da Doisélles existem outros exemplos de projetos que capacitam homens do sistema prisional na prática do tricô e crochê como o projeto Ponto Firme, que já desfilou no São Paulo Fashion Week.

Iniciativas como a analisada, bem como a exposição e análise do tema — como a realizada neste artigo —, dão visibilidade ao problema da desvalorização do trabalho feminino, aqui representado pelas costureiras. Outra contribuição para o setor da moda refere-se ao empoderamento destas mulheres, considerando que a costura constitui a principal atividade do setor.

A partir da análise do caso, compreendemos que costurar pode ser um ato colaborativo, responsável, ético, político e, acima de tudo, transformador. A máquina de costura gera trabalho e renda para as refugiadas. Para muitas delas, o ofício da costura configura-se como uma prática cultural aprendida ainda na escola em suas pátrias.

Acompanhamos o projeto durante o período crítico da pandemia da Covid-19, o que nos trouxe interessantes reflexões e conclusões. O ateliê suspendeu as atividades por apenas duas semanas. Após esse período, elas entenderam que não podiam parar e começaram a produzir máscaras de proteção para sobreviverem. Emanuela compreendeu que, embora a lei migratória do Brasil seja boa comparada à de outros países, são poucas as políticas públicas que incrementam a integração econômica e social dessas pessoas, e a pandemia escancarou ainda mais esse cenário.

Quando pensamos em modelo de produção, considerando que a motivação inicial era conhecer práticas com engajamento social, percebemos que a pandemia trouxe conscientização da importância da valorização da produção local. Sob esta perspectiva, Freire (2020) estabelece uma relevante analogia entre a disseminação do vírus e os fluxos mercadológicos de um mundo globalizado. A autora observa ser curioso que a pandemia tenha se iniciado em uma cidade produtora de artigos de moda e que tenha se disseminado rapidamente por países reconhecidos por seus sistemas de moda, acompanhando o fluxo das mercadorias da China para o restante do mundo.

A autora destaca ainda que, com a paralisação da produção chinesa, diversos países precisaram reinventar seus modos de produção, o que se evidenciou na adaptação de fábricas — como aquelas originalmente voltadas à produção de bebidas, que passaram a fabricar insumos de higiene, como o álcool 70% — e de indústrias de confecção, que passaram a produzir máscaras e aventais destinados à proteção de profissionais de saúde e da população. Nesse contexto, a proteção da vida passou a ser prioridade.

A pandemia nos fez refletir sobre a moda como expressão cultural que vai além de uma indústria de vestuário. Nessa expressão cultural que ela representa, buscamos elementos necessários para uma renovação e ressignificação, ou seja, uma inovação cultural que nos mostre caminhos para práticas mais sustentáveis e uma sociedade mais justa (Freire, 2020).

A violência e os abusos domésticos foram umas das causas do refúgio das costureiras integrantes do projeto. A desigualdade de gênero é uma questão global, embora sua intensidade varie de uma região para outra. Miller (2013) aponta que os avanços do impacto do feminismo ficam mais claros em países mais desenvolvidos.

A desigualdade social e de gênero no mercado de trabalho, uma realidade em nossa sociedade, foi intensificada no cenário pandêmico. Durante esse período, as mulheres foram as que mais perderam seus empregos, além de muitas vivenciarem também o aumento da violência doméstica.

Freire (2020) defende que a pandemia trouxe respostas de identificação cultural necessária com a lente focada no gênero que poderá revolucionar a indústria da moda. Segundo a autora, as ações de governantes mulheres foram fundamentais no combate à pandemia, protegendo a população em detrimento da economia. Nesse sentido, ela acredita em uma posição de liderança fundamental que as mulheres podem assumir não apenas em negócios de moda, mas em todos os setores.

Ainda que preserve sua natureza como negócio de impacto social, voltado ao empoderamento de mulheres refugiadas no Rio de Janeiro, a iniciativa tem passado por transformações, adaptando-se às mudanças contextuais. Um exemplo foi a confecção de máscaras faciais durante a pandemia. Atualmente, o ateliê mudou-se para o município de Niterói, na região metropolitana do Rio de Janeiro, e passou a operar com dois CNPJs: o primeiro com atividade principal de comércio e, o segundo, como Instituto Mulheres do Sul Global, com atuação voltada às finalidades social, educacional e cultural. Após essa ampliação, o termo *ateliê*, utilizado ao longo deste artigo, tem sido substituído por *fábrica-escola*.

Por meio da valorização do trabalho de refugiadas na costura, o empreendimento tem realizado muitas ações, como o Sustenta Carnaval, idealizado por Mariana Pinho, que promove a ressignificação de materiais que seriam descartados após os desfiles de carnaval.

Para Emanuela, o projeto Mulheres do Sul Global é apenas uma pequena ajuda na enorme complexidade que é a questão dos refugiados no Brasil. Segundo seu relato, na última vez que teve acesso aos dados, havia mais de 180 mil pedidos de refúgio venezuelano. Ela acrescenta, ainda, que o trabalho das Mulheres do Sul Global está bem distante da prática filantrópica e da importância de pessoas e empresas compreenderem suas responsabilidades na construção de um mundo melhor. E conclui afirmando:

> [...] no final das contas eu posso entender que meu impacto não aconteceu, mas ele acontece. A gente consegue fazer com que aquelas pessoas acessem renda de uma maneira muito primitiva, na verdade existem muitas outras pessoas que podem ser alcançadas com propostas como essa (Pinheiro, 2020).

Referências

A MULHER EM TRAVESSIA. Direção de Emanuela Pinheiro, Luciana Salvatore, Mariana Abbate e Raquel Monteiro. Brasil, 2017. 16 min. Disponível em: https://vimeo.com/252955570. Acesso em: 15 mar. 2021.

BERLIM, Lilyan. **Moda e sustentabilidade**: uma reflexão necessária. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

BUGNI, Renata Porto. As vozes das mulheres em luta do sul global. **Brasil de Fato**. 18 mar. 2020. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2020/03/18/as-vozes-das-mulheres-em-luta-no-sul-global. Acesso em: 20 jan. 2021.

CAMARGO, Cariane Weydmann. **Ativismo em design**: sistematização e proposições de estratégias projetuais para estimular o processo de transição cultural e social rumo à moda sustentável. 2019. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

CÁRITAS RJ. Programa de Atendimento a Refugiados e Solicitantes de Refúgio. Disponível em: http://www.caritas-rj.org.br/. Acesso em: 19 out. 2020.

CHRISTO, Deborah Chagas. **Estrutura e funcionamento do campo de produção de objetos do vestuário no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

CRUZ, Bárbara de Oliveira e. **O design socialmente responsável e a busca de possíveis caminhos para a produção de artigos de moda**. Tese (Doutorado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

ESTOU me guardando para quando o carnaval chegar. Direção: Marcelo Gomes. Brasil: Netflix, 2019. 85 min.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Karine de Mello. Lições da pandemia covid-19: inovação cultural na cadeia da moda. **Fórum Fashion Revolution**, 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KLEIN, Naomi. **Sem logo**: a tirania das marcas em um planeta vendido. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LAVE, Jean. **Apprenticeship in critical ethnographic practice**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

LIGHT OF BUDDHADHARMA FOUNDATION INTERNACIONAL. Disponível em: http://lbdfi.org/. Acesso em: 19 out. 2020.

LIMA, Juliana. Mulheres do Sul Global constrói narrativa de empoderamento a partir da costura. **Modefica**, 21 dez. 2017. Disponível em: https://www.modefica.com.br/mulheres-do-sul-global-empoderamento-feminino/#.X5AZ4dBKjIU. Acesso em: 20 out. 2020.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PINHEIRO, Emanuela. Entrevista concedida a Bárbara de Oliveira e Cruz. Rio de Janeiro, 19 ago. 2020.

REDAÇÃO G1 SP. MPT resgata oito trabalhadores bolivianos em condições análogas à escravidão no Brás, Centro de SP. **G1**. 12 mar. 2026. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2026/03/12/mpt-resgata-oito-trabalhadores-bolivianos-em-condicoes-analogas-a-escravidao-no-bras-centro-de-sp.ghtml. Acesso em: 31 mar. 2020.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Parte I: Mulher e capitalismo. *In*.: SAFFIOTI, Heleieth I. B. **A mulher na sociedade de classes.** 1ª ed, 9ª reimpressão. São Paulo: Expressão Popular, 2013 [1969]. p. 53-196.

Agradecimentos

Este estudo foi financiado pela FAPERJ – Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI E-26/200.049/2025.

Revisor do texto: José Bragança. E-mail: braganca.comunicacao@outlook.com.

Crepagem como técnica inclusiva de modelagem para corpos trans: Relato de experiência no ensino de Moda e Economia Criativa

Creping as an inclusive patternmaking technique for trans bodies: An experience report in Fashion education and Creative Economy

Macivaldo Santana dos Santos[1]
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-6553-0221

Lucas da Rosa[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8429-2754

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.1994

[resumo] Este artigo apresenta um relato de experiência sobre o curso "Curso de Formação em Modelagem e Costura de *Corsets* e Figurinos para Artistas com Corpos Trans", contemplado no edital da Lei Paulo Gustavo Nº 008/2023 Fomento de Formação Cultural e Direitos Humanos. A proposta foi desenvolvida com uma abordagem pedagógica sensível e inclusiva, fundamentada em metodologias ativas e colaborativas. A técnica da crepagem, também conhecida como modelagem segunda pele, foi adotada como estratégia principal para adaptar moldes às especificidades corporais de pessoas trans, travestis, não bináries e drag queens. Essa técnica demonstrou eficácia na criação de bases de modelagem personalizadas, promovendo a escuta dos corpos, o fortalecimento simbólico das identidades e a autonomia criativa dos participantes. A pesquisa, de natureza qualitativa, aplicada e descritiva, utilizou observação participante e aplicação de questionário estruturado como procedimentos metodológicos. Os resultados indicaram impactos positivos na aprendizagem, na autoestima e na profissionalização dos participantes, especialmente no contexto da economia criativa. Dessa forma, evidencia-se o potencial transformador da crepagem como prática formativa e política. Conclui-se que essa técnica é uma ferramenta viável e acessível para a modelagem inclusiva, com potencial de ampliação para outras tipologias de vestuário.

[1] Doutorando em Design e Tecnologia do Vestuário e Moda, CEART, Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).macivaldosantos26@gmail.com. http://lattes.cnpq.br/8262189842276843

[2] Doutor em Design (2012) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); Docente na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC); darosalucas@gmail.com; http://lattes.cnpq.br/1943713096006841.

[palavras-chave] **Modelagem de vestuário. Corpos trans. Crepagem. Ensino de moda. Economia criativa.**

[abstract] This article presents an experience report on the course "Training Course in Patternmaking and Sewing of Corsets and Costumes for Artists with Trans Bodies", supported by the Paulo Gustavo Law Public Notice No. 008/2023 for the Promotion of Cultural Training and Human Rights. The proposal was developed through a sensitive and inclusive pedagogical approach, grounded in active and collaborative methodologies. The creping technique, also known as second-skin patternmaking, was adopted as the main strategy for adapting patterns to the specific bodily characteristics of trans people, travestis, non-binary individuals and drag queens. This technique proved effective in creating customized pattern bases, fostering body awareness, symbolic empowerment and the creative autonomy of participants. The research, qualitative in nature and both applied and descriptive, employed participant observation and a structured questionnaire as methodological procedures. The results indicated positive impacts on learning, self-esteem and the professional development of participants, particularly within the context of the creative economy. In this way, the transformative potential of creping becomes evident, not only as a formative practice but also as a political one. It is concluded that this technique is a viable and accessible tool for inclusive patternmaking, with the potential to be expanded to other types of garments.

[Keywords] **Clothing patternmaking. Trans bodies. Crepagem. Fashion education. Creative economy.**

Recebido em: 05-01-2026.
Aprovado em: 11-06-2026.

Introdução

Inseridos no setor da economia criativa, encontram-se tanto profissionais que desenvolvem figurinos para artistas LGBTQIAPN+ quanto os próprios artistas que atuam em diversas áreas. É comum ver *drag queens* se apresentando em bares, teatros e outros espaços, assim como pessoas trans, entre outras, da sigla LGBTQIAPN+ participando da cultura *ballroom*. Nesse cenário, as *Houses* (Casas) funcionam como famílias escolhidas, oferecendo apoio e orientação a seus membros, que competem entre si nos *balls*, com performances em categorias como *voguing*, *runway* e *face*.

Para que essas performances ocorram, é necessário um figurino adequado. No entanto, os custos elevados e o perfil social dessas pessoas, muitas vezes, impedem o acesso a bons figurinos. Apesar de serem grupos que se ajudam e colaboram entre si, falta qualificação profissional e entendimento das particularidades de seus corpos para que a própria comunidade LGBTQIAPN+ possa absorver tais demandas e confeccionar seus próprios figurinos.

No Brasil, Costa Filho e Lopes (2024) analisam a arte *drag* a partir de uma perspectiva interseccional e reforçam que as performances *drag* estão profundamente ligadas a

processos culturais que subvertem normas de gênero, classe e sexualidade. Essas manifestações circulam tanto no circuito artístico formal quanto informal, incluindo festivais, intervenções urbanas e espaços comunitários. No plano internacional, Rush-Morgan *et al*. (2023) propõem o conceito de "economias *queer*" para descrever práticas econômicas diversas realizadas por pessoas LGBTQIAPN+ que incluem tanto atuações formais quanto informais de produção cultural e redes colaborativas, nas quais artistas trans e drags desempenham papel central. Tais abordagens confirmam que essas práticas artísticas estão inseridas na lógica da economia criativa contemporânea, com potencial simbólico, cultural e econômico.

No cenário atual, as técnicas de modelagem de vestuário mais utilizadas são a modelagem plana (bidimensional) e a *moulage* (tridimensional). Ambas possuem diretrizes para a construção de bases e modelagens, mas carecem de adaptações específicas para corpos dissidentes de gênero, que apresentam contornos e proporções distintas dos corpos cisgêneros. Vale ressaltar que a eficiência de um produto de moda depende não apenas da criatividade do projetista, mas também da consideração das medidas antropométricas e das particularidades corporais desde as etapas iniciais do desenvolvimento.

Diante dessa lacuna, foi proposto o "Curso de Formação em Modelagem e Costura de *Corsets* e Figurinos para Artistas com Corpos Trans", contemplado no edital da Lei Paulo Gustavo Nº 008/2023 Fomento de Formação Cultural e Direitos Humanos, realizado em fevereiro de 2025 no Laboratório de Prototipagem do Núcleo Gestor da Cadeia Têxtil e de Confecções, em Olinda-PE. A iniciativa teve como objetivo capacitar as pessoas participantes na técnica de crepagem, trabalhada por Jum Nakao[3], que utiliza fita crepe para captar o decalque do corpo e gerar uma base de modelagem personalizada, conhecida como "segunda pele".

Diante disso, cabe a seguinte pergunta de pesquisa: como o desenvolvimento de vestuário direcionado para corpos de artistas trans contribui para suas performances no contexto da moda e economia criativa?

Este artigo tem como objetivo apresentar o relato de experiência com base no ensino da crepagem para o desenvolvimento de produto cultural de vestuário voltado aos artistas com corpos trans da economia criativa. A pesquisa se justifica pela necessidade de expandir o escopo das técnicas de modelagem a fim de contemplar os corpos ainda não atendidos pelos métodos tradicionais, promovendo inclusão e inovação no setor da moda. Trata-se de uma pesquisa aplicada, de abordagem qualitativa e caráter descritivo com coleta de dados realizada por meio de questionários estruturados e análise qualitativa dos resultados.

Do corpo ao produto cultural: ensino, identidade trans e a produção de moda

As seções seguintes propõem uma reflexão sobre as possibilidades da moda, entendida como prática cultural e linguagem simbólica, atuarem como instrumentos de inclusão e emancipação para pessoas trans, travestis, não bináries e drag queens. A partir de uma abordagem crítica e interseccional, serão analisadas as relações entre corpo, identidade de

[3] Jum Nakao é designer e diretor de criação brasileiro que atua na interface entre moda, arte e design. Ganhou projeção a partir do Phytoervas Fashion (1996) e tornou-se amplamente reconhecido pelo desfile A Costura do Invisível, apresentado no São Paulo Fashion Week em 2004. Para mais informações, ver: NAKAO, Jum. Bio. Jum Nakao, s.d. Disponível em: https://www.jumnakao.com.br/bio/. Acesso em: 9 mar. 2026.

gênero e vestuário, situando essas articulações no contexto da economia criativa e das práticas pedagógicas voltadas ao ensino de modelagem. Interroga-se o lugar ocupado pelos corpos dissidentes na cadeia produtiva da moda e defende-se uma compreensão do vestuário enquanto ato político e cultural. Essa perspectiva reconhece o potencial da moda para articular subjetividades, expressar resistências e estimular formas de criação insurgentes.

A moda, como destaca Miller (2013), não apenas reflete quem somos, mas atua ativamente na constituição de nossas subjetividades. Se, por um lado, somos agentes na criação de artefatos como roupas, moldes e técnicas, por outro, esses mesmos artefatos nos constituem, à medida que se integram às práticas cotidianas e expressam normas sociais e culturais. Tal dinâmica torna-se especialmente significativa no ensino da modelagem de vestuário, onde a produção técnica está diretamente implicada na construção simbólica dos corpos e das expressões de gênero.

Enquanto produção cultural, os artefatos da moda não são neutros. Carregam valores, sugerem lugares de enunciação e projetam visões de mundo. Ao apropriar-se de objetos como moldes, livros didáticos e manequins, a modelagem tradicional tende a reproduzir padrões cisnormativos, que silenciam e excluem corporalidades dissidentes. Por esse motivo, as discussões a seguir se aprofundam em três eixos principais: a representatividade de identidades trans na moda, as práticas pedagógicas no ensino de modelagem e a técnica da crepagem como proposta crítica e inclusiva nesse campo.

Identidades trans e representatividade na moda: economia criativa, design e materialidade

A moda, enquanto fenômeno cultural, exerce um papel central na construção das subjetividades. Entretanto, sua trajetória histórica foi moldada por padrões cisheteronormativos que consolidaram um ideal corporal associado à branquitude, magreza, cisgeneridade e simetria, conforme aponta Aires (2019). Gardin (2008) observa que o corpo é permanentemente moldado por discursos sociais e morais. Dentro desse enquadramento, a cisnormatividade opera como um filtro de legitimidade, apagando identidades não normativas e restringindo possibilidades de pertencimento.

As implicações dessa lógica ultrapassam a exclusão estética e atingem aspectos materiais. Butler (2003) contesta a noção de que o sexo constitui uma essência natural e o gênero decorre culturalmente dessa base. Em sua perspectiva, o gênero é precisamente o aparato que produz os sexos como entidades "pré-discursivas". Isso implica entender o sexo como uma construção e reconhecer que o binarismo sexual, entre masculino e feminino, resulta de um regime de repetição normativa. Esse regime, denominado por Butler como citacionalidade, produz a aparência de naturalidade e, ao mesmo tempo, abre brechas para subversões e deslocamentos normativos.

É nesse ponto que a materialidade da moda, expressa em moldes, técnicas e manuais, atua diretamente na produção e regulação dos corpos. Segundo Santos (2018), os artefatos não apenas se inserem em normas de gênero, mas também as reproduzem e reforçam. Quando materiais didáticos são organizados em categorias como "modelagem plana feminina" e "modelagem plana masculina", ou quando os manequins disponíveis representam apenas corpos cisnormativos, estabelece-se um silenciamento estrutural dos corpos trans, travestis e não bináries. Desnaturalizar o gênero exige, portanto, também desnaturalizar os objetos e métodos que lhe dão suporte material.

Essa crítica revela uma lacuna relevante: pessoas dissidentes de gênero, ao buscarem formação técnica para o desenvolvimento de produtos de vestuário, frequentemente não se reconhecem nas técnicas difundidas pela literatura especializada. Tampouco encontram respaldo nas ferramentas e tecnologias comumente utilizadas, que acabam por reiterar os mesmos padrões excludentes que a moda, enquanto prática criativa, teria o potencial de transformar.

A modelagem, sob esse prisma, deixa de ser uma prática neutra e passa a ser compreendida como uma operação discursiva e política. Os artefatos da moda reproduzem normas de gênero, mas também podem ser mobilizados para questioná-las e reconfigurá-las. Nesse deslocamento, emergem práticas insurgentes inseridas na economia criativa e desenvolvidas por pessoas trans. Um exemplo é o trabalho realizado por ateliês como o TRANSmoras (2024), que recusam numerações e categorias de gênero, reivindicando autonomia criativa e reconhecimento identitário.

Na interseção com a economia criativa, artistas trans desempenham um papel central como agentes culturais. São mais do que estilistas, atuam como articuladores de redes, educadores e empreendedores. O Mapeamento da Indústria Criativa, publicado pela Firjan (2022), indica que a moda opera em um campo de rápida mutação simbólica, ainda que sustentada por uma base material mais estável. Iniciativas como a do Ateliê TRANSmoras desafiam essa estrutura ao promover inovações simultâneas nos planos estético e organizacional, inserindo-se no quadrante "Recriar", definido por Jones, Lorenzen e Sapsed (2015), no qual linguagem e tecnologia se transformam de forma interdependente.

Tais práticas não apenas desestabilizam o binarismo de gênero, mas também reposicionam a moda como um campo de invenção de subjetividades. A criação deixa de ser entendida como um ato autoral isolado e constitui-se como coautoria afetiva, na qual escuta e acolhimento tornam-se princípios fundamentais, como destaca a Casa de Criadores (2024).

Esse protagonismo tem sido também reconhecido por políticas públicas. A formulação de editais específicos voltados à comunidade trans, como os realizados pelo Governo do Amazonas (2023), sinaliza uma valorização crescente das produções culturais dissidentes e de seu papel na construção da diversidade cultural brasileira. Essas ações, para além de sua relevância estética, colaboram para uma economia cultural mais equitativa, na qual corpos historicamente marginalizados passam a ocupar posições centrais como produtores de valor simbólico e social.

O diálogo entre a moda e outros setores da economia criativa evidencia o potencial articulador das produções trans. O Quadro 1, elaborado por Luciana Lima Guilherme (2018), demonstra a intensidade das conexões entre moda, design, publicidade, artes cênicas, fotografia e educação. Essas intersecções reforçam que a moda, especialmente quando praticada em moldes colaborativos e contra-hegemônicos, possui a capacidade de formar redes transversais de criação e de gerar impactos culturais ampliados. No caso das iniciativas trans, essa articulação adquire ainda mais força ao propor estéticas, saberes e formas de existência que desestabilizam normas vigentes e contribuem para a construção de futuros mais plurais.

QUADRO 1 — INTENSIDADE DE CONEXÃO ENTRE OS SETORES CRIATIVOS INVESTIGADOS E OS DEMAIS SETORES

Setores Investigados / Demais Setores	Design de Moda (%)	Festas & Celebrações (%)	Filme & Vídeo (%)	Gastronomia (%)	Música (%)	Teatro (%)
Artesanato	43	35	8	19	12	18
Arte Urbana	58	10	5	6	4	4
Arquitetura e Urbanismo	6	26	8	3	14	38
Circo	5	7	11	5	10	3
Dança	14	41	32	11	46	0
Design de Moda	100	60	18	8	32	60
Design Gráfico	6	8	10	4	5	7
Design de Interiores	38	24	12	8	12	14
Design de joias	9	0	0	0	0	0
Design de Produto	8	26	35	14	29	24
Escultura	8	14	7	4	9	15
Festas & Celebrações	26	100	35	57	61	44
Filme & Vídeo	28	0	100	0	0	53
Fotografia	45	62	44	22	45	45
Gastronomia	11	47	12	100	17	9
Jogos Digitais	14	23	29	16	24	35
Música	0	0	0	0	100	0
Livros	31	47	26	11	33	40
Periódicos	13	78	42	14	11	0
Pintura	19	25	14	8	13	19
Publicidade & Propaganda	46	48	53	29	42	37
Rádio	3	24	15	4	48	19
Teatro	1	3	10	0	6	100
TICs	26	23	19	17	26	20
TV Aberta	16	11	48	8	32	23
TV Fechada	10	7	60	9	34	22

FONTE: Guilherme (2018).

Diante disso, pensar representatividade na moda implica reconhecer o vestir como prática comunicativa e política, capaz de afirmar subjetividades dissidentes e transformar relações sociais. Envolve também valorizar modos de produção que recusam hierarquias autorais e desafiam as estruturas cisnormativas da indústria. A moda, quando pensada e

praticada a partir de vivências trans, reconfigura-se como território de invenção coletiva, reparação histórica e expressão legítima de corpos plurais. Essa potência criativa e formativa aponta para o próximo tema deste artigo: as práticas pedagógicas em modelagem de vestuário, nas quais saberes técnicos e sensíveis se encontram na construção de um ensino mais justo, afetivo e libertador.

Ensino-aprendizagem em modelagem de vestuário: materialidade, inclusão e práticas criativas

O ensino de modelagem, por muito tempo centrado na padronização técnica, tem passado por transformações impulsionadas por metodologias ativas e pelo compromisso com a inclusão. Como observa Nakamichi (2012), o molde é um documento visual que revela não apenas a estrutura da roupa, mas também os ideais de corpo que a sustentam. Diante disso, pode-se afirmar que a modelagem do vestuário é uma ferramenta que auxilia na construção de identidades e representatividade de grupos e pessoas dissidentes.

A crítica feminista e decolonial à cisnormatividade no ensino técnico de moda evidencia que o trabalho pedagógico também possui uma dimensão política. Conforme argumenta Santos (2005), os artefatos didáticos não são neutros, pois carregam visões de mundo e funcionam como dispositivos de prescrição normativa. No campo da modelagem de vestuário, essas prescrições frequentemente se manifestam por meio de materiais didáticos, como livros, manequins e moldes base que estruturam o ensino a partir de uma lógica binária de construção e representação do corpo. Tais recursos acabam reproduzindo padrões normativos que limitam a consideração de outras corporalidades e experiências de gênero no processo de aprendizagem.

Dessa forma, torna-se necessário repensar os modos de ensinar modelagem de vestuário, partindo da ideia de que o corpo é sujeito do processo e não objeto de adequação. As metodologias híbridas de desenvolvimento de modelagem de vestuário (Spaine, 2016), que integram técnicas tridimensionais e sua planificação associadas a práticas como o *Problem Based Learning (PBL)* (Brito, 2018), favorecem o protagonismo no aprendizado e a reflexão crítica. A Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP), por sua vez, permite que esse processo formativo seja construído a partir de desafios reais (Bender, 2014), como a modelagem de vestuário para um corpo transmasculino, por exemplo.

A integração dessas abordagens com a Aprendizagem Colaborativa (Schimitz & Foelsing, 2018) cria um ambiente onde o conhecimento é partilhado, mediado pela escuta e pela construção coletiva. Nesse espaço, o corpo dissidente não é apenas contemplado, mas torna-se referência e medida. O uso de recursos acessíveis, como os desenvolvidos por Sousa, Silveira e Maciel (2023), mostra que a acessibilidade pode ser incorporada à prática pedagógica com criatividade e ética.

Nesse cenário, ensinar modelagem é também ensinar a ver, tocar e respeitar o outro. O corpo passa a ser valorizado não como problema técnico, mas como território de expressão. É nessa direção que se insere a técnica da crepagem, explorada a seguir, como metodologia sensível, inclusiva e transformadora no ensino de moda.

Crepagem e moulage: saberes técnicos e epistemologias corporais

A técnica da *moulage*, também conhecida como modelagem tridimensional, possui raízes profundas na história da indumentária. Desde a Antiguidade clássica, os drapeados gregos e romanos envolviam o corpo de maneira orgânica, dispensando cortes estruturados. No entanto, foi apenas no início do século XX que a *moulage* passou a adquirir contornos técnicos, estéticos e conceituais mais definidos. Esse desenvolvimento se deu sobretudo por meio do trabalho de estilistas como Madeleine Vionnet e Madame Grès. Vionnet, frequentemente reconhecida como a arquiteta da Alta Costura, destacou-se pelo uso do viés e pela atenção à geometria do corpo feminino, criando peças que respeitavam as formas naturais e acompanhavam os movimentos, conforme apontam Calanca (2008) e Font-Réaulx (2011). Madame Grès, por sua vez, transladou sua formação em escultura para o campo têxtil. Desenvolveu vestidos moldados diretamente sobre o manequim, com domínio absoluto do drapeado, evocando uma estética atemporal inspirada nas vestimentas clássicas, como destacam Wolfe (2015) e Mendes & De la Haye (1999).

Apesar de seu caráter expressivo e potencial experimental, a *moulage* tradicional permanece ancorada a padrões cisnormativos. Isso é evidenciado nos moldes base e manequins frequentemente utilizados em processos pedagógicos. Tais recursos limitam-se a representações binárias e idealizadas do corpo humano, o que resulta na invisibilização de corporalidades dissidentes. Com isso, acabam por reproduzir normatividades de gênero que excluem uma ampla diversidade de sujeitos.

Nesse cenário, a crepagem emerge como uma prática contra-hegemônica e transformadora. Segundo o Museu da Pessoa (2023), Jum Nakao denomina como “segunda pele” a técnica de modelagem conhecida como crepagem, que consiste na aplicação direta de fita crepe sobre o corpo real ou sobre um corpo-suporte. O molde resultante, inicialmente tridimensional, é posteriormente planificado. Diferente das abordagens convencionais, essa técnica parte do corpo como origem do processo e não como forma a ser ajustada. O deslocamento simbólico e metodológico que ela promove valoriza curvas, assimetrias e singularidades como dados legítimos de construção. Para Pires (2022), trata-se de uma “terceira via” na modelagem tridimensional, pois permite um decalque preciso do corpo. Isso resulta não apenas em acurácia técnica, mas também em reconhecimento identitário.

Como argumenta Santos (2018), desnaturalizar o gênero implica, igualmente, desnaturalizar os objetos, ferramentas e métodos que o sustentam materialmente. A crepagem atua como uma prática de escuta tátil e visual. Ela capta saliências, gestos e marcas corporais, validando presenças sistematicamente ignoradas por tabelas de medidas e por manuais normativos. Nessa operação, a técnica atinge uma dimensão epistemológica. Ela não apenas ensina sobre o corpo, mas ensina com o corpo e a partir dele.

O processo de aprendizagem, nesse contexto, adquire uma densidade sensível e encarnada. Araújo (2018) relata que os estudantes que vivenciaram a técnica da crepagem descreveram o processo como sendo “guiados pela própria modelagem”. Ressaltaram a liberdade criativa e a relação afetiva com o fazer. A crepagem, portanto, articula precisão técnica e liberdade estética. Possibilita improvisação, intuição e subjetividade, elementos frequentemente marginalizados nos contextos formais de ensino técnico.

Quando integrada à prática da *moulage*, a crepagem não apenas expande as possibilidades técnicas do ensino de modelagem. Ela também tensiona os limites da normatividade corporal. O molde produzido deixa de ser um simples suporte técnico e passa a operar como gesto político. Afirma o corpo como sujeito criador e como fonte legítima de conhecimento.

Essa abordagem dialoga diretamente com o conceito de etnodesign, conforme formulado por Silveira e Mariño (2016). O etnodesign reconhece os saberes tradicionais e os repertórios simbólicos de grupos historicamente marginalizados como fontes legítimas de inovação. A prática artesanal, nesse sentido, aproxima-se de uma pedagogia do sensível. O gesto repetido, o corte não padronizado e a escuta atenta do tecido e do corpo tornam-se formas de pensar e criar com o mundo. A crepagem, em sua lógica manual e contra-padrão, evoca saberes ancestrais e articula narrativas que entrelaçam passado e presente, tradição e ruptura.

A modelagem, frequentemente, relegada a um status técnico ou invisibilizada nos debates teóricos sobre moda, revela-se aqui como prática situada e carregada de significados. Quando realizada com pessoas trans, travestis, não bináries e drag queens, assume contornos de afirmação identitária e de cidadania. Trata-se de reconhecer a modelagem como prática têxtil-política, na qual o ensino do molde transforma-se em espaço de memória, de escuta e de transformação social.

Procedimentos metodológicos

O estudo caracteriza-se como qualitativo, de caráter descritivo e interpretativo, pois busca compreender percepções e experiências das pessoas participantes a partir de suas próprias interpretações sobre o processo formativo (Gil, 1991). O estudo baseia-se no relato e na análise da experiência realizada no "Curso de Formação em Modelagem e Costura de *Corsets* e Figurinos para Artistas com Corpos Trans", contemplado pelo Edital nº 008/2023, voltado ao fomento da formação cultural e aos direitos humanos. A proposta metodológica do curso foi estruturada a partir de princípios de aprendizagem ativa e colaborativa, com ênfase na experimentação prática da técnica de crepagem.

Inicialmente foram ofertadas 15 vagas destinadas a pessoas trans. No entanto, em função da procura e da diversidade de perfis interessados, a participação foi ampliada para incluir também pessoas não binárias e artistas drag. Ao final, o curso contou com 10 pessoas participantes, das quais 7 aceitaram integrar a pesquisa e responder ao questionário aplicado.

A participação ocorreu de forma voluntária, mediante assinatura de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Embora a pesquisa não tenha sido submetida ao Comitê de Ética, o projeto foi aprovado em edital público[4] voltado à formação cultural e aos direitos humanos, o que orientou a adoção de cuidados éticos na condução das atividades e no tratamento das informações coletadas.

[4] EDITAL DE FOMENTO DE FORMAÇÃO CULTURAL E DIREITOS HUMANOS – LPG Disponível em: https://www.mapacultural.pe.gov.br/oportunidade/1044/#info. Acesso em: mar. 2026.

O edital que viabilizou a formação estabelece princípios relacionados ao respeito às diferenças, à promoção da diversidade cultural e à adoção de medidas de acessibilidade física, comunicacional e atitudinal durante a execução das propostas. Nesse contexto, buscou-se assegurar um ambiente formativo acolhedor, seguro e respeitoso, atento às especificidades das pessoas participantes e às questões relacionadas à diversidade de corpos, identidades e expressões de gênero.

O processo metodológico compreendeu o planejamento pedagógico do curso e a definição dos conteúdos, a seleção e preparação dos materiais didáticos, incluindo fita crepe e manequins, a realização das atividades práticas de crepagem diretamente nos corpos das pessoas participantes, a planificação da crepagem, o acompanhamento do processo de construção dos *corsets* e a aplicação de questionário estruturado para levantamento das percepções sobre a experiência formativa. Durante a realização das aulas, também foram produzidos registros em diário de campo elaborados após cada encontro, contendo observações sobre o processo de aprendizagem, as interações entre participantes e as dinâmicas pedagógicas observadas.

As respostas abertas do questionário foram examinadas por meio de análise temática interpretativa. Inicialmente, as respostas foram organizadas e lidas integralmente para identificação de recorrências de sentido e, posteriormente, agrupadas em eixos temáticos relacionados aos objetivos da pesquisa, como compreensão da técnica de crepagem, percepções sobre o processo de aprendizagem e impactos formativos da experiência. Trechos representativos das falas foram selecionados como excertos ilustrativos. A interpretação dos resultados foi orientada pela recorrência das respostas, pela relação com os objetivos da pesquisa e pelo diálogo com o referencial teórico sobre ensino de modelagem, metodologias ativas e inclusão de corporalidades dissidentes.

As análises também foram complementadas pelos registros provenientes da observação participante. O autor atuou simultaneamente como proponente do projeto, formador do curso e pesquisador da experiência. Ao longo do processo formativo, foram elaborados registros reflexivos após cada encontro, nos quais foram sistematizadas observações sobre o desenvolvimento das atividades, o processo pedagógico e as interações entre as pessoas participantes. Esses registros serviram como suporte interpretativo para a análise dos dados, contribuindo para contextualizar e complementar as informações obtidas por meio das respostas fornecidas pelos participantes.

Cabe reconhecer algumas limitações deste estudo, entre elas o número reduzido de participantes e o caráter da experiência, desenvolvida em um contexto formativo específico. Trata-se de um relato de experiência situado, centrado na análise de uma prática pedagógica aplicada; dessa forma, os resultados não possuem pretensão de generalização, mas buscam contribuir para reflexões sobre metodologias de ensino e para a incorporação de perspectivas inclusivas no campo do design de vestuário e moda.

Planejamento do Curso

O planejamento do curso “Curso de Formação em Modelagem e Costura de *Corsets* e Figurinos para Artistas com Corpos Trans”, foi estruturado com base em diretrizes que valorizam a aprendizagem ativa, colaborativa e centrada no aluno. A proposta pedagógica

envolveu a organização de um plano de ensino detalhado, com definição de conteúdo, objetivos, estratégias, recursos e formas de avaliação, distribuídos ao longo de 10 encontros presenciais realizados no Laboratório de Prototipagem do NTCPE, em Olinda-PE. Com carga horária total de 40 horas, o curso teve como público-alvo pessoas trans e travestis maiores de 18 anos, com escolaridade mínima nos anos iniciais do ensino fundamental, e teve como foco o ensino da técnica de crepagem aplicada à construção de *corsets* sob medida.

As atividades foram organizadas de forma progressiva, respeitando o ritmo de aprendizagem e o desenvolvimento técnico dos participantes. A proposta combinou momentos de exposição teórica com práticas manuais intensivas, que incluíram desde a aplicação da fita crepe no corpo ou manequim até a construção final da peça com acabamentos personalizados. O conteúdo programático foi articulado em cinco unidades curriculares, que orientaram os objetivos de cada encontro. A seguir, a Tabela 1 apresenta um panorama geral da organização pedagógica do curso.

TABELA 1 – ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO PEDAGÓGICO DO CURSO DE *CORSETS*

Encontro	Modalidade	Atividades e Encaminhamentos
1	Presencial	Introdução ao *corset*, breve história, estudo do corpo, marcações em manequim, apresentação de conceitos da *moulage* e seus materiais, introdução a crepagem.
2 e 3	Presencial	Aplicação da técnica de crepagem em manequim ou corpo; desenho técnico do modelo de *corset*; interpretação e desenvolvimento do projeto.
4	Presencial	Planificação da crepagem; desenvolvimento de moldes planos; ajustes e adaptações.
5 e 6	Presencial	Construção da base do *corset* estruturado; aplicação de entretelas, barbatanas, reforços e primeiros acabamentos.
7	Presencial	Corte e costura da peça final; prototipagem; ajustes ergonômicos e de conforto no corpo.
8	Presencial	Finalização da peça com aplicação de aviamentos, bordados e técnicas de fechamento como ilhoses e amarrações.
9	Presencial	Oficina de criação de saias godê para combinação com *corsets*; prova final e ajustes.
10	Presencial	Preparação e apresentação de desfile coletivo com feedback e avaliação das peças.

FONTE: Elaborado pelos autores (2025).

As formas de avaliação adotadas buscaram respeitar a diversidade de habilidades e perfis dos participantes, privilegiando a avaliação contínua e processual. O foco esteve na participação ativa, no engajamento coletivo, na criatividade e na capacidade técnica demonstrada ao longo dos encontros. A Tabela 2 resume as principais atividades avaliativas previstas no curso.

TABELA 2 – ATIVIDADES AVALIATIVAS DO CURSO

Avaliação	Descrição
I	Participação ativa nos encontros e aplicação correta da técnica de crepagem.
II	Desenvolvimento do molde plano a partir da crepagem, com critérios de precisão e adaptação ao corpo.
III	Construção e acabamento da peça final (*corset*), considerando caimento, conforto e estética.
IV	Criação de peça complementar, integrando conhecimentos adquiridos.
V	Apresentação final no desfile, com avaliação coletiva e feedback sobre o processo de criação e execução.

FONTE: Elaborada pelos autores (2025).

Com base nesse planejamento pedagógico, a proposta do curso foi além da simples transmissão técnica, configurando-se em uma experiência formativa sensível, colaborativa e situada. A combinação entre teoria, prática artesanal e escuta ativa dos corpos contribuiu para a criação de um ambiente de aprendizagem horizontal, no qual a diversidade de vivências foi não apenas acolhida, mas integrada ao processo criativo.

A seguir, apresenta-se a análise dos dados obtidos por meio do questionário aplicado às pessoas participantes com o objetivo de compreender os impactos da metodologia adotada, os aprendizados percebidos e as potências formativas da técnica de crepagem no ensino de modelagem para corpos trans e dissidentes. O instrumento possibilitou reunir impressões individuais e coletivas sobre os desafios, descobertas e transformações experienciadas ao longo da formação.

Além do questionário estruturado, foi adotada a observação participante como estratégia metodológica complementar. Essa abordagem possibilitou acompanhar de forma ativa e sensível as interações ocorridas durante o curso, sem interferir nas dinâmicas espontâneas. Conforme Angrosino (2009), a observação participante permite ao pesquisador imergir no ambiente estudado, atuando simultaneamente como observador e participante, o que favorece uma compreensão mais rica das práticas culturais e educativas. No contexto desta pesquisa, essa metodologia contribuiu para captar nuances do processo formativo, como as formas de cooperação entre participantes, os modos de apropriação da técnica de crepagem e os gestos pedagógicos não verbais que emergiram no fazer coletivo.

Relato de experiência e resultados

A experiência relatada foi realizada no Laboratório de Prototipagem do NTCPE, em Olinda-PE, com a participação de um grupo diverso composto por pessoas trans, travestis, não bináries e drag queens. O "Curso de Formação em Modelagem e Costura de *Corsets* e Figurinos para Artistas com Corpos Trans" contou com dez pessoas matriculadas, das quais sete responderam ao questionário de avaliação aplicado ao final da formação, conforme já mencionado. Além desse instrumento, foi realizada observação participante ao longo de todos os encontros, possibilitando o acompanhamento direto das dinâmicas vividas, dos modos de cooperação espontânea e das trocas afetivas e pedagógicas que emergiram durante a construção dos *corsets*. Esses procedimentos se mostraram essenciais para compreender as percepções do grupo em relação aos métodos utilizados, bem como os efeitos formativos, expressivos e subjetivos da proposta.

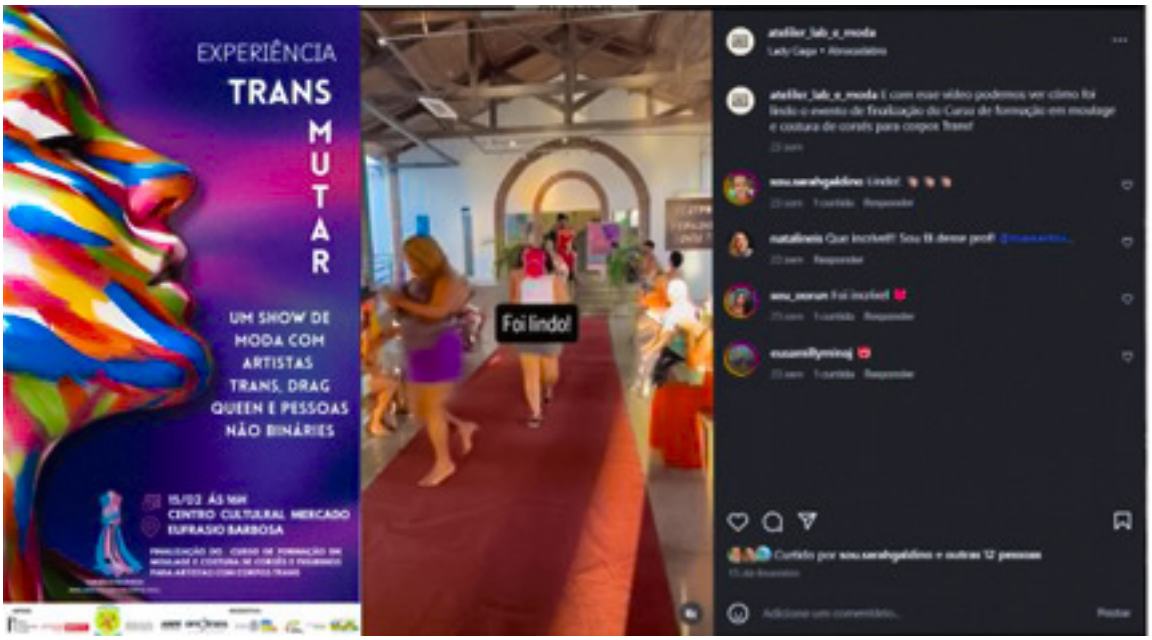
As atividades seguiram o cronograma pedagógico apresentado anteriormente (Tabela 1), com uma programação equilibrada entre momentos expositivos, de conceitos da *moulage*, a prática da crepagem e finalização das peças. O primeiro encontro introduziu a história do corset, apresentou os conceitos da *moulage* e introduziu a técnica de crepagem. Este momento inicial foi fundamental para alinhar expectativas e inserir as pessoas participantes em uma proposta de aprendizagem sensível, que valoriza a escuta ativa, o cuidado mútuo e a diversidade corporal.

Nos encontros seguintes, a vivência prática da técnica consolidou o caráter ativo, colaborativo e horizontal do curso. As pessoas participantes se organizaram de forma espontânea em dinâmicas de apoio mútuo. Enquanto algumas aplicavam a fita crepe, outras marcavam, cortavam ou ajustavam os moldes. O professor atuou como mediador do processo, conforme os princípios da Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP) e da aprendizagem colaborativa centrada no aluno. Essa postura favoreceu a construção de um ambiente acolhedor e estimulante, o que também foi registrado durante a observação participante, por meio de anotações de campo que destacaram a escuta coletiva e os momentos de descontração, escambo de saberes e fortalecimento dos vínculos entre as pessoas.

Apesar de algumas demonstrarem insegurança inicial diante da novidade do método, como expressa o relato "Confiar mais no processo, pois no final deu certo", todas conseguiram finalizar suas modelagens. Esse resultado está fortemente relacionado à flexibilidade metodológica adotada, que considerou os diferentes ritmos, habilidades e contextos individuais, bem como ao suporte emocional e técnico proporcionado pelo grupo.

A etapa de planificação e montagem dos *corsets* estruturados foi marcada pela divisão de tarefas orgânica, baseada nas competências e disponibilidades de cada pessoa, como corte, costura, ajustes e personalização. A finalização do curso culminou na criação de peças complementares e na realização de um desfile coletivo. O evento recebeu o nome de "Experiência Transmutar", escolhido pelas próprias pessoas participantes, e contou com a presença de familiares, amigues e da comunidade local. Esse momento representou mais do que uma apresentação: foi uma celebração afetiva, expressão de pertencimento e afirmação identitária coletiva.

FIGURA 1 – PRINT DO FOLDER E VÍDEO DO DESFILE DA EXPERIÊNCIATRANSMUTAR



FONTE: Adaptado pelo autor a partir das capturas de tela do Instagram @atelier_lab_e_moda. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DGHOoQbRwQ0/, 2025.

Perfil dos Participantes

O curso contou com dez participantes adultes, cujas trajetórias refletiram uma diversidade de identidades de gênero e diferentes níveis de familiaridade com a modelagem de vestuário. A dinâmica coletiva evidenciou um campo de experiências marcado por processos de transição, práticas artísticas e o desejo por maior autonomia na criação de peças que dialogam com suas corporalidades. Entre as pessoas respondentes do questionário, três se identificaram como travestis, geralmente em fases iniciais de transição e sem intervenções corporais formalizadas. Duas se identificaram como trans, uma como não binárie e uma como "outra", por atuar como drag queen. Esse panorama evidencia o potencial do curso em acolher sujeitos que vivenciam o gênero de maneira dissidente, inclusive fora da lógica binária tradicional. A presença desse público também aponta para uma demanda por espaços formativos nos quais seus corpos não apenas caibam, mas sejam reconhecidos como ponto de partida para a criação.

No que se refere ao perfil técnico, a maioria das pessoas participantes afirmou não possuir experiência prévia em modelagem (3), enquanto as demais declararam possuir nível básico (2) ou intermediário (2). Nenhuma se considerou em nível avançado, o que reforça o caráter introdutório, acessível e formativo da metodologia adotada.

Ao serem questionades sobre a compreensão da técnica de crepagem durante o curso, a maioria indicou alto grau de clareza. Três classificaram como "muito compreensível" e quatro como "compreensível", sem registros de dificuldade. Esse resultado evidencia a eficácia da comunicação pedagógica e a adequação da metodologia ao público.

Essa percepção foi reforçada pelas respostas abertas:
“Foi tudo bem, entendi os processos.”
“No geral, foi bem tranquilo, não senti dificuldade.”
“Confiar mais no processo, pois no final deu certo.”

Em relação à efetividade da técnica, as pessoas participantes indicaram que a crepagem facilitou a criação das modelagens e possibilitou a construção de peças ajustadas às suas especificidades corporais. Seis afirmaram que a modelagem ficou plenamente adequada ao corpo, enquanto apenas uma apontou necessidade de ajustes significativos, sem que isso comprometesse a apropriação da técnica.

A avaliação da didática também foi amplamente positiva. Quatro pessoas classificaram o curso como “excelente” e três como “bom”, destacando a postura acolhedora e a escuta atenta do professor. Um dos depoimentos sintetiza essa percepção:

“O professor é extremamente atencioso e didático, só tenho a agradecer por esse curso.”

Quanto à perspectiva de uso futuro da técnica, todas as pessoas participantes afirmaram a intenção de utilizá-la em novos projetos. Dentre estas, quatro se disseram aptas a aplicá-la com facilidade e três com alguma dificuldade, indicando uma apropriação consistente da metodologia, ainda que com possibilidade de aprofundamento.

Sobre os materiais didáticos, cinco participantes os classificaram como totalmente eficazes e duas como parcialmente eficazes. Esse resultado demonstra a coerência entre os recursos utilizados e os objetivos do curso, além de reforçar a importância de materiais acessíveis e bem estruturados em processos de ensino voltados a públicos diversos.

Em relação às dificuldades enfrentadas, os relatos foram pontuais e mais associados à insegurança inicial do que à técnica em si. Um dos depoimentos expressa esse momento do processo:

“Confiar mais no processo, pois no final deu certo.”

Sobre possíveis melhorias, seis participantes indicaram que nada deveria ser alterado e apenas uma sugeriu que o processo poderia ser mais ágil, o que aponta para um ritmo adequado, com margem para ajustes pontuais.

Por fim, ao serem questionades sobre a contribuição do curso para sua formação profissional ou oportunidades de trabalho, três pessoas afirmaram que a contribuição foi significativa e quatro indicaram impactos parciais. Esse resultado evidencia o impacto positivo da proposta tanto no desenvolvimento técnico quanto no fortalecimento da autonomia criativa de pessoas trans, travestis, não bináries e artistas de gênero dissidente.

Impactos formativos e profissionais

Os dados coletados indicam que todas as pessoas participantes reconheceram a relevância do curso para sua formação profissional. Três destacaram impactos profundos em suas trajetórias, enquanto quatro apontaram avanços parciais, especialmente no fortalecimento de suas atuações na economia criativa.

No que se refere à autonomia na criação de figurinos, cinco relataram ampliação significativa de competências técnicas e criativas, enquanto duas indicaram progressos parciais. Esses resultados evidenciam que a proposta pedagógica ultrapassou a transmissão de técnicas, configurando-se como uma experiência formativa que articula desenvolvimento técnico, sensível e profissional.

A abordagem metodológica, baseada na escuta ativa, na cooperação horizontal e na valorização das corporalidades dissidentes, contribuiu para a construção de um ambiente acolhedor, seguro e afirmativo. Um dos depoimentos expressa essa vivência:

"Foi uma experiência enriquecedora e maravilhosa, aprendi a fazer uma modelagem que sempre quis, respeitando meu corpo".

Esse relato evidencia o potencial transformador da crepagem como prática pedagógica inclusiva. Mais do que uma técnica de construção de moldes, ela se configura como ferramenta de reconhecimento identitário, pertencimento e legitimação de existências historicamente marginalizadas no campo da moda.

Os *corsets* produzidos ultrapassam a dimensão funcional do vestuário e assumem o caráter de artefatos de memória, expressão estética e resistência. Cada peça incorpora as narrativas de quem a criou, funcionando como extensão simbólica dos corpos. Ao serem escutados e considerados no processo de modelagem, esses corpos tensionam e ampliam as possibilidades de ensino e prática da moda.

Materialidade, corpo e aprendizagem na modelagem do vestuário

Os resultados da experiência se conectam às discussões teóricas das seções anteriores. Conforme Miller (2013), os *corsets* atuam como artefatos que constituem subjetividades, materializando a performatividade de gênero de Butler (2003). A crepagem tensiona moldes cisnormativos ao partir diretamente da corporalidade presente, permitindo a desnaturalização do binarismo na construção de moldes de forma planificada. Como as bibliografias técnicas atuais não contemplam plenamente as formas de corpos trans, a crepagem faz o molde emergir do corpo real, reforçando a ideia de Butler (2003) quanto à performatividade de gênero ganhar forma concreta na construção do vestuário.

A técnica de construção do vestuário aplicada no curso pode ser compreendida em diálogo com a crítica de Santos (2005) acerca da materialidade dos artefatos no campo do design e do ensino. Para a autora, os objetos produzidos e utilizados em contextos sociais não são neutros, pois participam da construção e circulação de significados compartilhados, objetificando valores, interesses e posições de sujeito. No âmbito pedagógico, isso implica reconhecer que materiais didáticos, como livros, moldes, tabelas de medidas e manequins, não apenas auxiliam no ensino, mas também orientam formas específicas de compreender o corpo e o vestir.

No ensino tradicional de modelagem de vestuário, esses artefatos frequentemente operam a partir de uma lógica binária de gênero, estruturando o aprendizado com base em padrões corporais cisnormativos. Dessa forma, além de ensinar técnicas, tais dispositivos acabam por reproduzir visões de mundo que limitam a inclusão de outras corporalidades e experiências de gênero. A crepagem desnaturaliza esses dispositivos e abre espaço para práticas pedagógicas sensíveis à diversidade corporal.

Do ponto de vista pedagógico, os resultados confirmam discussões sobre metodologias ativas. A dinâmica colaborativa do curso segue Bender (2014), segundo o qual, o conhecimento surge de desafios práticos. Ao criar seus próprios *corsets*, as participantes desenvolveram soluções adaptadas às suas corporalidades e necessidades expressivas. Isso mostra que o aprendizado em modelagem cresce com experimentação prática, construção coletiva e reflexão crítica.

A integração da crepagem com sua planificação, como propõe Spaine (2016), mobiliza percepções tátil-espaciais. O corpo se torna referência ativa numa pedagogia que lê curvas e tensões como dados legítimos. Essa perspectiva se conecta ao etnodesign de Silveira e Mariño (2016), no qual práticas baseadas em experiências corporais produzem conhecimento a partir da interação entre cultura, materialidade e o fazer artesanal.

Assim, a construção do vestuário orientada por metodologias inclusivas assume dimensão cultural e política. Ao reconhecer corpos dissidentes como base legítima do processo, ela amplia as possibilidades de ensino e compreensão da modelagem. O curso demonstra que é possível articular técnica, identidade e cultura, revelando o potencial da moda como prática crítica e espaço de criação de subjetividades.

Considerações Finais

Este artigo teve como objetivo relatar a concepção, o planejamento e a execução de um curso livre de modelagem inclusiva de vestuário voltado a pessoas trans, travestis, não bináries e drag queens, realizado no contexto da economia criativa. A partir da utilização da técnica da crepagem, buscou-se desenvolver moldes personalizados capazes de respeitar e valorizar as singularidades corporais das pessoas participantes, frequentemente ignoradas pelos sistemas vigentes de modelagem. A experiência demonstrou que a crepagem pode ser um instrumento pedagógico que favorece a escuta, o acolhimento e o reconhecimento das corporalidades presentes no processo formativo.

O desenvolvimento do curso foi orientado por metodologias ativas e colaborativas, o que contribuiu não apenas para o aprendizado técnico da modelagem, mas também para a construção de um ambiente pedagógico baseado na troca de experiências e na construção coletiva do conhecimento. A presença de corporalidades dissidentes evidenciou a necessidade de práticas educativas que questionem a lógica cisnormativa ainda predominante nos espaços de formação em vestuário e moda. Nesse contexto, o corpo deixou de ocupar apenas o lugar de objeto de ajuste técnico para assumir papel central no processo de construção do vestuário com uma modelagem inclusiva.

A análise dos resultados permitiu identificar dois níveis complementares de impacto decorrentes da experiência. O primeiro refere-se ao impacto técnico-profissional, relacionado ao desenvolvimento de habilidades em modelagem e à compreensão dos processos de construção do vestuário. A prática da crepagem favoreceu a aprendizagem por meio da experimentação tridimensional do material, ampliando a percepção das pessoas participantes sobre volumes, ajustes e possibilidades construtivas das peças. Ao manipular diretamente a fita crepe sobre o corpo, foi possível compreender de maneira mais concreta as relações entre forma corporal e estrutura do vestuário.

O segundo nível refere-se a um impacto simbólico e identitário, associado ao reconhecimento das corporalidades e ao fortalecimento de sentimentos de pertencimento. Nesse sentido, o processo formativo revelou-se também como espaço de reflexão sobre os padrões normativos presentes no campo da moda, evidenciando de que maneira o ensino da modelagem pode atuar simultaneamente na formação técnica e na construção de outras perspectivas sobre o corpo e o vestir. A experiência demonstrou que o desenvolvimento do vestuário pode funcionar como prática de expressão e afirmação identitária, especialmente em contextos nos quais determinadas corporalidades permanecem historicamente invisibilizadas.

Os resultados do curso dialogam, ainda, com a lógica da economia criativa ao articular saberes tradicionais da costura com expressões contemporâneas da cultura LGBTQIAPN+, como as performances drag e práticas associadas aos *balls*. Nesses contextos culturais, o vestir assume papel central na construção de linguagens estéticas, identidades e formas de pertencimento coletivo. Ao promover a qualificação técnica de pessoas trans e dissidentes de gênero em uma prática historicamente marcada por processos de exclusão, como a modelagem de vestuário, a iniciativa contribuiu para ampliar possibilidades de inserção dessas pessoas em cadeias produtivas e simbólicas da moda e da economia criativa.

Do ponto de vista científico, a experiência analisada também evidencia contribuições para o campo da modelagem de vestuário e para o ensino de moda. Ao explorar a crepagem como estratégia pedagógica, o estudo demonstra a técnica como uma ferramenta de aprendizagem baseada na experimentação material e na relação direta com o corpo. Diferentemente de abordagens centradas em sistemas bidimensionais de construção de moldes, ou mesmo de práticas tridimensionais como a moulage, orientada por manequins padronizados, a crepagem permite que o molde seja desenvolvido a partir da corporalidade presente no processo.

Embora os resultados estejam vinculados a uma experiência localizada, eles indicam possibilidades de aplicação em contextos formativos semelhantes, sobretudo em propostas educativas que busquem integrar experimentação prática, reflexão crítica e atenção à diversidade corporal no ensino de moda. Portanto, iniciativas como esta reforçam a importância de políticas públicas de cultura e formação profissional que reconheçam e acolham a diversidade de corpos, gêneros e expressões, ampliando as possibilidades de atuação na moda e fortalecendo conexões entre formação técnica e os diferentes territórios da economia criativa.

Referências

AIRE, William. **A estética da moda e os corpos desviantes**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2019.

ARAÚJO, Maria do Socorro de; SANTOS, Márcia Qualio Baptista. Técnica de crepagem aplicada ao ensino da modelagem em lingerie feminina. *In*: **COLÓQUIO DE MODA**, 14., 2018, São Paulo. Anais... São Paulo: ABEPEM, 2018. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/502560438/Tecnica-de-crepagem-aplicados-ao-ensino-da-modelagem-em-lingerie-feminina. Acesso em: 6 jun. 2025.

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Tradução de Vera Ribeiro. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BABCOCK, Barbara A. **The reversible world**: symbolic inversion in art and society. Ithaca: Cornell University Press, 1978

BENDER, William N. **Aprendizagem baseada em projetos**: educação diferenciada para o século XXI. Porto Alegre: Penso, 2014.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transsexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BRASIL. Ministério da Educação. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Manual para Classificação dos Cursos de Graduação e Sequenciais**. Brasília: MEC, 2019.

BRITO, Thiago; LOPES, Mariana. Metodologias ativas e formação profissional em moda: o uso do PBL no ensino técnico. **Revista Brasileira de Educação Profissional e Tecnológica**, v. 6, n. 1, p. 45–58, 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 151–172.

CALANCA, Franco. **História social da moda**. São Paulo: Senac, 2008.

COSTA FILHO, João Paulo; LOPES, Paula Regina. Gender issues and beyond: intersectionality in DragArt. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 14, e127131, 2024. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbep/a/4gHjk7J8VMBvFqwLp7nvVfy/. Acesso em: 29 jul. 2025.

FIRJAN – Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro. **Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil**: estudos e pesquisas. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2022. Disponível em: https://www.firjan.com.br/economiacriativa. Acesso em: 6 jun. 2025.

FONT-RÉAULX, Dominique. **Madeleine Vionnet**: purisme et modernité. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 2011.

GARDIN, Juliana. Corpo e norma: gênero, sexualidade e práticas culturais na moda contemporânea. **Revista Estudos Feministas**, v. 16, n. 1, p. 55–70, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1991.

GUILHERME, Luciana Lima. **Economia criativa, desenvolvimento e estado-rede**: uma proposição de políticas públicas para o fortalecimento de sistemas produtivos e redes econômicas de setores criativos na cidade do Rio de Janeiro. 2018. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Econômico) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

JONES, Chris; LORENZEN, Mark; SAPSED, Jonathan. Creative industries: a typology of change. **Industry and Innovation**, v. 22, n. 2, p. 133–146, 2015.

LARMER, John; MERGENDOLLER, John; BOSS, Suzie. **Setting the standard for project based learning**: a proven approach to rigorous classroom instruction. Alexandria: ASCD, 2015.

LIMA, Jonathan Gurgel de; ITALIANO, Isabel Cristina. A criação de moda por meio da moulage. *In*: **COLÓQUIO DE MODA**, 12., 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABEPEM, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2007.

MARIÑO, Renata; SILVEIRA, Paula. Etnodesign: estética e política no design de moda contemporâneo. *In*: **COLÓQUIO DE MODA**, 12., 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABEPEM, 2016.

MENDES, Valerie; DE LA HAYE, Amy. **Moda e século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Trad. Circe Mary Silva da Silva. São Paulo: Editora Annablume, 2013.

MUSEU DA PESSOA. **Criador de novas eras**. 2 jun. 2023. Disponível em: https://museudapessoa.org/historia-de-vida/criador-de-novas-eras/. Acesso em: 21 mar. 2026.

NAKAMICHI, Tomoko. **Pattern magic**: cutting. Tóquio: Bunka Publishing Bureau, 2007.

NAKAO, Jum. Bio. **Jum Nakao**. s.d. Disponível em: https://www.jumnakao.com.br/bio/. Acesso em: 9 mar. 2026.

PIRES, Gabriela Alves. **Ensino híbrido na era digital: a sala de aula invertida no processo de ensino-aprendizagem de modelagem do vestuário.** 2022. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2022. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/235005. Acesso em: 16 mar. 2025.

RUSH-MORGAN, Oliver; SMITH, Matthew J.; DOAN, Petra L.; BROWN, Gavin. Geographies of queer economies. **Geography Compass**, v. 17, n. 1, e12719, 2023. Disponível em: https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/gec3.12719. Acesso em: 29 jul. 2025.

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. Moda e economia criativa: políticas culturais no Brasil contemporâneo. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 50, n. 3, p. 194–205, 2014. DOI: 10.4013/csu.2014.50.3.02.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Design e cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. *In*: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). **Design & Cultura**. Curitiba: Sol, 2005. p. 13–32.

SCHMITZ, Andrea P.; FOELSING, Julia. Social collaborative learning environments: a means to reconceptualise leadership education for tomorrow's leaders and universities? In: KIRKWOOD, Adrian; PRICE, Linda; BRADY, Marion (org.). **The disruptive power of online education**. Bingley: Emerald Publishing Limited, 2018. p. 99–123.

SCHNAIDER, Daniela. Panorama dos cursos de moda no Brasil: uma análise curricular. **Revista ModaPalavra**, v. 9, n. 19, 2016.

SOUZA, Luciana Ramos de. **A arte manual têxtil no ensino de moda**: entre artes, ofícios, ciência e artesanias. 2023. Monografia (Especialização) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/58448, Acesso em: 16 mar. 2025.

SPAINE, Daniela. Proposta didática de modelagem do vestuário baseada na articulação entre técnicas planas e tridimensionais. **Revista Costura e Tecnologia**, v. 5, n. 8, p. 30–37, 2016.

TRANSmoras. História do Ateliê TRANSmoras. **TRANSMORAS**, São Paulo, s/d. Disponível em: https://www.transmoras.com. Acesso em: 4 jun. 2025.

VIGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e linguagem**. Tradução de J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOLFE, Charles. Madame Grès: a vision of sculpture through fashion. **Fashion Theory**, v. 19, n. 5, p. 515–528, 2015.

Crédito de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: M. S. Santos, L. Rosa.

Coleta de dados: M. S. Santos.

Análise de dados: M. S. Santos.

Discussão dos resultados: M. S. Santos, L. Rosa.

Revisão e aprovação: M. S. Santos, L. Rosa.

Agradecimentos

Revisão de texto: Francisco Alexsandro da Silva, doutorando em Artes Cênicas (Universidade Federal de Uberlândia - UFU). Email: alexsandrosilvarisadinha@gmail.com

Patrimônio Têxtil e Fabricação Digital: A Coleção de rendas Lucy Niemeyer na aplicação de novas superfícies têxteis pela gravação a laser e impressão 3D

Textile Heritage and Digital Fabrication: The Lucy Niemeyer Lace Collection in the application of new textile surfaces through laser engraving and 3D Printing

Anerose Perini[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7475-3433

Rafael Reche Tavares[2]
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-1019-7451

Luis Henrique Alves Cândido[3]
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9870-1515

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2019

[resumo] Embora a moda seja frequentemente entendida como passageira e efêmera, as peças que vestimos estão diretamente relacionadas à nossa memória afetiva. Este estudo tem como objetivo desenvolver novas superfícies têxteis a partir da técnica de *upcycling*, utilizando peças em desuso e tecnologias de fabricação digital — como a impressão 3D e a gravação a laser —, tendo como referencial a Coleção de Rendas Lucy Niemeyer (UFRGS). A análise da coleção como patrimônio cultural fundamenta a reflexão sobre história, memória e as relações entre narrativas e subjetividade, visando à tradução de trajetórias históricas e afetivas em peças únicas e ressignificadas, de modo a valorizar a história e a temporalidade.

[1] Doutora em Design e Tecnologia (PgDESIGN/UFRGS). Professora do curso de Design de Moda (UniRitter). Membro do Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LDSM/UFRGS). Contato: aneperini@gmail.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/93617024160603333.

[2] Mestre em Design e Tecnologia (PgDESIGN/UFRGS). Membro do Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LDSM/UFRGS). Contato: reche.tavares@ufrgs.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6854117237157157.

[3] Doutor em Ciência e Tecnologia dos Materiais pelo Programa PPGE3M/UFRGS. Professor associado ao curso de Design de Produto (DEG/FA/UFRGS). Professor do Programa de Pós-Graduação em Design (PgDESIGN/UFRGS). Pesquisador no Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LDSM/UFRGS). Contato: candido@ufrgs.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5480346734351382.

[palavras-chave] **Memória afetiva. Design de superfície. Upcycling têxtil. Narrativa têxtil.**

[abstract] Although fashion is often understood as transient and ephemeral, the garments we wear are directly connected to our affective memory. This study aims to develop new textile surfaces through the technique of upcycling, using disused garments and digital fabrication technologies — such as 3D printing and laser engraving —, drawing on the Lucy Niemeyer Lace Collection (UFRGS) as a reference. The analysis of the collection as cultural heritage grounds the reflection on history, memory, and the relationships between narratives and subjectivity, seeking to translate historical and affective trajectories into unique, re-signified pieces, thereby valuing history and temporality.

[keywords] **Affective memory. Surface design. Textile upcycling. Textile narrative.**

Recebido em: 05-01-2026.
Aprovado em: 11-06-2026.

Introdução

A Coleção de rendas Lucy Niemeyer, hoje pertencente ao Museu Moda e Têxtil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é composta por 201 objetos têxteis colecionados pela Sra. Lucy da Rocha Niemeyer. Após a doação realizada pela Prof.ª Dra. Lucy Carlinda da Rocha Niemeyer, filha da colecionadora (MMT, 2025a), o acervo foi organizado, catalogado e digitalizado, dando importância às peças de renda no trabalho de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Design da UFRGS, intitulado *Museu Moda e Têxtil UFRGS: fonte de preservação e pesquisa em ambiente digital*, de autoria de Silva (2018).

A importância do estudo de Silva (2018) reside em sua análise do artesanal e das memórias, explorando a narrativa do feminino por meio das manualidades e das rendas mecânicas fabricadas para reproduzir os trabalhos manuais. A pesquisa mostra como a construção de artefatos agrega valor ao incorporar histórias que refletem e traduzem a cultura de um determinado período. A partir da organização do acervo realizada por Silva (2018), a autora esclarece que o conjunto é carregado de história e design têxtil, elementos a serem explorados sob a ótica de diferentes áreas do conhecimento, inclusive novas possibilidades criativas.

No campo têxtil contemporâneo, questiona-se o desenvolvimento de produtos com baixo valor agregado, orientados por tendências sazonais e qualidade inferior (Condello, 2023). A fim de manter os traços da história e das manualidades como alternativa, as investigações sobre a reutilização de materiais, notadamente por meio do *upcycling* e de tecnologias de beneficiamento, apontam um novo caminho para a moda. Assim, este estudo tem como objetivo desenvolver novas superfícies têxteis a partir da técnica de *upcycling*, utilizando peças em desuso e tecnologias de fabricação digital — como a impressão 3D e a gravação a laser —, tendo como referencial a Coleção de Rendas Lucy Niemeyer (UFRGS).

Essa perspectiva valoriza a transformação de modelos existentes pela aplicação de novas texturas e atributos, resultando em peças imbuídas de narrativa e singularidade, a partir de tecnologias de fabricação digital.

Moda, memória e patrimônio

A expressão da linguagem da moda perpassa o tempo e o espaço, traduzindo identidades culturais por meio de uma comunicação não verbal, constantemente transformada pela massificação das informações e pelos momentos históricos. Esse fenômeno é articulado por Kentrosm, Bonilla e Macías (2023, p. 258) ao afirmarem que "a inter-relação da tecnologia com os meios de comunicação e produção acelerou e expandiu a mudança e a marca da novidade no setor da moda, compreendendo-a como um fenômeno social".

Godart (2010) pontua que a moda é dotada de um universo imaginário e simbólico, o qual traduz a sociedade e as relações de produção e consumo por meio dos significados sociais criados na difusão da informação e na construção de seus ciclos. Svendsen (2010) observa que a temporalidade na moda é orientada por seu próprio poder de reciclagem de linguagens, uma vez que ela existe entre a lembrança e o esquecimento. Ao reciclar o passado, é possível traduzi-lo em uma linguagem adaptada à sociedade, o que permite reinterpretar um conceito antigo, estabelecendo um diálogo com a história e restaurando suas narrativas.

No livro *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*, o autor Peter Stallybrass (2016) explora, em sua narrativa, as questões de moda e memória. A história enaltece o simbolismo das roupas e os elementos que as compõem, elucidando a conexão entre o que somos e o que vestimos e, inevitavelmente, aquilo que deixamos para os próximos no momento da morte.

> Quando Allon morreu, Jen me deu sua jaqueta de beisebol americano, coisa que parecia bastante apropriada, uma vez que naquela altura eu tinha me mudado em definitivo para os Estados Unidos. Mas ela também me deu a jaqueta de Allon que eu mais cobiçava. Ele a tinha comprado num brechó, perto da estação de trem de Brighton, e seu mistério era, e é, bastante fácil de descrever. Ela é feita de poliéster e algodão preto brilhoso e a parte de fora ainda está em bom estado. Mas, dentro, grande parte do forro foi cortado e o resto está em trapos, como se vários gatos raivosos a tivessem atacado com suas garras. Dentro, a única coisa que resta de sua antiga glória é o rótulo: "Fabricado especialmente para Turndof por Di Rossi. Costurado à mão". Muitas vezes me perguntei se foi a marca que atraiu Allon, já que ele adorava a moda italiana desde a infância, mas é muito mais provável que tenha sido apenas o corte da jaqueta (Stallybrass, 2016, p.6).

A descrição do tipo de tecido, dos acabamentos e dos aviamentos presentes no corpo do texto evidencia que a construção do vestuário é complexa e reflete valores, como a preocupação com o feito à mão e o design italiano, como referência estética e técnica de representação cultural. Cardoso (2008), no mesmo sentido, afirma que, desde muito, as roupas são utilizadas como códigos e como demarcação de determinados grupos. A partir da evolu-

ção fabril, a moda passou a desempenhar um papel mais fluido, refletindo a própria expressão pessoal. Entretanto, a maioria da população passou a copiar a aparência do vestuário de quem admira, enquanto esses, por sua vez, buscam constantes novidades e transformações para manter-se sempre um passo à frente (Cardoso, 2008).

As roupas constroem imaginários e traduzem a sociedade por meio de seu simbolismo e de sua capacidade de preservar a memória coletiva. Peças associadas a momentos específicos da vida, como um casamento ou um batizado, documentam histórias pessoais e afetivas. Embora a moda, em sua relação com o tempo, seja frequentemente entendida como passageira, datada e supérflua, as peças que vestimos ocupam um lugar singular, ligando-se diretamente à nossa memória afetiva. Dessa forma, as roupas atuam não apenas como uma extensão do corpo, mas também como narrativas que traduzem a história e a memória, sustentando simbolismos e criando uma memória material que conecta pessoas (Dias; Barros, 2025).

Ferreira e Arantes (2021) afirmam que a moda no museu atua como um dispositivo da memória da sociedade, composta por objetos do cotidiano que ajudam a contar histórias e conduzem à reflexão. Essas ligações e o processo de elaboração fizeram com que, nos últimos anos, um número maior de exposições com objetos de moda ganhasse força. Isso ocorre porque, segundo as autoras, a moda concentra relações simbólicas e econômicas. No campo da cultura, esse fenômeno traz suas particularidades e promove a construção de lugares, tempos e espaços que articulam narrativas sobre o contexto de produção, confecção e elementos da cultura.

Viana e Neira (2010) destacam a relevância dos têxteis como patrimônio e a necessidade de sua adequada conservação. É fundamental conhecer a composição do material, suas técnicas de tecelagem e confecção, bem como os processos de beneficiamento a que foi submetido. Compreender a constituição da peça permite estabelecer cuidados específicos para evitar sua deterioração por fatores como umidade, a temperatura e exposição à luz.

Os autores também alertam que itens incorporados a acervos podem já apresentar certo grau de degradação, o que reforça a importância de práticas de conservação para preservar e ampliar o conhecimento sobre essas peças. Na contemporaneidade, esses artefatos têxteis vêm sendo utilizados como referência para a criação de novas coleções, figurinos e objetos de moda.

Neira (2015) ressalta que as pesquisas sobre materialidade têxtil e sua conservação são insuficientes no Brasil, devido ao baixo investimento direcionado a esse tipo de patrimônio. Segundo a autora, essa lacuna está relacionada à efemeridade, à sazonalidade e à diversidade dos materiais têxteis, bem como à sua origem predominantemente vinculada ao universo feminino, marcado por questões simbólicas de produção e uso. Ao longo da história, tais aspectos contribuíram para que os têxteis fossem considerados de baixa relevância, ainda que sua análise revele nuances importantes sobre classe social e cultura material e visual. A autora também destaca a existência de uma grande quantidade de artefatos têxteis cuja compreensão como patrimônio cultural permanece limitada, especialmente quando comparada a outros tipos de bens culturais. Para Neira (2015), os têxteis estabelecem relações profundas com a sociedade e, quando reconhecidos como patrimônio cultural, exigem

cuidados específicos, como a identificação, a preservação, a descrição e o estudo de suas técnicas, a fim de valorizar e promover narrativas relevantes sobre seu uso social e simbólico.

Nesse contexto, ainda que os avanços tecnológicos possam auxiliar na preservação dos materiais, é essencial seguir protocolos de conservação, especialmente no caso de peças mais delicadas ou compostas por fibras naturais, garantindo, assim, sua durabilidade e valor cultural.

Na sequência, são apresentados o Museu Moda e Têxtil (MMT) da UFRGS, a construção de narrativas em peças em desuso com o uso de tecnologias e, por fim, suas aplicações finais.

Museu de Moda e Têxtil da UFRGS

O museu de moda pode abordar temas como a decolonialidade e a etnografia, além da história social dos objetos. Por ser a moda um fenômeno de comunicação não verbal e de ampla acessibilidade, ela assume importância central na transmissão de histórias e na explicitação de processos culturais e sociais. Trajes, vestimentas e indumentárias constituem a materialidade que sustenta exposições museológicas, as quais buscam elucidar as origens dos materiais, bem como os métodos de coleta, conservação e exibição (Van Dartel, 2023).

O Museu Moda e Têxtil (MMT) da UFRGS faz parte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes e está vinculado à Rede de Museus e Acervos Museológicos (REMAM) da universidade. Criado em 2014 por Vera Lúcia Felippi da Silva, como parte de seu trabalho de doutorado — finalizado em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Design, vinculado à Escola de Engenharia e à Faculdade de Arquitetura da UFRGS —, o museu tem como uma de suas principais coleções a Coleção de rendas Lucy Niemeyer.

Doada à universidade em 2011, a Coleção de rendas Lucy Niemeyer contempla uma ampla gama de itens da tipologia têxtil, dotados de história, técnicas e processos singulares. Os estudos e publicações realizados a partir desse acervo abordam temáticas como design, patrimônio cultural e museologia. Uma de suas características principais é a digitalização, que disponibiliza os itens em formato *on-line*, com o objetivo de promover a cultura, a pesquisa e a memória têxtil, além de contribuir para a salvaguarda e a preservação de materiais históricos (MMT, 2025a).

Em entrevista concedida ao MMT (2025a), a Prof.ª Dra. Lucy Carlinda da Rocha Niemeyer evidencia a relação entre o fazer manual e a memória materializada, ao retomar lembranças de sua infância e a história da mãe:

> Lembro-me de um vestido que ela teceu para mim quando eu devia ter cerca de nove anos. Tendo por base filó, ela fez desenhos entremeando finos fios de lã branca, compondo um padrão que seguia a modelagem da roupa. Eu o achava lindo! Os vestidos de baile e o de casamento de minha irmã foram modelados e bordados que mereceram reconhecimento e grandes elogios (MMT, 2025a, p.1).

A análise desse recorte possibilita compreender como as estruturas têxteis e suas representações fomentam relações com o usuário, materializando a memória em algo singular. No entanto, a interface entre memória e história pode gerar uma nova narrativa para a utilização do acervo, transpondo sua historicidade para peças contemporâneas e promovendo uma conexão baseada no afeto, na memória e nas narrativas históricas.

Narrativas têxteis nas tecnologias de fabricação digital

Atualmente, a indústria *fast fashion* facilita o acesso às tendências. Esse mercado satisfaz o desejo por itens de moda de luxo, apesar das críticas ao impacto ambiental causado por esse modelo (Liu; Lee; Lien, 2020). Adicionalmente, com o advento dos influenciadores digitais, tendências de curta duração surgem a partir da recomendação de produtos de moda aos seus seguidores (Arifin; Sukaris; Santoso, 2024). Diante disso, é importante discutir que a produção de moda a partir de microtendências contribui para um sistema ineficiente, seja pelo uso de recursos naturais na fabricação (Liu; Lee; Lien, 2020; Zimand-Sheiner; Lissitsa, 2024) ou pela própria falta de significado e relevância do que é produzido, já que essas criações são constantemente renovadas em alta velocidade (Cordeiro; Abreu, 2025). A partir desse contexto, é importante ressaltar que a biosfera não é capaz de absorver, sem danos irreversíveis, os impactos causados pelo atual modelo de produção e consumo (Vezzoli, 2023).

Peralta e Fontes (2024), assim como a ABIT (2024), destacam que, embora a indústria têxtil e de confecção no Brasil tenha registrado avanços significativos e contribua de forma relevante para a economia, o aumento da produção também evidencia a necessidade de revisão do ciclo de vida dos produtos e da gestão dos resíduos gerados ao longo da cadeia produtiva.

De acordo com a Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção (2021), o Brasil possui uma das cadeias produtivas de *jeanswear* mais completas do mundo, sendo reconhecido internacionalmente por seu potencial. Essa posição deve-se a uma estrutura caracterizada como "ampla, integrada e diversificada", sustentada por grandes indústrias de fios, tecidos e acabamentos, consideradas entre as mais modernas e competitivas do planeta. Além de incorporar referências estéticas e tendências de moda, o *jeanswear* nacional atende de forma consistente ao mercado de consumo local. No varejo brasileiro, esse segmento representa 11,3% do consumo, refletindo a popularidade das peças em denim, que se destacam pela diversidade de modelos, versatilidade de uso e conforto.

A produção de *denim* e artigos de *jeanswear*, em particular, gera impactos ambientais em múltiplas etapas: desde a degradação do solo devido ao uso de pesticidas no cultivo do algodão, passando pelo alto consumo de água no plantio, tingimento e tratamento de efluentes, até os processos de beneficiamento das peças, que frequentemente envolvem o uso de produtos químicos. Além disso, o descarte inadequado das peças após o uso agrava o cenário, uma vez que a maior parte desses resíduos tem como destino final os aterros sanitários (Peralta; Fontes, 2024).

Em contrapartida, é possível seguir por um cenário alternativo: ressignificar peças de segunda mão (Syafa'ati; Khusyairi, 2024). O processo de *upcycling* em peças de roupa tende a agregar valor a um produto material que caiu em desuso. Essa técnica se diferencia da reciclagem, pois resulta na valorização de um produto e visa prolongar sua vida útil. A remanufatura de uma peça já existente é um processo sustentável, pois pequenas mudanças — como a adição de detalhes decorativos — podem trazer valor e identidade a peças que seriam descartadas (Gwilt, 2014).

O designer desempenha um papel importante na escolha e utilização dos materiais (Vezzoli, 2023). A seleção de materiais e processos de fabricação, bem como os de beneficiamento, influencia diretamente os aspectos estéticos e funcionais dos produtos a serem desenvolvidos. A partir disso, autores como Lesko (2012), Lefteri (2017) e Ashby (2018) reafirmam constantemente a importância de designers apropriarem-se de conhecimentos acerca de materiais e processos. A aplicação desses conhecimentos, no âmbito do design, facilita o diálogo entre áreas e torna os projetos de design mais assertivos a partir do planejamento da produção e da otimização de recursos (Vezzoli, 2023).

O uso de tecnologias emergentes como o processamento a laser e a impressão digital 3D, pode tornar os métodos de produção mais ecológicos devido ao seu menor impacto ambiental (Nayak, 2020). Assim, percebe-se que, a partir da customização por meio do design de superfícies e das tecnologias de fabricação digital, é possível agregar novos símbolos àquilo que já pertenceu a outra pessoa, tornando a moda circular e dotada de significado, memória e inovação.

Materiais e métodos

Para este estudo, optou-se por realizar a customização em calças jeans, utilizando as tecnologias disponíveis no Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LDSM) da UFRGS. As peças foram adquiridas no Bazar da Igreja Santa Cecília, em Porto Alegre, pelo valor de R$ 3,00 cada. Ambas as calças são da cor azul-índigo, com lavagem de amaciamento e estonagem. As peças apresentam gramatura entre 8 e 10 onças (oz), das quais uma é composta por 100% algodão, enquanto a outra é 98% algodão e 2% elastano.

Seleção da renda de Lucy Niemeyer

A renda selecionada para as experimentações apresenta um *rapport* que mede 2,8 cm (comprimento) × 2,5 cm (largura), de motivo floral, identificada como item 181 do acervo. Conforme a descrição do item no MMT, trata-se de uma renda tecida em processo industrial, produzida sob técnica na qual o material é bordado sobre um suporte posteriormente removido por dissolução (MMT, 2025b).

Para a valorização do motivo floral e posterior aplicação, a renda selecionada (Figura 1a) foi digitalmente recortada, de modo a isolar o elemento principal (Figura 1b). As aplicações de gravação a laser e impressão 3D ocorreram nas dependências do Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LDSM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

FIGURA 1: A) RENDA SELECIONADA PARA O ESTUDO; B) RECORTE DA RENDA SELECIONADA.

FONTE: a) MMT, 2025b; b) Adaptado de MMT, 2025b.

Definido o recorte da renda a ser replicado nas peças em jeans, o elemento foi posteriormente trabalhado para atender às necessidades das tecnologias de fabricação digital estabelecidas, como será esclarecido nos próximos subtópicos.

Tecnologias aplicadas aos têxteis

Hung *et al*. (2020) destacam que tecnologias como o laser são aplicadas ao vestuário em processos como digitalização 3D do corpo, corte de peças na confecção e beneficiamento de superfícies — incluindo o desbotamento de jeans. A adoção dessa tecnologia é atribuída à redução de custos, à flexibilidade de uso e ao bom desempenho, agregando valor ao substituir técnicas tradicionais de envelhecimento do denim. Por se tratar de um processo de acabamento sustentável, que mantém a funcionalidade dos têxteis, suas aplicações na manufatura têxtil podem conferir aspectos únicos às peças.

A gravação a laser foi realizada no equipamento Automatisa MIRA 3007, a partir de um arquivo *.jpg*. A gravadora lê imagens em escala de cinza; assim, para a gravação nesse equipamento, é necessária a configuração dos parâmetros de potência mínima (branco puro), potência máxima (preto puro) e velocidade. Devido a isso, a imagem foi convertida para escala de cinza.

O elemento a ser gravado foi digitalmente editado para atender às especificações da tecnologia. Como a gravação a laser em peças jeans confere um tom mais claro, o objeto teve suas cores invertidas, além de ajustes de contraste, a fim de destacar sua textura e valorizar os materiais do museu sem perder suas características originais.

Para definir o melhor parâmetro de gravação a laser nas calças, foram realizados testes exploratórios (TE) em retalhos do mesmo material. Foram testadas diferentes combinações de potência e velocidade, apresentadas na Tabela 1.

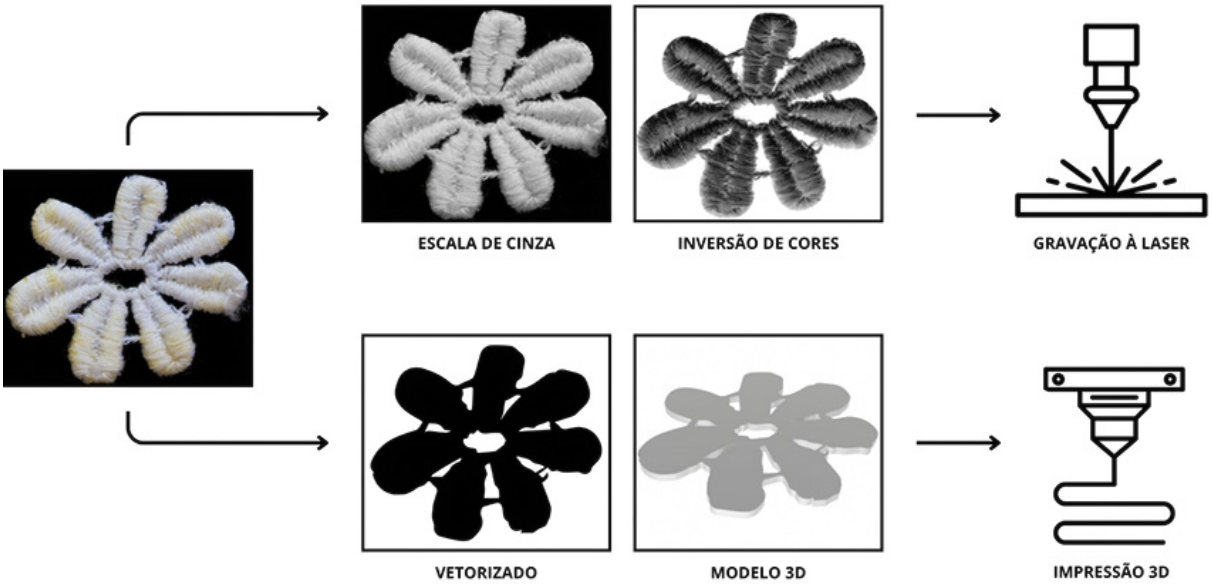
TABELA 1: PARÂMETROS UTILIZADOS NOS TESTES EXPLORATÓRIOS.

Ensaio (TE)	Potência mínima (%)	Potência máxima (%)	Velocidade (m/min)
TE1	0	70	20
TE2	0	70	40
TE3	0	70	100
TE4	0	100	100

FONTE: Autores, 2025.

Outra tecnologia incluída nas customizações foi a impressão 3D por filamento, que, diferente da gravação a laser, não parte de imagens, mas de modelos tridimensionais (Volpato, 2025). Para essa adaptação, o elemento floral foi vetorizado no *software* Adobe Illustrator, a fim de obter sua silhueta. Posteriormente, o vetor foi importado para o programa Blender, no qual foi extrudado, obtendo-se, então, o modelo tridimensional do recorte da renda. O esquema completo do tratamento do elemento trabalhado pode ser verificado na Figura 2.

FIGURA 2: ESQUEMA DOS TRATAMENTOS DE IMAGEM E ADAPTAÇÕES PARA AS TECNOLOGIAS.



FONTE: Autores, 2025.

A impressão 3D por filamento consiste na construção de artefatos a partir da deposição, camada sobre camada, de material polimérico fundido. Os filamentos utilizados são materiais termoplásticos que se deformam com o calor e são aquecidos até seu ponto de

fusão. Com o material aquecido, a impressora o deposita conforme o caminho definido pelo *software* da máquina (Lira, 2021; Volpato, 2025).

Para os modelos, definiu-se que as peças teriam 1,5 mm de espessura, a fim de facilitar sua posterior fixação à peça, como superfície decorativa. Para a impressão, utilizou-se a impressora Ender 3 S1-Pro, alimentada com filamento de poli(ácido lático) (PLA), com altura de camada definida em 0,2 mm e preenchimento de 100%.

O material PLA foi estrategicamente selecionado devido à sua facilidade de processamento e baixa temperatura de fusão (Volpato, 2025). Devido à facilidade de fusão, as peças foram posteriormente fundidas à calça jeans sob aplicação de calor. O processo foi realizado pelo lado avesso, sob aplicação de calor e pressão através de um ferro doméstico aquecido a 220 ºC. O ferro foi protegido com papel manteiga, e a prensagem teve duração total de 40 segundos.

Resultados e discussões

O material selecionado foi de fundamental importância para a realização dos testes de beneficiamento. O denim, conhecido por ser um tecido plano e, nas calças, apresentar gramatura mais elevada devido à titulagem dos fios, possui em sua construção — no ponto sarja — um entrelaçamento que forma estrias em ângulo de 45° (Lobo; Limeira; Marques, 2014). Quando submetido à tecnologia de laser, a diferença de cor entre os fios de urdume e trama promove uma despigmentação do tom de azul, revelando a cor original do algodão.

A partir dos testes exploratórios de gravação a laser (Figura 3a), identificou-se que a velocidade é um fator determinante para uma gravação bem-sucedida, sem comprometer a integridade do jeans. As velocidades de 20 m/min e 40 m/min (TE1 e TE2), com a mesma potência máxima, resultaram em desgaste excessivo do material, com aspecto amarelado e queimado.

Entretanto, ao aumentar a velocidade para 70 m/min (TE3), a gravação apresentou menor amarelamento, sem partes queimadas ou fibras comprometidas. Os resultados obtidos a partir da variação da velocidade estão relacionados ao tempo de exposição do tecido à temperatura.

Por fim, em TE4, a potência máxima foi definida em 100% e a velocidade em 100 m/min. Esse teste exibiu maior contraste, evidenciando a textura da renda sem danos ao tecido. Assim, mesmo com o aumento do valor da potência, a velocidade garantiu que não houvesse danos ao material — sendo essa combinação de parâmetros considerada a ideal para as gravações finais (Figura 3b).

A partir do exposto, infere-se que, em velocidades menores, o material permanece mais tempo exposto ao calor, o que afeta suas propriedades estéticas e a integridade do tecido. A degradação térmica também está relacionada ao tamanho da imagem gravada: gravações menores concentram mais calor, enquanto, em maiores escalas, o calor é distribuído de forma mais uniforme.

FIGURA 3: A) RESULTADOS DOS TESTES EXPLORATÓRIOS COM GRAVAÇÃO À LASER; B) GRAVAÇÕES FINAIS EM CALÇA JEANS; C) APLICAÇÃO DAS IMPRESSÕES 3D NA CALÇA JEANS.

FONTE: Autores, 2025.

A fixação das impressões 3D ao tecido foi garantida pela aplicação de pressão e temperatura, utilizando um ferro doméstico, sem que fossem detectados sinais de degradação térmica dos materiais — tanto na calça quanto nas peças impressas. Um fator crítico identificado foi a espessura da impressão: modelos com maior quantidade de filamento requerem maior tempo de exposição e pressão para uma aderência ideal, enquanto peças mais finas necessitam de menor tempo e pressão, sob a mesma temperatura.

Considerações finais

O estudo destacou a importância do uso do acervo digital do Museu de Moda e Têxtil (MMT) da UFRGS, em particular da Coleção de rendas Lucy Niemeyer. Colocar o museu como ponto de partida para a construção de projetos de moda revela seu potencial inovador. Dessa forma, é possível fomentar a pesquisa histórica e a valorização de acervos, desenvolvendo características únicas para peças de vestuário contemporâneas. Ao empregar tecnologias mais sustentáveis, as peças descartadas são ressignificadas, convertendo a memória do museu e a afetividade imbricada nas peças em novos padrões têxteis.

As relações entre memória e história, moda e museu podem tecer novas narrativas para o uso do acervo. A partir desse recorte da Coleção de rendas Lucy Niemeyer, percebe-se como as estruturas têxteis e suas representações podem criar conexões, traduzindo a memória histórica em algo único e especial — materializado em superfícies têxteis. Essa abordagem traduziu a historicidade da Coleção em peças atuais, construindo uma aproximação com o afeto, a memória e as narrativas históricas.

No Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LDSM) da UFRGS, são frequentes pesquisas que visam contribuir para a preservação do patrimônio cultural em diversos níveis. Nesse sentido, pesquisas como esta contribuem não somente para a exploração tecnológica, mas também retomam narrativas históricas contadas por meio de artefatos têxteis.

Diante do descarte em massa de materiais têxteis, torna-se evidente a necessidade de reaproveitamento de rejeitos em diferentes etapas da cadeia de consumo. Neste estudo, que trabalhou com possibilidades a partir de peças de segunda mão (pós-consumo), o tecido jeans mostrou-se propício para as customizações. A gravação a laser demonstrou resultados variados conforme os ajustes de parâmetros, o que evidencia a versatilidade e a potência da tecnologia para a inclusão de novos signos e significados às peças têxteis.

A aplicação da impressão 3D, utilizando ferro doméstico, também se apresenta como uma potencialidade para a customização. A inclusão de elementos plásticos oriundos de uma tecnologia emergente reforça os diálogos entre memória e contemporaneidade. A customização por impressão 3D ganha ainda mais força diante da diversidade de materiais e cores disponíveis comercialmente.

Trabalhos futuros podem ampliar a aplicação dos processos de gravação a laser e impressão 3D a outros acervos e memoriais, bem como investigar a customização em outros rejeitos da indústria têxtil e da moda. Outra possibilidade é explorar avaliações quantitativas dos resultados, como a medição do desgaste do jeans e da aderência entre as impressões e o tecido, contemplando possíveis testes laboratoriais para avaliar os têxteis e suas novas características quando submetidos a esses processos de beneficiamento.

Referências

ARIFIN, Zainal; SUKARIS, Sukaris; SANTOSO, Rahmat Agus. Tiktok impact: decoding fashion purchase choices in Generation Z through social media strategies and product innovation. **Journal Pekommas**, v. 9, n. 2, p. 225–232, dez. 2024. DOI: 10.56873/jpkm.v9i2.5505. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/387112948_Tiktok_Impact_Decoding_Fashion_Purchase_Choices_In_Generation_Z_Through_Social_Media_Strategies_And_Product_Innovation. Acesso em: 16 out. 2025.

ASHBY, Michael. **Seleção de materiais no projeto mecânico**. 2. ed. Rio de Janeiro: GEN LTC, 2018. E-book. 512 p. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788595153394/. Acesso em: 15 out. 2025.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO (ABIT). **Brasil Têxtil 2024:** relatório setorial da indústria têxtil brasileira. São Paulo: ABIT, 2024. Versão para distribuição.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO (ABIT). **Estudo mostra perfil do consumidor de jeans no varejo de vestuário**. ABIT, 11 ago. 2021. Disponível em: https://www.abit.org.br/noticias/estudo-mostra-perfil-do-consumidor-de-jeans-no-varejo-de-vestuario. Acesso em: 16 out. 2025.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Editora Blucher, 2008. E-book. ISBN 9788521215424. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788521215424/. Acesso em: 8 out. 2025. p. 66.

CONDELLO, Anette. **Retrofitting Etro:** Robe design tradition through transition spaces. [S. l.]: Elsevier, 2023.

CORDEIRO, Pedro Hermano Gonzalez; ABREU, Breno Tenório Ramalho de. A necessária transição para o futuro da moda. **Arcos Design**, v. 18, n. 2, 10 jul. 2025.

DIAS, Gutianna Michelle de Oliveira; BARROS, Simone Grace de. Roupas e memória: o simbolismo do vestuário na construção afetiva. **dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 18, n. 44, maio–ago. 2025. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1927/953. Acesso em: 13 out. 2025.

FERREIRA, Diêgo Jorge Lobato; ARANTES, Priscila Almeida Cunha. A moda como dispositivo da memória no espaço museológico. **REAMD**, v. 5, n. 1, p. 212–226, fev.–mai. 2021. ISSN 2594-4630.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

GWILT, Alison. **Moda sustentável:** um guia prático. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2014.

HUNG, On-na; CHAN, Chee-kooi; YUEN, Chun-wah Marcus; KAN, Chi-wai. **Application of laser technology**. [S. l.]: Elsevier, 2020.

KENTROSM, Ileana Jalil; BONILLA, Laura Camila Ramírez; MACÍAS, Edward Bermúdez. **Change, imitation and novelty:** notes on cosmotechnics and mass communication in the face of fashion and its political possibilities. [S. l.]: Elsevier, 2023.

LEFTERI, Chris. **Materiais em design:** 112 materiais para design de produtos**.** São Paulo: Editora Blucher, 2017. E-book. p. 12. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788521209645/. Acesso em: 15 out. 2025.

LESKO, Jim. **Design industrial:** guia de materiais e fabricação**.** 2. ed. São Paulo: Editora Blucher, 2012. E-book. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788521206576/. Acesso em: 15 out. 2025.

LIRA, Valdemir M. **Processos de fabricação por impressão 3D**: tecnologia, equipamentos, estudo de caso e projeto de impressora 3D. São Paulo: Editora Blucher, 2021. E-book. p. 1. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9786555062960/. Acesso em: 15 out. 2025.

LIU, Shu-Fang; LEE, Hsiao-Ching; LIEN, Nai-Hwa. Do fast fashion consumers prefer foreign brands? The moderating roles of sensory perception and consumer personality on purchase intentions. **Asia Pacific Management Review**, v. 26, n. 2, p. 103–111, 1 jun. 2021. DOI: 10.1016/j.apmrv.2020.09.001.

LOBO, Renato N.; LIMEIRA, Erika Thalita Navas P.; MARQUES, Rosiane do Nascimento. **Fundamentos da tecnologia têxtil:** da concepção da fibra ao processo de estamparia**.** Rio de Janeiro: Érica, 2014. E-book. p. 115. ISBN 9788536520612. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788536520612/. Acesso em: 17 out. 2025.

MUSEU DE MODA E TÊXTIL (MMT). **Coleção de Rendas Lucy Niemeyer.** MUSEU DE MODA E TÊXTIL UFRGS, Porto Alegre, s/d. Disponível em: https://www.ufrgs.br/mmt/acervo/3/Cole%C3%A7%C3%A3o-de-rendas-Lucy-Niemeyer. Acesso em: 23 set. 2025a.

MUSEU DE MODA E TÊXTIL (MMT). **Item do acervo, id 181.** Disponível em: https://www.ufrgs.br/mmt/acervo/item?id=181. Acesso em: 22 set. 2025b.

NAYAK, Rajkishore. **Sustainable technologies for fashion and textiles**. [S. l.]: Elsevier, 2020.

NEIRA, Luz García. Têxteis como patrimônio cultural. **Cultura Histórica & Patrimônio**, v. 3, n. 1, 2015. ISSN 2316-5014.

PERALTA, Thaísa; FONTES, Nuno Eduardo Paulo. Estudo de caso dos resíduos sólidos do denim e seus impactos ambientais. **Revista Arte 21**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 6–23, jan.–jun. 2024.

SILVA, Vera Lucia Felippi da. **Museu moda e têxtil UFRGS**: fonte de preservação e pesquisa em ambiente digital. 2018. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Design, Porto Alegre, 2018. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/188046. Acesso em: 8 out. 2025.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx.** 5. ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2016. E-book. p. 6. ISBN 9786586040326. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9786586040326/. Acesso em: 8 out. 2025.

SVENDSEN, Lars. **Moda:** uma filosofia**.** Rio de Janeiro: Editora: Zahar, 2010.

SYAFA'ATI, Sulissya Nur; KHUSYAIRI, Johny Alfian. Thrift fashion trends as a new culture of consumerism. **Airlangga Development Journal**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 134–145, 2024. DOI: 10.20473/adj.v8i2.44267. Disponível em: https://e-journal.unair.ac.id/ADJ/article/view/44267. Acesso em: 15 out. 2025.

VAN DARTEL, Daan. Fashion and the ethnographic museum: a case study from The Netherlands. In: GARDETTI, Miguel Ángel; LARIOS-FRANCIA, Rosa Patricia (orgs.). **Sustainability Challenges in the Fashion Industry**. Singapore: Springer, 2023. p. 111–126. DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-99-0349-8_7.

VEZZOLI, Carlo. **Design para a sustentabilidade ambiental.** São Paulo: Editora Blucher, 2023. E-book. ISBN 9786555067699. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9786555067699/ . Acesso em: 16 out. 2025.

VIANA, Fausto; NEIRA, Luz García. Princípios gerais de conservação têxtil. **Revista CPC**, [S. l.], n. 10, p. 206–233, 2010. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15667. Acesso em: 16 out. 2025.

VOLPATO, Neri. **Tecnologias e aplicações da manufatura aditiva.** São Paulo: Editora Blucher, 2025. E-book. p. 27. ISBN 9788521225065. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788521225065/. Acesso em: 14 out. 2025.

ZIMAND-SHEINER, Daria; LISSITSA, Sofia. Generation Z – factors predicting decline in purchase intentions after receiving negative environmental information: fast fashion brand SHEIN as a case study. **Journal of Retailing and Consumer Services**, v. 81, 1 nov. 2024. DOI: 10.1016/j.jretconser.2024.104114.

Agradecimentos

Agradecimento especial ao Laboratório de Design e Seleção de Materiais (LDSM) e ao Programa de Pós-Graduação em Design e Tecnologia (PPGDesign) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pelas trocas de conhecimento em laboratório e pela construção de projetos acadêmicos relevantes para a sociedade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Revisora do texto. Gabriela Tocchetto Maroso, licenciada em Letras/Português, especialista em Neuropsicopedagogia. E-mail: gabimaroso@gmail.com.

Da tradição à contemporaneidade na alfaiataria: costurando memórias e territórios

From Tradition to Contemporary Tailoring: Stitching Memories and Territories

Bárbara Toffanetto Gomes Lopes[1]
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-4617-0960

Rachel de Sousa Vianna[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9022-8687

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2027

[resumo] O artigo propõe uma reflexão sobre a alfaiataria como campo de produção de saberes e identidades, investigando suas transformações entre a tradição e a contemporaneidade a partir de um recorte de uma dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (PPG Artes/UEMG). Adotando uma perspectiva autoetnográfica, a pesquisa se debruça sobre a experiência de Bárbara Toffanetto como alfaiate e artista para traçar um paralelo entre o ofício em Londres, Inglaterra, e em Belo Horizonte, Brasil. O estudo examina como as técnicas e relações de trabalho revelam dinâmicas de gênero e poder historicamente consolidadas; aborda a inserção das mulheres na alfaiataria e destaca como suas presenças e experiências têm contribuído para ressignificar modos de fazer, relações laborais e imaginários associados ao ofício. Assim, a alfaiataria se apresenta como espaço de encontro entre práticas manuais e processos criativos, onde o fazer artesanal assume dimensões políticas, poéticas e afetivas, revelando potências de transformação no tempo presente.

[palavras-chave] **Alfaiataria. Gênero. Trabalho. Tradição. Contemporaneidade.**

[1] Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (PPGArtes/UEMG), 2025. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. E-mail: bahtoff@gmail.com. Link para o Lattes: https://lattes.cnpq.br/3232122500743480

[2] Mestre em Arte/Educação pela Universidade do Texas e doutora em Educação pela Universidade de São Paulo. É professora da Escola Guignard e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. Líder do grupo de pesquisa "Opcevê! Laboratório de Aprendizagem Poética". E-mail: rachel.vianna@uemg.br. Link para o Lattes: http://lattes.cnpq.br/2162579769017244

[abstract] This article proposes a reflection on tailoring as a field of knowledge and identity production, investigating its transformations between tradition and contemporaneity based on an excerpt from a master's thesis developed in the Postgraduate Program in Arts at the State University of Minas Gerais (PPG Artes/UEMG). Adopting an autoethnographic perspective, the research focuses on Bárbara Toffanetto's experience as a tailor and artist to draw a parallel between the craft in London, England, and in Belo Horizonte, Brazil. The study examines how techniques and work relationships reveal historically consolidated gender and power dynamics, addresses the inclusion of women in tailoring, and highlights how their presence and experiences have contributed to re-signifying ways of doing things, labor relations, and imaginaries associated with the craft. Thus, tailoring presents itself as a meeting space between manual practices and creative processes, where artisanal work takes on political, poetic, and affective dimensions, revealing transformative potential in the present time.

[keywords] **Tailoring. Gender. Labor. Tradition. Contemporaneity.**

Recebido em: 05-01-2026
Aprovado em: 11-06-2026.

Alinhavo: uma pesquisa autoetnográfica sobre alfaiataria

A alfaiataria vai muito além de um estilo de roupa ou uma técnica de costura: é uma prática histórica que está profundamente entrelaçada com a evolução social, cultural e estética da humanidade. Tendo iniciado nos tempos medievais, quando os primeiros alfaiates começaram a criar peças sob medida para a elite europeia, a alfaiataria gradativamente se tornou um símbolo de precisão, elegância e individualidade. Ao longo dos séculos, esse ofício se firmou como uma forma refinada de arte manual, na qual o trabalho personalizado e a atenção aos detalhes são altamente valorizados. Cada fase do processo, desde o corte até o acabamento, não só depende de habilidade técnica, como também de uma sensibilidade em relação ao corpo, ao estilo e à identidade do usuário.

A singularidade da roupa produzida por um alfaiate vai além da personalidade de quem a usa, trazendo também um pouco de quem as fez. Cada oficial da alfaiataria tem suas técnicas e seus passos para a construção das peças. Assim como há traços específicos que distinguem nossa caligrafia, esses profissionais têm cada um seu jeito de usar a agulha, o alinhavo varia de um para outro e, para as pessoas do meio, é possível identificar claramente quem fez determinada peça. A alfaiataria artesanal sob medida, portanto, torna-se a expressão íntima e pessoal do artífice, que, ao criar uma peça única para um indivíduo, imprime nela sua visão estética e sua habilidade manual. Cada detalhe, desde a escolha da técnica a ser aplicada até o corte preciso, revela o olhar do artífice como criador, moldando a roupa não apenas para se ajustar ao corpo, mas também para refletir a personalidade do usuário.

Tradicionalmente, a formação do alfaiate se dá através da experiência, iniciando na relação mestre e aprendiz. São necessários anos de aprendizado para se tornar um mestre alfaiate, e esse reconhecimento depende de dominar todas as etapas e processos da produção no ateliê, quando o profissional se torna a grande referência de conhecimento entre os oficiais: aquele que domina o corte (modelagem), as provas e o atendimento direto com o cliente. Ao percorrer um longo percurso de prática e refinamento, o mestre alfaiate configura um exemplo emblemático do artífice, conforme descrito por Richard Sennett (2009). Segundo esse renomado sociólogo e historiador, toda habilidade artesanal se fundamenta em uma competência cuidadosamente desenvolvida ao longo do tempo.

Ainda de acordo com Sennett, estimativas sugerem que são necessárias cerca de dez mil horas de prática para formar um mestre em ofícios como a marcenaria ou a música. À medida que se avança nesse processo, a habilidade se torna mais afinada com os desafios específicos da atividade. Os iniciantes tendem a focar unicamente em manipular ferramentas e materiais de forma adequada. Nos níveis mais avançados, a técnica deixa de ser algo meramente mecânico: os indivíduos desenvolvem a capacidade de sentir profundamente e refletir de forma crítica sobre suas ações quando as realizam com excelência. Esse momento, que pode ser visto por muitos como mera intuição, consiste em um processo que requer um conhecimento extremamente íntimo com o fazer. Para além do domínio técnico, o que caracteriza o artífice é o compromisso ético e intelectual com o seu trabalho.

> O artífice representa uma categoria mais abrangente que a do artesão; ele simboliza, em cada um de nós, o desejo de realizar bem um trabalho, concretamente, pelo prazer da coisa benfeita. Os avanços da alta tecnologia refletem um antigo modelo de habilidade artesanal, mas a realidade concreta é que aqueles que aspiram ser bons artífices são desvalorizados, ignorados ou mal compreendidos pelas instituições sociais (Sennett, 2009, p. 164).

A constatação da desvalorização do saber manual por meio da vivência prática do método tradicional de formação como alfaiate constituiu o propulsor inicial do projeto de pesquisa desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (PPG Artes/UEMG). Partiu-se da premissa de que, diante das mudanças do mercado e das pressões da industrialização e da produção em massa, a continuidade da alfaiataria depende do reconhecimento do papel do alfaiate e, com isso, do trabalho manual. Mais do que apenas alguém que executa técnicas, o alfaiate é o verdadeiro elo entre o passado e o presente de um conhecimento tradicional, mantendo viva uma prática artesanal que guarda um rico universo simbólico e cultural, construído por gestos passados de geração em geração, saberes acumulados ao longo do tempo e um profundo entendimento dos materiais, das formas e das necessidades humanas.

A pesquisa adotou uma abordagem autoetnográfica, que valoriza a experiência do autor em articulação com dados, reflexões teóricas e referências da literatura relevante (Ellis; Adams; Bochner, 2011, p. 275 *apud* Cano; Opazo, 2014, p. 149). Nesse sentido, a trajetória de Bárbara Toffanetto como alfaiate, artista e pesquisadora não é apenas um ponto de partida, mas constitui o próprio corpo da investigação. Assim, a observação e a descrição continuam sendo elementos centrais da pesquisa, mas ela se reconhece também como integrante do próprio objeto de investigação, aliando as reflexões sobre sua

vivência a uma investigação bibliográfica sobre a história da profissão e suas transformações ao longo do tempo.

É importante ressaltar que, embora a pesquisa autoetnográfica seja ancorada na vivência do investigador, o objetivo não é que ela se limite a um relato restrito ou superficial. No texto "O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov", Walter Benjamin (1987) identifica traços do narrador nos trabalhos do escritor russo Nicolai Lescov. Segundo o autor, a capacidade de tecer relatos que possibilitam comunicar experiências estão cada vez mais raras, levando à extinção da arte de narrar. Ao refletir sobre o ofício da alfaiataria como um saber tradicionalmente transmitido de geração em geração por meio da experiência, é possível associá-lo diretamente à perspectiva de Walter Benjamin. Para o autor, a narrativa carrega a sabedoria da experiência vivida, compartilhada oralmente ou por meio da prática, e é nesse gesto de transmissão do conhecimento que se mantém vivo. Segundo Benjamin:

> No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. Aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram (Benjamin, 1987, p. 199).

Assim, nada mais coerente do que abordar o ofício da alfaiataria a partir do próprio processo de aprendizado de Toffanetto e de sua formação e atuação profissional como alfaiate. A pesquisa percorre um caminho de transformação profissional e pessoal, em que o estudo do corpo se apresenta com intensidade em seus processos de trabalho, com uma contínua busca entre novos mestres especialistas em modelagem, publicações e técnicas que possibilitem uma melhor vestibilidade das peças desenvolvidas em seu ateliê. Por ser mulher em uma profissão historicamente masculina, sua trajetória de trabalho e aprendizado foi atravessada por experiências marcadas por tensões de gênero, o que interfere significativamente na forma como viveu e compreendeu esses processos. Essas vivências não apenas moldaram seu percurso, mas oferecem uma perspectiva diferenciada à pesquisa, revelando camadas que, muitas vezes, permanecem invisibilizadas em narrativas dominantes.

Esse artigo apresenta um recorte do estudo realizado para a dissertação de mestrado de Bárbara Toffanetto sob orientação de Rachel Vianna. Respeitando o formato característico da escrita autoetnografia, as seções a seguir utilizam da narrativa em primeira pessoa para focar no percurso de formação de Bárbara em dois contextos. O primeiro envolve seu aprendizado como estudante do curso de verão Alfaiataria *Bespoke* Inglesa *na The Arts University Bournemouth*, localizada em Londres/ UK, no ano de 2012. Com carga horária de 120 horas, o curso focava na construção do paletó nas técnicas artesanais tradicionais inglesas, oferecendo aos estudantes a oportunidade de conhecer de perto a meticulosidade, o talento artesanal e o charme que fazem da alfaiataria inglesa uma referência mundial. Um ponto alto dessa experiência foi a visita guiada pelo coordenador do curso ao ateliê Dege & Skinner, especializado em uniformes militares e localizado na tradicional Savile Row, a rua das alfaiatarias em Londres. O segundo cenário compreende a vivência de Toffanetto como

aprendiz e profissional da alfaiataria na cidade de Belo Horizonte, no Brasil. Na capital de Minas Gerais, ela aprendeu o ofício seguindo os caminhos tradicionais, por meio de uma formação baseada na relação entre mestre e aprendiz. Foi um processo essencialmente prático, no qual atuou em diversos ateliês ao lado de profissionais experientes, cada um com sua própria maneira de trabalhar e transmitir conhecimento.

Com base nas vivências de Toffanetto, o artigo propõe uma comparação entre a alfaiataria inglesa e a mineira, destacando semelhanças e diferenças, e refletindo sobre como as tradições e práticas se manifestam em contextos distintos. Por fim, discute sobre a divisão do trabalho na alfaiataria. Tradicionalmente um universo masculino, esse ofício passou a contar, ao longo do tempo, com a presença cada vez mais significativa das mulheres. Inicialmente inseridas em funções de apoio, elas conquistaram gradualmente espaços de protagonismo, assumindo papéis de liderança, criação e gestão.

Entre fios e territórios: a alfaiataria entre a Inglaterra e o Brasil

Segundo Anne Hollander (1996), a história da alfaiataria tem início na Europa medieval, entre os séculos XII e XIV, quando o vestuário começou a deixar de ser apenas funcional e passou a desempenhar um papel simbólico e social mais evidente. Diferente das túnicas soltas usadas até então, surgem as primeiras roupas ajustadas ao corpo, que exigiam técnicas específicas de corte e costura. É nesse contexto que o trabalho do alfaiate passou a se destacar. Esses profissionais passaram a desenhar peças de vestuário moldadas ao corpo, fato que marcou o início da prática que hoje conhecemos como alfaiataria. Inicialmente voltado para a nobreza e o clero, esse ofício era associado ao status e ao poder, consolidando a roupa como forma de distinção social.

Um marco essencial na história da alfaiataria foi a formação das corporações de ofício, também conhecidas como guildas. Surgidas na Europa durante a Baixa Idade Média, principalmente entre os séculos XII e XV, essas associações eram responsáveis por organizar, regulamentar e proteger as atividades dos artesãos de uma determinada profissão, incluindo os alfaiates. Essas corporações protegiam o conhecimento técnico da profissão e garantiam a manutenção do prestígio da alfaiataria.

No contexto renascentista (séculos XV e XVI), a alfaiataria ganhou impulso com o florescimento das cortes europeias, especialmente na França e na Itália. Naquele cenário, os trajes se tornaram cada vez mais complexos, refletindo o gosto refinado da sociedade de corte. Os alfaiates não apenas produziam as peças, mas também interpretavam os códigos de vestimenta da época, adaptando-os ao corpo e à posição social de cada "cliente". O domínio técnico exigido já era elevado, e o prestígio da profissão crescia junto à sofisticação dos trajes. O título de *maître tailleur* (mestre alfaiate) conferia status social elevado, sendo muitas vezes vinculado à nobreza ou ao serviço direto das cortes reais.

Até então, segundo Hollander (1996), as roupas eram costuradas apenas por alfaiates, tanto femininas como masculinas. A guilda era formada por homens, empregando mulheres apenas para pequenos trabalhos manuais como bordados. A distinção entre a costura e alfaiataria passou a surgir em 1675, durante o reinado de Luís XIV, quando um grupo de costureiras francesas solicitou autorização para criar sua própria guilda, dedicada exclusivamente à confecção de vestimentas femininas. A justificativa era o desconforto das mulheres

ao experimentar roupas na presença de alfaiates homens. A partir dessa mudança, consolidou-se uma divisão de funções: os alfaiates passaram a se concentrar nas peças masculinas, enquanto as mulheres assumiram a produção do vestuário feminino. A única exceção eram os corpetes, que continuaram sob responsabilidade dos homens devido à complexidade técnica de sua estrutura, semelhante à construção de armaduras.

A divisão de gênero na produção das roupas gerou impactos significativos na história da alfaiataria, que passou a ser reconhecida como uma prática de alta precisão técnica e grande prestígio. A partir desse momento, o vestuário masculino começou a evoluir com mais rapidez, ganhando formas mais refinadas e racionais. Enquanto isso, as roupas femininas seguiram por um caminho oposto, destacando-se pelo exagero no volume e pela ostentação visual.

No universo da vestimenta masculina, havia um esforço constante para preservar padrões estéticos que valorizassem a harmonia entre proporções, linhas e estrutura. O alfaiate ideal era aquele capaz de captar com sensibilidade os desejos de seu cliente e traduzi-los em peças equilibradas, discretas e bem construídas. Segundo Hollander (1996), as alterações no estilo, dentro de qualquer ofício artesanal, tendem a acontecer de forma gradual, já que os recursos utilizados e os métodos tradicionais exercem uma influência estabilizadora sobre as mudanças de gosto. A prática habitual funciona como uma força moderadora, impedindo que inovações impulsivas se imponham de maneira abrupta.

Já na moda feminina, as costureiras tinham mais liberdade criativa, podendo ultrapassar as convenções com criações marcadas por exageros e teatralidade, contrastando com a contenção e a lógica presentes na alfaiataria masculina. Ainda de acordo com Hollander (1996), durante a primeira metade do século XVIII, a moda masculina priorizava mais a ostentação do status social do que o conforto ou a expressão criativa. As roupas eram projetadas principalmente para comunicar a posição do indivíduo na hierarquia social, muitas vezes em detrimento da mobilidade e da praticidade. No entanto, na segunda metade do século, houve uma mudança significativa, especialmente entre a aristocracia inglesa, que passou a valorizar formas mais discretas e elegantes, favorecendo a sobriedade e a simplicidade em oposição ao excesso decorativo.

O século XIX marcou o apogeu da alfaiataria clássica, com a consolidação do terno moderno, formado por paletó, colete e calça, como símbolo de elegância masculina. Esse movimento esteve intimamente ligado às transformações econômicas e sociais impulsionadas pela Revolução Industrial. Com o crescimento do capitalismo e o fortalecimento da burguesia urbana, emergiu uma nova classe social que valorizava a eficiência, a discrição e a funcionalidade, características que se refletiram diretamente no vestuário. Diferente da ostentação aristocrática dos séculos anteriores, a nova elite econômica buscava trajes que expressassem sobriedade, respeito e profissionalismo. O terno, com seu corte mais despojado, linhas retas e cores escuras, tornou-se o uniforme ideal do homem moderno, principalmente, no ambiente urbano e nos novos centros financeiros e administrativos. A alfaiataria, então, se adaptou a esse novo perfil de cliente, consolidando o terno como símbolo de status, racionalidade e progresso, alinhado ao espírito do tempo industrial e burguês.

Esse período é especialmente importante pela ascensão da Savile Row, reconhecida rua das alfaiatarias em Londres, que se tornaria referência mundial em alfaiataria sob medida. O nascimento da alfaiataria britânica sob medida foi inspirado no traje de equitação

"honesto" dos cavalheiros ingleses, o qual era cortado em tecido de lã nativo. Os alfaiates ingleses abordaram uma estética padronizada, com cortes estruturados e uma atenção milimétrica à construção das peças, trazendo a sobriedade característica inglesa aos trajes masculinos. Nesse contexto, a moda feminina passou a ter como capital a França, e a Inglaterra se tornou a referência em alfaiataria masculina.

Com a popularização do terno moderno no século XIX, sua forma básica passou por poucas mudanças significativas ao longo dos anos. A durabilidade desse modelo se deve, em grande parte, à solidez dos princípios técnicos da alfaiataria tradicional, que sempre valorizou a precisão no corte, o ajuste personalizado ao corpo e a estética sóbria como marcas de excelência. Mesmo com as transformações culturais, sociais e econômicas do século XX, a alfaiataria manteve-se fiel aos seus processos artesanais e à sua lógica organizacional, que se baseia na divisão de tarefas. Cada etapa da confecção, desde o corte do tecido até a costura final, é realizada por profissionais especializados. Essa estrutura ajudou a preservar o alto nível de qualidade das peças, garantindo que a tradição se mantivesse firme, mesmo com a industrialização dos processos produtivos.

Um aspecto essencial para a permanência da alfaiataria como um ofício de excelência foi a transmissão do saber através da relação mestre-aprendiz. O aprendizado não se dava por métodos teóricos ou padronizados, mas sim por meio da experiência direta na oficina, onde o aprendiz absorvia os conhecimentos técnicos, a sensibilidade estética e o rigor artesanal observando e auxiliando o mestre. Esse modelo formativo criou uma linhagem contínua de alfaiates altamente qualificados, responsáveis por preservar e aperfeiçoar os métodos tradicionais ao longo das gerações. Segundo Sherwood (2010), a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais contribuíram significativamente para a redução do número de alfaiates na Inglaterra. Durante esses períodos, muitos homens foram convocados para o serviço militar, incluindo profissionais qualificados como alfaiates. Além disso, a economia de guerra priorizou a produção em massa e a padronização de uniformes, o que diminuiu a demanda por roupas sob medida.

Após a Revolução Industrial, a maneira de produzir roupas mudou radicalmente, afetando diretamente as alfaiatarias tradicionais. Com a introdução de máquinas e técnicas de produção em larga escala, o vestuário passou a ser fabricado de forma padronizada, dando origem ao conceito de "pronto para vestir" (*ready-to-wear*). Isso tornou os ternos mais acessíveis, rápidos de produzir e disponíveis em lojas para pronta-entrega, eliminando a necessidade de encomendas sob medida.

Como resultado, a demanda pelos serviços personalizados dos alfaiates caiu consideravelmente. Diante desse novo cenário, as alfaiatarias precisaram se reinventar para não desaparecer. Muitas delas adaptaram seus serviços, oferecendo ajustes em peças prontas ou criando modelos semiprontos que equilibravam personalização e praticidade. Outras se voltaram para um público mais exigente, que buscava exclusividade, qualidade artesanal e elegância sob medida. Em vez de desaparecer, a alfaiataria encontrou um novo espaço: o do luxo, da tradição e da atenção aos detalhes, contrastando com a produção em massa da indústria da moda.

Assim, mesmo em meio à padronização, a alfaiataria conseguiu se destacar e se manter relevante. A Savile Row se manteve firme como referência mundial em alfaiataria de alto padrão. Enquanto muitas alfaiatarias precisaram se adaptar ao novo modelo industrial ou

fechar as portas, os ateliês estabelecidos no local continuaram fiéis à confecção artesanal sob medida, preservando técnicas clássicas que foram passadas de geração em geração. A Savile Row se destacou por resistir à padronização, mantendo a excelência no corte, nos acabamentos e na personalização de cada peça.

As alfaiatarias inglesas dividem suas técnicas em dois principais métodos: *Bespoke* e sob medida. Segundo Roetzel (2010), o Bespoke é o método mais exclusivo, no qual cada terno é feito de forma única, com uma análise minuciosa de proporções, para um cliente específico, com todos os detalhes adaptados às suas necessidades e preferências pessoais. Neste processo, o alfaiate trabalha diretamente com o cliente, criando uma peça que é, literalmente, feita "de um para um", sem uso de padrões ou moldes pré-existentes, pode levar entre 50 e 80 horas de trabalho artesanal, dependendo da complexidade do modelo e do alfaiate responsável, com um prazo total de 8 a 15 semanas para entrega.

Já o método sob medida (ou *made-to-measure*) utiliza moldes pré-estabelecidos, que são ajustados para o cliente, oferecendo um caimento mais personalizado, mas não com o nível de exclusividade e detalhamento do Bespoke. O terno Bespoke inglês se tornou uma referência mundial em qualidade e na preservação dos conhecimentos tradicionais da alfaiataria. Hoje, ele é usado mundialmente, mas reconhecido com excelência na Inglaterra e Itália.

Mais do que um polo de excelência na produção de vestuário, a alfaiataria inglesa estabeleceu-se como um referencial pedagógico e cultural que moldou a formação de profissionais ao redor do mundo. Ao longo do tempo, consolidou um repertório técnico e estético que ainda orienta práticas contemporâneas. Seu legado ultrapassa os limites do traje em si, traduzindo valores como rigor, tradição e continuidade, mesmo diante das constantes mudanças nos modos de vestir e nas dinâmicas da moda.

Uma visita técnica à Savile Row

Um simples passeio pela famosa Savile Row permite notar o respeito pelas tradições, com alfaiatarias que variam de acordo com suas especialidades. Algumas se dedicam a uniformes militares, outras a trajes de caça, e há aquelas que apostam em um design mais contemporâneo. O que realmente chama a atenção, porém, é o processo de confecção, que se torna o protagonista das vitrines. É possível ver ali peças em diferentes estágios de produção, mostrando que, naquele ateliê, cada terno é feito de forma artesanal. E, ao olhar pelas janelas do subsolo das lojas, pode-se entrever alfaiates trabalhando manualmente, totalmente imersos no ofício que mantém viva a essência da alfaiataria clássica.

A visita técnica organizada pela *The Arts University Bournemouth* possibilitou a observação do funcionamento dos ateliês em um nível de detalhamento muito mais amplo. No processo artesanal, a estrutura interna da peça é constituída por entretelas de crina e mantas de algodão, a lapela é moldada com pequenos pontos, as camadas são conectadas por alinhavos de linha de algodão não trançada, uma linha delicada que não marca a trama do tecido e que permite a remoção após a finalização do processo. Essa técnica tradicional e artesanal é conhecida mundialmente como *Full-Canvas*.

Ao visitar o ateliê Dege & Skinner, casa especializada em uniformes militares, meus colegas e eu fomos recebidos pelo presidente da casa, que apresentou o funcionamento do espaço. Ao entrar, nos deparamos com uma sala de vendas, onde todas as possibilidades de tecidos, produtos de joalheria, gravatas e uma linha de camisas pronta-entrega são expostos.

Em um espaço ornamentado com móveis de madeira, a imagem que atraiu meu olhar foi o local de trabalho do cortador de camisas, que ficava no final da sala de atendimentos, ao lado dos provadores. O mestre camiseiro trabalhava sob a luz elegante do local, cortando uma camisa listrada e, para isso, usava uma grande tábua de madeira e uma faca de lâmina arredondada, instrumento que permite cortar o tecido listrado com precisão, para que em todas as costuras da camisa a padronagem se encaixe perfeitamente. O resultado da aplicação da técnica podia ser observado na própria camisa que o camiseiro vestia.

FIGURA 1 - MESA DO MESTRE CAMISEIRO.

FONTE: Acervo da autora, 2012.

O mestre de corte e diretor criativo do ateliê continuou a guiar a turma pelo espaço, levando os estudantes para as salas de produção. Um ambiente exclusivo era dedicado ao corte de calças, enquanto outro era reservado para o corte de paletós. Os oficiais trabalhavam sentados em suas bancadas, realizando tarefas manuais, todos muito elegantes em seus trajes sob medida. É bastante comum nas alfaiatarias tradicionais trabalhar sentado no chão ou sobre a mesa, pois essa posição, segundo os oficiais, ajuda na execução das costuras, permitindo um melhor controle do peso do tecido, que se espalha ao redor, além de facilitar o acesso às ferramentas. Embora possa parecer estranho, essa postura é considerada ergonômica e confortável após um tempo de prática.

Encantada com os processos e o ambiente de trabalho, me emocionei profundamente quando o mestre alfaiate apresentou seu paletó, um casaco de lã com um forro de seda feito a partir de um lenço que pertenceu à sua esposa falecida. Ele compartilhou que, assim, ela estaria sempre presente toda vez que ele vestisse a peça. Foi nesse momento que percebi a riqueza de significados e memórias que permeavam aquele mundo; decidi tornar-me alfaiate e retornar ao Brasil com o propósito de ingressar na profissão.

FIGURA 2 - OFICIAIS TRABALHANDO SENTADOS NAS MESAS.

FONTE: Acervo da autora, 2012.

A Alfaiataria no Brasil

Inicialmente, a alfaiataria no Brasil era uma prática restrita às elites, que queriam imitar o estilo europeu em solo nacional. Com o passar do tempo, o ofício começou a se moldar às condições locais, como o clima tropical e a variedade de materiais disponíveis. Os processos de imigração trouxeram ao Brasil alfaiates de países europeus, como Itália e Alemanha, estabelecendo esses profissionais e processos no mercado de alfaiataria do país. Essa fusão cultural, junto com as necessidades específicas da população brasileira, resultou em uma alfaiataria com características únicas, mas que ainda mantém uma conexão forte com as tradições da profissão.

Ao voltar a Belo Horizonte depois do curso de Alfaiataria Bespoke Inglesa, ainda em 2012, me deparei com uma realidade profissional muito diferente da que me encantou na Inglaterra. Meu primeiro contato com a alfaiataria no Brasil foi como estagiária em um ateliê cujo dono é conhecido como sendo um grande mestre alfaiate. Contudo, ele não era realmente um profissional do ofício, atuava com vendas e repassava a produção para um mestre que comandava o corte e a equipe de oficiais. Esta condição expressa o contraste com o contexto inglês, pois naquele país, para ser considerado alfaiate é preciso exercer o saber

prático do ofício. Em Belo Horizonte, os profissionais que atuavam na produção do ateliê, em sua maioria já aposentados, não recebiam o devido reconhecimento por seu ofício. Muitos continuavam trabalhando em condições precárias, sem acesso a direitos trabalhistas e com salários baixos, desproporcionais à complexidade e à qualidade do trabalho que realizavam.

FIGURA 3 - ALFAIATE EM ATELIÊ NO BRASIL.

FONTE: Acervo da autora, 2012.

Além disso, as técnicas tradicionais que dominavam já haviam sido amplamente substituídas por processos industrializados. A entretela de crina (um dos elementos que confere estrutura e durabilidade às peças artesanais), por exemplo, foi trocada por um material termocolante, que adere ao tecido por meio de alta temperatura e pressão. Com isso, eliminam-se muitos dos alinhavos e pontos de estruturação feitos à mão. A lapela passa a ser moldada pela pressão do ferro, e a crina, quando utilizada, restringe-se a uma pequena camada localizada apenas no peito do paletó, perdendo-se, assim, boa parte da complexidade técnica e do valor simbólico que caracterizam a alfaiataria artesanal.

Diferente da alfaiataria inglesa, que, para sobreviver às transformações do mercado após a Revolução Industrial passou a valorizar o processo artesanal e a reforçar o conceito de exclusividade e excelência do ofício, nos ateliês em Belo Horizonte, os alfaiates seguiram um caminho distinto. Aqui, muitos profissionais adotaram técnicas industriais com o objetivo de reduzir os custos de produção e tornar os valores da alfaiataria mais próximos aos do terno pronto, fabricado em escala pela indústria. Essa adaptação visava manter a competitividade diante da crescente popularização do vestuário industrializado, ainda que isso significasse o afastamento de práticas manuais tradicionais que conferiam identidade e qualidade singular às peças.

Segundo Luiz Antônio Cunha (2000), o passado escravagista no Brasil criou uma associação entre o trabalho manual e a condição de escravizado. Nas palavras de Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015, p. 95), "numa sociedade escravocrata, todo trabalho físico e que demandasse esforço era considerado aviltante, e assim relegado aos africanos". Esse processo contribuiu para a formação de um forte preconceito contra o trabalho manual, considerado socialmente inferior no país. Essa herança histórica ajuda a compreender a desvalorização de ofícios artesanais no país, incluindo a alfaiataria. Apesar de exigir conhecimento técnico, experiência e domínio de práticas especializadas, o trabalho do alfaiate passou a ser frequentemente percebido como um trabalho manual de menor prestígio. Assim, a alfaiataria, como outros ofícios artesanais, foi marcada por um contexto histórico em que saberes do fazer, construídos na prática e transmitidos entre gerações, foram socialmente subestimados em razão da associação histórica entre trabalho manual e hierarquias sociais herdadas do período escravista.

Os alfaiates que tive a oportunidade de conhecer no Brasil compartilharam que as técnicas manuais que ela [Bárbara Toffanetto] aprendeu na Inglaterra eram, de fato, utilizadas quando começaram a aprender alfaiataria. O processo *Full-Canvas* era por eles nomeado de paletó "enquartado". Contudo, com o tempo, tais técnicas sofreram modificações. Essas mudanças tornaram o trabalho mais fácil e prático, adaptando-o às novas demandas do mercado. Alguns deles relataram que, com essas transformações, nunca mais desejaram retornar ao método artesanal, preferindo os processos mais rápidos e menos complexos que haviam adotado ao longo dos anos.

FIGURA 4 - ESTRUTURA INTERNA PALETÓ ARTESANAL CONFECCIONADO NO CURSO NA INGLATERRA E PALETÓ FUSIONADO PRODUZIDO NO BRASIL.

FONTE: Acervo da autora, 2025.

Outro desafio enfrentado pelas alfaiatarias no Brasil se tornou a aquisição de matéria-prima. A maioria dos materiais utilizados na confecção de ternos artesanais são importados, tais como tecidos de lã fria, forros de alta qualidade, entretelas naturais e botões específicos, o que torna o acesso difícil e caro. Essa dependência de insumos estrangeiros limita tanto a produção quanto a competitividade das alfaiatarias locais, dificultando a manutenção da tradição da alfaiataria sob medida no país.

Ao iniciar minha atuação na alfaiataria em Belo Horizonte, presenciei a redução crescente das lojas especializadas em tecidos e aviamentos de alfaiataria. Apenas dois fornecedores locais forneciam esses materiais: a Casimiras Josheph Pitchon, aberta em 1955, fechou as portas em 2012; a loja Carvalho Tecidos e Aviamentos, aberta em 1996, encontra-se em funcionamento até hoje, embora não possua material específico de alfaiataria. Dessa forma, os principais fornecedores do Brasil, que ainda vendem matéria-prima importada e nacional, estão localizados em São Paulo. Com a dificuldade de acesso à matéria-prima importada, as alfaiatarias mineiras – e possivelmente as de outros estados – precisaram se adaptar para manter a produção ativa. Uma das principais estratégias foi a substituição de materiais importados por tecidos nacionais, como algodões e misturas sintéticas, mesmo que, em muitos casos, esses materiais não ofereçam a mesma qualidade das tradicionais lãs inglesas ou italianas.

Segundo Sennett (2009), o trabalho do artífice não é apenas uma repetição de técnicas aprendidas, mas um processo contínuo de adaptação e experimentação. À medida que os materiais mudam, seja por escassez, seja por inovação, o artífice precisa desenvolver novas formas de manipulação, explorando possibilidades que, muitas vezes, escapam ao controle inicial. O autor enfatiza que o bom artesão aprende com a resistência do material, ou seja, com as dificuldades que ele impõe, refinando suas habilidades a partir do diálogo com a matéria.

Essa metamorfose é também um reflexo da modernidade: com a industrialização, muitos materiais passaram a ser padronizados e processos automatizados, o que, para Sennett (2009), empobreceu em parte a relação sensível entre o criador e o objeto. No entanto, o autor argumenta que a habilidade artesanal pode coexistir com a inovação, desde que o artesão mantenha uma postura aberta ao aprendizado contínuo, à improvisação e ao cuidado com os detalhes. O verdadeiro artífice é aquele que se adapta sem perder o compromisso com a qualidade, o domínio técnico e o valor essencial do trabalho bem-feito.

O caminho como aprendiz em Belo Horizonte

Aprender o ofício em Belo Horizonte revelou-se um verdadeiro desafio para mim. A ausência de cursos e escolas especializadas me obrigou a buscar, por conta própria, um alfaiate disposto a me aceitar como aprendiz, algo que por si só já exigia persistência. Com o tempo, percebi que, no país, são raros os profissionais que dominam todas as etapas da modelagem e da confecção das peças de forma completa. Na época, existia apenas uma escola especializada nesse ensino: o Projeto Sob Medida, localizado em São Paulo, fundado pela Associação dos Alfaiates do estado (atualmente, o curso se encontra fechado). Essa escassez de formação formal contribui para a dificuldade de acesso ao conhecimento técnico aprofundado no campo da alfaiataria.

Na Inglaterra, foram criadas diversas escolas especializadas no ensino da alfaiataria com o objetivo de preservar o ofício e transmitir seus saberes tradicionais. A *Savile Row Bespoke Association* destaca, em seu site oficial, a importância da formação estruturada e do sistema formal de aprendizagem como base para a atuação nos ateliês da histórica Savile Row. Em parceria com a *London Academy of Bespoke*, a associação mantém um programa que articula preparação técnica e prática profissional, exigindo que as casas membros empreguem aprendizes, assegurando que a transmissão do saber artesanal ocorra de maneira rigorosa e contínua, conforme descrito pela própria associação. Somente após essa base teórica e técnica os aprendizes seguem para o aprendizado prático, vivenciando diretamente a rotina e os detalhes do ofício no ambiente profissional.

Ao continuar buscando mestres dispostos a ensinar o ofício da alfaiataria, cheguei ao centro de Belo Horizonte, onde encontrei o Edifício Maia, um prédio comercial localizado na rua Espírito Santo, no Centro, conhecido por abrigar diversos pequenos ateliês dedicados à alfaiataria. Foi nesse ambiente rico em saberes tradicionais que conheci o Senhor Higino, um alfaiate experiente que se dispôs a me receber como aprendiz. A partir desse encontro, iniciou-se não apenas um processo de aprendizagem prática, mas também uma imersão em um universo de técnicas, histórias e relações que moldaram sua compreensão do ofício com uma identidade nacional.

Aos 79 anos, o Sr. Higino trabalhava sozinho, realizando todas as etapas da produção das peças que vendia. Começou como aprendiz aos treze anos. Após o falecimento do pai, cada um dos seus três irmãos também passou a trabalhar em um ofício diferente para ajudar a mãe no sustento da família. As técnicas que ele utilizava eram fortemente influenciadas por processos industriais, com o objetivo de reduzir custos e agilizar a produção. Os moldes não eram criados a partir de uma modelagem original, mas adaptados de bases semiprontas, conforme as medidas do cliente. Os materiais utilizados, em geral, eram de baixa qualidade. Ainda assim, sob sua orientação, aprendi a confeccionar camisas, calças e até mesmo paletós, seguindo seus métodos de trabalho.

Ao contrário da Inglaterra e da Itália, onde há uma vasta tradição editorial dedicada à alfaiataria, no Brasil existem poucas publicações sobre o tema, o que torna ainda mais difícil a preservação e a transmissão dos saberes desse ofício. Diante dessa escassez, segui firmemente em minha trajetória de aprendizado, valorizando o contato direto com os oficiais experientes. Em uma busca contínua de alfaiates dispostos a compartilhar seus conhecimentos, mergulhei cada vez mais no universo do ofício por meio da observação, da prática e do diálogo com mestres de diferentes trajetórias. Essa caminhada proporcionou uma base sólida e diversa, que combina técnicas tradicionais e adaptações contemporâneas a um olhar crítico-social sobre o ofício. Em 2016, abri meu próprio ateliê, a Toffanetto Alfaiataria, um espaço onde pude não apenas aplicar o que havia aprendido, mas também desenvolver uma linguagem autoral, unindo saberes artesanais, pesquisa de materiais e experimentação estética.

Mesmo após abrir meu ateliê, segui investindo na formação contínua, participando de cursos, aulas e pesquisas que aprofundassem meu conhecimento técnico e conceitual. Essa busca constante pelo aperfeiçoamento tem como objetivo oferecer aos meus clientes não apenas uma peça sob medida, mas também a compreensão do que é, de fato, a alfaiataria artesanal de qualidade – um processo cuidadoso, rico em detalhes e profundamente

conectado com a tradição e a individualidade de cada corpo. Ao longo do meu desenvolvimento profissional, pude observar gradativamente o crescimento do mercado de alfaiataria no país. Esse movimento se deu, principalmente, pelo aumento da preocupação do homem contemporâneo com sua imagem e pelo uso das peças de alfaiataria pelas mulheres. Com isso, muitas alfaiatarias começaram a surgir e diversos empresários passaram a investir no conceito de alfaiataria como forma de agregar valor aos seus produtos.

Alguns fornecedores voltaram a disponibilizar matéria-prima importada e insumos voltados ao processo artesanal no Brasil, o que representa um avanço importante para a alfaiataria tradicional. No entanto, os profissionais realmente qualificados ainda são escassos. Apesar da variedade de cursos virtuais disponíveis atualmente, a formação prática (essencial para o domínio da alfaiataria) deixou de ser realizada de forma consistente. O resultado é uma geração de alfaiates que se forma com uma base incompleta, muitas vezes sem o contato direto com os saberes tradicionais que só a vivência e a experiência ao lado de mestres podem transmitir.

Apesar do crescente discurso de valorização da figura do alfaiate, o verdadeiro oficial, aquele que domina o ofício e executa, de fato, o trabalho artesanal, ainda não é devidamente reconhecido. Muitos empresários e vendedores se apropriam do prestígio associado ao nome "alfaiate" para agregar valor às suas marcas e produtos, mas essa valorização raramente se estende aos profissionais que estão por trás das peças. Esses alfaiates continuam escondidos em ateliês, muitas vezes trabalhando em condições precárias e com salários baixos, sem o devido reconhecimento por sua técnica, experiência e contribuição essencial à manutenção da tradição artesanal.

Nos últimos anos, muitos alfaiates brasileiros passaram a adotar a distinção entre os termos "Bespoke" e "sob medida", seguindo a linha de raciocínio de ingleses e italianos. No entanto, os mestres antigos da alfaiataria no Brasil não reconhecem essa separação conceitual. Para eles, o termo "sob medida" sempre representou o ofício artesanal em sua essência, com todas as etapas feitas manualmente, de forma personalizada e exclusiva para cada cliente. Por essa razão, neste texto, optei por tratar a alfaiataria artesanal tradicional não como Bespoke, mas sim como "sob medida", valorizando a forma como esse saber foi historicamente construído e transmitido em nosso país.

Diante desse cenário, é fundamental valorizar os saberes e tradições que formam a base da profissão de alfaiate no Brasil. Trata-se de um ofício marcado por práticas transmitidas oralmente, pelo corpo e pelo fazer, em um processo que atravessa gerações. O vocabulário próprio da alfaiataria e seus costumes revelam uma cultura profissional rica e enraizada, em que alguns termos específicos chamam a atenção – tais como "puta merda", o acabamento interno dos bolsos do paletó, e "cachaceira", a peça de entretela que faz o acabamento interno do degolo traseiro, entre outros – criando um glossário reconhecido apenas pelos que atuam no ofício e tiveram o conhecimento transmitido através da experiência passada por gerações.

Portanto, reconhecer a importância da alfaiataria é afirmar o valor do conhecimento manual; preservar esse ofício significa proteger um patrimônio cultural que integra a identidade brasileira, fortalecendo a continuidade de um saber que resiste às transformações do tempo e ainda encontra relevância nos dias de hoje.

Mulheres na alfaiataria contemporânea: divisão do trabalho e relações de gênero no ofício

A organização do trabalho na alfaiataria preserva, até os dias atuais, traços estruturais estabelecidos com o surgimento das corporações de ofício, as guildas, na Europa entre os séculos XII e XV. A divisão do trabalho na alfaiataria é tradicionalmente estruturada em etapas bem definidas, cada uma exigindo habilidades específicas e, muitas vezes, desempenhada por profissionais diferentes dentro da oficina. Esse sistema colaborativo garante a precisão e a qualidade das peças confeccionadas.

Em minha experiência, ao longo de treze anos estudando e atuando com alfaiataria em Belo Horizonte, pude observar que a divisão do trabalho no contexto mineiro apresenta especificidades próprias. Embora mantenha a lógica tradicional de hierarquização e especialização do ofício, a prática local revela adaptações às dinâmicas contemporâneas dos ateliês, nas quais as funções tendem a ser mais flexíveis e, muitas vezes, concentradas em um número reduzido de profissionais, redefinindo as fronteiras entre corte, modelagem, montagem e acabamento.

Segundo a tradição do ofício, o processo começa com o mestre de corte, figura central na alfaiataria, responsável por interpretar o desejo do cliente, tirar as medidas, elaborar o molde e cortar o tecido, seu trabalho determina o caimento e a estrutura do traje. Para estar nesse cargo, o oficial precisa compreender todas as etapas de produção da peça, sendo considerado um oficial completo. Depois, entram em cena os oficiais, cada um exercendo uma função específica: calceiro, camiseiro, coleteiro, buteiro (responsável pelos consertos e ajustes de peças externas ao trabalho realizado no ateliê), proveiro (prepara a frente do paletó) e acabador (responsável por fechar a peça, aplicando mangas e gola do paletó). Alguns ateliês mantêm a tradição de um oficial responsável pelos acabamentos, como casas de botões e bordados. Há também os aprendizes, que, além de aprender o ofício, desempenham funções auxiliares, como alinhavar peças, preparar materiais e observar os mestres em ação. Com o tempo e a prática, esses aprendizes vão assumindo responsabilidades mais complexas dentro da cadeia produtiva.

No contexto atual, é possível identificar uma nova configuração na divisão do trabalho na alfaiataria. Observa-se, em muitos casos, a figura do empresário como proprietário do ateliê e responsável pelas vendas, autointitulando-se “mestre” mesmo sem dominar integralmente os processos técnicos do ofício. O mestre alfaiate, por sua vez, passa a ocupar frequentemente a posição de funcionário, atuando, sobretudo no corte e exercendo controle parcial sobre as etapas produtivas desenvolvidas no ateliê. Muitos profissionais executam suas tarefas em casa, e não em um espaço coletivo de trabalho, o que fragmenta ainda mais o processo. Essa configuração fragiliza a relação entre mestre e aprendiz, uma vez que a fragmentação do trabalho e a dispersão dos profissionais dificultam a convivência cotidiana no ateliê – espaço historicamente fundamental para a formação no ofício.

Na hierarquia do trabalho na alfaiataria, as mulheres tradicionalmente ocupam posições específicas, geralmente relacionadas à confecção de peças como coletes e camisas, além de atuarem na etapa de acabamentos. Essas funções, embora fundamentais para a qualidade final das peças, costumam ser vistas como auxiliares em relação aos cargos mais valorizados, como o de mestre de corte, que historicamente é ocupado majoritariamente por homens.

A princípio, acreditei que a barreira de gênero na alfaiataria já tivesse sido superada. A professora do curso que realizei na Inglaterra era mulher e, durante uma visita à Savile Row, observei mulheres ocupando funções com destaque e competência. Na Inglaterra, a alfaiataria deixou de ser um ofício exclusivamente masculino e hoje é possível encontrar cada vez mais mulheres atuando na área, seja como aprendizes, oficiais plenamente capacitadas ou mesmo liderando equipes – inclusive, uma das alfaiatarias mais renomadas da região tem como mestre de corte justamente uma mulher, o que sinaliza mudanças importantes no cenário da profissão.

Portanto, acreditei que a barreira do preconceito de gênero na alfaiataria já havia sido superada. No entanto, ao me aprofundar nos estudos e nas conversas com outros aprendizes, concluí que a realidade ainda é marcada por diversos episódios de misoginia no ambiente de trabalho. A divisão do trabalho na alfaiataria brasileira se manteve próxima à tradicional, embora a presença feminina no ofício fosse ainda bastante rara. Enfrentei grande resistência para aprender o ofício, e só me aceitaram como aprendiz após demonstrar que eu já possuía algum conhecimento prévio sobre a alfaiataria artesanal.

Durante esse processo, já no Brasil, tentaram me dissuadir, alegando que a profissão não era lucrativa e que eu deveria desistir. Embora tenha sido aceita como aprendiz pelos alfaiates do primeiro ateliê que trabalhei (2012) a outra mulher que trabalhava no espaço, responsável por ajustes e acabamentos, ainda não era considerada alfaiate, apesar de executar as mesmas tarefas que os outros oficiais.

Apesar dos avanços e da presença crescente de mulheres no ofício – mudança que tem ajudado diretamente em sua permanência –, persistem atitudes discriminatórias e resistência por parte de alguns colegas e mestres, revelando que a equidade de gênero nesse ofício ainda é um desafio a ser plenamente conquistado.

Nos últimos anos, é possível observar um aumento significativo da presença de mulheres na alfaiataria no Brasil. Muitas delas são jovens com formação superior que, ao se apaixonarem pelo ofício, decidiram buscar o aprendizado técnico e mergulhar no universo da costura sob medida. Com esse conhecimento e visão ampliada, elas têm criado seus próprios ateliês, espaços onde não apenas desenvolvem seu trabalho autoral, mas também buscam empregar e valorizar outras mulheres que sempre estiveram presentes no ofício sem o devido reconhecimento.

Essas mulheres identificam, igualmente, no ambiente acadêmico uma possibilidade de consolidar sua atuação profissional, ao mesmo tempo em que produzem, compartilham e difundem saberes relacionados ao ofício. Como a professora Doutora em Educação na Universidade Federal de Minas Gerais FAE/UFMG Juliana Barbosa, cuja pesquisa e atuação profissional tem contribuído para o campo de estudos sobre a alfaiataria ao investigar os modos de aprendizagem e transmissão de saberes desse ofício tradicional no Brasil. Com a intenção de resgatar e fortalecer a transmissão tradicional do ofício da alfaiataria, em 2013, em Belo Horizonte, Barbosa desenvolveu um projeto de extensão na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em parceria com a Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG), com o objetivo de fortalecer a transmissão tradicional da alfaiataria por meio da inserção de aprendizes diretamente nos ateliês de mestres alfaiates.

A iniciativa articulou prática profissional e formação acadêmica, segundo Barbosa (2016). A liberdade metodológica atribuída aos mestres resultou em percursos formativos

distintos entre os aprendizes, evidenciando níveis variados de desenvolvimento. Alguns se sobressaíram em relação ao grupo, refletindo o ritmo, as exigências e a condução pedagógica estabelecidos por cada alfaiate. Embora tenham permanecido na condição de aprendizes e por um período relativamente breve de formação, os conhecimentos adquiridos foram de grande relevância, contribuindo significativamente para complementar e ampliar sua formação profissional. Tive contato direto com alguns desses alunos durante seus processos como aprendizes, o que me permitiu observar que tal processo não contribuiu apenas para o aprendizado dos alunos, mas também fortaleceu a autoestima dos alfaiates envolvidos, ao valorizar seus saberes e reconhecer sua experiência profissional.

A pesquisa "Mulheres na alfaiataria – da invisibilidade às alfaiatas no design de moda contemporâneo" (2021), de Valdirene Aparecida Vieira Nunes, investiga a presença de mulheres em um campo historicamente associado ao trabalho masculino. O estudo discute a invisibilização dessas profissionais ao longo do tempo e evidencia a atuação de alfaiatas no design de moda contemporâneo. Como parte da pesquisa, fui entrevistada, e a partir da leitura do estudo compreendi a importância de alfaiates atuantes no ofício relatarem diretamente sua relação com a profissão, seus métodos de trabalho e seus ateliês, evidenciando a realidade do ofício a partir da perspectiva de quem o pratica.

Motivada pelo desejo de perpetuar os saberes do ofício e expandir sua transmissão para além do meu ateliê, desenvolvo, por meio de trabalhos artísticos nas Artes Plásticas, obras que conduzem aos espaços de arte a essência da alfaiataria artesanal e seus processos, ressaltando gestos, técnicas e conhecimentos que estruturam essa prática secular. Em minha pesquisa de mestrado, produzi obras que resultaram na exposição Retrato Sob Medida (2016**)**, a qual investiga, por meio da linguagem das Artes Visuais, as relações entre corpo, medida, memória e os processos da alfaiataria artesanal.

A presença das mulheres na alfaiataria apresenta não apenas uma ampliação de participação em um ofício historicamente masculinizado, mas também uma transformação nas formas de produzir, ensinar e significar essa prática. Ao ocuparem ateliês, salas de aula e espaços de pesquisa, essas profissionais tensionam estruturas tradicionais, reivindicam reconhecimento técnico e reconfiguram hierarquias consolidadas ao longo dos séculos.

Costuras finais

A análise da alfaiataria entre Savile Row e Belo Horizonte revela que o ofício, longe de constituir uma tradição fixa, é um campo de negociações simbólicas e materiais em constante transformação. A forma clássica do terno, entendida como "escultura moral" do corpo masculino moderno, evidencia não apenas a precisão técnica, mas também a inscrição de um ideal disciplinar e colonial que se consolidou como modelo de civilidade. No entanto, ao atravessar o Atlântico e se inscrever no contexto brasileiro, essa estética sofre desvios e reinvenções que deslocam o eixo do discurso.

No Brasil, o fazer do alfaiate se hibridiza, adapta-se às condições locais e reconfigura os sentidos do ofício. Entre a escassez de materiais e a inventividade cotidiana, emerge uma produção que traduz a herança europeia em gesto criativo, revelando uma outra temporalidade: periférica, artesanal, resistente. Essa diferença não deve ser compreendida como ausência de modernidade, mas como elaboração própria, que reinscreve a tradição em diálogo com as condições históricas e sociais do país.

Nesse processo, é fundamental reconhecer também a presença das mulheres na alfaiataria, cuja atuação é muitas vezes apagada pela narrativa masculina do ofício, mas que sustentam e reinventam suas práticas. Seja nas costureiras, modelistas ou criadoras que tensionam os limites entre o fazer artesanal e o artístico, as mulheres introduzem outras medidas, outros modos de cortar e pensar o corpo. Sua atuação reconfigura a própria ideia de quem pode ocupar o espaço do ateliê, desestabilizando a divisão de gênero que separou, historicamente, o alfaiate da costureira. Assim, a alfaiataria se amplia como território plural, onde diferentes corpos e experiências se inscrevem na trama do ofício.

Mais do que um percurso linear entre Londres e Belo Horizonte, trata-se de um espaço de tensões, traduções e ressignificações. A experiência inglesa, marcada pelo prestígio e pela preservação do artesanal, contrasta com a prática brasileira, onde o trabalho manual é atravessado por desigualdades e pela pressão industrial. Contudo, é justamente nesse contraste que se costuram novas possibilidades: o encontro entre o artesanal e o contemporâneo, entre o gesto e a mercadoria, entre o corpo e a história.

Pensar o futuro da alfaiataria, portanto, implica costurar essas temporalidades e corpos sem hierarquizá-los, reconhecendo as memórias, resistências e invenções que habitam o ofício. A genealogia da alfaiataria não é um fio contínuo que parte da Europa rumo à periferia, mas uma trama viva de cruzamentos, deslocamentos e reaparições. É nesse tecido de multiplicidades, onde também se entrelaçam as mãos femininas e suas formas de fazer, que se pode compreender a força contemporânea da alfaiataria: um fazer que, ao mesmo tempo em que guarda o passado, reinscreve-se em novas superfícies e corpos, reinventando continuamente a própria ideia de tradição.

Referências

BARBOSA, Juliana. A alfaiataria e sua particular transmissão de ensino. *In*: ***Actas de Diseño***, vol. 21, pp. 165–168, Universidad de Palermo, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/6c946890-99c1-42e3-9958-7ff7f56db745/content. Acesso em: 1 mar. 2026.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-199. (Obras escolhidas, v. 1).

CANO, Rubén López.; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música:** problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.

CUNHA, Luiz Antonio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora UNESP, Brasília, DF: Flacso, 2000.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas**: evolução do traje moderno. Tradução de Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

NUNES, Valdirene Aparecida Vieira. **Mulheres na alfaiataria**: da invisibilidade às alfaiatas no design de moda contemporâneo. 2021. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Bauru, 2021. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/216148. Acesso em: 2 mar. 2026.

SANTOS, Camila Matzenauer dos; BIANCALANA, Gisela Reis. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 83–93, 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v7i2p83-93. Disponível em: https://revistas.usp.br/aspas/article/view/137980. Acesso em: 01 jul. 2025.

SAVILE ROW BESPOKE ASSOCIATION. SRBA apprentice scheme: **Information about apprenticeships and Savile Row training bespoke tailoring training.** London, [s.d.]. Disponível em: https://www.savilerowbespoke.com/information-about-apprenticeships-and-savile-row-training-bespoke-tailoring-training/srba-apprentice-scheme/. Acesso em: 2 mar. 2026.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel**. Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Tradução de Clóvis Marques. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SHERWOOD, James. **Savile Row**: the master tailors of British Bespoke. 1. ed. London: Thames & Hudson, 2010.

Agradecimentos

Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (PPG UEMG) pelo acolhimento institucional, bem como à bolsa ProBPG/UEMG – Mestrado (2024–2025), cujo apoio foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

Revisor do texto: Loque Arcanjo, Doutor em História, Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. E-mail: loque.arcanjo@uemg.br

Tecendo ausências: Corpos negros, práticas têxteis e o silêncio das narrativas no design e na moda

Weaving Absences: Black Bodies, Textile Practices, and the Silence of Narratives in Design and Fashion

Felipe Guimarães Fleury[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2907-1446

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2041

[resumo] Este artigo investiga as práticas têxteis de pessoas negras como epistemologias do fazer, capazes de tensionar os paradigmas eurocêntricos que estruturam o campo do design de moda. A partir de uma abordagem decolonial e interseccional, analisa-se a invisibilização de corpos e saberes negros na historiografia do design brasileiro, evidenciando como raça, gênero e classe atravessam historicamente a constituição do trabalho têxtil no país. Por meio de revisão bibliográfica situada, análise de registros históricos e exame de práticas contemporâneas, o estudo demonstra que o fazer têxtil negro opera como território de memória, resistência e elaboração política. Argumenta-se que essas práticas constituem formas de conhecimento que integram técnica, corpo e experiência, desestabilizando dicotomias modernas como teoria e prática, arte e trabalho, design e artesanato. Ao evidenciar a continuidade dessas epistemologias em diferentes contextos, o artigo sustenta que o reconhecimento das práticas têxteis negras é fundamental para a construção de uma historiografia decolonial do design. Conclui-se que reinterpretar o campo do design de moda brasileiro a partir dessas trajetórias permite não apenas ampliar seus referenciais teóricos, mas também reposicionar o fazer têxtil como espaço legítimo de produção de conhecimento e transformação social.

[palavras-chave] **Design de Moda. Corpos Negros. Interseccionalidade. Práticas Decoloniais. Memória e Materialidade.**

[1] Doutor em Design pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e docente da mesma universidade. E-mail: talk2felipe@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/2576974385692698

[abstract] This article examines Black textile practices as epistemologies of making that challenge the Eurocentric paradigms structuring the field of fashion design. Grounded in a decolonial and intersectional approach, it analyzes the erasure of Black bodies and knowledge within Brazilian design historiography, highlighting how race, gender, and class have historically shaped textile labor in the country. Through a situated literature review, analysis of historical records, and examination of contemporary practices, the study demonstrates that Black textile making operates as a site of memory, resistance, and political articulation. It argues that these practices constitute forms of knowledge that integrate technique, embodiment, and lived experience, thereby destabilizing modern dichotomies such as theory and practice, art and labor, and design and craft. By foregrounding the continuity of these epistemologies across different contexts, the article asserts that recognizing Black textile practices is essential for building a decolonial historiography of design. It concludes that reinterpreting Brazilian fashion design through these trajectories not only expands its theoretical frameworks but also repositions textile making as a legitimate site of knowledge production and social transformation.

[keywords] **Fashion Design. Black Bodies. Intersectionality. Decolonial Practices. Memory and Materiality.**

Recebido em: 05-01-2026.
Aprovado em: 11-06-2026.

Entre fios e ausências: o tecido como arquivo político

"Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro."
— Conceição Evaristo[2]

As mãos que tecem, bordam e costuram carregam em seus gestos uma memória política que ultrapassa a materialidade dos fios. No Brasil, essas mãos foram majoritariamente negras — nas fazendas do período escravocrata, nos ateliês urbanos do século XIX, nos trabalhos domésticos e nas práticas têxteis precarizadas ao longo do século XX, nas quais, como sugere Conceição Evaristo, a costura se aproxima de um gesto de inscrição da própria vida na matéria, e nos coletivos periféricos contemporâneos (Evaristo, 2016). No entanto, a historiografia do design brasileiro privilegiou narrativas que invisibilizaram ou folclorizaram essas práticas, construindo um campo disciplinar que reproduz silêncios coloniais.

Neste artigo, o termo Brasil Colonial é utilizado em sentido ampliado, referindo-se ao período escravocrata, compreendendo tanto o período colonial quanto o imperial. Nesse

[2] EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, p. 98.

contexto, as práticas têxteis estiveram profundamente atravessadas por relações de raça, gênero e classe, sendo sustentadas, em grande medida, pelo trabalho de pessoas negras. Pesquisas recentes evidenciam a presença ativa desses sujeitos na constituição da indústria têxtil brasileira ainda nesse período, indicando que não se tratava de uma participação marginal, mas estrutural (Perrot, 2010).

Este estudo parte da compreensão de que fazer tecido não é apenas uma atividade produtiva, mas uma epistemologia — uma forma específica de conhecer, narrar e transformar o mundo. Quando observamos as práticas têxteis desenvolvidas por pessoas negras ao longo da história brasileira, não encontramos apenas técnicas e saberes, mas modos de existir que tensionam os paradigmas hegemônicos do design. Essas práticas constituem o que pode ser chamado de arquivo político: conjunto de saberes corporalizados que resistem ao apagamento e reivindicam seu lugar na história.

A invisibilização desses corpos e saberes na narrativa oficial do design brasileiro não é casual. Como argumenta Quijano (2000), a colonialidade do poder opera por meio da naturalização de classificações raciais que organizam pessoas, culturas e conhecimentos em hierarquias de valor. No campo do design, essa lógica se materializa na distinção entre design e artesanato, na qual o primeiro é historicamente associado ao moderno, ao racional e ao universal, enquanto o segundo é sistematicamente vinculado ao tradicional, ao localizado e ao subalterno[3] (Tunstall, 2013). Essa operação não apenas diferencia práticas, mas institui regimes de legitimidade que determinam quais formas de conhecimento são reconhecidas como projeto e quais permanecem circunscritas à categoria de fazer manual.

Tal divisão, no entanto, não é universal, mas historicamente produzida no contexto da modernidade colonial, cujos efeitos se estendem até o presente. Em diferentes sociedades africanas, como entre os iorubás, as práticas têxteis eram organizadas segundo outras lógicas, nas quais homens e mulheres desempenhavam funções distintas, porém não hierarquizadas. Homens teciam em teares estreitos horizontais, enquanto mulheres operavam teares largos verticais e realizavam processos de tingimento, como o adire, ao passo que os homens também produziam tecidos como o asó oke. Conforme argumenta Oyěwùmí (1997), tais organizações sociais não estavam estruturadas a partir de uma lógica de gênero nos moldes ocidentais, evidenciando que a divisão sexual do trabalho, tal como compreendida na modernidade, constitui uma construção histórica situada. Essa construção não se restringe ao passado, mas se atualiza nas dinâmicas contemporâneas da cadeia produtiva da moda. Dados recentes indicam a permanência das desigualdades estruturais de raça e gênero no setor, evidenciando a concentração de mulheres negras em posições mais precarizadas e invisibilizadas (Fashion Revolution Brasil, 2025), o que reforça a continuidade dessas assimetrias ao longo do tempo.

O problema central desta investigação surge da constatação de que, enquanto a historiografia do design têxtil e da moda no Brasil tende a privilegiar narrativas brancas e

[3] Essa distinção está historicamente vinculada à institucionalização do design como campo disciplinar no contexto europeu, particularmente a partir do século XX, quando práticas associadas à produção industrial e ao projeto foram dissociadas de saberes manuais e vernaculares. Tal separação contribuiu para a consolidação de uma hierarquia epistêmica que desqualifica práticas situadas — frequentemente racializadas e feminilizadas — ao classificá-las como artesanato, mesmo quando envolvem sistemas complexos de conhecimento técnico, simbólico e cultural.

eurocentradas, as práticas têxteis de pessoas negras seguem invisibilizadas ou romantizadas como folclore. Esta ausência não é apenas um vazio a ser preenchido, mas uma operação política que precisa ser detalhada em suas dimensões estruturais.

A pergunta que orienta esta pesquisa é: Como o design têxtil e de moda pode ser relido, no Brasil, a partir das práticas têxteis de corpos negros, compreendidas como formas de resistência, memória e agência social, do período escravocrata às produções contemporâneas? Para responder, mobilizamos um referencial teórico que articula estudos decoloniais, feminismos negros e teorias críticas do design, em diálogo com entrevistas e relatos de criadoras e coletivos contemporâneos, buscando construir uma análise que reconheça a dimensão política das materialidades têxteis.

Parte-se da hipótese de que as práticas têxteis desenvolvidas por pessoas negras constituem epistemologias próprias do fazer, na medida em que articulam conhecimento técnico, memória coletiva e modos de existência que tensionam os fundamentos coloniais do design. Tais práticas não se configuram apenas como formas de resistência ao sistema dominante, mas como proposições de mundos possíveis — modos alternativos de organizar a produção, a circulação e o consumo de artefatos, nos quais a vida, e não o lucro, ocupa posição central.

Trabalhos de mulher, trabalhos de cor

A história das práticas têxteis no Brasil colonial revela uma geografia racial do trabalho que se estruturou como dispositivo fundamental da dominação colonial e persiste até os dias atuais. Durante os três séculos de escravidão, as mãos que teceram, bordaram e costuraram no território brasileiro foram predominantemente negras, configurando um sistema produtivo que articulava a exploração racial, sexual e de classe numa única lógica de acumulação colonial.

Como documenta Angela Davis (2016), a costura constituiu uma das principais ocupações de mulheres escravizadas, não apenas como atividade doméstica, mas também como fonte de renda e estratégia de negociação de autonomia. Anúncios de jornais do século XIX evidenciam a centralidade desse saber técnico no mercado escravista. Conforme registra Freyre, buscava-se "uma mulata moça que seja perfeita costureira de agulha e tesoura, paga-se bem agradando as suas qualidades" (Freyre, 1979, p. 9). Em outros casos, destacava-se que se tratava de "uma escrava muito moça, bonita figura que sabe cozinhar e engomar (...) perfeita costureira própria para qualquer modista" (Freyre, 1979, p. 9). Tais registros[4] evidenciam como a expertise têxtil dessas mulheres era simultaneamente valorizada economicamente e desvalorizada socialmente, revelando uma contradição estrutural do sistema escravista.

O trabalho têxtil das mulheres escravizadas não se limitava às atividades domésticas. Nas fazendas de café e engenhos de açúcar, elas produziam os tecidos rústicos usados na própria vestimenta da escravaria, nas sacarias para armazenamento de grãos e nas lonas

4 Os anúncios citados por Freyre (1979) foram publicados em jornais do Recife no século XIX e evidenciam a valorização econômica de mulheres escravizadas com habilidades têxteis, especialmente costura, lavagem e engomadoria. Essas mulheres podiam ser vendidas ou alugadas, o que revela a inserção de seus saberes no mercado urbano escravista e a mercantilização de competências associadas ao trabalho doméstico.

para transporte. Essa produção, invisibilizada na historiografia tradicional, constituiu um setor estratégico da economia colonial, gerando valor que se acumulou nas mãos dos senhores enquanto as produtoras permaneciam na condição de propriedade (FARIA, 2025).

A violência que permeia essas relações produtivas assume dimensões específicas quando dirigida aos corpos das mulheres negras. Relatos de viagem e documentos de época registram que mulheres grávidas eram obrigadas a manter suas atividades têxteis até o momento do parto, frequentemente dando à luz no próprio local de trabalho, o que evidencia o grau extremo de exploração a que estavam submetidas. Uma negra "que em tempo de parir havia sido assim mesmo mandada colher café. Porém, sentindo muitas dores, acabou retirando-se para casa com o que tinha colhido à cabeça, quando, no caminho, ocorreu o parto, após o qual desmaiou e, ao despertar, os porcos tinham dilacerado a criança" (Dias, 2018, p. 176).

Essa brutalidade não era acidental, mas parte constitutiva de um sistema que negava a humanidade das mulheres negras, tratando seus corpos simultaneamente como força de trabalho, máquinas reprodutivas e objetos de satisfação sexual dos senhores. O trabalho têxtil, nesse contexto, funcionava como uma das formas através das quais essa desumanização se materializava cotidianamente.

As negras de ganho ou ganhadeiras constituíam uma parcela significativa da força de trabalho urbano no Brasil oitocentista, exercendo atividades relacionadas ao vestir — costurar, lavar, passar — que eram fundamentais para a economia das cidades (Soares, 1998). Salvador, Rio de Janeiro e Recife dependiam estruturalmente do trabalho dessas mulheres, que não desenvolviam apenas técnicas específicas, mas todo um material cultural que inclui formas próprias de se vestir e de ocupar o espaço urbano.

O pano-da-costa, elemento central da indumentária de mulheres negras no século XIX, exemplifica como as práticas vestimentárias operavam como tecnologias de memória e identificação. Mais do que um simples tecido, seu uso inscreve-se em processos históricos de reconstrução cultural no contexto da diáspora africana. Como argumenta Faria (2012), ainda que não tenha sido possível reproduzir integralmente os padrões culturais das regiões de origem, o deslocamento forçado e a convivência entre diferentes grupos africanos no cativeiro possibilitaram a recomposição de referências culturais compartilhadas. Nesse sentido, o pano-da-costa pode ser compreendido como parte dessas formas de reelaboração identitária, nas quais elementos materiais participam da construção de pertencimentos que articulam continuidade e transformação. O uso desse e de outros elementos, como turbantes, bordados e adornos, constituía uma linguagem têxtil que comunicava posições sociais, vínculos culturais e estratégias de resistência, tensionando os processos de homogeneização impostos pelo sistema escravista.

A abolição de 1888, longe de representar uma ruptura efetiva com as estruturas coloniais, configurou uma transição natural da escravidão doméstica para o trabalho doméstico assalariado, mantendo, em grande medida, as mesmas relações de poder (Mathias, 1988). Nesse contexto, como analisa Beatriz Nascimento (2018), a permanência de mulheres negras em ocupações semelhantes àquelas desempenhadas no período colonial está diretamente relacionada à articulação entre gênero e raça na estrutura social brasileira. A interseccionalidade das opressões não apenas persistiu no período pós-abolição, mas foi reconfigurada por meio de novos dispositivos jurídicos e ideológicos.

As legislações do período republicano evidenciam essa continuidade. Em 1890, por exemplo, medidas legais passaram a restringir a permanência de filhos com mães solteiras, atingindo de forma desproporcional mulheres negras, historicamente impedidas de constituir arranjos familiares estáveis durante a escravidão. A separação judicial e o encaminhamento dessas crianças como crias para casas de terceiros configuravam estratégias de prolongamento de relações de exploração sob nova roupagem jurídica (Dias, 2018).

A industrialização e a perpetuação das hierarquias raciais

A industrialização brasileira do século XX não rompeu com essas lógicas, mas se modernizou através de novos dispositivos. A indústria têxtil, que se tornou um dos pilares da economia nacional entre 1880 e 1920, baseou-se estruturalmente no trabalho feminino precarizado, reproduzindo as divisões raciais e de gênero estruturadas durante a escravidão.

Em 1882, havia no Brasil cerca de 48 fábricas produzindo 20 milhões de metros de tecido anualmente. Este número cresceu para 134 estabelecimentos espalhados por 17 estados até o final do século (Stein, 1979). O crescimento desta indústria dependeu fundamentalmente do trabalho de mulheres e crianças, que constituíram a maioria da força de trabalho têxtil desde os primeiros estabelecimentos.

A presença de mulheres negras neste processo foi sistematicamente invisibilizada pela historiografia oficial, que privilegiou narrativas sobre a modernização industrial e o protagonismo dos imigrantes europeus. No entanto, pesquisas recentes revelam que as mulheres negras constituíam parcela significativa da força de trabalho têxtil, especialmente em regiões como Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, onde se concentraram as primeiras fábricas (Fujita; Jorente, 2015).

A Greve Geral de 1917 representa um marco fundamental para compreender essas dinâmicas. Iniciada por cerca de 400 operários, em sua maioria mulheres, da fábrica têxtil Cotonifício Crespi no bairro da Mooca em São Paulo, a greve revelou as condições brutais às quais as trabalhadoras têxteis estavam submetidas: jornadas de até 16 horas, trabalho insuficiente para a subsistência, assédio sexual sistemático pelos contramestres e ausência total de direitos trabalhistas (Fraccaro, 2017).

O protagonismo feminino neste movimento não foi casual. As mulheres ocupavam quase 34% da força de trabalho industrial em São Paulo, e no setor têxtil superavam numericamente os homens (Pena, 1981). Na Fábrica de Fósforos Pauliceia, havia cem mulheres empregadas que recebiam apenas 1.800 réis por dia, enquanto os trabalhadores homens chegavam a receber 4.000 réis pela mesma jornada, evidenciando como as hierarquias de gênero se articulavam com a exploração de classe.

A violência cotidiana vivenciada por essas mulheres incluiu não apenas a exploração econômica, mas o assédio sexual sistemático. Denúncias de conduta suspeita para mulheres por parte de encarregados eram frequentes na imprensa operária da época. A greve da fábrica Mariângela, em 30 de junho de 1917, reivindicava explicitamente o fim do abuso por parte dos feitores, revelando como a violência sexual constituía parte estrutural das relações de trabalho (Wolfe, 1993).

A dimensão dessa violência racial, embora nem sempre explicitada nos documentos oficiais, pode ser apreendida por meio da análise dos padrões habitacionais e salariais da

época. As mulheres negras concentravam-se nos bairros operários com piores condições de vida, recebiam os menores salários e exerciam as funções consideradas mais desqualificadas dentro das fábricas — reproduzindo, no ambiente industrial, as hierarquias estruturadas durante a escravidão.

As décadas de 1920-1950: consolidação da precariedade

O período entre 1920 e 1950 assistiu à consolidação da indústria têxtil brasileira como setor estratégico da economia nacional. São Paulo tornou-se o maior polo industrial do país, produzindo 60.714.279 metros de tecido já em 1908 (Mathias, 1988). Este crescimento, no entanto, aprofundou as desigualdades de gênero e raça no setor.

Durante as duas guerras mundiais, ocorreu um boom da presença feminina no mercado industrial, que se reconfiguraria a partir dos anos 1940 com características distintas (Morais, 2022). A Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro (SANBRA) foi uma das empresas responsáveis por integrar mulheres ao quadro de trabalhadores, principalmente como telefonistas e em atividades consideradas socialmente adequadas ao feminino.

Nas fábricas, as mulheres eram direcionadas para tarefas que exigiam suposta delicadeza, como a primeira seleção do algodão bruto e a classificação dos melhores fios. Esta naturalização de supostas aptidões femininas mascarava uma estratégia deliberada de desvalorização do trabalho das mulheres, justificando remunerações menores e condições mais precárias.

O trabalho infantil também se intensificou nesse período, com a inserção massiva de crianças nas fábricas têxteis. Conforme aponta Perrot (2010), muitas mulheres eram compelidas a levar seus filhos para o ambiente fabril e inseri-los em atividades produtivas como forma de ampliar a renda familiar e garantir sua permanência junto a elas. Tal prática evidencia não apenas estratégias de sobrevivência adotadas pelas trabalhadoras, mas também a profunda insuficiência dos mecanismos de proteção social, que naturalizavam a exploração simultânea de mulheres e crianças no contexto da industrialização.

As condições de trabalho não evoluíram no mesmo ritmo da produção industrial. Longas jornadas, exposição a produtos químicos, ausência de equipamentos de segurança e ambientes insalubres caracterizavam o cotidiano das trabalhadoras têxteis. A luta sindical, quando existente, enfrentava intensa repressão policial e resistência patronal.

Século XX tardio e contemporaneidade: a feminização da precariedade

A partir dos anos 1960, a indústria têxtil brasileira passou por transformações significativas, ampliando a produção de roupas, lençóis e fios de malharia. Este crescimento, no entanto, foi acompanhado pela intensificação da precariedade do trabalho feminino, que assumiu novas formas através da terceirização e da informalidade.

Os dados contemporâneos revelam a perpetuação das estruturas históricas de exploração. Segundo a Associação Brasileira do Vestuário (ABRAVEST), 87% dos 1,3 milhão de profissionais que atuam com costura no Brasil são do sexo feminino (ONUMulheres, 2022). Desta força de trabalho feminina, estima-se que mais de 75% seja composta por mulheres negras, empregadas em atividades informais e domiciliares.

No Polo de Confecções do Agreste Pernambucano, maior centro produtor de vestuário do Nordeste, essa realidade assume contornos dramáticos. O trabalho de costura, realizado predominantemente por mulheres em regime domiciliário, reproduz as condições de exploração do período colonial sob uma roupagem moderna. Como denuncia o Coletivo Mulheres do Polo: "Somos mais de 60% de mulheres negras, trabalhando sem direitos, sem reconhecimento, sustentando uma indústria que nos torna invisíveis"[5].

A situação se agrava quando consideramos os casos de trabalho análogo à escravidão no setor têxtil. De 1995 a 2021, 657 pessoas foram escravizadas no setor têxtil no Brasil, a maioria em áreas urbanas (Ministério do Trabalho e Previdência, 2022). Essas ocorrências se concentraram especialmente em escritórios de costura que atendem a grandes marcas de moda, revelando como a precarização extrema se articula com os circuitos globais de produção e consumo.

No contexto dessas continuidades históricas, a pandemia de Covid-19 operou menos como uma ruptura e mais como um intensificador de desigualdades já existentes no setor têxtil. Durante esse período, muitas costureiras perderam seus empregos ou tiveram sua renda drasticamente reduzida, enquanto outras foram obrigadas a continuar trabalhando em condições insalubres para manter a produção de máscaras e equipamentos de proteção. Longe de representar um episódio excepcional, a crise sanitária evidenciou a persistência de formas estruturais de precarização que, no cenário pós-pandêmico, se reconfiguram por meio da ampliação da informalidade e do aprofundamento da vulnerabilidade social. Assim, a precariedade do trabalho têxtil feminino não apenas atravessa diferentes períodos históricos, mas se atualiza e se intensifica em contextos de crise.

A divisão racial do trabalho no campo têxtil contemporâneo

A divisão racial do trabalho no campo têxtil não se manifesta apenas nas relações produtivas, mas também nos circuitos de valorização cultural e nos espaços de poder decisório. Enquanto as criações de designers brancos são celebradas em museus, galerias e semanas de moda, as produções têxteis negras são frequentemente definidas como artesanato ou cultura popular, categorias que, embora não sejam depreciativas em si, funcionam como dispositivos de hierarquização quando aplicadas de forma excludente.

A pesquisa de Almeida (2022) analisa um grupo de mulheres que atuou nos espaços de formação do MASP e do MAM Rio ao longo das décadas de 1950 e 1960, seja como alunas ou professoras. Nesse conjunto, é possível observar a participação significativa de mulheres nas iniciativas têxteis dos dois museus. Porém, a autora menciona que "há níveis distintos de presenças, ausências e apagamentos" (Almeida, 2022, p. 362), o que evidencia reflexões sobre os objetos e trajetórias a partir de diferentes marcadores sociais. Dessa maneira, observa-se que as narrativas museológicas e historiográficas do design brasileiro privilegiaram trajetórias de mulheres brancas, enquanto as contribuições de mulheres negras permaneceram frequentemente invisibilizadas ou folclorizadas.

[5] Depoimento coletado durante assembleia do Coletivo Mulheres do Polo, Caruaru, 2023.

Esta hierarquização revela o que (Simioni, 2007) identifica como a generificação das artes no Brasil, processo que associa determinadas práticas — como o bordado e a costura — ao universo feminino e, consequentemente, à desvalorização. No entanto, quando analisamos essa generificação através da lente racial, percebemos que a desvalorização se intensifica quando essas práticas são realizadas por mulheres negras, evidenciando a interseccionalidade das opressões no campo cultural.

A persistência dessas posições se manifesta também nas políticas públicas de fomento ao design e à moda. Editais de incentivo cultural e programas de apoio ao empreendedorismo criativo tendem a privilegiar projetos que se alinham aos cânones estéticos hegemônicos, marginalizando iniciativas que partem de epistemologias não eurocentradas. O resultado é a perpetuação de um círculo vicioso que mantém as práticas têxteis negras em posição subalterna, impedindo seu reconhecimento como formas legítimas de design contemporâneo.

Resistências históricas e contemporâneas

Apesar de toda a violência estrutural, as mulheres negras desenvolveram historicamente estratégias de resistência que mobilizavam as próprias práticas têxteis como instrumentos de luta e afirmação identitária. Durante a escravidão, o conhecimento sobre tingimentos naturais, técnicas de tecelagem e padrões decorativos funcionou como forma de preservação de memórias africanas e construção de vínculos comunitários.

No período pós-abolição, associações de lavadeiras, costureiras e bordadeiras constituíram espaços fundamentais de organização política e econômica das mulheres negras. Em Salvador, a Irmandade da Boa Morte utilizou bordados e rendas como fonte de renda para cuidar de atividades religiosas e de assistência social, articulando práticas têxteis, religiosidade afro-brasileira e solidariedade comunitária.

Durante a ditadura militar (1964–1985), grupos de mulheres negras mobilizaram bordados e costuras como formas de resistência e elaboração da memória. Em diálogo com as arpilleras chilenas[6], essas mulheres desenvolveram uma linguagem têxtil própria para registrar experiências de perseguição, violência estatal e luta por direitos.

Na contemporaneidade, essas tradições de resistência se renovam através de coletivos como o Linhas de Sampa, que "borda política e está nas lutas por direitos", e o Tem Sentimento, que utiliza o ensino de corte e costura como estratégia de cuidado para mulheres em situação de vulnerabilidade social. Esses projetos revelam como as práticas têxteis podem funcionar como tecnologia de transformação social, articulando geração de renda, fortalecimento identitário e ação política.

Esta expansão histórica demonstra que as ausências contemporâneas de corpos negros na narrativa do design brasileiro não são casuais, mas resultado de um processo secular de invisibilização e subalternização que se renova constantemente através de novos dispositivos. Compreender essa genealogia da exclusão é fundamental para construir alternativas econômicas transformadoras que reconheçam as práticas têxteis negras como epistemologias legítimas e contribuições fundamentais para a história do design nacional.

---

[6] Arpilleras: bordados em retalhos de tecido produzidos por mulheres chilenas durante a ditadura de Pinochet, utilizados como forma de denúncia e registro de memórias.

Do fazer ao pensar: práticas negras como epistemologias têxteis

A compreensão das práticas têxteis negras como epistemologias exige uma ruptura com a dicotomia moderna entre fazer e pensar, prática e teoria, artesanato e design. Como argumenta Escobar (2018), tradições não ocidentais desenvolveram formas de conhecimento que integram corpo, técnica e território em uma unidade indivisível. No contexto brasileiro, essas epistemologias se manifestam por meio de saberes transmitidos de forma oral, corporal e afetiva ao longo de gerações.

O bordado, nesse sentido, não se limita a uma técnica decorativa, mas constitui um sistema de inscrição de memórias individuais e coletivas. A obra de Rosana Paulino, especialmente a instalação Parede da Memória (1994–2018), exemplifica como essa prática pode operar como elaboração de traumas históricos por meio da manipulação de materialidades têxteis (Piccoli; Nery, 2018). Ao transformar fotografias familiares em objetos têxteis associados a práticas religiosas afro-brasileiras, a artista evidencia o bordado como gesto que articula dimensões estéticas, rituais e políticas.

Essa multidimensionalidade do fazer têxtil negro tensiona as categorias disciplinares hegemônicas. Como observa Lody (2001), práticas vestimentárias afro-brasileiras não separam estética, função e dimensão espiritual. O traje de crioula, por exemplo, integrava proteção corporal, afirmação estética, investimento econômico e conexão com ancestralidades africanas.

Essa integração permite compreender o que pode ser definido como pensamento têxtil, entendido como uma forma de conhecimento que se produz na própria manipulação das materialidades. O ato de tecer, bordar ou costurar constitui, nesse sentido, um processo de elaboração conceitual. As rendeiras do Nordeste brasileiro exemplificam esse princípio. Conforme documenta Mendes (2011), as mulheres do Córrego de Areia não apenas reproduzem padrões tradicionais, mas desenvolvem variações formais contínuas, adaptando técnicas ancestrais a contextos contemporâneos.

O projeto Olê Rendeiras, desenvolvido em Trairi (CE), evidencia como essas epistemologias podem ser valorizadas sem processos de folclorização. Ao articular tradição e inovação, o projeto demonstra que a produção de renda não se limita à preservação de um saber passado, mas constitui prática contemporânea em constante transformação. Nesse contexto, a criação é marcada por processos de invenção contínua, nos quais cada peça resulta de decisões situadas no próprio fazer.

Essa dinâmica revela uma epistemologia fundada na improvisação criativa, aproximando-se do que Glissant (2005) define como pensamento do tremor, caracterizado por sua capacidade de adaptação às contingências sem perder coerência interna. As práticas têxteis negras desenvolveram historicamente essa flexibilidade como estratégia de sobrevivência e resistência.

A transmissão desses saberes segue lógicas que tensionam os modelos educacionais hegemônicos. Em vez de uma separação entre teoria e prática, essas epistemologias integram ensino e aprendizagem no próprio processo produtivo. O aprendizado ocorre na prática compartilhada, na repetição dos gestos e na observação atenta dos modos de fazer, configurando uma pedagogia incorporada.

Essa pedagogia corporal evidencia uma concepção de conhecimento distinta da tradição cartesiana que estrutura a modernidade ocidental. O saber não se dissocia da prática, mas emerge da relação sensorial com os materiais. A percepção tátil dos fios, a leitura visual das cores e a memória gestual das mãos constituem dimensões fundamentais desse processo de conhecimento.

Bordar é lembrar: práticas têxteis negras no design contemporâneo

As práticas têxteis negras contemporâneas evidenciam como saberes ancestrais são continuamente atualizados em resposta às demandas do presente. Em diferentes territórios do país, coletivos, artistas e organizações sociais mobilizam o fazer têxtil como estratégia de fortalecimento identitário, geração de renda e articulação política.

O coletivo Linhas de Sampa exemplifica como técnicas têxteis operam como linguagem política no espaço urbano[7]. Por meio do bordado, o grupo comunica críticas sociais, reivindica memórias coletivas e atua em manifestações públicas, deslocando o fazer têxtil do espaço doméstico para o espaço público. Essa transposição evidencia uma reconfiguração dos sentidos atribuídos ao bordado, que passa a funcionar como prática de ocupação política e disputa simbólica.

Nas periferias urbanas, projetos como o Tem Sentimento[8] utilizam o ensino de corte e costura como estratégia de cuidado e reinserção social. Ao atuar com mulheres em situação de vulnerabilidade, essas iniciativas demonstram como o fazer têxtil pode operar como tecnologia de reconstrução de trajetórias de vida, articulando dimensões materiais e subjetivas.

No Nordeste, o trabalho das rendeiras tem sido progressivamente incorporado a circuitos ampliados da moda, evidenciando tensões entre valorização econômica e processos de apropriação. Parcerias com marcas e estilistas ampliam a visibilidade dessas práticas, mas também colocam em disputa questões relacionadas à autoria, reconhecimento e distribuição de valor.

Coletivos como o Ashanti de Mulheres Negras de Joinville[9] utilizam bordado e outras técnicas têxteis como meio de elaboração identitária e resistência, evidenciando a continuidade dessas estratégias em diferentes contextos regionais.

Essas experiências revelam que as práticas têxteis negras contemporâneas articulam dimensões estéticas, políticas, econômicas e pedagógicas de forma indissociável. Longe de constituírem resquícios do passado, essas práticas operam como proposições

[7] O coletivo Linhas de Sampa atua na cidade de São Paulo utilizando o bordado como forma de intervenção urbana e expressão política, articulando práticas têxteis a pautas sociais e direitos humanos. Para mais informações, ver no perfil do Instagram @linhasdesampa.

[8] O projeto Tem Sentimento atua com mulheres em situação de vulnerabilidade social na região central de São Paulo, utilizando o ensino de corte e costura como ferramenta de cuidado, formação e reinserção social. Para mais informações, ver: https://www.coletivotemsentimento.com.br.

[9] O coletivo Ashanti de Mulheres Negras de Joinville desenvolve ações culturais e educativas voltadas à valorização da identidade negra, utilizando práticas artísticas, incluindo o bordado, como forma de expressão, memória e resistência. Para mais informações, ver: https://www.facebook.com/ashantijoinville.

ativas de futuro, tensionando os limites do campo do design e reconfigurando seus modos de produção, circulação e reconhecimento.

Tecendo novas histórias: por uma historiografia decolonial do design têxtil

A construção de uma historiografia decolonial do design têxtil brasileiro não exige apenas incluir práticas negras historicamente invisibilizadas, mas também questionar os próprios critérios que definem o que é passível de inscrição historiográfica. Como argumenta Mignolo (2003), a decolonização do conhecimento implica desaprender as diretrizes epistemológicas coloniais para reaprender a partir de epistemologias subalternizadas.

No campo do design, isso implica problematizar a distinção moderna entre design e artesanato, compreendendo-a não como uma diferenciação técnica neutra, mas como um dispositivo colonial de hierarquização de saberes. Conforme demonstra Santos (2020), o próprio conceito de moda foi historicamente constituído em oposição às práticas vestimentárias não europeias, consolidando uma geografia global do gosto que marginaliza produções do Sul.

Uma historiografia decolonial do design têxtil brasileiro deve reconhecer que as práticas negras não se configuram apenas como influências ou contribuições, mas como tradições epistêmicas autônomas, responsáveis por desenvolver soluções próprias para contextos específicos. As técnicas de tecelagem em quilombos, os padrões de bordado produzidos por mucamas e as práticas de tingimento realizadas por lavadeiras constituem tecnologias sociais que articulam resolução de demandas práticas e afirmação identitária.

A valorização dessas epistemologias não implica sua romantização. Conforme adverte Hooks (2013), a celebração acrítica das tradições pode operar como forma de fixação, limitando suas possibilidades de transformação. O desafio reside em reconhecer o potencial crítico dessas práticas, especialmente sua capacidade de propor alternativas ao modelo hegemônico, sem convertê-las em categorias essencializadas.

As práticas têxteis negras contemporâneas evidenciam essa articulação entre tradição e transformação. O movimento da moda afrofuturista, por exemplo, mobiliza referências ancestrais para imaginar futuros possíveis. Nesse contexto, iniciativas como a marca LAB operam na construção de alternativas que articulam ancestralidade, aquilombamento e afrofuturismo como estratégias de enfrentamento ao racismo estrutural.

Essa relação entre passado e futuro revela uma temporalidade própria às epistemologias negras, que não se organiza de forma linear, mas como uma dinâmica espiralada, na qual ancestralidade e devir se articulam continuamente. As práticas têxteis, nesse sentido, funcionam como dispositivos de conexão entre gerações, territórios e experiências, por meio de gestos, técnicas e materialidades.

A pesquisa de Núñez (2020) evidencia que temporalidades não lineares também são fundamentais para compreender experiências que desafiam normas de gênero. No campo têxtil, isso se manifesta em práticas que mobilizam a costura como forma de construção de corporalidades dissidentes, possibilitando a criação de vestimentas que afirmam identidades não binárias.

A institucionalização dessas epistemologias no campo acadêmico brasileiro ainda enfrenta resistências significativas. Como aponta Ballestrin (2013), os estudos decoloniais

permanecem marginalizados na universidade, reproduzindo a colonialidade do saber que privilegia matrizes teóricas eurocentradas. No campo do design, essa marginalização se manifesta em currículos que desconsideram contribuições negras e indígenas, resultando em uma formação dissociada das realidades locais.

A transformação desse cenário demanda ações em múltiplas dimensões: epistemológica, por meio da valorização de saberes não hegemônicos; pedagógica, com a revisão de currículos; política, através de políticas públicas de incentivo; e cultural, mediante a redefinição de critérios de valorização estética.

Experiências contemporâneas apontam caminhos possíveis[10]. O Núcleo de Moda das Fábricas de Cultura, em São Paulo, articula formação técnica em costura com reflexão crítica sobre moda periférica, reconhecendo as especificidades das produções situadas nas margens sociais e urbanas. De modo semelhante, o projeto Fio, desenvolvido nas comunidades da Maré e da Tijuquinha, no Rio de Janeiro, utiliza o bordado e a arteterapia como estratégias de reinserção social, evidenciando o potencial das práticas têxteis como tecnologias de cuidado coletivo.

Essas iniciativas demonstram que a construção de uma historiografia decolonial do design têxtil ultrapassa o âmbito acadêmico, configurando-se como prática política capaz de contribuir para transformações sociais concretas. Ao reconhecer as epistemologias negras como formas legítimas de conhecimento, ampliam-se as possibilidades de imaginar outras formas de produzir, circular e consumir, centradas na vida e não na lógica do lucro.

A tarefa de tecer novas histórias implica, portanto, não apenas reescrever o passado, mas reconfigurar as formas de compreender o presente e projetar o futuro do design brasileiro. Nesse horizonte, as práticas têxteis afirmam-se como campo de elaboração crítica, memória e criação.

Referências

ALMEIDA, Ana Júlia Melo. **Mulheres e profissionalização no design: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escolas MASP e MAM Rio**. Tese (Doutorado em Design) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11, p. 89-117, 2013.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Previdência. **Relação anual de informações sociais (RAIS)**: relatório 2022. Brasília: Ministério do Trabalho e Previdência, 2022. Disponível em: https://www.gov.br/trabalho-e-emprego/pt-br/assuntos/estatisticas-trabalho/rais/rais-2022/sumario-executivo_rais_2022-1-1.pdf. Acesso em: 31/03/2026.

[10] Tais iniciativas mencionadas no texto, referem-se a experiências contemporâneas no campo da moda e das práticas têxteis com enfoque social e territorial na articulação entre moda, cultura e referências afrofuturistas, propondo alternativas estéticas e políticas.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, Maria Odila. **Resistir e sobreviver**. In: Nova História das Mulheres no Brasil. Organizadoras: Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. Editora Contexto: São Paulo/SP, 2018.

ESCOBAR, Arturo. **Designs para o pluriverso**: Interdependência Radical, Autonomia e a Criação de Mundos. Durham: Duke University Press, 2018.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Palas, 2016.

FARIA, Sheila de Castro. **Sinhás pretas, damas mercadoras**: as pretas-minas nas cidades do Rio de Janeiro e São João Del Rey (1700-1850). São Paulo: Cosac, 2025.

FASHION REVOLUTION BRASIL. Índice de transparência da moda Brasil 2025. São Paulo: **Fashion Revolution Brasil**, 2025. Disponível em: https://fashionrevolutionbrasil.org/indice-de-transparencia-da-moda-brasil/. Acesso em 31/03/2026.

FRACCARO, Glaucia. **Os direitos das mulheres:** organização social e legislação trabalhista no entreguerras brasileiro. São Paulo: FGV Editora, 2017.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, col. Brasiliana, 1979.

FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; JORENTE, Maria José Vicentini. **A indexação de documentos imagéticos**: análise de fotografias. Ciência da Informação, Brasília, v. 44, n. 1, p. 123–135, 2015.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução: Enilce Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LODY, Raul. **O pano-da-costa e o traje de crioula**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

MATHIAS, Suely Kofes. **Mulher, trabalho e família**. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

MENDES, Francisca. **Modelando a vida no Córrego de Areia**: tradição, saberes e itinerários. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MORAIS, Mariana. **Trabalho e precarização na indústria da moda contemporânea**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 30, n. 2, 2022.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual**: possibilidades nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

NÚÑEZ, Geni. **Pedagogias do corpo**: saberes trans, experiências e educação. In: VERGÊS, Françoise. Um feminismo decolonial. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

ONU MULHERES. **Progresso das mulheres no mundo 2022**. Brasília: ONU Mulheres, 2022. Disponível em: https://www.onumulheres.org.br/biblioteca-digital/publicacao.php?ano=2022. Acesso em: 31/03/2026.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónk□. **The invention of women: making an African sense of Western gender discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PENA, Maria Valéria Junho**. Mulheres e trabalhadoras**: presença feminina na constituição do sistema fabril. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (Orgs.). **Rosana Paulino**: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. **Moda e Decolonialidade**: Colonialismo, vestuário e binarismo. Revista TOMO, n. 37, p. 115-149, 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Regina Gomide Graz**: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 45, p. 87-106, 2007.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **Zungu**: boato de muitas vozes. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

STEIN, Stanley J. **Origens e evolução da indústria têxtil no Brasil - 1850/1950**. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

TUNSTALL, Elizabeth. **Descolonizando a inovação em design**: Antropologia do Design, Antropologia Crítica e Conhecimento Indígena. In: GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (Orgs.). Antropologia do Design: Teoria e Prática. Londres: Bloomsbury, 2013. p. 232-250.

WOLFE, Joel. **Working women, working men**: São Paulo and the rise of Brazil's industrial working class, 1900–1955. Durham: Duke University Press, 1993.

Agradecimentos

Revisor(a) do texto: Profa. Dra. Regina Barbosa Ramos, Doutora em Design (UAM). E-mail: reginabarbosaramos@gmail.com

O design feminista e a arte de mulheres negras de Porto Alegre

Feminist design and the art of black women in Porto Alegre

Maria Clara Aquino[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8230-5921

Hallana da Rosa Vitória[2]
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-3520-610X

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2033

[resumo] Este artigo apresenta parte de uma pesquisa que investiga como o processo criativo de mulheres negras artistas de Porto Alegre contribui para o design feminista, abordagem que articula práticas de design e princípios feministas. Com base em revisão bibliográfica sobre feminismo negro e design feminista, realizamos mapeamento e entrevistas com quatro artistas. As respostas evidenciam que, quando atravessado por epistemologias do feminismo negro, o design feminista se configura como prática situada, conectada às experiências dessas mulheres e atuante além do espaço acadêmico, emergindo como instrumento de resistência, reinvenção e justiça social.

[palavras-chave] **Design feminista. Feminismo negro. Arte. Porto Alegre.**

[abstract] This article presents part of a research project that investigates how the creative process of black women artists in Porto Alegre contributes to feminist design, an approach that combines design practices with feminist principles. Based on a literature review on black feminism and feminist design, we mapped artists and conducted interviews with four of them. The responses reveal that, when informed by the epistemologies of black feminism, feminist design becomes a situated practice, connected to these women's experiences and operating beyond academic spaces, emerging as a tool for resistance, reinvention, and social justice.

[keywords] **Feminist design. Black feminism. Art. Porto Alegre.**

Recebido em: 05-01-2026.
Aprovado em: 11-06-2026.

[1] Doutora em Comunicação e Informação, docente do Programa de Pós-Graduação em Design da Unisinos; E-mail: aquino.mariaclara@gmail.com. https://lattes.cnpq.br/1404759638253577.

[2] Mestre em Design Estratégico pela Unisinos. E-mail: contato@hallanav.com. https://lattes.cnpq.br/7580890459436525.

Introdução

Segundo o último Censo Demográfico do IBGE (2022), o total da população que habita o Brasil corresponde a 203 milhões de pessoas. Desse número, cerca de 51,5% são pessoas do gênero feminino (Valor, Globo, 2023). Esses dados expressam a realidade brasileira, mas não questionam a raça da população em um país no qual o percentual de pessoas negras e pardas é de cerca de 56% (Fiocruz, 2023). Apesar de as pessoas negras serem a maior parte da população do Brasil, no setor cultural a sua presença é em menor número, como aponta o Sistema de Informações e Indicadores Culturais de 2019, desenvolvido pelo IBGE. A pesquisa mostra que entre os anos de 2014 até 2018 houve um aumento de 183 mil pessoas contratadas no setor cultural brasileiro, representando, assim, um crescimento de 8%. Em uma abordagem mais ampla, dentro do cenário cultural brasileiro as pessoas negras constituem cerca de 45,7%, já as pessoas brancas equivalem a 52,6%. Além disso, desde 2017 as mulheres são maioria no setor cultural e representam 50,5% (Silva e Martins, 2020).

Através desses dados, é possível perceber que, no setor cultural, a equidade de raça ainda não atingiu patamares satisfatórios. Isso significa que o número de pessoas negras nesse setor não corresponde, de forma equilibrada, ao número de pessoas negras que fazem parte da população. Aqui apontamos o termo equidade, tendo em vista que, segundo Djamila Ribeiro "se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível" (2017, p. 25). Ribeiro aborda essa realidade para explicar como as mulheres negras e as mulheres brancas possuem demandas sociais distintas na lógica do feminismo negro.

Nas pesquisas pautadas pelo design feminista, encontramos referências que cruzam estudos de gênero, design crítico, teoria feminista e práticas de design participativo. Quando tentamos situar o feminismo negro nesta vertente, notamos a lacuna epistêmica que existe, frente a uma invisibilidade das contribuições de mulheres negras. Nesse sentido, debates que envolvem design decolonial, design interseccional e *design justice* são essenciais para reflexão sobre o design contemporâneo.

Neste artigo trazemos parte da discussão teórica e dos dados coletados para uma dissertação de mestrado que analisa como o processo criativo de mulheres negras artistas de Porto Alegre pode contribuir para a abordagem de design feminista. De forma qualitativa, a pesquisa foi feita a partir do levantamento bibliográfico sobre o feminismo negro e o design feminista para embasar um mapeamento feito acerca das artistas negras de Porto Alegre. A partir desse mapeamento foram escolhidas quatro artistas que responderam a uma entrevista em profundidade e semi-aberta, com base nos conceitos de arte, feminismo negro, criatividade e design feminista: Fayola Ferreira, Karla Oliveira e Mitti Mendonça Pâmela Zorn. Esta última foi a única artista negra que recebeu o Prêmio de Incentivo à Criatividade no 24° Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre no ano de 2024 (CÂMARA POA, 2024)[3]. Mais adiante frente trazemos alguns detalhes de suas biografias.

[3] Câmara Municipal de Porto Alegre. Salão de Artes Plásticas da Câmara está aberto até o dia 8 de Novembro. Disponível em: https://www.camarapoa.rs.gov.br/noticias/salao-de-artes-plasticas-da-camara-esta-aberto-ate-o-dia-8-de-novembro. Acesso em: 15 out. 2024.

O design feminista, dentro dos estudos sobre design, é uma abordagem que alia a prática do design a perspectivas e princípios feministas. Conectar a arte e o feminismo negro com o caráter projetual do design feminista é o que propomos com essa pesquisa, principalmente no que diz respeito a valorizar e considerar questões relacionadas a gênero e raça, na busca pela equidade: "Eu acho que na minha produção o feminismo foi muito importante para me fortalecer enquanto mulher negra, enquanto posicionamento político também, né?". A fala de uma das artistas revela como o feminismo negro está intrinsecamente presente em sua trajetória, sendo um elemento de fortalecimento pessoal e político dentro do campo das artes.

Neste texto, exploramos parte desse conjunto de dados, focando especialmente nas questões feitas às artistas sobre o design feminista. Nosso objetivo através da definição deste foco é valorizar as identidades das artistas mulheres negras que, para além dessas questões, também carregam em suas trajetórias um repertório criativo único, exposto em suas criações artísticas. Essas criações fazem parte da história da população negra e, por isso, precisam ser organizadas, registradas e colocadas em evidência, para que, assim, sejam reconhecidas como referência para a academia, não apenas no campo das Artes, mas também em outras áreas que compõem a Indústria Criativa, como o Design.

2. Arte e Feminismo Negro em Porto Alegre

Porto Alegre é a capital do Rio Grande do Sul, estado que está em nonolugar em promover a economia do país[4] (). A partir desse dado e dentro do contexto econômico, nota-se que os pilares que constituem a economia brasileira são agricultura, indústria e serviços. Sendo assim, a forma possível de encaixar a arte em uma dessas frentes econômicas é pensar no ato de fazer arte como uma prestação de serviço à população. A arte pode ser atribuída a diferentes formatos dentro do pilar de serviços como: peças teatrais, exposições, muralismo, bordados personalizados, shows musicais, produções de festas, saraus, intervenções artísticas, arquitetura, literatura, artesanato, entre outras possibilidades. Para além desses modelos de serviços artísticos, existe a alternativa de enxergar a arte como produto como, por exemplo: a venda de obras de arte, a criação de artesanatos, linhas de roupas em colaboração com artistas, objetos personalizados e etc.

A produção artística no Rio Grande do Sul começou a ganhar forma no final do século XIX e início do século XX. Antes disso, já havia alguns registros pontuais de expressões artísticas, mas ainda sem uma institucionalização ou circuito de arte organizado. "As artistas mulheres do Rio Grande do Sul sobre as quais há registros em livros e dicionários começaram a atuar, mais efetivamente, na década de 1940. As anteriores, que podem ser chamadas de pioneiras, estavam encobertas por um véu de esquecimento" recupera Vargas (2019, p. 27). Praticamente não há registro institucional de artistas mulheres negras neste período inicial, sendo apenas no final da década de 60 que uma artista pelotense se destaca no cenário

[4] Porto Alegre está entre as três capitais com maior crescimento da participação do PIB em 2023. **Correio do Povo**. 19 dez. 2025. https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/economia/porto-alegre-esta-entre-as-tres-capitais-com-maior-crescimento-da-participacao-no-pib-em-2023-1.1676350 Acesso em: 13 mar. 26.

artístico gaúcho. Maria Lídia Magliani (1946-2012) rompe com o apagamento da subjetividade negra no campo artístico local, participando de salões e exposições nacionais. Sua obra aborda corpo, identidade, raça e marginalização.

No ano de 1991 a prefeitura de Porto Alegre criou o programa de arte pública "Espaço Urbano Espaço Arte", uma iniciativa inédita no Brasil. Através de editais públicos, as pessoas artistas poderiam se inscrever para criarem obras de arte que ficariam expostas pela capital gaúcha. As criações não possuíam nenhum viés comemorativo, sendo assim, cada artista poderia criar seguindo o seu estilo. Muitos monumentos públicos presentes em Porto Alegre receberam algum tipo de influência dessa iniciativa. Portanto, a linguagem contemporânea e não tradicional ganhou destaque neste programa governamental que teve finalização em 2002 (Alves, 2008).

A artista Ana Luz Pettini afirma que "a cidade de Porto Alegre tem uma história na Arte Pública. São conquistas, acertos e desacertos" (Alves, 2008, p.12). Petiini entende a arte pública como "manifestações artísticas legitimadas que se encontram no espaço urbano da cidade integradas à paisagem da cidade, impondo ao cidadão uma visibilidade involuntária em seu percurso cotidiano".

De acordo com matéria feita por Juan Ortiz para o Matinal (2020), a Secretaria Municipal de Cultura contabilizou 130 monumentos na cidade de Porto Alegre que prestam homenagem a alguma pessoa. Ortiz apresenta um mapeamento para compreender os recortes sociais destinados às homenagens. Desse universo de 130 monumentos, 80 são dedicados a homens brancos, isso equivale a 60%. Outros dados que se destacam são que: nove monumentos, equivalentes a 6,92%, foram feitos para homenagear a população negra e nove, correspondentes a 6,92%, para homenagear as mulheres. Os demais monumentos, 32 (26,16%), homenageiam outros recortes sociais como judeus e sírio-libaneses. No dia 20 de novembro de 2024, Dia da Consciência Negra, foi inaugurado o monumento em homenagem ao Zumbi dos Palmares, no espaço que leva o mesmo nome, em Porto Alegre (G1, 2024). Logo, atualmente, existem dez monumentos que homenageiam a população negra na cidade.

O censo de 2022 traz os dados mais atualizados sobre a população negra no Brasil, composta pela soma de pessoas pretas (10,2%) e pardas (45,3%), representando 55,5% da população total, atingindo o número de cerca de 112,7 milhões de pessoas. A população quilombola, mapeada pela primeira vez, corresponde a 0,66% da população brasileira, totalizando 1,33 milhão de pessoas. Em Porto Alegre, 26% da população total da capital é composta de pessoas pretas e pardas. Embora ainda seja majoritariamente branca (73,6%), a capital gaúcha tem registrado um aumento significativo na população preta (12,6%) e parda (13,4%). Os dados mostram que, dos 1.330.845 moradores da cidade, 345.391 se autodeclaram negros. O crescimento é observado em diferentes faixas etárias, com mais de 19 mil crianças de até 9 anos identificadas como negras, mantendo equilíbrio entre meninos e meninas. A partir dos 10 anos, porém, a população feminina se torna majoritária, com 159.495 mulheres negras, frente a 142.090 homens.

A população negra no Rio Grande do Sul é representada de "forma subalterna ou ocasional" nos documentos que registram a história do Estado. Helena Bonetto (2018, p. 12), em pesquisa a respeito dos imaginários urbanos sobre os negros em Porto Alegre, afirma que:

> (...) embora entre os anos de 2010-2014 inúmeras iniciativas tenham sido direcionadas para visibilização das representações da escrita espacial negra na história de Porto Alegre, como o Museu de Percurso Negro, ainda persiste o imaginário dominante, constituído por representações que valorizam a cidade a partir da escrita espacial branca e de imigração europeia.

O Rio Grande do Sul é o oitavo estado com mais localidades em que habitam quilombolas, e destaca-se por ter 43% desta população quilombola em áreas urbanas, muito acima da média nacional. Porto Alegre é a capital brasileira que concentra o maior número destas comunidades, que representam centros de resistência cultural, como o Areal da Baronesa e o Quilombo da Família Silva, e enfrentam desafios como a regularização fundiária e a inserção em áreas valorizadas da cidade[5].

A compreensão das trajetórias das artistas entrevistadas nesta pesquisa também demanda atenção ao ecossistema cultural e político de Porto Alegre, no qual se destacam iniciativas que tensionam as narrativas hegemônicas da arte no estado. O Museu de Percurso do Negro é um marco fundamental, composto por obras de arte em espaços públicos que registram a memória e a história da comunidade negra em Porto Alegre.Com isso, inscreve a memória afro-brasileira no espaço urbano e produz deslocamentos simbólicos importantes sobre pertencimento e visibilidade. Locais como o Largo da Epatur e o Cemitério da Santa Casa fazem parte dessa narrativa de valorização da trajetória afro-brasileira. A Mostra de Artes Cênicas Negras (CURA) realiza atividades focadas na produção de artistas negros, apresentando teatro, dança e intervenções que atuam como resistência à "doença colonial". Reunindo companhias diversas, o evento propõe um olhar profundo sobre a contribuição de artistas negros, com edições que costumam ocorrer simultaneamente em Porto Alegre e Pelotas. A mostra inclui música, dança e teatro, com foco na ancestralidade e na força das mulheres negras. A Mostra Cultural Porto Negro evidencia a arte negra em diversos bairros de Porto Alegre (Centro, Cidade Baixa, Restinga, Leopoldina e Partenon), com atividades gratuitas, incluindo música, teatro e exposições, com foco em acessibilidade. É uma iniciativa que celebra a ancestralidade, a cultura negra e a valorização do afroempreendedorismo. Além destes, locais como o Afro-Sul/Odomode funcionam como centros de exaltação da cultura afro-gaúcha, com foco em dança, música e capoeira. Outro exemplo é o Galpão Cultural - Casa de Hip Hop, focado em atividades artísticas para jovens da comunidade. De modo semelhante, as ações e debates promovidos pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) têm contribuído para problematizar a histórica sub-representação de artistas negros e negras em seus acervos e exposições. Soma-se a isso a atuação do coletivo Maria Mulher - Organização de Mulheres Negras, cuja intervenção articula valorização cultural, formação política e enfrentamento ao racismo e ao sexismo. Tais iniciativas não apenas compõem o pano de fundo social dessas artistas, mas também configuram redes de apoio, disputa e legitimação que impactam diretamente a ampliação da presença de mulheres negras no campo artístico local.

[5] PORTO ALEGRE. ObservaPOA. Áreas quilombolas de Porto Alegre. **PROCEMPA**, Porto Alegre, 2016. Disponível em: https://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/areas_quilombolas_de_porto_alegre.pdf. Acesso em: 22 fev. 2026.

Por outro lado, grande parte dos espaços culturais de Porto Alegre dedica um extenso protagonismo de artistas e admiradores de arte, que em sua maioria, são pessoas brancas. Isso não significa que esses espaços não estão abertos à diversidade ou que não fazem ações relacionadas ao protagonismo de pessoas negras na arte. Porém, o que ocorre é que, em muitos momentos, essas ações são pontuais e são realizadas em novembro devido ao dia 20, que é uma data histórica que retrata a importância da consciência negra. As artistas entrevistadas nesta pesquisa também chamam a atenção para a lembrança da população negra acontecer apenas nesta data. Entendemos que não há problemas em existir ações nesse período, inclusive, esses momentos são necessários para o crescimento da intelectualidade e antirracismo por parte da população local. Entretanto, a crítica a ser feita aqui é pela falta de permanência e regularidade do protagonismo de artistas negras nesses espaços, para além de datas sociais simbólicas, mas sim pelo fato de celebrar e registrar, com frequência, as suas identidades, vivências, saberes e artes.

A partir dessas conexões, percebe-se que as possibilidades são muitas quando se trata de visibilizar e comercializar a arte na capital gaúcha. No entanto, indo além do pensamento capitalista relacionado à arte, é imprescindível refletir sobre o seu impacto político e social para a sociedade. Isso porque, além do poder de expressar culturalmente a identidade de povos distintos, a arte também promove diferentes conjuntos de saberes e interesses, conjuntos estes que podem se conectar e desconectar, promovendo, assim, intercâmbios culturais únicos diante de uma determinada realidade.

Nesse viés, o feminismo negro é um aliado na luta das mulheres em promover suas manifestações artísticas. A partir de suas características, o feminismo se propõe a organizar as pautas sociais que envolvem as mulheres e suas diferenças, trabalhando com a ideia de interseccionalidade (Crenshaw, 1991, Akotirene, 2019) e atendendo aos marcadores sociais como raça, classe e gênero. As contribuições de Lélia Gonzalez (2020), Sueli Carneiro (2005) e Conceição Evaristo também complementam a reflexão sobre a arte negra. Gonzalez (2020) tensiona a pretensa universalidade estética ao evidenciar a centralidade das matrizes amefricanas na constituição cultural brasileira, permitindo compreender tais produções como deslocamentos epistêmicos no campo da arte e do design. Carneiro, ao discutir o epistemicídio, oferece ferramentas para analisar os mecanismos históricos de apagamento e sub-representação de mulheres negras nas instituições artísticas. Já Evaristo, com a noção de escrevivência, possibilita interpretar o processo criativo dessas artistas como prática situada, atravessada por memória, corpo e experiência, convertendo criação estética em gesto político (Duarte e Nunes, 2020).

Ao aprofundarmos a reflexão sobre a relação entre o feminismo negro e o design feminista, chegamos ao trabalho de Caroline Criado Perez. Em *Mulheres Invisíveis: o viés dos dados em um mundo projetado para homens* (2022), Perez explica que a ausência das mulheres no decorrer da história é algo que percorre desde a pré-história, na qual são poucos os relatos sobre a função e papel social aplicado com protagonismo pelas mulheres. O que sabemos é sobre o desempenho dos homens, no contexto pré-histórico, através da caça, plantio e colheita. Essa ausência de protagonismo feminino ainda persiste na projeção de práticas do dia a dia, principalmente, no sentido de ser o corpo feminino usado como referência para atividades que são cotidianas.

> O impacto pode ser pouco significativo: tremer de frio no escritório devido ao ar-condicionado ajustado para o padrão do corpo masculino, por exemplo, ou ter dificuldade para alcançar uma prateleira fixada a uma altura cômoda para homens. Irritante, com certeza. Injusto, sem sombra de dúvida (Perez, 2022, p. 11).

Essa ausência de interesse sobre as vivências femininas é algo violento e sistemático. Ao não conhecer as histórias das mulheres e suas experiências, os homens reforçam o paradigma e a construção do seu local social. Excluem e ignoram a maior parte das possibilidades de as mulheres serem vistas como referências, terem seus corpos respeitados, seus pensamentos ouvidos e compreendidos, além de suas ideias valorizadas. São esses, entre outros, os motivos que atravessam a pauta de estereótipos sociais, preconceitos de gênero, desigualdades, violências, misoginia, machismo, sexismo, heteronormatividade, androcentrismo e outros conceitos, que nos alertam para as urgências sociais que enfrentamos.

Entendemos que o design feminista é uma vertente de estudos no Design que pode ser aprimorada frente a lacunas como estas. No próximo item, aprofundamos nossa compreensão sobre esta perspectiva, tentando aproximá-la ainda mais do feminismo negro.

3. O design feminista é mesmo para todas as mulheres?

O design feminista parte do princípio de que toda prática de design é política e que, historicamente, os processos de criação e desenvolvimento de objetos, sistemas e tecnologias foram moldados a partir de valores patriarcais, coloniais e excludentes. Sasha Costanza-Chock (2020), que propõe o conceito de *design justice*, reposiciona o design como prática coletiva voltada à reparação de desigualdades estruturais, defendendo a centralidade das vozes marginalizadas — sobretudo pessoas racializadas, mulheres e pessoas trans — em todas as etapas do processo criativo.

A influência do feminismo negro, especialmente, a partir das contribuições de autoras como Kimberlé Crenshaw e bell hooks, aprofunda essa crítica ao mostrar que a experiência de mulheres negras com o design e a tecnologia está marcada por camadas históricas de exclusão, estigmatização e invisibilização. Como destaca Costanza-Chock, o design que não considera a interseccionalidade tende a reforçar estruturas de opressão, mesmo quando se apresenta como inclusivo.

Neste sentido, o design feminista, especialmente, quando orientado pelo feminismo negro, propõe não apenas uma crítica, mas uma reconstrução ética e política da prática projetual. Luiza Prado Martins (2017), por exemplo, propõe uma abordagem decolonial que questiona as narrativas eurocentradas do design moderno e insere experiências corporais racializadas como ponto de partida para imaginar outras estéticas e funcionalidades. Judith Butler (1990) e Donna Haraway (1985) também contribuem para deslocar as noções binárias e essencialistas sobre corpo e identidade, permitindo pensar um design mais fluido e situado. Assim, o design feminista interseccional articula uma política de projeto que não apenas inclui, mas é liderada pelas vozes historicamente silenciadas, transformando o design em ferramenta de emancipação e pluralidade.

A interseção entre o design feminista e o feminismo negro nos convoca a repensar radicalmente a maneira como artefatos, projetos e situações são concebidos no campo do design. Ao enfatizar a experiência vivida como fonte de conhecimento (hooks, 1995), o fe-

minismo negro oferece ferramentas conceituais potentes para que o design se reconecte com os corpos, os territórios e as histórias que habitam os objetos e sistemas que produz. A crítica à ausência de perspectivas do feminismo negro no campo do design feminista tem ganhado força nos últimos anos, principalmente em debates que envolvem design decolonial, design interseccional e *design justice*.

Egede *et al*. (2024) estabelecem um diálogo crítico com o design feminista discutindo a interação humano-computador, por exemplo, ao denunciarem que, mesmo em abordagens participativas e supostamente inclusivas, as mulheres negras continuam a ser sistematicamente invisibilizadas. Essa crítica ecoa os limites do design feminista hegemônico que, muitas vezes, universaliza experiências femininas sem considerar as especificidades da raça, da classe e da localização social — uma omissão que o feminismo negro há décadas denuncia. As pesquisadoras propõem que práticas de cuidado, escuta e reciprocidade — valores caros ao design feminista — só ganham densidade ética quando orientadas por uma perspectiva interseccional, em que mulheres negras não sejam apenas participantes, mas autoras e condutoras dos processos de design.

Nesse sentido, as práticas de artistas negras — muitas vezes guiadas por narrativas de resistência, memória e cuidado — já operam segundo lógicas que o design feminista busca teorizar e aplicar. Ao incorporar saberes ancestrais, linguagens corporais, coletividade e o cotidiano como espaço político, essas artistas criam processos criativos que são, em si, dispositivos de crítica e reinvenção do mundo. O processo criativo de artistas negras pode tensionar os limites do design, ao deslocar hierarquias de valor e visibilizar epistemologias marginalizadas. Dessa forma, o feminismo negro não apenas enriquece o design feminista com sua crítica interseccional, mas propõe práticas concretas — já presentes na arte de mulheres negras — que podem expandir os horizontes éticos, políticos e sensíveis do design contemporâneo.

O design feminista se apresenta, diante desta conjuntura social, como uma perspectiva que o torna tão importante quanto necessário. Quando entrevistamos artistas mulheres negras de Porto Alegre, conseguimos enxergar parte dessa discussão gerada pelo feminismo negro, e muitas vezes apagada de situações em que o design tem o potencial de desbancar práticas excludentes e reprodutoras de problemas estruturais da relação entre gênero e raça.

Exemplos de iniciativas que atuam para pensar e praticar um design mais inclusivo são relevantes para que mudanças estruturais sejam promovidas. Costanza-Chock (2020, p. 8) cita o *Design Research Centre (IDRC)*, uma iniciativa dentro do campo do *design* que tem a intenção de projetar de forma mais inclusiva:

> [...] um centro de pesquisa e desenvolvimento onde uma comunidade internacional de desenvolvedores de código aberto, *designers*, pesquisadores, ativistas e voluntários trabalha em conjunto para garantir que as tecnologias da informação emergentes e suas práticas sejam projetadas de forma inclusiva.[6]

[6] Original: (...) a research and development centre where an international community of open source developers, designers, researchers, advocates, and volunteers work together to ensure that emerging information technology and practices are designed inclusively

Em vista disso, propostas como essa são relevantes para a ampliação da ocupação de espaços onde pessoas historicamente marginalizadas sejam protagonistas de seus processos criativos. Práticas como a do IDRC potencializam a justiça social e tensionam os comportamentos hegemônicos, muitas vezes reforçados pelo design. Além disso, através da multidisciplinaridade, com a atuação e o envolvimento de pessoas vindas de áreas diversas, evidencia-se como o design fornece ferramentas em prol da transformação social. Na busca pela equidade de direitos, que é a premissa básica do feminismo, essa função atrelada às propostas de intervenções – que podem vir a ser criadas através da diversidade –, é um caminho possível para o fortalecimento das iniciativas relacionadas a essa intersecção entre o feminismo negro e o design feminista.

> Esta descrição da justiça no design também ressoa fortemente com o atual e amplo crescimento do pensamento e da ação feminista interseccional, visível nos últimos anos nos Estados Unidos com o surgimento de movimentos sociais em rede como **#BlackLivesMatter**, o movimento pelos direitos dos imigrantes, a luta pelos direitos **LGBTQI+** e **Two-Spirit**, pela justiça de gênero e pela libertação **trans***, as lutas indígenas como **#IdleNoMore** e **#StandWithStandingRock**, o movimento por justiça das pessoas com deficiência, o movimento **#MeToo**, o movimento por justiça ambiental e novas formações no movimento trabalhista, como o **cooperativismo de plataforma** e **#TechWontBuildIt**. Esses movimentos lutam para resistir ao ressurgimento da extrema-direita e também para avançar propostas concretas em direção a um mundo mais justo e sustentável. Eles estão crescendo e, em 2018, forneceram o impulso para uma histórica eleição de meio de mandato que conquistou um número recorde de cadeiras para **pessoas de esquerda, pessoas queer e pessoas negras, indígenas e de cor (B/I/PoC)** no Congresso dos Estados Unidos[7] (Costanza-Chock, 2020, p. 23).

Costanza-Chock, nos mostra como o design feminista é um movimento contemporâneo que se conecta com diversas outras manifestações sociais, pois o espectro do gênero é indissociável de outras construções coletivas. Essa transposição de práticas e vivências vai ao encontro da realidade das artistas negras em Porto Alegre, isso porque suas produções estão profundamente atravessadas por experiências de raça, ancestralidade, classe e dissidência de gênero. Nesse sentido, o design feminista, quando enraizado nas epistemologias do feminismo negro, torna-se mais do que um campo de estudo: transforma-se em prática de mundo, de cuidado coletivo e de reinvenção política.

---

[7] Original: This description of design justice also resonates strongly with the current widespread rise of intersectional feminist thought and action, visible in recent years in the United States in the emergence of networked social movements such as #BlackLivesMatter, the immigrant rights movement, the fight for LGBTQI+ and Two- Spirit rights, gender justice, and trans* liberation, indigenous struggles such as #IdleNoMore and #StandWithStandingRock, disability justice work, the #MeToo movement, the environmental justice movement, and new formations in the labor movement such as platform cooperativism and #TechWontBuildIt. These movements fight to resist the resurgent extreme right, and also to advance concrete proposals for a more just and sustainable world. They are growing, and in 2018 provided the momentum for a historic midterm election that won record numbers of seats for leftists, queer people, and B/I/PoC in the US Congress (Costanza-Schock,2020, p.23).

4. O design feminista na prática de artistas mulheres negras de Porto Alegre

Na pesquisa realizada no mestrado, a partir do objetivo de analisar como o processo criativo de mulheres negras artistas de Porto Alegre pode contribuir para a abordagem de design feminista, entendemos que a entrevista em profundidade semiestruturada (Barros e Duarte, 2005) com mulheres desta cena era fundamental para obtermos dados que nos ajudassem a entender se e como o design feminista aparecia, de alguma forma, em suas falas sobre seus processos. De acordo com Barros e Duarte (2005, p. 64):

> A entrevista em profundidade é um recurso metodológico que busca, com base em teorias e pressupostos definidos pelo investigador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer.

Esse tipo de pesquisa, além de promover uma maior aproximação com a fonte a ser analisada, permite flexibilidade para explorar temas relevantes que surgem durante a conversa, adaptando-se às respostas das entrevistadas e aprofundando a discussão quando necessário. Isso significa que as perguntas podem ser modificadas ou refeitas ao longo da entrevista e a pessoa entrevistada também pode modificar as suas respostas no decorrer da conversa. Para este artigo, como optamos por aprofundar a discussão sobre o design feminista, o feminismo negro e a arte de mulheres negras artistas, fizemos um recorte das entrevistas realizadas com as artistas mulheres negras que selecionamos para a pesquisa.

As respostas que trazemos neste artigo são referentes a perguntas específicas sobre o conhecimento delas acerca do design feminista e de como as características desse tipo de design pode contribuir para a valorização de sua arte. Para atender aos procedimentos éticos foi elaborado um termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) no qual foram explicados o tema, os objetivos e os procedimentos metodológicos da pesquisa. O documento foi enviado previamente às artistas, que assinaram digitalmente através de assinatura eletrônica.

Trabalhamos com quatro artistas, sendo três que fizeram parte da Residência Artística Garganta que aconteceu no Goethe-Institut, em Porto Alegre, e uma que foi escolhida por ter recebido o prêmio. A residência foi organizada pela Feira Garganta e pelo OCorre Lab, de abril até setembro de 2024, tendo sido atravessada pela enchente de maio no Rio Grande do Sul (Jornal do Comércio, 2024). A atividade foi concebida como um espaço de convivência e colaboração, onde pessoas artistas racializadas, LGBTQPIAN+ e PCDs são selecionadas para explorar os elementos das artes visuais. As artistas negras que participaram dessa residência foram: Fayola Ferreira, Karla Oliveira, Mitti Mendonça e Pâmela Zorn. Essas escolhas se deram devido ao recorte desta pesquisa, do local social que essas artistas ocupam na cidade e pelo que representam na cena artística de Porto Alegre.

Fayola Ferreira, Karla Oliveira, Mitti Mendonça e Pâmela Zorn são jovens mulheres negras adultas em pleno desenvolvimento de suas trajetórias, com idades entre 25 e 40 anos. Em nossa análise, observamos que elas residem ou possuem vivências profundamente vinculadas a diversas regiões de Porto Alegre e da região metropolitana, com destaque para a presença em bairros periféricos e nos “entornos” das Zonas Norte e Sul da

capital. Quanto aos tipos de produção artística, identificamos uma pluralidade de linguagens que articulam subjetividade e política: Pâmela Zorn foca na pintura para investigar a autoimagem e a representação de famílias negras, tendo como inspiração as fotografias analógicas; Mitti Mendonça e Karla Oliveira desenvolvem trabalhos em artes têxteis e bordado, conectando a manualidade à ancestralidade e ao uso de fotografias afetivas; e Fayola Ferreira utiliza a performance como principal meio de produção artística para discutir transgeneridade e a orixalidade.

Os relatos de Mitti, Karla, Fayola e Pâmela revelam um entendimento vivo, sensível e situado do que pode ser o design feminista a partir da experiência de mulheres negras artistas em Porto Alegre. Ainda que nenhuma das entrevistadas declare ter uma formação teórica sistemática sobre o conceito, suas falas deixam evidente que suas práticas artísticas incorporam muitos dos princípios que fundamentam o design feminista — como a valorização da experiência vivida, a centralidade do cuidado, a crítica à hegemonia visual e institucional, e a proposição de novas formas de visibilidade. Quando interpretadas à luz do feminismo negro, essas vozes mostram como o design feminista, tal como é frequentemente discutido nos meios acadêmicos e institucionais, ainda carece de integração com epistemologias e práticas que já estão sendo produzidas nas margens por artistas negras que fazem da arte um ato de cura, resistência e reinvenção política.

Mitti, por exemplo, associa o design feminista a uma forma de comunicação visual ativista, capaz de construir identidades visuais e narrativas contra-hegemônicas. “Nunca ouvi esse termo em específico, assim, né? Esse conceito de design feminista. Mas eu acredito em design que... é um design ativista, assim, né?”, afirma. Embora diga não conhecer o conceito formalmente, sua fala demonstra um alinhamento com os princípios do design como instrumento de mediação estética e política. Para ela, o design é uma forma de “comunicação visual” que pode alcançar pessoas a partir de símbolos e imagens e, por isso, deve ser carregado de intencionalidade política. Sua trajetória como artista é profundamente marcada por uma motivação ancestral e coletiva: “parte muito dessa motivação, dessa ancestralidade”. Ao mencionar que ser artista é ser múltipla e que gosta de “moda, de design gráfico, de ilustração”, Mitti propõe um entendimento do design que ultrapassa a lógica funcionalista e técnica, e se aproxima de uma prática poética, afetiva e colaborativa. A criação da “Mão Negra[8]”, segundo ela, surgiu da percepção de que “não me via representada” e da necessidade de abordar “essas questões negras na arte”, de modo a articular identidade, política e criação visual. Sua leitura de design feminista se conecta, portanto, a uma prática que visa romper apagamentos e construir presença.

Já Karla interpreta o design feminista como uma prática que rompe com o modelo dominante — frio, técnico e excludente — e propõe um olhar mais cuidadoso, acolhedor e conectado às humanidades: “Eu já ouvi falar, mas acho que de cabeça eu não saberia conceituar corretamente o que é design feminista. Mas eu penso num design que é preocupado com as humanidades, com um olhar mais acolhedor para o que está produzindo”.

[8] MÃO NEGRA – Ateliê de arte têxtil. Ateliê e loja de arte têxtil autoral da artista Mitti Mendonça. Porto Alegre, RS. Disponível em: https://www.maonegra.com.br/. Acesso em: 29 jun. 2025.

Ela propõe um contraste entre esse olhar feminista e o design tradicional, que ela descreve como "frio" e "muito autocentrado", feito por "corpos que circulam com muita segurança de si". Karla relaciona diretamente essa sensibilidade com sua própria prática artística: "Ela [a arte] não teria como existir se não conectada com isso, sabe?". A sua criação está profundamente vinculada ao desejo de "curar" e "ressignificar sentimentos", e de produzir obras que possam ser "experimentadas por outras pessoas". Sua fala ressoa com o pensamento de autoras como bell hooks, que defendem a arte como prática de cura coletiva e transformação afetiva. Para Karla, o design feminista — especialmente quando aliado a uma perspectiva negra — não é um acessório estético, mas uma condição de possibilidade para que sua arte exista como espaço de sonho e expressão de subjetividades plurais.

Fayola, por sua vez, traz para o centro do debate o fazer artístico a partir da escassez, da performance e da criatividade radical. Sua produção de roupas e figurinos para a cena Ballroom envolve a ressignificação de objetos cotidianos — "usei os cabelos, usei balões, usei cordas, enfim, miçangas, outros objetos" — num gesto que é simultaneamente estético, político e identitário. Ao dizer "não sei se é isso, mas fico pensando em como ressignificar os objetos", Fayola aponta para um fazer que escapa das categorias formais do design, mas que opera nos mesmos territórios: corpo, materialidade, imagem e afeto. Essa prática ressoa com o design feminista na medida em que desafia normas estabelecidas e incorpora uma dimensão de experimentação e reinvenção do mundo a partir das margens. Além disso, Fayola propõe caminhos concretos de valorização da arte feita por mulheres negras e trans, com base na criação de espaços coletivos e estruturais: "acho que seria algum investimento pra essas coletividades", "alguma proposta que tivesse algum recurso de transporte, de remuneração pra esse coletivo", ou que "instituições culturais pudessem oferecer algum espaço". Sua proposta transforma o design feminista em uma plataforma de ação coletiva, voltada à sustentabilidade das práticas artísticas dissidentes.

Pâmela Zorn revela não conhecer o termo, afirmando: "olha, sendo muito honesta, não sei, design feminista, e tu falando agora, é a primeira vez que eu escuto". Apesar da falta de conhecimento, ela aciona elementos próximos à ideia de equidade ao comentar: "feminista a gente pensa na questão, talvez, imagino que seja mais protagonizado por mulheres, ou que busque uma equidade de alguma forma". Essa correlação que a artista faz é fundamental, visto que o conceito permeia esse campo da luta por equidade dentro das práticas de design, principalmente, nas projeções que envolvem essa área.

As falas das quatro artistas evidenciam que o design feminista, quando atravessado pelo feminismo negro, deixa de ser apenas um campo conceitual ou acadêmico para se tornar uma prática cotidiana, situada e transformadora. Suas produções não apenas refletem os princípios do design feminista, mas os expandem e os radicalizam a partir de experiências que são, historicamente, ignoradas pelo *mainstream* do design. A ausência de reconhecimento formal dessas práticas no campo revela, como aponta Carla Akotirene (2019), que o feminismo hegemônico ainda falha em incluir os saberes de mulheres negras como centrais. Portanto, ouvir essas artistas e reconhecer suas práticas como formas legítimas e consistentes de design é um passo fundamental para reconfigurar o campo de maneira realmente interseccional, plural e comprometida com a transformação social.

Considerações finais

A partir das entrevistas realizadas com artistas negras de Porto Alegre e da análise teórica desenvolvida ao longo deste artigo, é possível afirmar que o design feminista, quando atravessado pelas epistemologias do feminismo negro, torna-se uma prática viva, situada e profundamente conectada às experiências concretas de mulheres negras. Longe de ser uma abordagem restrita ao campo acadêmico ou institucional, o design feminista se revela, nas vozes e criações dessas artistas, como uma ferramenta de resistência, reinvenção e justiça social (Costanza-Chock, 2020; Harrington, 2020).

O processo criativo dessas mulheres evidencia que o design pode — e deve — ser conduzido a partir de experiências marginalizadas, operando como dispositivo ético e estético para repensar o mundo. As falas de Mitti, Karla, Fayola e Pâmela demonstram que, mesmo sem recorrer diretamente ao vocabulário técnico do design feminista, suas práticas já incorporam os princípios fundamentais dessa abordagem: cuidado, escuta, ancestralidade, corpo, coletividade e afetividade (hooks, 1995; Prado Martins, 2017). Essa constatação reforça a urgência de expandir as fronteiras do design para incluir epistemologias que historicamente foram ignoradas ou silenciadas — uma crítica já presente nas reflexões de autoras como bell hooks (1995), Carla Akotirene (2019), e Kimberlé Crenshaw (1991).

A contribuição dessas artistas negras para o campo do design não se limita à crítica das estruturas excludentes; elas oferecem caminhos concretos para uma prática projetual transformadora, ancorada na experiência vivida e na valorização de saberes situados (Perez, 2022). Assim, ao reconhecer suas produções como formas legítimas de design, não apenas ampliamos o escopo epistemológico da área, mas também fortalecemos a construção de um design verdadeiramente interseccional, que se compromete com a equidade e a pluralidade (Costanza-Chock, 2020; Crenshaw, 1991).

Além de evidenciar a riqueza e a potência das práticas de design feminista incorporadas pelas artistas negras de Porto Alegre, a fala de Pâmela Zorn nos lembra da importância do conceito de design feminista ser mais acessível e dialogado com quem atua no campo artístico e criativo, especialmente, com aquelas que não transitam nos espaços acadêmicos.

Esse distanciamento entre teoria e prática revela um desafio crucial: para que o design feminista cumpra seu papel emancipatório e transformador é fundamental que suas discussões, princípios e ferramentas circulem de forma mais inclusiva, alcançando e sendo apropriados por diferentes grupos, territórios e práticas culturais. Assim, o design feminista não será apenas um campo conceitual restrito, mas uma prática viva, situada e ampliada pelas experiências e saberes de mulheres negras que fazem da arte um instrumento de resistência, cura e reinvenção social.

Em um cenário no qual a exclusão ainda marca profundamente o campo das artes e do design, este estudo evidencia a importância de escutar, registrar e legitimar as práticas de mulheres negras artistas como fonte de conhecimento, inovação e ruptura. É nesse encontro entre arte, design e feminismo negro que emergem as possibilidades de um design outro — um design que se faz com o corpo, com o afeto e com o desejo de um mundo mais justo (Haraway, 1985; Butler, 1990; Akotirene, 2019).

Referências

AKOTIRENE, Carla**. O que é interseccionalidade?**. 1. ed. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

ALVES, José Francisco (Org.). **Experiências em Arte Pública**: Memória e Atualidade. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

BARROS, Antônio J. DUARTE. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. [S.l.]: [s.n.], 2005.

BONETTO, Helena. **A invisibilidade negra na cidade de Porto Alegre**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/189048 Acesso: 02 mar. 2026.

BUTTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.

CÂMARA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. **Salão de Artes Plásticas da Câmara está aberto até o dia 8 de novembro.** Disponível em: https://www.camarapoa.rs.gov.br/noticias/salao-de-artes-plasticas-da-camara-esta-a berto-ate-8-de-novembro. Acesso em: 15 out. 2024.

CARNEIRO, A. Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Programa de pós-graduação em Educação da Universidade de São Paulo – USP. Tese de Doutorado, 2005.

COSTANZA-CHOCK, Sasha. **Design justice**: community-led practices to build the worlds we need. Cambridge, MA: The MIT Press, 2020.

CRENSHAW, K. **Mapping the Margins**. Stanford Law Review, v. 43, n. 6, 1991.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: **reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

EGEDE, Lisa; CONEY, Leslie; JOHNSON, Brittany; HARRINGTON, Christina; FORD, Denae. **"For Us By Us"**: Intentionally Designing Technology for Lived Black Experiences. DIS '24: Proceedings of the 2024 ACM Designing Interactive Systems Conference. 2024. Acesso: 29 jul. 2025.

ESTADÃO. **Estados brasileiros com maior economia e participação no PIB**: veja ranking. 2021. Disponível em: https://www.estadao.com.br/economia/estados-brasileiros-maior-economia-participacao-pib-veja-ranking-nprei/. Acesso em: 06 de abril 2024.

FUNDAÇÃO Oswaldo Cruz (Fiocruz). Especial: **O Ministério da Saúde e o PNI - A cor da desigualdade**: a política de saúde integral da população negra. COC Fiocruz, [Online]. Disponível em: https://www.coc.fiocruz.br/index.php/pt/todas-as-noticias/2478-especial-o-ministerio-da-saude-e-o-pni-a-cor-da-desigualdade-a-politica-de-saude-integral-da-populacao-negra.html#:~:text=Segundo%20dados%20da%20Pesquisa%20Nacional,2022%20(IBGE%2C%202022b). Acesso em: 26 out. 2024.

G1. **Dia da Consciência Negra:** Porto Alegre inaugura estátua de Zumbi dos Palmares. Disponível em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2024/11/20/dia-da-consciencia-negra-porto-alegre-inaugura-estatua-de-zumbi-dos-palmares.ghtml. Acesso em: 28 nov. 2024.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

HARAWAY, Donna. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. *In*: HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs, and Women**: The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1985.

HOOKS, bell. **Artistas mulheres**: o processo criativo. Tradução de Ligia Azevedo. [S.l.]: Nat Loyola, 2021. Disponível em: https://natloyola.com/wp-content/uploads/2021/11/01-Artistas-mulheres-Bell-Hooks-2.pdf. Acesso em: 12 maio 2025.

IBGE. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Panorama**. [Online]. Disponível em: https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/. Acesso em: 26 out. 2023.

IBGE. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Atlas Geográfico Escolar**. [Online]. Rio de Janeiro: IBGE, 2019. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101687.pdf. Acesso em: 05 nov. 2024.

JORNAL do Comércio. **Mostra final da residência Garganta acontece nesta quinta-feira no Goethe-Institut**. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/cultura/2024/09/1170864-mostra-final-da-residencia-garganta-acontece-nesta-quinta-feira-no-goethe-institut.html. Acesso em: 15 out. 2024.

MARTINS, Luisa Prado. **Technoecologies of Birth Control**: Biopolitics by Design. Dissertation zur Erlang ung des akademischen Grades. Disponível em: https://www.dropbox.com/scl/fi/tuu148yhu 100f8sji71xw/Prado_Techoecologies -of-BC.pdf?e=2&fbclid=IwAR1Aj13M208f6_UHhpVvLYhAh5G qyEq9szE1yhvQpykcpEaeFI0N7QT9fd I&rlkey=ajs8ed1eu67ag58069hejsln0&dl=0 Acesso: 29 jul. 2025.

MATINAL JORNALISMO. **Homens brancos são 60% dos homenageados em monumentos de Porto Alegre**. Matinal Jornalismo. Disponível em: https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/homens-brancos-sao-60-dos-homenageados-em-monumentos-de-porto-alegre/. Acesso em 21 de abril de 2024.

PEREZ, Caroline Criado. **Mulheres invisíveis**: o viés dos dados em um mundo projetado para homens. Tradução de Renata Guerra. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala?. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

SILVA, Vitória Régia da; MARTINS, Flávia Bozza. **Trabalhadores negros e a cultura**. Gênero e Número, [Online]. Disponível em: https://www.generonumero.media/reportagens/trabalhadores-negros-cultura/. Acesso em: 05 nov. 2024.

VALOR ECONOMICO. Veja quantas mulheres tem no Brasil. G1, [Online]. Disponível em: https://valor.globo.com/brasil/stories/2023/10/30/veja-quantas-mulheres-tem-no-brasil.ghtml. Acesso em: 26 out. 2024.

VARGAS, Rosane. **Visibilidade Invisível**: a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre (1910-1936). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2019. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/209912/001112472.pdf?sequence=1 Acesso: 02 mar. 2026.

[artigos]

Corpo, memória e moda: a moda afro-brasileira como resistência

Body, memory and fashion: the afro-brazilian fashion as resistence

Leticia Aparecida Maciel Vieira[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4818-8917

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.1950

[Resumo] Ao longo das últimas décadas, percebe-se que grande parte da cultura contemporânea se organiza em torno da memória. São notáveis as evidências do passado em diversos espaços do cotidiano. Se anteriormente, a proteção e a salvaguarda teórica da memória estavam restritas a instituições como museus, arquivos ou universidades, hoje, elas se capilarizam por todo o corpo social via veículos de comunicação, mobiliário e moda. Esse fenômeno manifesta relações com o passado em escalas de intensidade distintas, além de fomentar uma cultura histórica reflexiva. Essa organização cultural em torno da memória é consequência de uma temporalidade específica e de um comportamento próprio chamado *Giro Ético-Político*, descrito pelo historiador Marcelo Rangel. Desse modo, buscamos sintetizar como a moda afro-brasileira integra essa mobilização cultural que revisita passados, bem como um comportamento ético-político característico da transição entre os séculos XX e XXI. Para isso, utilizaremos a descrição de temporalidade contemporânea feita por Andreas Huyssen, alinhado ao pensamento de Neusa Santos para delimitar a constituição da cultura brasileira acerca do corpo negro. O objetivo é demonstrar como a moda é um espaço de construção de identidades e memórias.

[palavras-chave] **Memória. Temporalidade. Resistência. Moda afro-brasileira. Walter Benjamin.**

[1] Doutoranda em História na Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: le.ap.maciel@gmailo.com. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3853485051661762

[abstract] Over the last few decades, it has become evident that a significant portion of contemporary culture is organized around memory, with traces of the past increasingly visible in various everyday spaces. While the protection and theoretical safeguarding of memory were previously restricted to institutions such as museums, archives, or universities, they have now spread throughout the social fabric via mass media, furniture, and fashion. This phenomenon manifests relationships with the past in varying degrees of intensity, while also fostering a reflective historical culture. This cultural organization around memory stems from a specific temporality and a distinct behavior termed the 'Ethical-Political Turn' (*Giro Ético-Político*), as described by historian Marcelo Rangel. Accordingly, this study seeks to synthesize how Afro-Brazilian fashion integrates this cultural mobilization that revisits pasts, as well as an ethical-political behavior characteristic of the transition between the 20th and 21st centuries. To this end, we will employ Andreas Huyssen's description of contemporary temporality, aligned with Neusa Santos's thought, to delineate the constitution of Brazilian culture regarding the Black body. The objective is to demonstrate how fashion serves as a space for the construction of identities and memories.

[keywords] **Memory. Temporality. Resistance. Afro-Brazilian Fashion. Walter Benjamin.**

Recebido em: 13-05-2025.
Aprovado em: 05-04-2026.

Memória, corpo e moda

A memória define-se como uma tarefa, teórica ou prática, pela qual se estabelece uma relação ativa com o passado. A reminiscência não é um processo natural, mas uma construção ativa de relação com passados. Embora tradicionalmente restrita a instituições como museus e o Estado, ela emerge no cotidiano através de rituais e signos que moldam identidades e estreitam laços sociais. Como destaca bell hooks (2014), podemos experimentar afetos fundamentais à constituição da memória em diversos espaços, incluindo aqueles que estão relacionados diretamente ao corpo. Neste sentido, o cabelo, por exemplo, deixa de ser somente um elemento estético para integrar uma rede de afetos que fundamenta a consciência racial e o sentido de coletividade. Assim, o acervo de lembranças transpõe a simples recordação, convertendo-se em uma ferramenta política e social aplicada ao cotidiano. Essa instrumentalização da memória deriva das mudanças na percepção do tempo e fundamenta o Giro Ético-Político contemporâneo.

A moda, portanto, configura-se como um território de interlocução com temporalidades diversas, capaz de tecer afetos que consolidam uma memória ético-politicamente orientada. Nesse sentido, analisa-se a moda afro-brasileira como símbolo de resistência. Seu valor reside na expressão de vivências e ancestralidades que confrontam o "padrão estético branco e hegemônico que não representa a diversidade étnica brasileira" (Santos, 2022, p. 30).

Dessa forma, pretende-se demonstrar como a atividade do lastro histórico é articulado a partir do diálogo com a noção de "Cultura da Memória" de Andreas Huyssen, destacando a experiência atual da passagem do tempo como fator determinante das dinâmicas mnemônicas atuais, articulado ao conceito de "Giro ético-político" discutido pelo historiador Marcelo de Mello Rangel, visto enquanto mobilização real, base para discutir a moda dentro da atual articulação entre memória e política.

Memória hoje: temporalidade e Giro Ético-Político

O zelo pela memória, outrora restrito ao aparato estatal e acadêmico, transcende, hoje, os muros institucionais para se manifestar em múltiplas dimensões do corpo social. De acordo com Andreas Huyssen (2014), haveria uma autorresponsabilização coletiva quanto ao que foi vivido, configurando um posicionamento ético diante da história. Consequentemente, esferas não convencionais passaram a integrar ativamente a produção e as discussões sobre temporalidades distintas. Grande parte desses novos lugares é representada pelos meios de comunicação, cuja ascensão só foi possível graças ao intenso desenvolvimento tecnológico experimentado nas últimas décadas. Esse cenário viabilizou a constituição de novos espaços, com destaque para a indústria do entretenimento — por meio de filmes e séries históricas —, a cobertura jornalística e, por fim, a internet, que inseriu o exercício mnemônico definitivamente no debate público.

Desta forma, lugares menos tradicionais constituem, hoje, importantes ambientes de discussão. Isso significa que, mesmo que estes espaços não operem sob o domínio metodológico científico-acadêmico, eles integram a formação cultural e histórica de modo incontornável. Marcelo Rangel e Marcelo Abreu (2015), fundamentados em Jörn Rüsen, denominam esse fenômeno como Cultura Histórica. Segundo os autores:

> Cultura histórica significa um conjunto de âmbitos específicos no interior dos quais se dão a reconstituição e evidenciação (mais ou menos) consciente e incessante de memórias, como o cinema, o teatro, a música, a arquitetura, o ensino de história e a historiografia, por exemplo (Abreu; Rangel, 2015, p. 14).

A cultura histórica é inerente à realidade cotidiana. Ela abrange desde o ensino formal até diferentes linguagens e suportes materiais, a exemplo da moda. Consideramos a prática de vestir como parte integrante da cultura histórica por sua capacidade de articulação temporal, pela maneira como ela conecta e ressignifica distintas dimensões temporais: passado, presente e futuro. Tal base fundamenta um olhar ético e político sobre o ontem, o que permite constituir um saber histórico consistente.

A relação com o pretérito, dimensão fundamental da existência humana, assumiu contornos específicos nas últimas décadas. Sobretudo após os anos 1980, identifica-se uma transformação nas formas de evocar o passado, priorizando o seu papel e a sua utilidade no corpo social. Desta forma, percebe-se o aumento do volume de memórias, em outras palavras, há referências diretas e intencionais do passado de forma constante no cotidiano prático. De acordo com Andreas Huyssen:

> [...] as indústrias ocidentais da cultura juntaram um número cada vez maior de passados num presente simultâneo e sempre mais atemporal: modas retrô, móveis retrô autênticos, museologização da vida cotidiana através das câmeras filmadoras, Facebook e outras mídias sociais, reencontros saudosistas de músicos de rock mais velhos, etc. (Huyssen, 2014, p.15).

Este comportamento, nomeado por Huyssen (2014) como "Passados Presentes", descreve uma tendência mais geral da cultura contemporânea em tornar o passado onipresente. Para Huyssen, essa dinâmica é obsessiva, pois força a presença constante do pretérito na atualidade. A consequência é uma memória superficial e fragilizada, configurando um cenário de esvaziamento da profundidade histórica. Huyssen aponta que seria fundamental a construção de memórias vividas, porque estabelecem um vínculo denso com o real, viabilizando o discernimento crítico entre os tempos e a projeção de possibilidades alternativas para a atualidade e o amanhã. Se a percepção temporal atual promove uma presentificação constante, ela também deriva da aceleração tecnológica. Nesse cenário, a memória torna-se uma ferramenta essencial para a orientação e a estabilização do sujeito na realidade.

Huyssen (2014) compreende o enfraquecimento da memória como consequência de sua mercantilização pela indústria cultural. Nas palavras do autor "o trauma é tão comercializado quanto a diversão, e nem sequer são comercializados para consumidores de memória diferentes" (Huyssen, 2014, p. 17). Sob essa perspectiva, observa-se que o interesse pelo passado ocorre de forma onipresente, na qual, para os consumidores, a natureza do pretérito é irrelevante: seja ele recente ou remoto, redentor ou traumático, o que prevalece é a sua funcionalidade como produto de consumo. Com isso, percebe-se certa apatia em relação à historicidade dessas memórias que passam a ser consumidas sem o cuidado ético adequado.

Nesse mesmo sentido, o autor pondera que essa saturação do passado na realidade imediata nos leva à formação de "memórias imaginadas", distanciando-nos do ideal de "memórias vividas". Estas últimas, constituídas com base na experiência, seriam potentes o suficiente para a fundamentação de um comportamento ético-político que, por sua vez, viabiliza a projeção de futuros alternativos às crises econômicas, sociais e ambientais da atualidade.

A compreensão da memória como instrumento de mobilização é igualmente discutida por Marcelo Rangel, sob a égide do 'Giro Ético-Político'. Tal conceito é definido como uma tendência da historiografia em realizar uma "reflexão cuidadosa do mundo contemporâneo" (Rangel, 2019, p. 29) em relação a grupos minorizados. Na mesma linha, Thamara Rodrigues defende que "fazer história no nosso tempo passa também por um convite para escrever sobre cada um de nós, acolhendo a sutileza de nossas trajetórias singulares, comuns e cotidianas" (Rodrigues, 2021). Neste sentido, o *giro ético-político* é importante por representar a reflexão cuidadosa da temporalidade na qual estamos inseridos, evidenciando outras formas legítimas de Cultura Histórica, como a música e a moda, que atuam como mediadoras de relações afetivas com o pretérito.

Contudo, construir narrativas plurais não deve ser uma atividade estritamente teórica. Desse modo, buscamos ampliar a noção de giro ético-político a atividades e posicionamentos práticos. Neste cenário, a moda ocupa um lugar privilegiado de constituição e mobilização de afetos e temporalidades.

Percebemos, então, duas principais formas de a memória se constituir hoje. Enquanto Huyssen (2014) descreve a presentificação obsessiva do passado no cotidiano — fruto de uma sensibilidade acelerada que busca segurança na indústria cultural —, Rangel (2019) propõe uma mobilização distinta, na qual o posicionamento ético-político torna-se o motor para uma intervenção crítica na realidade. Tais relações não são excludentes, mas coexistem em constante tensão. Diante da necessidade de espaços que cumpram uma função social efetiva para a memória, a moda emerge como um campo privilegiado de investigação e resistência.

Memória, política e identidade

A constituição de uma moda afro-brasileira integra o Giro Ético-Político — um movimento de reflexão e mobilização do presente. Isso ocorre porque tal estética insere-se em um processo de reconhecimento cultural e de visibilidade de narrativas historicamente silenciadas de grupos minorizados na construção da sociedade brasileira.

Existe um empenho reflexivo na moda afro-brasileira voltado à construção de narrativas de si. Esse movimento permite uma atuação ético-política na realidade, algo indispensável para a consolidação de uma memória crítica. A própria noção de *moda afro-brasileira* configura um movimento de caráter reflexivo para pensar como a estética afro-brasileira se desenvolveu ao longo dos anos. Desta forma, buscamos tematizar nesta sessão como a moda, compreendida a partir da temporalidade e espaço de constituição de afetos, pode ser um ambiente de mobilização ética e política na sociedade brasileira.

Narrar a si próprio constitui um processo indispensável à consolidação da memória e da identidade. Nesse sentido, recorremos à análise de Neusa Santos Souza (1983), que descreve como se formou o imaginário em torno do corpo negro brasileiro ao longo dos séculos. Entender a construção desse imaginário é fundamental, pois ele revela como a sociedade brasileira, em grande parte, se organizou culturalmente e quais identidades e memórias foram possíveis a partir dessa estrutura. Sob essa ótica, a moda reflete tensões socioculturais, podendo consolidar estruturas hegemônicas ou, inversamente, articular espaços de resistência e pluralidade cultural.

Essa relação entre memória, identidade e o imaginário cultural do corpo negro, encontra na moda um espaço possível para expressão e reflexão. Enquanto elemento saturado de significados histórico-sociais, a moda transcende o reflexo das dinâmicas culturais, estabelecendo diálogos complexos com o passado. É nesse ponto que sua temporalidade se torna relevante, permitindo a compreensão de como os elementos do passado são resgatados, reinterpretados e ressignificados conforme as demandas e desejos de cada época.

Através da temporalidade, a moda se relaciona com passados. Walter Benjamin (2018) entende esta dinâmica como uma eterna repetição do novo, em outras palavras, a reprodução incessante da novidade. Tal processo evidencia a emergência de passados com diferentes graus de visibilidade, tornando a moda um ponto de convergência entre as aspirações do presente e as heranças ancestrais. Sob a ótica benjaminiana, "o que dá o tom [da moda] é sempre o que é mais novo, mas apenas onde este emerge entre as coisas mais antigas, mais passadas e mais habituais" (Benjamin, 2018, p. 103). O autor demonstra a interdependência entre o passado e a contemporaneidade na moda: o novo não emerge como

uma ruptura absoluta, mas como uma produção intrinsecamente vinculada a referências históricas. Essa relação é uma comunicação entre o hoje e o ontem, é traduzida pelo estilista que interpreta e materializa o desejo da época em roupas.

A moda constitui um espaço de afirmação identitária de caráter ambivalente: atua tanto na esfera individual quanto na formação de coletividades, sendo essencial à consolidação de uma memória compartilhada. Embora seja um fenômeno social, a moda também ocorre de maneira subjetiva, refletindo escolhas e preferências individuais. Georg Simmel (2008) analisa a tensão entre individualidade e coletividade, descrevendo-a por meio do conceito de imitação. Segundo ele, a moda surge como um mecanismo de equilíbrio entre o desejo humano de pertencimento social e a necessidade de diferenciação. A imitação, nesse contexto, permite que o indivíduo se alinhe a um grupo, adotando gostos, estilos e comportamentos que refletem as tendências predominantes. Porém, essa mesma dinâmica também satisfaz a necessidade de se destacar, promovendo uma ruptura constante que impulsiona a renovação e a mudança. Nessa perspectiva, Georg Simmel (2008) argumenta que:

> [...] é a imitação de um modelo dado e satisfaz assim a necessidade de apoio social, conduz o indivíduo ao trilho que todos percorrem, fornece um universal, que faz do comportamento de cada indivíduo um simples exemplo. E satisfaz igualmente a necessidade de distinção, a tendência para diferenciação, para mudar e se separar (Simmel, 2008, p. 24).

Sob o prisma ético-político, a imitação descrita por Simmel revela a influência da moda na manutenção de discursos de poder. Ao privilegiar padrões homogêneos, a moda promove uma repetição estética que, ao padronizar a aparência do sujeito, acaba por hierarquizar determinadas formas em detrimento de outras. Na cultura brasileira, essa homogeneização, baseada no ideal do corpo branco, como apresentado por Neusa Santos Souza (1983), reflete e reforça estruturas de racismo e desigualdade social. Ao evidenciar a padronização de uma estética, a moda atua como um instrumento de dominação simbólica, silenciando subjetividades diferentes do ideal desejado.

Diferente das relações subjetivas exploradas por Benjamin e Simmel, Peter Stallybrass (2023) investiga a materialidade do cotidiano. Ao vestir-se, o sujeito interage com a roupa não apenas como adorno, mas como um receptáculo mnemônico; para Stallybrass, o tecido é, ele mesmo, o suporte da memória. A roupa porta a memória não apenas pela estética, mas pelas marcas de uso. Tal fenômeno decorre da íntima relação entre corpo e vestimenta, classificada por este autor como *mágica*: “Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso suor, até mesmo nossa forma” (Stallybrass, 2023, p. 14)

Entretanto, Stallybrass (2023) também tematiza a dimensão subjetiva do vestuário. Para ele, a roupa assume um valor que transcende a forma e a função de uso, adquirindo o que define como a ‘vida da própria roupa’. Ao servirem de “códigos para outras presenças materiais e imateriais” (Stallybrass, 2023, p. 32), as peças tornam-se vetores de comunicação e materialização do desejo de ressignificar a realidade e subverter padrões impostos. Nesse sentido, o autor recorre a Marx para ilustrar essa relação que roupa possui com a mudança e a permanência:

> Se é verdade que "a tradição de todas as gerações pesa como um pesadelo sobre o cérebro dos vivos", foi apenas pela via do despertar dos mortos que as revoluções anteriores se legitimaram a si próprias. A Revolução tinha, antes, surgido em "nomes" e "vestes" emprestados: Lutero pôs a máscara de São Paulo; a Revolução de 1789 e 1814 se "vestiu", sucessivamente, como a República Romana e como o Império Romano; Dalton, Robespierre, Napoleão "cumpriram a missão de seu tempo em vestes romanas" (Marx, 1963, p. 16 *apud* Stallybrass 2023, p. 53).

Essa descrição se aproxima do que Walter Benjamim (2005) descreve como *constituição de subjetividade a partir da roupa*. A apropriação de determinada estética nesse contexto político é uma atividade prática da memória, vivida e coletivizada, que é capaz de presentificar passados em roupas, potencializar e legitimar a ação no presente pela memória e pelo passado.

Sendo assim, sintetizamos, até aqui, três características que viabilizam a atividade mnemônica na moda contemporânea: a temporalidade, que articula o presente ao repertório histórico; a constituição identitária (individual e coletiva), pautada nos signos que o vestuário oferece; e a relação corpo-objeto, manifesta pela presença material da roupa.

Moda: política e revolução

A moda, aqui, é percebida como espaço de constituição de identidade e memória, tanto no sentido coletivo quanto no individual; nesse contexto, a análise recai sobre a moda afro-brasileira. Compreendida como organização social da aparência, ela é um espaço de resistência e revolução, no que diz respeito à subversão de normas e valores estéticos coloniais, isso porque é um lugar de irrupção do pretérito como ferramenta de intervenção crítica. A existência de uma moda e tendência afro-brasileiras, subverte os valores e signos que estão na base da constituição da sociedade brasileira. Segundo Santos e Vicentini:

> a moda afro-brasileira pode ser considerada um fenômeno híbrido da contemporaneidade que agrega, em sua subjetividade, sutilezas das culturas africanas e diaspórica ao receber influência dos movimentos black de resistência afro-americana, mesclando objetos e conceitos que perpassam por outras culturas e que estão sendo ressignificados pelos afrodescendentes brasileiros (Santos; Vicentini, 2020, p. 19).

Neusa Santos Souza (1983) demonstra como o ideal de sujeito na sociedade brasileira foi estruturado sob o paradigma do homem branco. Segundo a autora, "o branco é, foi e continua sendo a manifestação do Espírito, da Ideia, da Razão" (Souza, 1983, p. 5). Tal ideal consolida-se por diversas vias, destacando-se as representações midiáticas — espaços anteriormente discutidos como instâncias de constituição de memórias. Torna-se imperativo, portanto, questionar: como o corpo negro e sua cultura de moda foram representados, historicamente, na mídia brasileira?

Ao analisarem uma reportagem da revista Veja sobre a 'Marcha do Orgulho Crespo' realizada no ano de 2016, Santos e Vicentini (2020) demonstraram como a mídia brasileira

ainda coloca manifestações negras a espaços que remetem "a algo lúdico e de 'entretenimento'. E, como todo entretenimento, algo supérfluo" (Santos, Vicentini, 2020, p. 32) A análise das autoras aponta que essa caracterização neutraliza o teor político das manifestações, o que gera, consequentemente, a percepção de que em "modo geral, busca descaracterizar a seriedade do movimento" (Santos, Vicentini, 2020, p. 32). Essa descaracterização do movimento nos aproxima da análise de Neusa Santos, em razão de podermos compreendê-la a partir de uma invisibilização e hierarquização daquilo que se refere ao corpo negro e, aqui, em relação à estética do cabelo afro-brasileiro. Entretanto, mesmo com tal invisibilização, percebemos uma movimentação para que essa representação não se sustente. Embora ocorra a descaracterização de movimentos negros, observa-se uma mobilização crescente para que esses corpos ocupem e sejam representados em espaços midiáticos. Santos e Vicentini destacam que:

> A partir de 2015, notamos maior abertura para a participação de modelos negras em capas de revistas de moda de grande circulação nacional, como Vogue, Marie Claire, ID, Glamour e ELLE, entre outras, e também aumentou a circulação do estilo afro em novas propostas de produtos de moda, como roupas, objetos de design e estilo e em diversos segmentos dessa área (Santos; Vicentini, 2020, p. 27).

Evidencia-se, portanto, uma realidade constituída por um movimento de tensão. Embora se observe o silenciamento de técnicas, saberes e estéticas — culminando na marginalização da cultura afro-brasileira em certas esferas —, tais expressões sobrevivem e permanecem vivas de diversas formas. Todavia, esse apagamento não acontece sem consequências. Em seu trabalho, Neusa Santos Souza apresenta alguns depoimentos de pessoas negras no Brasil e, a partir deles, a autora conclui que:

> É com desprezo, vergonha ou hostilidade que os depoentes se referem ao "beiço grosso" do negro; "nariz chato e grosso" do negro; "cabelo ruim" do negro; "bundão" do negro; "primitivismo" sexual do negro e assim por diante (Souza, 1983, p. 06).

Na moda não é diferente. A construção da imagem do negro, desde o seu corpo até a sua estética, foi e ainda é colocada em posição de inferioridade ao longo dos últimos séculos. Santos e Vicentini, compreendendo a moda como espaço de legitimação de padrões estéticos, descrevem que o corpo negro é domesticado também pela sua aparência, o que reforça os interesses da classe escravocrata, na visão das autoras: "ao escravizar o povo negro, a sociedade branca brasileira tentou docilizar esse corpo afim de submetê-lo às suas vontades e aos seus caprichos" (Santos, Vicentini, 2020, p. 18). Assim, manter a ideia de *estética ideal* acaba por reforçar esse imaginário na sociedade brasileira.

A inferioridade imposta por esse ideal estético branco ratifica a ordem social vigente. Assim, a produção e reprodução de padrões na esfera da aparência consolidam a moda como instrumento de dominação voltado à manutenção da estabilidade das classes dominantes. Na tese XIV, o Walter Benjamin diz: "A moda tem faro para o atual, onde quer que este se mova no emaranhado de outrora. Ela é o salto do tigre em direção ao passado. Só que ele ocorre numa arena em que a classe dominante comanda" (Benjamin, 2005, p. 119).

Isso significa que o 'salto do tigre em relação ao passado', realizado a partir de uma moda que se constitui inserida no contexto de brancura como ideal da sociedade brasileira, sem a autonomia do discurso sobre si mesma, ao invés de ser capaz de constituir uma memória crítica sobre o passado, ela irá atuar como instrumento de permanência e estabilidade dessa classe dominante e, como consequência, essa classe irá dominar o discurso da construção de memória em relação ao corpo negro. Neste sentido, podemos aproximar Benjamin de Neusa Santos Souza, pois, segundo a autora, "todo um dispositivo de atribuições e qualidades negativas aos negros é elaborado com o objetiv de manter o espaço de participação social do negro nos mesmos limites estreitos da antiga ordem social" (Souza, 1983, p. 20).

Entretanto, na continuação da tese XIV, Benjamin expõe o caráter dialético que permite o que estamos chamando aqui de 'giro ético-político'; em outras palavras, permite um comportamento ético-politicamente orientado na realidade. O autor diz: "O mesmo salto sob o céu livre da história é o salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução" (Benjamin, 2005, p. 119). Desse modo, afirmar uma aparência e uma estética diferente, assume, sob a perspectiva dialética benjaminiana da moda, um caráter revolucionário, que subverte certa ordem da sociedade racista brasileira. Desta forma, compreendemos a moda afro-brasileira como espaço de memória vivida, de constituição de uma relação crítica e autocritica com o passado, na qual é possível a prática de uma atividade da memória emancipatória, portanto, revolucionária do corpo negro. Conforme Santos e Vicentini:

> O termo moda afro-brasileira tem sido utilizado para designar um vestir contemporâneo, que ressignifica tradições, comportamentos e o modo de vida de pessoas negras e não-negras – mas que se identificam com esse estilo no vestir" (Santos; Vicentini, 2020, p. 18).

A moda afro-brasileira configura-se como uma instância de materialização de memórias históricas no tempo presente. Isso porque ela está diretamente relacionada à busca de identidades e tradições diretamente relacionadas ao corpo. Corpo esse importante para a permanência da memória viva, segundo Hanayrá Negreiros Pereira:

> E são nesses corpos, cuja subjetividade é retirada, para que sejam entendidos como mercadoria, que as memórias continuam vivas: é através das bocas, dos ouvidos, olhos e mãos negras, que novas epistemologias, mescladas aos saberes antigos, se reorganizam em solo brasileiro e agora também *afro*-brasileiro (Pereira, 2017, p. 119).

Hanayrá Negreiros Pereira, ao tematizar a indumentária e memórias negras no candomblé, demonstra os valores simbólicos que a roupa assume nestes espaços de prática religiosa e de coletividade. Isso corrobora a noção de 'memória vivida' de Huyssen (2014), compreendida como base fundamental para uma prática mnemônica crítica. Tal exercício promove a interlocução ativa entre as temporalidades, conectando o hoje às heranças históricas e às projeções futuras. De acordo com Negreiros Pereira:

> A vestimenta e os ornatos do corpo, usados nos terreiros de candomblé, podem ser evidenciados como peças que ao mesmo tempo cumprem a função de ritual e de adornar o corpo. Como vimos, a memória coletiva da comunidade, herdada de saberes africanos, aglutinada também a influências ibéricas, aos fazeres manuais e os gostos pessoais, são dispositivos para se criar a "memória estética" do terreiro Rendadá (Pereira, 2017, p. 124).

A constituição dessa memória estética, é fundamental para o que chamamos aqui de comportamento *ético-político* na realidade e para a constituição de uma memória crítica, capaz de promover a diferenciação entre o passado, presente e futuro, condição essencial para uma compreensão histórica da realidade. Inserida neste contexto, a moda subverte as noções de permanência e dominação — sejam elas de classe ou raça — e passa a atuar como um campo de abertura para a constituição de contra-narrativas. A compreensão do vestuário com base nessa noção dialética de permanência e revolução é possível ao concebê-lo como espaço de constituição de identidade e subjetividade do sujeito a partir de *elementos de passados*. Cita-se, agora, a tese XIV em sua íntegra:

> A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas aquele saturado de tempo-de-agora (*Jetztzeit*). Assim, a antiga Roma era, pra Robespierre, um passado carregado de tempo-de-agora, passados que ele fazia explodir no contínuo da história. A Revolução Francesa compreendia-se como uma Roma retornada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita um traje do passado. A moda tem o faro para o atual, onde quer que este se mova no emaranhado do outrora. Ela é o salto do tigre em direção ao passado. Só que ele ocorre numa arena em que a classe dominante comanda. O mesmo salto, sob o céu livre da história é o salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução (Benjamin, 2005, p. 119).

O fio que nos une: autonomia

A memória contemporânea constitui um exercício complexo, tensionado entre a instabilidade temporal e a urgência por novas narrativas e representações. O comportamento do *Giro Ético-político* descrito por Marcelo Rangel (2019) nas ciências humanas vai ao encontro da prática no momento que percebemos o aumento de espaços interessados em constituir e compreender uma nova memória, em contraposição àquela hegemonizada historicamente no Brasil. É evidente que, ainda, há muito para avançar; percebe-se o aumento e o destaque atual da cultura afro-brasileira, entretanto, essa visibilidade ainda é muito menor do que o ideal, visto que a atividade da memória é fundamental à existência e orientação prática no cotidiano.

Refletir e praticar a moda afro-brasileira, especialmente em relação ao corpo negro, é um ato *ético-político* que desafia e desconstrói o discurso hegemônico perpetuado ao longo dos séculos no Brasil. Conforme destaca Neusa Santos Souza (1983), a construção da identidade negra só é possível por meio do rompimento com o "desejo do outro". Esse processo

de emancipação requer a criação de espaços e narrativas autônomas, consolidadas por meio de um esforço crítico e consciente, voltado à valorização mnemônica e à ressignificação de experiências históricas.

Para além da mera relação entre o agora e o ontem, a memória constitui um dispositivo político de orientação para o futuro. Compreender, valorizar e ressignificar a memória e as experiências históricas não apenas preservam passados e suas tradições, como também permite à reflexão imaginar e construir futuros alternativos. Esse movimento rompe com a hegemonia de uma narrativa única, fazendo emergir a pluralidade da cultura brasileira.

A moda afro-brasileira reflete um simbolismo profundo e uma relação afetiva, dos espaços religiosos às estéticas mais cotidianas, como o cabelo, que, para além da dimensão estética, constitui um elemento central de resistência e identidade. Movimentos como a "Marcha do Orgulho Crespo", citado por Santos e Vicentini (2020), exemplificam essa mobilização ética e política, sendo possível a partir da evidenciação e da valorização da memória do cabelo crespo no Brasil. Ter orgulho do cabelo crespo é compreender como o ideal de imagem foi historicamente construído no país e reconhecer que a ação daqueles que se distanciam desse padrão transformam sua estética em uma expressão de resistência política.

Ainda assim, na cultura midiática o movimento segue sendo desvalorizado e descaracterizado por sua atuação política, dessa forma, percebe-se também a necessidade de afirmar e reafirmar a estética afro-brasileira no cotidiano.

Em última análise, a moda, enquanto reflexo das tensões sociais e históricas, consolidou-se como um campo de agência crítica. Ao mobilizar narrativas de resistência e reativar memórias, ela transcende a mera relação entre o presente e o pretérito, projetando, portanto, horizontes de emancipação voltados à plena autonomia do corpo negro.

Referências

ABREU, Marcelo; RANGEL, Marcelo de Mello. **Memória, cultura história e o ensino de história no mundo contemporâneo.** História e Cultura, Franca, v. 2, n. 4, p. 7-24, set. 2015.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 99-138.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter.**Aviso de incêndio**: uma leitura das teses "sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005. Trad. Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG, 2018. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão.

DIAS, Warley Souza; MEIRELES, Ildenilson. A dialética da moda segundo Walter Benjamin: fantasmagorias do tempo e redenção histórica. **Revista de Filosofia**, Montes Claros, v. 18, n. 1, p. 108-123, 2019.

HOOKS, bell. **Alisando o nosso cabelo**. 2014. Disponível em: https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/. Acesso em: 20 jan. 2025.

HUYSSEN, Andreas. **Culturas do Passado Presente**: modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.

LOUREIRO, Robson. **Fantasia e memória na sociedade do espetáculo**. Arte Filosofia, Ouro Preto, v. 10, n. 19, p. 172-196, dez. 2015.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O axé nas roupas**: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciência da Religião, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RANGEL, Marcelo de Mello. A urgência do ético: o giro ético-político na teoria da história e da história da historiografia. **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v. 13, n. 25, p. 28-46, 2019.

RODRIGUES, Thamara. Quando o povo escreveu: querido lula, um livro-acontecimento. **HH Magazine**: Humanidades em Rede, Mariana, v. 00, n. 00, p. 00-00, jun. 2021. Disponível em: https://hhmagazine.com.br/quando-o-povo-escreveu-querido-lula-um-livro-acontecimento/. Acesso em: 10 jan. 2025.

SANTOS, Maria do Carmo Paulino dos; VICENTINI, Cláudia Regina Garcia. Moda afro-brasileira: o vestir como ação política. **Revista dObra[s]**, São Paulo, n. 30, p. 15-38, set. 2020.

SANTOS, Maria do Carmo Paulino dos. **Moda afro-brasileira e design de resistência da luta negra no Brasil**. São Paulo: FAUUSP, 2022. 160 p.

SIMMEL, Georg**. Filosofia da moda e outros escritos.** Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008. Tradução Artur Mourão.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Bruno César de Almeida. **A metafísica da moda e a organização social da aparência em Walter Benjamin (1892 - 1940).** 2022. 171 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2022.

STALYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. Tradução Tomaz Tadeu.

Agradecimentos

Revisora do texto: Victória Luiza Faria Gomes. Licenciada em Letras - Língua Inglesa. E-mail: vfaria.arteeduca@gmail.com

Framing Brazilian Dress: Illustrations of Indigenous and Afro-Brazilians in European Costume Books from the Lipperheide Costume Archive

Representando o Traje Brasileiro: Ilustrações de Indígenas e Afro-brasileiros em Livros de Traje Europeus do Arquivo Lipperheide

Fernando Augusto Hage Soares[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9535-8878

Sabine de Günther[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6936-9381

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2007

[abstract] This article examines the representation of Brazilian dress in historical costume books held by the Lipperheide Costume Library – Fashion Image Collection (Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild), a library and unique compendium of sources depicting the various forms of fashion, traditional costume and dress, referencing their specifics to social class, region and gender. It further investigates the emergence of this Berlin-based library in the nineteenth century, shaped by museum foundations and bourgeois collecting during that period. This article offers an analytical investigation into how costume books from the Lipperheide collection, published between the 16th and 19th centuries, contributed to shaping European perceptions of Brazilian identity through visual imagery. The research maps these iconographic sources, highlighting

[1] PhD in Arts, professor and researcher. Currently affiliated with FAAP (Fundação Armando Alvares Penteado) and was formerly affiliated with UNAMA (Universidade da Amazônia). His research focuses on Brazilian fashion historiography and visual culture. He is the author of Entre palavras, desenhos e modas (Appris, 2020), a book that delves into the work of João Affonso, author of Brazil's first illustrated fashion history. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2320739710304133. Email: fernandohage@gmail.com;

[2] Senior Researcher at the University of Applied Sciences Potsdam and at Kunstgewerbemuseum Berlin. Art historian with an interdisciplinary approach and a focus on the methodology of dress studies. Her research on the collection history of the Franz and Frieda von Lipperheide painting collection earned her a PhD (Humboldt-Universität zu Berlin) and led to the project, Restaging Fashion. Digital Contextualization of Vestimentary Sources". Email: sabine.de.guenther@fh-potsdam.de.

their role in constructing stereotypes about Brazilian attire. The methodology involves a systematic review of costume books classified under the category *Allgemeine Trachtenbuch* (General Costume Books) and draws on theoretical approaches from dress history (Carvalho, 2018; Cumming, 2004) and visual culture studies (Leitch, 2010; Mirzoeff, 2011; Piqueira, 2020), pointing to the entanglement of ethnographic curiosity, colonial narratives, and artistic conventions in the construction of these images. Findings reveal the persistence of idealized and stylized representations of Indigenous Brazilians, which are frequently based on earlier European sources, rather than being based on direct observation, as well as, in a smaller sample, points out some images of people of Afro-Brazilian origin. By contextualizing these images within broader discussions on visual and historic dress studies, this article underscores the need to critically reassess the role of such depictions in shaping perceptions of Brazilian identity.

[keywords] **Costume books. Brazilian Dress. Lipperheide Costume Library. Visual stereotypes. Dress history.**

[resumo] Este artigo examina a representação do vestuário brasileiro em livros de trajes históricos pertencentes à Biblioteca de Trajes Lipperheide – Coleção de Imagens de Moda (Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild), uma biblioteca e compêndio único de fontes que retratam as várias formas de moda, trajes tradicionais e vestuário, referenciando as suas especificidades em relação à classe social, região e género. Também examina a formação desta biblioteca sediada em Berlim, que foi criada no século XIX, inspirada pela fundação de museus e pelo colecionismo burguês do período. Este artigo oferece uma investigação analítica sobre como os livros de trajes da coleção Lipperheide, publicados entre os séculos XVI e XIX, contribuíram para moldar as percepções europeias sobre a identidade brasileira através de imagens visuais. A pesquisa mapeia estas fontes iconográficas, destacando o seu papel na construção de estereótipos sobre o vestuário brasileiro. A metodologia envolve uma revisão sistemática dos livros de trajes classificados na categoria *Allgemeine Trachtenbuch* (Livros Gerais de Trajes) e baseia-se em abordagens teóricas da história do vestuário (Carvalho, 2018; Cumming, 2004) e dos estudos da cultura visual (Leitch, 2010; Mirzoeff, 2011; Piqueira, 2020), apontando para o entrelaçamento da curiosidade etnográfica, narrativas coloniais e convenções artísticas na construção dessas imagens. Os resultados revelam a persistência de representações idealizadas e estilizadas dos indígenas brasileiros, frequentemente baseadas em fontes europeias anteriores, em vez de serem baseadas na observação direta, assim como, em menor amostragem, pontua imagens de pessoas de origem afro-brasileira. Ao contextualizar essas imagens dentro de discussões mais amplas sobre estudos visuais e históricos do vestuário, este artigo ressalta a necessidade de reavaliar criticamente o papel dessas representações na formação das percepções sobre a identidade brasileira.

[palavras-chave] **Livros de trajes. Trajes Brasileiros. Biblioteca de Trajes Lipperheide. Estereótipos visuais. História do vestuário.**

Received on: 18-09-2025.
Approved on: 03-03-2026.

Introduction

The Lipperheide Costume Library – Fashion Image Collection (Lipperheidesche Kostümbibliothek – Sammlung Modebild)[3], housed today at the Art Library (Kunstbibliothek) at Staatliche Museen zu Berlin, is the most comprehensive collection on dress and fashion in Europe. As visual evidence of European and non-European dress fashions from around 1430 until today, the imagery in the collection alternate between artistic designs and documentary evidence. The collection, which later became a public library, was founded by Franz and Frieda von Lipperheide (1838-1906 and 1840-1896), renowned publishers in the German capital in the second half of the 19th century.

Their work as publishers included publications on arts and crafts, dress history, literary studies and fiction, for whose editorial work they took on different, complementary roles. For this purpose, they built a Europe-wide network of agents and correspondents and employed up to 400 writers and illustrators in Munich, London, Paris and other cities. Frieda von Lipperheide was responsible for publishing and editing the journal *Die Modenwelt. Illustrirte Zeitung für Toilette und Handarbeiten* (Fashion world. Illustrated newspaper for toiletries and handicrafts), which was published from October 1st, 1865, in the first year of the founding of the Lipperheide publishing house (Verlag Lipperheide, 1865-1936). The Journal included fashion items and descriptions of international, especially Parisian fashion styles, illustrated by wood engravings created in the publisher's own printing studio, as well as sewing patterns. The highly successful journal continued to appear until 1936 and formed the basis for the publishing house's solid financial foundation. The joint publishing venture of Franz von Lipperheide and the painter, illustrator and art writer August von Heyden, the *Blätter für Kostümkunde. Historische und Volks-Trachten* (Journal of Costume Studies. Historical and traditional costumes), published between 1874-1891, is also worth mentioning.

Franz and Frieda von Lipperheide also devoted themselves to art patronage and to building a collection of visual imagery of dress history, as well as primary and secondary vestimentary sources such as books and magazines as well as textiles.

This study will single out, identify and analyze representations of Brazilian dress inside the Lipperheide Collection, considering them markers of national identity as seen through the eyes of European illustrators. The earliest and most notable sources in this collection are the early modern costume books, covering the 16th to the 19th century. These costume books, produced during the European colonial expansion, played a crucial role in shaping the perception of Brazil. While they purported to document the diversity of dress traditions and convey national identities, they often reinforced stereotypes, perpetuated a European-centric perspective and shaped the depiction of Brazil in European costume books. Hence, these works are of great relevance to Brazilian fashion researchers. By examining costume books in the Lipperheide collection, we assess how visual representations were constructed, often without direct observation of their subjects.

This paper is part of a broader research that is interested in understanding how these representations, broadly discussed in the context of travellers' accounts and historical books, can be analysed within the field of costume books. The intent on these pages is to highlight a group of works that depict Brazilian attire, to reiterate how visual stereotypes of

[3] **Staatliche Museen zu Berlin: Lipperheide Costume Library**. Available in: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/kunstbibliothek/libraries/lipperheide-costume-library/>. Acessed: 21 ago. 2025.

Brazilian dress can also be found in costume books together with the aim of broadening the knowledge about imagery that compose the Lipperheide costume collection.

Highlighting a selection of works depicting Brazilian attire in 16th to 19th costume books gathered in Franz and Frieda von Lipperheide's collection, we do not perform an extended critical analysis, but rather try to map the iconosphere[4] of costume illustrations of Brazilian dress, where visual constructions of identity were often infused by previous representations, a factor that furthered the dissemination of stereotypes. This article contributes to broader discussions on dress history, visual culture, and colonial iconography. It also views the encyclopedic approaches through the lens of Franz and Frieda von Lipperheide, who preserved and catalogued historical dress sources and by doing so also documenting a historiography of dress images.

1. Genesis of the Lipperheide Collection and Costume Library

Franz and Frieda von Lipperheide became pivotal figures in the late 19th-century cultural landscape of Berlin. The economic boom, the development of a bourgeois culture of collecting, as well as the first heyday of dress history studies in the 19th century are the cultural contexts in which museums emerged and in the light of which the Lipperheide activities are to be seen.

From the middle of the 19th century onwards, the cultural and political environment for collectors and museums in Berlin had changed fundamentally: aristocratic collections were being dissolved and a rising class of merchant collectors began to present their holdings to the public. Forms of presentation, including museum concepts, were debated, as were the forms of art history teaching at universities. Factors that positively favored the culture of collecting in Berlin in the second half of the 19th century included the rising, financially stronger middle classes. The so-called economic bourgeoisie converted their economic capital into cultural capital and their identity was closely linked to their participation in the cultural life of the city.

Franz and Frieda, Baron and Baroness von Lipperheide are a representative example of this. They wrote an international success story with their publishing activities, recognizing the commercial potential of fashion and costume-related publications. The language of clothing, its social signalling as well as the material and technical characteristics were seen as documents of one's own cultural practice.

Their publishing house, "Verlag von Franz Lipperheide", was founded in 1865 and was based in Victoriastraße 12 in Berlin. It was the start of the journal *Die Modenwelt* (Fashion World), which in 1874 became *Die Illustrierte Frauenzeitung* (Illustrated women's magazine).[5] *Die Modenwelt* very soon reached a very high number of subscribers and was published in Dutch, English, Danish, Swedish, French, Italian, Spanish, Portuguese, Russian, Polish and Czech. The Portuguese edition was known as *A Estação: Jornal ilustrado para a Família* in its Brazilian edition, included 24 issues and 14 patterns and was published twice a year via the publishing house H. Lombaerts & Com. in Rio de Janeiro (Suriani Da Silva, 2008, p.67-88).

---

[4] The concept of iconosphere, primarily developed by the French philosopher Jean Wahl (1955), explains the environment of visual images and representations that surround and shape human perception, communication, and culture across different historical and social contexts (Di Monte, 2018).

[5] The journals promoted the craft of dress and accessory making and were accompanied by the publication of pattern books. In a very short time, the magazine reached high circulation figures – the 25th anniversary edition counted 440,000 readers – and international distribution in a total of twelve languages.

Frieda von Lipperheide's role in the publishing house was highlighted by Rasche (1999, pp. 24-48). The practical and well-founded explanations, for which mainly Frieda von Lipperheide was responsible, were very well received; the publishing and collecting activities complemented each other and enabled a well-founded expertise through observation and practical experience. Contemporaries praised the publisher's connoisseurship.[6]

The publications for which Franz von Lipperheide was responsible differ from those mentioned above in terms of their execution and readership: they are less practically orientated and can be seen more as encyclopedic works. The editors of the *Blätter für Kostümkunde*, Franz von Lipperheide and August von Heyden, paid great attention to historical detail.[7] Despite a careful attempt to reconstruct historical dress accurately - for example by basing their illustrations and descriptions on genuine historical objects and other pictorial sources - these illustrations too generated visual worlds, much like the early modern costume books, which did not always withstand scrutiny regarding their authenticity. In doing so, they likewise played an active role in the media dissemination of region-specific stereotypes and in advancing visual narratives typical of the 19th century. Even though the *Blätter für Kostümkunde* did not include depictions of Brazilian dress, they did follow the same principle of perpetuating previous representations and in some cases contributed to the construction and distribution of stereotypes.

Costume studies, as they were called at the time, experienced a heyday in the first half of the 19th century as part of the search for cultural identity and heritage. Among the most significant and comprehensive contributions to the field are several publications from the mid- to late 19th century. Jakob von Falke's *Die deutsche Trachten- und Modenwelt: ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte* (Leipzig, 1858) represents a foundational work in the depiction and study of German dress and fashion history. Hermann Weiss's *Kostümkunde: Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes der Völker des Alterthums* (Stuttgart, 1860) offers an extensive overview of dress, architecture, and material culture of ancient civilizations. Falke's later work, *Costümgeschichte der Culturvölker* (Stuttgart, 1881), further broadens the scope to include dress history of various cultural groups.These publications continued to be popular in the second half of the 19th century and Franz von Lipperheide himself describes them as being an inspiration for the *Blätter für Kostümkunde*. In their publication von Lipperheide and von Heyden sought to record, catalogue and describe the world of historical dress and costume.

The language of clothing, its social signalling as well as the material and technical characteristics were seen as documents of one's own cultural practice, supporting an identity-forming cultural historiography. They utilised their collection of objects as well as the reference library for their own publishing activities. A 17th century Spanish chasuble from Frieda's textile collection, for example, was measured, a pattern created and published in 1896 in *Plattstickerei* (Flat Embroidery) as part of the *Decorative Kunst Stickerei* (Artistic Embroidery edition).[8] From their collection also a

---

[6] Frieda's extensive textile collection is not part of today's Lipperheide Costume library. Instead it was sold by Hugo Helbing on October 25th-39th in an auction in Munich (Helbing, 1909).

[7] *See*: Lipperheide; Heyden, 1874-1891; Lipperheide, et al., 1890; Wagner, 1999; Mayerhofer-Llanes, 2006; de Günther, 2022. As regards the idea of authentic reconstructions of dress in the *Blätter für Kostümkunde* see de Günther, 2022, p. 48–68.

[8] LIPPERHEIDE, Frieda von. **Decorative Kunst Stickerei 3. Goldstickerei, 4. Plattstickerei, 5. Netzstickerei**. Berlin: Lipperheide, 1896, here Vol. 4: Plattstickerei, Appendix F, No. 1–9 and p. 1, Image 1–2.

number of prints, drawings and paintings served as reference material for the publication *Blätter für Kostümkunde*[9]. At the same time, Franz and Frieda von Lipperheide already sought to make their extensive collection available as a reference collection for artists, artisans and researchers.

The Lipperheide collection, consisting of a diversity of sources and accumulated over nearly 30 years, was first opened to the public as an integral part of Franz and Frieda's living space in Potsdamer Straße above the floor that housed the publishing company. In a letter dated 7 March 1890 Franz von Lipperheide offered their vast collection of vestimentary sources to the Emperor Wilhelm II.[10] The donation was tied to the requirement of a permanent presentation, for which the Kunstgewerbemuseum (Museum of Applied Arts) was to provide space. The decision was made to build an extension adjacent to the Martin-Gropius-Bau, to accommodate for the Lipperheide Costume Library as well as Kunstgewerbemuseum's libraries[11]. Opened in autumn 1905 the holdings were described as follows:

I. Paintings: *686 oil paintings, almost all of them family portraits from the 16th to 19th centuries; 200 miniature portraits, wax paintings etc.*

II. Single sheets: *2750 hand drawings; 23750 engravings, woodcuts and lithographs; 2580 photographs.*

III. Books: *45 manuscripts; 4000 printed works in 5560 volumes.*

IV. Almanacs: *126 almanacs in 840 volumes, beginning with the year 1740; with fashion prints since 1776.*

V. Magazines: *185 fashion magazines in 1620 volumes with around 60,000 fashion prints, beginning with the year 1777; 30 illustrated newspapers of general content in 410 volumes, 25 magazines for art and trade in 155 volumes.*[12]

---

[9] For examples see de Günther, p. 52–53, 59–62.

[10] At the time of writing the letter to the emperor his collection comprised 675 oil and other paintings 115 miniatures, 1250 drawings, 14,918 engravings, 1378 photographs, 2997 books with 4428 volumes, 101 calendars and almanacs with 569 volumes, 144 fashion magazines and 59 fashion figures (de Günther, 2022, p. 94–95). The deed of donation was signed by Franz and Frieda von Lipperheide on 19 March 1892. The last entry in Franz von Lipperheide's travel expense books for the collection of paintings is recorded on 22 June 1892; for the same year, the Imperial Ministry of Finance accepted the donation of the Lipperheide costume library including paintings, drawings, prints and many primary and secondary vestimentary sources by legal act.

[11] It was only until 1934, that the Lipperheide Costume library was made accessible on these premises. After the Stasi claimed the premises for itself, the Collection had to move and only reopened after the war in a divided city.

[12] "Der gegenwärtige Bestand unserer Sammlung ist folgender: I. Bilder: 686 Ölbilder, fast durchweg Familien-Portraits des 16.-19. Jahrhunderts; 200 Miniatur-Bildnisse, Wachsbilder u. dgl.. II. Einzelblätter: 2750 Handzeichnungen; 23750 Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographien; 2580 Photographien. III. Bücher: 45 Handschriften; 4000 gedruckte Werke in 5560 Bänden. IV. Almanache: 126 Almanache in 840 Jahrgängen, beginnend mit dem Jahre 1740; mit Modekupfern seit 1776. V. Zeitschriften: 185 Moden-Zeitungen in 1620 Jahrgängen mit etwa 60000 Modenkupfern, beginnend mit dem Jahre 1777; 30 illustrierte Zeitungen allgemeinen Inhalts in 410 Jahrgängen, 25 Zeitschriften für Kunst und Gewerbe in 155 Jahrgängen." See: LIPPERHEIDE, 1896–1901, p. IV–V.

The original Lipperheide collection, including large-format paintings, forms the basis of today's library, which continues to be expanded with textual sources and images. Today it is maintained as part of the collections of the Kunstbibliothek Berlin (Art Library) as part of the *Staatliche Museen zu Berlin*.

2. Picturing the Other: Brazilian Dress in the Lipperheide Costume Library

The Lipperheide collection, as we have seen, was deeply rooted in the 19th century bourgeois and educational context. The Lipperheide library catalogue, devised as early as 1889 and revised in 1901[13] and 1965[14], documents the available sources on the history of dress, customs, theater, military and sports and has sections on etiquette, dress codes, caricatures and mockery[15]. The classification of geographical locations is approached from a decidedly Eurocentric perspective. While the European nations and territories are strongly subdivided in the library catalogue, what is considered the "Others" has more generalized headings and, for example, books from Africa, America and Oceania are grouped in the same category. It lists a selection of books concerning the Americas in general and more specifically South and Central America. Among the regional categories, South America is represented under the category *Mb - Amerika. Allgemeine und zusammenfassende Werke*, and specifically Brazil under the category *Md - Mittel und Südamerika*, totaling 44 works.

Among the literary works of significance, the following may be highlighted: Johannes de Léry and Theodor de Bry's *Americae tertia pars Memorabile*, published in Frankfurt in 1592, which includes some of the most famous European depictions of Indigenous Brazilians; Johan Nieuhof's *Gedenkweerdige Brasiliaense Zee- en Lant-Reize*, published in 1640, a seminal work in the European documentation of Brazil during the Dutch colonial period; Hernán Cortés' *Historia de Nueva España*, edited and annotated by Francisco Antonio Lorenzana in 1770, a historical document that provides insights into the early colonial period in the Americas; *Reise in Brasilien***,** from Spix and Martius (1823-1831), based on the authors' expedition to Brazil between 1817 and 1820 sponsored by the King of Bavaria and one of the most comprehensive accounts of Brazilian flora, fauna, and Indigenous cultures; *Voyage pittoresque dans le Brésil*, from Johann Moritz Rugendas, published in 1835, whose vivid and romanticized depictions of Brazilian landscapes, people, and customs with his illustrations of Indigenous and Afro-Brazilian dress were widely circulated and influenced European perceptions of Brazilian identity; and Henry Chamberlain's Views and Costumes of Rio de Janeiro, which was published in Brazil in 1943 under the title *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*, a publication that draws inspiration from the watercolours of figures in Rio de Janeiro from Joaquim Cândido Guilhobel (1787-1859).

---

[13] LIPPERHEID, Franz Von. **Katalog der freiherrlich von Lipperheide'schen Sammlung für Kostümwissenschaft**. Berlin: Verlag Franz von Lipperheide, 1896-1901.

[14] NIENHOLDT, Eva; WAGNER, Gretel. **Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek**. 2., revised edition. Berlin: Mann, 1965, p. XIII-XVIII.

[15] The library organisation distinguishes between a chronological order (A-Cm), a geographical arrangement since the 16th century (D-Me), single elements of dress (N-Nh), class-specific dress (O-Ph), miliatria (Q-Rc), occasion-related and ceremonial dress (S-Xf) and miscellaneous (Y-Z), including business and trade, as well as periodicals.

These books, the majority of which are illustrated, encompass a body of work recognized and analyzed by Brazilian authors[16], but besides that, it is also worth pointing to some more unknown works, for example *Costume of South America* (1828), published in London by Engelmann, a significant work featuring 16 hand-colored lithographs that depict the diverse attire of South American peoples; and the ethnographic work published in Berlin by Max Uhle (1889-1890), called *Kultur und Industrie südamerikanischer Völker*, with engravings based on the collections in the Museum of Ethnology in Leipzig, providing detailed descriptions and illustrations of South American Indigenous cultures, including their clothing and adornments.

However, we focus on a different subset of the book collection, namely the so-called costume books from the 16th to the 19th century, classified under the section "General Costume Books" (*Allgemeine Trachtenkunde*). Emerging during the early modern period, these works were deeply intertwined with European colonial expansion, scientific curiosity, and artistic conventions. They often claimed to provide an "authentic" portrayal of foreign cultures but were, in many cases, based on secondhand descriptions, artistic imagination, or copied illustrations from earlier sources.

These images reinforced colonial ideologies. From the 16th century onward, the practice of image circulation—through appropriation, copying, and referencing—became central to print production and costume books formed a self-referential corpus. Carvalho (2018) argues that these books not only satisfied European curiosity but also served as tools for cultural self-reflection and colonial justification, revealing the contradictions in European perceptions of the "Other."[17] The representation of Brazilian dress reflects the broader tendencies of European visual culture: exoticization, stylization, and selective documentation.

Images of the "New World" began to spread alongside the popularization of firsthand watercolor manuscript books, cartography maps and later dissemination of printed engravings. Johann Froschauer's 1505 engraving for Amerigo Vespucci's *Mundus Novus*, published in Augsburg, is the earliest known European depiction of the New World (Piqueira, 2020). The image depicts a group of Indigenous people, wearing feathered garments, in a setting where couples who are kissing share a meal with parts of a human body, indicating cannibalistic habits.

The visual arrangement of people wearing skirts, headdresses, bracelets, and anklets adorned with feathers — within societies portrayed as sinful and cannibalistic — reflects exoticist stereotypes that came to define the American continent. These images, circulating since the 16th century — as noted by Stephanie Leitch (2010) — were created by artists like Hans Burgkmair and Daniel Volkert and fueled widespread public curiosity.

---

[16] Noteworthy here is Sadlier's research (2016), which analyses cultural representations and stereotypes of Brazil in literature and the arts, exploring how the country was symbolically constructed by foreigners and by itself; and Piqueira (2020), who investigates the impact of the arrival of printing on the formation of stereotypes of Brazil's inhabitants. Both books discuss, from different perspectives, the construction of imaginaries about Brazil.

[17] In her publication, Carvalho (2018) examines how Renaissance costume books, such as those François Desprez (1562), Hans Weigel/Jost Amman (1577), and Cesare Vecellio (1590/1598), depicted non-European peoples, particularly American Indigenous, reflecting cultural encounters and contemporary stereotypes and highlighting how these publications blended realistic descriptions with fantastical or moralizing elements.

The most famous 16th-century Brazilian imagery was created by the German explorer Hans Staden (c.1525–1576), who stayed in Brazil from 1547 to 1554, was held captive by the Tupinambá for nine months, and later published his account with text and woodcuts in 1557, titled *Wahrhaftige Historia*. These images gained more popularity through the hands of the Belgian illustrator Theodore de Bry (1528-1598) in *America Taertia Pars*, creating what would later be called the *Tupinambatization* effect[18], which describes how images of these indigenous peoples became emblematic, serving as a generalized representation of Brazilians, Mexicans, Peruvians, and their diverse indigenous groups.

The Tupinambá are depicted, as well as in the illustrations of *Mundus Novus*, wearing elaborate feathered items, and a recurring theme is the depiction of scenes showing them preparing or consuming human flesh, as well as other action-oriented scenes, such as dancing or hunting. This imagery, central to the "Tupinambatization" effect, portrayed Indigenous Brazilians as both fascinating and fearsome, captivating the European imagination. While Staden's original woodcuts were based on his firsthand experiences, de Bry's engravings introduced elements of European artistic conventions, such as Renaissance-inspired anatomy and composition, blending observation and imagination. This underscores how European artists relied heavily on accounts and the limited number of images produced during expeditions to construct representations that captivated the imaginations of the nobility, ecclesiastical authorities, and the broader public.

Within the rise of print culture in Europe, engravings, maps and book illustrations constructed a superficial image of Brazil and the American continent. These images played a crucial role in shaping Western visuality, serving as instruments of colonial power by categorizing and organizing diverse groups under the guise of scientific exploration (Mirzoeff, 2011). Simultaneously, they influenced how the inhabitants of these territories came to perceive themselves — both through colonial imposition and the internalization of these imposed representations. That is why we are interested in delving deeper into the illustrations of so-called Brazilian dress found in costume books from the Lipperheide Collection.

From a total of 190 books listed in the book collection under the section early modern general costume books, a sample of 22 books containing approximately 100 illustrations with titles and names directly linked to Brazil[19] were found. All books on the table below feature information taken from the library's physical catalogue, as well as their registration codes (Aa-Ad), updated more recently with the addition of the term "R-Lipp". Although the library catalogue spans from the 16th to the 20th century, this article only covers books up to the 19th century, since the collection was formed at that time and donated in 1905[20].

---

[18] Lestringant (2006) in his article *'O Brasil de Montaigne'*, uses the term coined by anthropologist William Sturtevant to describe a phenomenon of visual contamination of Tupinambá indigenous traits among various American ethnic groups.

[19] Although Brazil shares with regions such as India, the Caribbean and North America a common European-imposed imaginary, the name 'Brazil' had already been established by the 16th century during the colonial era, thanks to the *pau-brasil* (*Caesalpinia echinata*), a valuable red wood found locally and used for dyeing. Similarly, the term 'Tupinambá' gained prominence through the adventures of Hans Staden, followed later by the widespread use of 'Amazon'.

[20] All the books listed in the table were included in the catalogue from 1896 to 1901, with the exception of R-Lipp Aa 1 and R-Lipp Aa 40.

FIGURE 01 - TABLE OF BOOKS CONTAINING ILLUSTRATIONS ABOUT BRAZIL IN THE LIPPERHEIDE COLLECTION

Lipp Code	Short Title	Author	Year	Origin
R-Lipp Aa 1	Trachtenbuch	Weidtz, Christoph	1530–1540	Augsburg
R-Lipp Aa 3	Abconterfaittung allerlei Ordenspersonen (...)	Heldt, Sigmund	1560–1580	Nürnberg
R-Lipp Aa 6	Recueil de la diversité des habits (...)	Desprez, François	1567	Paris
R-Lipp Aa 14	Habitus Praecipuorum Populorum	Weigel, Hans; Amman, Jost	1577	Nürnberg
R-Lipp Aa 18	Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus	De Bruyn, Abraham	1577–1581	Antwerpia
R-Lipp Aa 20	Trachtenbuech. Darinnen viller Volckher vund Nationen Claidung (...)	—	1580	Augsburg
R-Lipp Aa 40	Trachtenbuch	—	1600	Deutschland
R-Lipp Ab 3	Newe Summarische Welt Historia (...)	Moseman, Hermann Fabronius	1612	Schmalkalden
R-Lipp Ac 1	Neu-eröffnete Welt-Galleria (...)	Clara, Abraham a Sancta; et al.	1703	Nürnberg
R-Lipp Ac 4	Habillemens De Plusieurs Nations (...)	Van Der Aa, Pieter Boudewyn	1720	Leide
R-Lipp Ac 5	Neu-eröffnetes Amphitheatrum (...)	—	1722–1728	Erffurt
R-Lipp Ac 6	Neu-eingerichtete und vermehrte Bilder-Geographie (...)	Martini, Johann Jacob	1738	Erffurt
R-Lipp Ac 9	Raccolta di stampe, che rappresentano, figure, ed abiti di varie Nazioni (...)	Viero, Teodoro	1783–1791	Venetia
R-Lipp Ac 10	Costumes civils actuels de tous les peuples connus (...)	Grasset de Saint-Sauveur, Jacques	1784	Paris
R-Lipp Ac 11	Encyclopédie des Voyages (...)	Grasset de Saint-Sauveur, Jacques	1796	Paris
R-Lipp Ad 7	Il costume antico e moderno o storia del governo (...)	Ferrario, Giulio	1815	Milano
R-Lipp Ad 16	Vollständige Völkergallerie (...)	Goedsche, Friedrich Wilhelm	1830–1839	Meissen
R-Lipp Ad 25	Moeurs, Usages Et Costumes De Tous Les Peuples Du Monde (...)	Wahlen, Auguste	1844	Bruxelles
R-Lipp Ad 26	Usi e costumi sociali, politici e religiosi di tutti i popoli del mondo (...)	Dally, N.	1844–1847	Torino
R-Lipp Ad 34	Usi e Costumi di tutti i popoli dell'universo (...)	Borroni e Scotti	1862	Milano
R-Lipp Ad 36	Le Monde en estampes (...)	Bédélet, Léonie; Müller, Elisabeth	1858	Paris
R-Lipp Ad 52	Le Costume historique (...)	Racinet, Auguste	1888	Paris

REFERENCE: Created by the authors, 2025 based on Nienholdt; Wagner, 1965.

3. A Walk-through Representations of Brazil in Costume Books

3.1 Between the 16th to the 18th Centuries: Establishing Visual Stereotypes

The most notable manuscript costume books from the late 16th/early 17th century in the Collection are the *Trachtenbuch* by Christoph Weiditz (1530-1540), by Sigmund Heldt (1560-1580), and two unknown authors (1580; 1600). Costume books with engraved illustrations are by authors such as François Desprez (1567), Hans Weigel (1577) and Abraham De Bruyn (1610). The latter are considered to form the canons of the historiography of costume (Cumming, 2004; Hage Soares, 2023).

The *Trachtenbuch* by Christoph Weiditz, the oldest recorded manuscript costume book[21], contains images of Indigenous individuals brought to Spain by the spanish explorer Hernán Cortés to be presented to the king.[22] Weiditz depicts a total of 13 Indigenous figures, including *Indian Woman* (*Indianischer Frau*), *Indian Man* (*Indianischer Mann*) in feathered cloaks, *Indian Chief* (*Indianischer Häuptling*) holding a feathered fan, and others figures[23] with objects such as jars and engaging in activities with balls, stones, and wooden poles (Weiditz, 1530-1540, p.1-13). The images reveal contradictions, as there is no consensus on the origin of the Indigenous peoples depicted, with both Aztec and Brazilian natives included. However, they played a key role in shaping visuals by establishing a visual template for "noble" Indigenous costumes, likely because these images were reportedly based on direct observation (Satterfield, 2007).

An example of this is Sigmund Heldt's *Trachtenbuch*, which includes two reproductions of Weiditz's images, such as Indigenous people lying down playing with wooden poles (Heldt, 1560-1580, p.374-375). In the 1580s *Trachtenbuech* by an unknow author, five pages featuring images of Brazilians are found, three of which are copies of Weiditz's depictions of Indigenous people playing with stones and wood (*Trachtenbuech*, 1580, p.30, 31, 34). The two additional pages, titled *Noble Brazilians* (*Ein vornehmer Brasilianer)* blend with a different visual imagery, relatable to Theodore de Bry's representations of Tupinambá people, being adorned with circular feather accessories covering their lower bodies. In one image, a man holds a bow and arrows, while in another, a woman holds a baby or wears a cloak and a feathered standard. The title hints at how feathers became a visual marker of both exoticism and nobility.

---

[21] Created between 1530 and 1540, the original is held at the *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, with a facsimile copy in Berlin collection.

[22] From the mid-fifteenth century abducting non-European foreigners on expeditions and bringing them home formed part of not only exploiting forced labor but also so called 'live ethno-exhibitions'. See: ABBATTISTA, 2013.

[23] With titles such as *Indigenous American with wooden drinking cup (Indianer mit hölzerner Trinkkanne); Indians playing ball (Indianer beim Ballspiel); Indians playing Mora and stone catching (Indianer beim Mora- und Fangsteinchen-Spiel); Indian with his weapon (Indianer mit seiner Wehr); Indian performance with a wooden block (Indianische Vorführung mit einem Holzklotz).*

Another early example of the Tupinambazation effect can be traced in François Desprez engravings in *Recueil de la diversité des habits* (...), published between 1562 and 1567. Featured are *The Brazilian women* (*Le Bresilienne*), *The Brazilian Man (Le Bresilien)*, both with the characteristic of the Tupinambá iconography. While the man uses a bow and arrow with a headdress and feathered round object resembling a shield, the woman holds a baby resembling christian Madonnas of the Renaissance. Desprez also draws *La Nictorienne* and *Le Nictorien*, who are characters from the city of Niterói, a city that today forms part of the metropolitan region of Rio de Janeiro (Desprez, 1567, p.152-154), the only ones without indigenous attire, but with a tunics and head coverings with a moorish accent.

Within the group of German engraved costumes books, *Habitus Praecipuorum Populorum* (...) stands out. It was published in 1577 by Hans Weigel with drawings by Jost Amman, including three depictions of Brazilians: *Inhabitants of Brazil or Peru* (*Einwohner Brasiliens oder Perus*), *Armed man from Brazil* (*Bewaffneter Mann aus Brasilien*), and *Woman with feather cloak* (*Frau mit einem Feder-Umhang*). (Weigel, 1577, p.181-183).

Another German work is by Abraham De Bruyn, published between 1577 and 1581, *Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus*. The illustration n.58 contains 12 figures from various origins. Two of them are titled *Indian woman with husband, in America* (*Indica mulier cum viro, in America*), clearly drawing inspiration from François Desprez's images. Another figure, titled *Noblewoman of America* (*Nobilis foemina in America*), resembles the female representation by Weiditz. Next to her is the illustration *Athabalippa Rex ultimus Americae*, which represents the so-called last king of the Americas, Athabalippa, a depiction of a Peruvian king that circulated as an engraving (Bruyn, 1610, p.58).

Published in 1600, yet another *Trachtenbuch* (costume book), attributed to an unknown author, has an extensive group of illustrations that are said to be of Brazilian origin. Illustrations notably influenced by Weiditz include *An Indian Couple (Ain Indianisch par folck*), Indian Man (*Indianische mann*), *Indian Costume* (*Indianische tracht*), and *Thus, the Indians play ball (Also spilen die Indianer den Ball*) (*Trachtenbuch*, 1600, p.192-193; 201; 207-211).[24]

During the 17th and 18th centuries, books contributed to the persistence of exoticized and stylized portrayals of Brazilian dress. During the 1600's, apart from the limited number of six books in this category, traces of Brazilian dress can also be found in Hermann Fabronius Moseman's *Newe Summarische Welt Historia*. This work introduces the *American in Peru* (*Americaner in Peru*), depicted wearing a garment with a feathered accessory that resembled the iconography and titles of earlier representations of Indigenous Brazilians, such as those by Desprez or De Bruyn (Fabronius, 1612, p.28).

[24] Other illustrations blend fantastical elements associated with the so-called *Indies* people and include *Brazilian Costume* (*Presillianische tracht*), *The King in Brazil* (*Der König in Presillia*), *Brazilian Female and Male Costume* (*Presilianische tracht weib und mann*), *Indigenous Costume. Similar in Brazil* (*Indianische tracht. Dergleichen in Presillia)* and *The King on the battlefield in Brazil* (*Der König zu Felt in Presillia*).

In the 18th century, five books containing illustrations relevant to this research, reflect the continued propagation of the Brazilian Indigenous figure. Originating in the manuscript and engraved books of the 16th century, these representations reinforced preconceived notions of Indigenous Brazilians through this stylized imagery.

Of particular note is the work *Neu-eröffnetes Amphi-theatrum (1722)*, which features figures such as the *American* (*Americaner*), the *Brazilian* (*Brasilianer*), *an Inhabitant of the Land of the Amazons* (*Ein Wohner im Land der Amazonen*), and *a Queen* (*Eine Königin*). (*Neu-eröffnetes..., 1722, p.13-27)*.

The *Brasilianer* figure, closely related to an image drawn by Desprez in the 1560s, reappears unchanged in *Neu-eingerichtete und vermehrte Bilder-Geographie, von Europa, Asia, Africa und America (*Martini, 1738, p.522*)*. Its features later influenced the 18th-century engraving *Man of Brazil* (*Uomo del Brasile*), published in *Raccolta di 126 Stampe* by Teodoro Viero (1783–1785, p.399).

As early as 1703, Abraham a St. Clara's *Neu-eröffnete Welt-Galleria* features *A West Indian King* (*Ein West-Indianischer König*) and *Dancing West Indian Queen* (*Tanzende West-Indianische Königin*), depictions that exemplify the already common blending of fantasy and reality in representations of Indigenous figures and noble roles. These portrayals incorporate elements such as feathered costumes, draped fabrics, weapons, and wooden staffs. (Clara et al., 1703, p.99–100).

To support the discussion of the aforementioned images, a series of visual boards has been created and is presented below.[25] In Figure 2, at the top, we see two of Christopher Weiditz's images from his manuscript book, *Indian Woman* and *Indian Man,* and how they influenced the representation of costume in works such as Hans Weigel's, as well as in later costume books—for example, the one published in 1600, visible in the upper right corner of the image. At the bottom of the image, we see elements that demonstrate the influence of the so-called Tupinambá costume in early costume books. This influence is visible in François Desprez's conception, followed by Hans Weigel's interpretation, and the 1580 depiction in one of the manuscript costume books of the same stereotypical couple, leading on the right to the image of the the *Brasilianer* in *Neu-eröffnetes Amphi-theatrum (1722).*

[25] Most of the images are not from editions found in the Lipperheide library; They are from other digital collections, due to the ease of using high-quality images from pre-existing collections for the article. The origin of the image will be presented in brackets on the image caption.

FIGURE 2 - UPPER PART: THE INDIAN WOMAN AND INDIAN MAN FROM CHRISTOPHER WEIDITZ, HANS WEIGEL'S WOMAN WITH FEATHER CLOAK AND AN INDIAN COUPLE ON THE 1600'S TRACHTENBUCH. LOWER PART: THE REPRESENTATION OF A BRAZILIAN COUPLE IN FRANÇOIS DESPREZ, HANS WEIGEL'S INHABITANTS OF BRAZIL OR PERU, 1580'S TRACHTENBUECH AND THE BRASILIANER FROM NEU-ERÖFFNETES AMPHITHEATRUM (...).

REFERENCE: Weiditz, 1530 (Germanische Nationalmuseum); Weigel, 1577 (Staatlichen Kunstsammlungen Dresden); *Trachtenbuch*, 1600 (ReFa Catalog); Desprez, 1567 (BnF - Gallica); Weigel, 1577 (Staatlichen Kunstsammlungen Dresden); *Trachtenbuech*, 1580 (ReFa Catalog); *Neu-eröffnetes Amphitheatrum*, 1722 (Internet Archive).

It can be said that these images, especially those in the upper part, were influential in shaping the concept of a noble Indigenous costume that spread through costume books from the 16th century onwards. This established an iconography centered around feathered cloaks— items that caught the attention of European explorers during their colonisation efforts and later became luxury objects.This is evidenced by the presence of feathered cloaks, especially Tupinambá, in collections from countries such as Denmark and Italy.[26] The images in the lower part, reflect values of European origin, such as the portrayal of the female genitor role of a Madonna who is always depicted carrying a child, combined with the vision of the Indigenous Brazilian warrior, who also wears feathered accessories. These differ from those represented by Weiditz but similarly influenced the European imagination.

[26] In Italy, the Pinacoteca Ambrosiana has an item of a tupinambá cloak, dating back to the late 16th and early 17th centuries, that belonged to Prince Federico Landi and was gifted to the naturalist Manfredo Settala in the 17th century (Ambrosiana, 2019). The National Museum of Denmark has four Tupinambá feather cloaks in its collection. One of these, made of 4,000 red feathers, was recently in 2024 returned to Brazil, leaving three in the museum's collection. Only 11 cloaks of this type are known to exist worldwide, and they are all in European museums. The indigenous artist and activist, Glicéria Tupinambá, has been conducting research on these objects in recent years, and also working with the Tupinambá indigenous community in Olivença, Bahia seeking to create new cloaks in an effort to recover a heritage that has been lost in Brazil (Andrade, 2024).

3.2 Between The 18th and 19th Centuries: A Shift Towards Ethnographic Detail

Between the 18th and 19th century, European artists who traveled to Brazil introduced more detailed and observational depictions of Brazilian dress, providing new visual references. Yet these images were often re-signified through copying in costume books, maintaining earlier stereotypes while adding layers of ethnographic detail.

The "Indigenous dress" propagated by various authors—often depicted with feather skirts and cloaks—came to function as an allegorical representation of the Americas. This is particularly evident in the chapter frontispieces of costume books, where such feathered attire is used as to symbolize the continent, as seen, for instance, in the *Costumes civils actuels de tous les peuples connus (...)* and *Encyclopédie des Voyages (...)* by Grasset de Saint-Sauveur (1784, 1796).

The emergence of new visual references is evident in the 1720 publication *Habillemens de plusieurs nations (...)*[27], which includes illustrations such as *Woman from Brazil with their ornaments (Femme de Brezil avec leurs ornemens*), *Tamoyes or Cannibals in America* (*Tamoyes ou mangeurs d'hommes en Amerique*), and *Tepuy Wrestlers Fighting During Festivities* (*Lutteurs des Tepuyes qui fe battent leurs jours de fête*) (*Habillemens...*, 1720, p.14; 122-123). The illustration *Woman from Brazil with their ornaments* depicts a couple inspired by the work of Albert Eckhout (c. 1610–1665), a painter who traveled to Brazil as part of Johan Maurits' entourage between 1641 and 1643. To represent what was considered the "Brazilian people", the engraving draws on Eckhout's *African Woman* and *Tarairiu Man*, reflecting the blending and generalizations typical of such visual productions, while also incorporating elements from other visual sources.

From the first half of the 19th century, new visual documents began to appear, included the Italian *Il costume antico e moderno* by Giulio Ferrario, which features 19 engravings related to Brazil (Ferrario, 1815, p.40-58), and the German *Vollständige Volkergallerie*, which contains the largest number of engravings about Brazil, totaling 23 illustrations (*Vollständige...*, 1830, p.24-35). These two works contain similar illustrations that blend representations of Indigenous peoples and customs, Brazilian landscapes and occasional urban scenes with multiethnic people. Their imagery is shaped by two primary influences: the watercolors of Carlos Julião (1740–1811), a Portuguese-Italian military engineer, and the work of Prince Alexander Philipp Maximilian zu Wied-Neuwied. The latter's album *Reise nach Brasilien*, the result of his expedition to southeastern Brazil between 1815 and 1817, became particularly influential (Wied, 1826).

The European reception of travel accounts is also evident in *Moeurs, Usages et Costumes de tous les peuples du monde*, published in Brussels (Loumyer, 1843, s/n) and in its Italian edition, *Usi e Costumi sociali, politici e religiosi di tutti i popoli del mondo* which includes two illustrations: *Maxourounas (Brasile)* and *Botocudi* (Dally, 1844, s/n). The book *Usi e Costumi di tutti i popoli dell'universo* (1856) included three illustrations called *Cuari or Huts of Puris in Brazil* (*Cuari ossia Capanne de Puris nel Brasile*), *Chief of the Botocudos* (*Capo dei Botocudos*) and *Challenge of the Botocudos* (*Disfida dei Botocudos*).

[27] Similar drawings can be found in *De Nieuwe en Onbekende Weereld* [...] (Montanus, 1671).

This influence of these travels accounts also shaped the engravings in Auguste Racinet's *Le Costume Historique (1888)*, considered one of the most renowned costume books. Available in both its first French edition and a later German edition[28] in the Lipperheide Collection, the work includes a single engraving dedicated to Brazil, depicting Botocudos and Puri Indigenous peoples along with their artifacts, all drawn from earlier German sources. In addition, a second illustration features an Afro-Brazilian female figure, placed among other Latin American people, representing characters from urban environments and based on portraits influenced by travellers' records (Racinet, 1888, p.76-77).

From the eighteenth century onwards, a shift in perspective on Brazil can be observed, marked by a more theoretically grounded and scientifically orientated, largely informed by travellers' accounts. As shown in Figure 3 (upper part section), the representation of Indigenous figures in feathered attire as an allegory of the Americas, is exemplified by the work of Grasset de Saint-Sauveur. In contrast, the image *Woman from Brazil with her ornaments*, copied from Eckhout's work, representing an Afro-Brazilian woman and not an indigenous woman, introduces new visual references associated with Brazil. However, these images remain deeply problematic, as they continue to blend and generalize distinct Indigenous populations. The tendency to generalize—marked by the lack of distinction between different Indigenous groups and the reliance on iconography as cultural identifiers—not only reinforced stereotypes but also had a widespread and enduring impact through printed media. Even Franz von Lipperheide and Franz von Heyden, who emphasized the authenticity and scholarly accuracy of their illustrations for *Blätter für Kostümkunde*, at times perpetuated these stereotypes by heavily relying on historical imagery.

In the lower left section, one of the images from *Il costume antico e modern (1815)*, copied from the expedition of Prince Alexander Philipp Maximilian zu Wied-Neuwied, serves as an example of the generalisation and dissemination of imagery related to the so-called Botocudos. This term, derived from the use of *botoques*—wooden or bone discs inserted into the lips and ears as body ornaments—was coined by Portuguese expeditionaries to refer to various Indigenous groups living primarily in the regions of Minas Gerais, Espírito Santo and Bahia. However, the term was generic and did not reflect any form of self-identification, but rather to an external and reductive categorisation imposed by colonisers. The creation of a negative and exoticized image served to imply a sense of 'backwardness". Adjacent to it, we see how this image of the Botocudo people is reproduced by Racinet in one of the most renowned costume books in the world. Despite this, everyday scenes such as those depicted in *Vollständige Völkergallerie*[29], with scenes depicting mixed-race peoples and enslaved Afro-Brazilians, demonstrates greater variety in the representation of the country from the 19th century onward.

---

[28] RACINET, Auguste. **Geschichte des Kostüms: in chronologischer Entwicklung**. 6 vol. Dt. Ausg. / bearb. von Adolf Rosenberg ed. Berlin: Wasmuth, 1888.

[29] It merits attention that the illustration in the lower right corner may be considered a copy of an illustration contained in Henry Koster's Travels in Brazil (London, 1816), reinforcing the example of how these illustrations traveled throughout Europe.

FIGURE 3 - UPPER LEFT: ALLEGORY OF AMERICA BY GRASSET DE SAINT-SAUVEUR (1784); *WOMAN FROM BRAZIL WITH THEIR ORNAMENTS* FROM VAN DER AA (1720). LOWER LEFT: INDIGENOUS FACES REPRESENTED BY FERRARIO (1815) AND LATER BY AUGUSTE RACINET (1888). RIGHT: TWO IMAGES OF DAILY SCENES IN *VOLLSTÄNDIGE VÖLKERGALLERIE* (1830-1839).

REFERENCE: Grasset de Saint-Sauveur, 1795 (BnF - Gallica); Van Der Aa, 1720 (BnF - Gallica); Ferrario, 1815 (Internet Archive); Racinet, 1888 (BnF - Gallica); *Vollständige Völkergallerie*, 1830-1839 (photographed by the authors).

As we conclude this overview of 19th-century representations of Brazil in costume books, *Le monde en estampes* (1858) by Elisabeth Müller stands out for its visual on various aspects of urban life and the movement of people, deliberately omitting Indigenous communities and their associated imagery, making room for representations of multiracial people, many of whom are of Afro-Brazilian origin. Unfortunately, the accompanying text includes several problematic statements, such as references to so-called “cannibalism” in Brazil, a theme already outdated by the time of publication. Nevertheless, this visual set presents an interesting compilation of urban Brazilian characters from the 19th century, likely drawing inspiration from travelers such as Rugendas and Debret. One engraving (p.90), for example, depicts six distinct characters in a single scene: *Poultry Merchant* (*Marchand de Volailles*), *Civilized Indigenous Person* (*Charruas civilisé*), *Cattle Merchant* (*Marc. de Bestiaux*), Laundress (*Blanchisseuse*), Milkman (*Laitier*), and *Grilled Corn Salesperson* (*Marchande de mais grillé*). (Bédelet; Müller, 1858, p.90). The copy held in the Lipperheide collection features colored illustrations, adding depth to their visual appeal. As shown in Figure 4, it serves as an example of the variety of documents that the Lipperheide collection preserves and that are available for research, digitisation and dissemination.

FIGURE 4 - ILLUSTRATION '*BRESIL - AMÉRIQUE DU SUD*' FROM THE BOOK *LE MONDE EN ESTAMPES* (1858) BY ELISABETH MÜLLER.

REFERENCE: Bédelet; Müller, 1858 (Lipperheide Kostümbibliothek - Photo: Dietmar Katz).

Final Considerations

The legacy of Franz and Frieda von Lipperheide reflects the intricate relationship between their publishing and collecting activities. As publishers, they established an international success with fashion periodicals like *Die Modenwelt* and works such as *Die Blätter für Kostümkunde*. Their private collection, assembled over the course of three decades and donated in 1905 to the Museum of Arts and Crafts along with the endowment to establish the Lipperheide Costume Library, was systematically organized to serve both artistic and scholarly audiences. As both preservers and producers of visual knowledge, the Lipperheides' legacy embodies the inherent tensions—and often contradictions—between documentation and the reinforcement of colonial stereotypes that characterize many collections from this era.

The study of representations of Brazilian dress in European costume books from the Lipperheide collection reveals a complex interplay between colonial visual culture, artistic conventions, and the inherent tendency to construct simplified and often distorted images of cultural identity. Among the books cataloged under *Allgemeine Trachtenbuch* between the 16th and the 19th century, our research identified 22 volumes containing approximately 100 illustrations related to Brazil. The geographical distribution—comprising ten books

from Germany, five from France, four from Italy, and three from regions such as Belgium and the Netherlands— underscores both the transnational circulation of these representations and the European influence in the emergence of this genre of publication.

While the collection confirms that images of non-European regions constituted a minority within costume book depictions[30], those that were included played a disproportionate role in shaping European perceptions of Brazilian identity. From the 16th to the 19th century, these works created lasting images, mostly of Indigenous Brazilians, but also, to a lesser extent, of Afro-Brazilians. These images combined limited firsthand observation with European artistic traditions and preconceptions. The fact that these images have circulated for centuries highlights the power of visual media in shaping cultural perceptions.

Costume books played a pivotal role in constructing and disseminating European perceptions of Brazilian dress. While they claimed to document global attire, they often perpetuated stereotypes rooted in colonial ideologies. By critically engaging with these sources, we can better understand the historical construction of cultural imaginaries and their enduring impact on dress studies.

The Lipperheide collection's significance lies precisely in preserving this complex visual genealogy, allowing us to trace how representations of Brazilian dress were constructed, circulated, and transformed over time. The early depictions, such as those by Christoph Weiditz and François Desprez established visual templates that would be copied and reinterpreted for centuries, often divorcing Indigenous attire from its cultural context. The collection further documents subtle shifts in modes of representation, moving from the speculative and imaginative composites of early works to the increasingly observational approaches characteristic of nineteenth-century publications influenced by scientific expeditions and travel accounts.

The Lipperheide costume books demonstrate how images circulated within a self-referential system, where each new publication borrowed from and reinterpreted earlier works, creating layers of visual meaning that often bore little relation to their original subjects. This makes the collection a resource for understanding the construction of colonial visual knowledge, as well as an archive for contemporary efforts to decolonize dress history, which can be used for study from various national and transnational perspectives within a collection with a worldwide reach. By preserving these problematic yet historically significant representations, the Lipperheide not only allows us to critically examine how visual stereotypes were formed but also to recognize the collection as being part of 19th-century projects of cultural taxonomy and the formation of national identity.

Future research might further look into books from the 20th century, or individual prints and photographs. It could also consider the possibility of exploring how Indigenous

[30] In this research, it was observed that when it came to South America, regions such as Rio de La Plata, Peru and Tierra del Fuego were more frequently depicted in costume books, demonstrating the spread of other stereotypes. In fact, there was a greater circulation, especially throughout the 19th century, of images of costumes from Spanish colonies, in part influenced by the Costumbrismo movement, which was less representative in Portuguese-speaking territories. The Costumbrismo movement, which flourished in 19th-century Spain and Latin America, was a literary and artistic genre focused on depicting everyday life, social customs and regional types with a blend of realism, satire, and moral critique, as described by Raquel Gutiérrez Sebastián (2013). In that context, dress habits were central to portraying types (tipos), archetypal figures representing different social strata, professions, and regional identities.

communities today reinterpret or reclaim these historic images, transforming colonial representations into tools for cultural reclamation and self-definition. Lipperheide's materials thus remain essential for scholars seeking to unravel the entangled histories of dress, power, and perception across continents and centuries.

References

ABBATTISTA, Guido. Trophying human 'otherness'. From Christopher Columbus to contemporary ethno-ecology (fifteenth-twenty first centuries). *In*: **Encountering Otherness. Diversities and Transcultural Experiences in Early Modern European Culture**. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2011. v. 16 p. 19–41.

BÉDELET, Léonie; MÜLLER, Elisabeth. **Le Monde en estampes, types et costumes des principaux peuples de l'univers**. Paris: Amédée Bédelet, 1858.

BIBLIOTECA AMBROSIANA. **The Tupinambá Cloak, Museosegreto 2019**. **Veneranda Biblioteca Ambrosiana**, 2019. Disponível em: <https://www.ambrosiana.it/en/news/il-mantello-cerimoniale-tupinamba-museosegreto-2019/>. Acesso em: 7 jun. 2025

BnF - Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr>. Acesso em: 11 ago. 2025.

BRUYN, Abraham de. **Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus**. Antwerpia: Michiel Colijn, 1610.

CARVALHO, Larissa. Los libros de trajes del siglo xvi y la asimilación de culturas no europeas. *In*: **Cultura impresa y visualidad:** tecnología gráfica, géneros y agentes editoriales. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

CLARA, Abraham a Sancta *et al.* **Neu-eröffnete Welt-Galleria:** Worinnen sehr curios und begnügt unter die Augen kommen allerley Aufzüg und Kleidungen unterschiedlicher Stände und Nationen: Forderist aber ist darinnen in Kupffer entworffen Die Kayserl. Hoffstatt in Wien/ Wie dann auch Anderer hohen Häupter und Potentaten; Biß endlich gar auf den mindesten Gemeinen Mann. Nürnberg: Weigel, 1703.

CUMMING, Valerie. **Understanding Fashion History**. London: Batsford, 2004.

DALLY, N. **Usi e costumi sociali, politici e religiosi di tutti i popoli del mondo :** da documenti autentici e dai viaggi migliori e più regenti. Torino: Stabilimento Tipografico Fontana, 1844.

DE GÜNTHER, Sabine. **Bildkosmos der Moden:** Die Gemäldesammlung von Franz und Frieda von Lipperheide. PhD Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2022.

DESPREZ, François. **Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauvages , le tout fait après le naturel**. Paris: Breton, 1567.

DI MONTE, Michele. Iconosphere. **INTERNATIONAL LEXICON OF AESTHETHICS**, 2018.

FABRONIUS, Hermann. **Newe Summarische Welt Historia:** unnd Beschreibung aller Keysertumb, Königreiche, Fürstenthumb, unnd Völcker heutiges **Tages auff Erden ...** Schmalkalden: Ketzel, 1612.

FALKE, Jakob von. **Die deutsche Trachten- und Modenwelt :** ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte. Leipzig: Mayer, 1858.

FALKE, Jakob von. **Costümgeschichte der Culturvölker:** mit Abbildungen im Text und einer Farbendrucktafel. Stuttgart: Speemann, 1881.

FARES, Khadyg. **The Return of the Tupinambá Cloak:** Restitution and Internal Colonialism. C& América Latina, 2024. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/editorial/the-return-of-the-tupinamba-cloak-restitution-and-internal-colonialism/>. Acesso em: 8 jul. 2025

FERRARIO, Giulio. **Le Costume ancien et moderne ;** ou, Histoire du gouvernement, de la milice, de la religion, des arts, sciences et usages de tous les peuples anciens et modernes, d'après les monumens de l'antiquité et accompagné de dessins analogues au sujet. Milan: De l'imprimerie de l'editeur, 1815.

GERMANISCHE NATIONALMUSEUM. **GNM Digital Library**. Disponível em: <https://dlib.gnm.de/>. Acesso em: 11 ago. 2025.

GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, Jacques. **Encyclopédie des voyages , contenant l'abrégé historique des moeurs, usages... religions... sciences, arts et commerce de tous les peuples et la collection complette de leurs habillemens...** Paris: Deroy, 1796.

GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, Jacques; MARÉCHAL, Sylvain. **Costumes civils actuels de tous les peuples connus, dessinés d'après nature, graveés et coloriés :** accompagnés d'un abrégé historique de leurs coutumes, mœurs, religions, sciences, arts, commerce, monnoies ... Paris: Pavard, 1788.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El Costumbrismo en La Ilustración. **Anales de Literatura Española**, n. 25, p. 185–210, 2013.

Habillemens De Plusieurs Nations: Représentez au Naturel, en cent trente-sept belles Figures. Leide: Vander Aa, 1720.

HAGE SOARES, Fernando Augusto. Uma escrita ilustrada do vestuário: de Schwarz à João Affonso. **Modapalavra e-periódico**, vol. 16, no. 38, pp. 171–226, Jan 2023. https://doi.org/10.5965/1982615x16382023171.

HELBING, Hugo. **Textilien: frühchristliche (koptische) Webereien, Weiß-Stickereien des 15.-18. Jahrhunderts in Kreuz-, Flecht- und Stielstich, Leinendurchbruch und Klöppel ..., Arbeiten in Gold, Silber, Nadelmalerei und Applikation vom 16. - 18. Jahrhundert ... ; Antependien des 15. Jahrhunderts, Gobelins des 17. Jahrhunderts und orientalische Teppiche ; Auktion ... Montag, den 25. Oktober bis inkl. Samstag, den 30. Oktober 1909 ...** München: Hugo Helbing, 1909.

HELDT, Sigmund. **Abconterfaittung allerlei Ordenspersonen in iren klaidungen vnd dan viler alten klaidungen, so vor zeiten von Fursten, Furstin vnd Herrn, auch Burger vnd Burgerin, alhie zu Nurmberg vnd vilen andern orten getragen sinnt worden, Vnd an eins theils orten noch getragen werden. Deßgleichen allerlei Turnier vnd Gestech von Hohen vnd Nidern Stenden. Letzlich die Baurschafft waß ihre klaidung, grosse arbeit vnd widerum ergetzlich gewesen ist**. Nürnberg, 1570.

INTERNET ARCHIVE: Digital Library of Free & Borrowable Texts, Movies, Music & Wayback Machine. Disponível em: <https://archive.org/>. Acesso em: 11 ago. 2025.

LEITCH, Stephanie. **Mapping ethnography in early modern Germany:** new worlds in print culture. 1. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

LESTRINGANT, Frank. O Brasil de Montaigne. **Revista de Antropologia**, v. 49, n. 2, p. 515–556, 1 jan. 2006.

LIPPERHEID, Franz Von. **Katalog der freiherrlich von Lipperheide'schen Sammlung für Kostümwissenschaft**. Berlin: Verlag Franz von Lipperheide, 1896-1901.

LIPPERHEIDE, Franz von; HEYDEN, August von (ORGS.). **Blätter für Kostümkunde:** historische und Volks-Trachten. Berlin: Lipperheide, 1874-1891.

LIPPERHEIDE, Franz von; LIPPERHEIDE, Frieda von. **Modenwelt. Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der "Modenwelt" 1865 - 1890**. Berlin: Lipperheide, 1890.

LOUMYER, Jean François Nicolas. **Moeurs, Usages Et Costumes De Tous Les Peuples Du Monde :** D'Après Des Documents Authentiques Et Les Voyages Les Plus Récents. Bruxelles: Libr. Historique-Artistique, 1843.

MARTINI, Johann Jacob. **Neu-eingerichtete und vermehrte Bilder-Geographie, Von Europa, Asia, Africa und America:** Worinnen Alle Nationen nach ihrem Habit in saubern Figuren, Anbey die Länder nach ihrer Lage, Flüssen, Climate, Fruchtbarkeit, Beschaffenheit der Einwohner, Religion, vornehmsten Städten, Commercien Macht, Regiment und Merckwürdigkeiten vorgestellet werden ; Nebst einem vollständigen Register. Erffurt: Funcke, 1738.

MAYERHOFER-LLANES, Andrea. **Die Anfänge der Kostümgeschichte:** Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. München: Scaneg, 2006.

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look: a counterhistory of visuality**. Durham London: Duke University Press, 2011.

MONTANUS, Arnoldus. **De Nieuwe en Onbekende Weereld, of Beschryving van Americaenen en Zuidlanders, gedenkwaerdige togten derwaerds, Gelendheid Der vaste Kusten Eilanden, Steden, Sterkten, Dorpen, Tempels, Berger Fonteinen, Stroomen, Huisen, de natuur van Beesten, Boomen, Planten en Vrende Gewasschen, Gods**. Amsterdam: Jacob Mouers, 1671.

Neu-eröffnetes Amphitheatrum, worinnen nach dem uns bekanten gantzen Welt-Creiß, Alle Nationen Nach ihrem Habit, in saubern Figuren repräsentiret. Erffurt: Johann Michael Funcke, 1722.

NIENHOLDT, Eva; WAGNER, Gretel. **Katalog der Lipperheideschen Kostümbibliothek**. 2. ed. Berlin: Mann, 1965.

PIQUEIRA, Gustavo. **Primeiras impressões:** o nascimento da cultura impressa e a sua influência na criação da imagem do Brasil. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

RACINET, A. **Le Costume historique:** cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaieu; avec des notices explicatives et une étude historique; Types principaux du vêtement et de la parure rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et ... Paris: Firmin-Didot, 1888. v. 1–5

RASCHE, Adelheid. **Frieda Lipperheide:** 1840-1896; ein Leben für Textilkunst und Mode im 19. Jahrhundert. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1999.

ReFa Catalog. Disponível em: <https://uclab.fh-potsdam.de/refa-catalog/s/c/page/home>. Acesso em: 11 ago. 2025.

SADLIER, Darlene J. **Brasil imaginado:** de 1500 até o presente. São Paulo: Edusp, 2016.

SATTERFIELD, Andrea. **The assimilation of the marvelous other:** Reading Christoph Weiditz's Trachtenbuch (1529) as an ethnographic document. M.A. Art History—Tampa: University of South Florida, 2007.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Disponível em: <https://www.skd.museum/>. Acesso em: 11 ago. 2025.

Staatliche Museen zu Berlin: Lipperheide Costume Library. Disponível em: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/kunstbibliothek/libraries/lipperheide-costume-library/>. Acesso em: 21 ago. 2025.

STADEN, Hans. **AMERICAE TERTIA PARS || Memorabilẽ provinciae Brasiliae Historiam || continẽs, germanico primùm sermone scriptam à || Ioãne Stadio Homburgensi Hesso, nunc autem || latinitate donatam à Teucrio Annaeo Priuato Col||chanthe Po: & Med: Addita est Narratio profectionis (...)**. Frankfurt/Main: Theodor de Bry, 1592.

SURIANI DA SILVA, Ana Cláudia. From Germany to Brazil: The History of the Fashion Magazine A Estação, an International Enterprise. *In*: FRASER, Robert; HAMMOND, Mary (Orgs.). **Books Without Borders, Volume 1: The Cross-National Dimension in Print Culture**. London: Palgrave Macmillan UK, 2008. p. 67–88.

Trachtenbuch. Deutschland, um 1600. Disponível em: <https://uclab.fh-potsdam.de/refa-catalog/s/c/item/41936>. Acesso em: 8 jan. 2025.

Trachtenbuech. Darinnen viller Volckher vund Nationen Claidung und zier begrüffen weliche nit allain lustig zu sechen, Sonderen auch Nutzlich zue aller zier zu gebrauchen. Augsburg?, 1580. Disponível em: <https://uclab.fh-potsdam.de/refa-catalog/s/c/item/39076>.

Usi e Costumi di tutti i popoli dell'universo; ovvero storia del governo, delle leggi, della milizia, della religione di tutte le nazioni dai più remoti tempi fino aí nostri giorni. Milano: Libreria di Francesco Sanvito, 1856.

VERLAG LIPPERHEIDE (ORG.). **Die Modenwelt. Illustrirte Zeitung für Toilette und Handarbeiten**. Berlin: Lipperheide; Ullstein, 1865/66-1936.

VESPUCCI, Amerigo. **Das sind die new gefunde mensche od volcker Jn form vn gestalt Als sie hie stend durch de Cristenlichen Künig von Portugall/ gar wunnderbarlich erfunden: Albericus vespuccius Laurentio petri Franciscij vil grues ... ; Vnd dise Epistel auß Ytalischrr sprach in Latein/ vn yetz gedeütsch ... ; Auß dem exemplar das von Pariß kam ...** Nürnberg: Stuchs?, 1505.

VIERO, Teodoro. **Raccolta di stampe, che rappresentano, figure, ed abiti di varie Nazioni, secondo gli originali, e le descrizioni dei piú celebri recenti Viaggiatori ...** Venetiis, 1783-1791.

Vollständige Völkergallerie in getreuen Abbildungen aller Nationen der Erde, mit ausführlicher Beschreibung ihrer Sitten und Gewohnheiten und einer allgemeinen Erd- und Länderkunde. Meissen: F.W. Goedsche, 1830.

WAGNER, Gretel. Kostümforschung im 19. Jahrhundert: Franz Lipperheides "Blätter für Kostümkunde". *In*: **Die Kultur der Kleider. Zum hundertjährigen Bestehen der Lipperheideschen Kostümbibliothek, 1999, Sammlungskatalog der Kunstbibliothek**. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, 1999.

WEIDITZ, Christoph (ORG.). **Trachtenbuch**. Augsburg: Weidtz, 1530.

WEIGEL, Hans. **Habitvs Præcipvorvm Popvlorvm, Tam Virorvm Qvam fœminarum Singulari arte depicti: Trachtenbuch ; Darin fast allerley vnd der fürnembsten Nationen, die heutigs tags bekandt sein, Kleidungen, beyde wie es bey Manns vnd Weibspersonen gebreuchlich, mit allem vleiß abgerissen sein, sehr lustig vnd kurtzweilig zusehen**. Nürnberg: Weigel, 1577.

WEISS, Hermann. **Kostümkunde :** Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes der Völker des Alterthums. Stuttgart: Ebner & Seubert, 1860-1872.

WIED, Maximiliano. **Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817**. Wien: Kaulfuk und Krammer, 1826.

Acknowledgments

Text reviewer: Susanne Pinheiro Dias (susannepinheiro@gmail.com)

Jornalismo de moda: elementos do jornalismo e da lógica da marca na cobertura da São Paulo Fashion Week N57 no Instagram da Elle e Vogue Brasil

Fashion journalism: elements of journalism and brand logic in coverage of São Paulo Fashion Week N57 on Elle and Vogue Brazil's Instagram

Larissa Molina Alves[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1879-0840

Lia da Fonseca Seixas[2]
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-4459-6729

Claudiane de Oliveira Carvalho[3]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5000-1074

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.1988

[1] Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, onde integra o Núcleo de Estudos em Jornalismo (NJor). E-mail: larimolina@gmail.com; http://lattes.cnpq.br/0223497264458569

[2] Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora da Faculdade de Comunicação da UFBA, onde atua como professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e coordena o Núcleo de Estudos em Jornalismo (NJor). E-mail:liaseixas@gmail.com http://lattes.cnpq.br/6178587093376509

[3] Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora da Faculdade de Comunicação da UFBA. Professora permanente dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e de Gestão e Práticas em Comunicação e Cultura. E-mail:claudianecarvalho29@gmail.com http://lattes.cnpq.br/2239271930460750

[resumo] O artigo busca compreender de que maneira o jornalismo de moda, enquanto modalidade especializada, articula, na produção discursiva, elementos da lógica das práticas jornalísticas e da lógica da marca. Examina-se a cobertura da São Paulo Fashion Week N57 das revistas Elle Brasil e Vogue Brasil no Instagram. A metodologia combina Análise de Conteúdo (Bardin, 2002) e Análise de Discurso (Maingueneau, 2008). O estudo articula referências sobre campo social (Bourdieu, 1997; Vos, 2016), lógica da marca (Semprini, 2006), moda e jornalismo. Os resultados mostram que a cobertura dos desfiles no Instagram reflete elementos do jornalismo como a atualidade, verdade e objetividade, assim como funções de informação, seleção e análise, da qual deriva a crítica. Mais de 80% das publicações dos *feeds* têm a função informativa ou de seleção. Ainda que a "finalidade reconhecida" se realize como informativa, existe a perspectiva analítica. A função de crítica se torna importante para legitimação da atividade no campo jornalístico. O jornalismo de moda fomenta a lógica das marcas, partilhando os universos de sentido associados a elas. Assim, os fundamentos jornalísticos são influenciados pelos princípios e valores do campo da moda, devido a um processo de negociação, além de adaptar-se às dinâmicas da plataforma. A pesquisa conclui que há fluidez na fronteira entre conteúdo editorial e comunicação de marca no jornalismo de moda, não há pluralidade de fontes e distanciamento do interesse público.

[palavras-chave] **Jornalismo de Moda. Marca. Jornalismo especializado.**

[abstract] The article aims to analyze how fashion journalism, as a specialized field, articulates elements of journalistic practices and brand logic in its discursive production. It examines the coverage of São Paulo Fashion Week N57 by Elle Brasil and Vogue Brasil magazines on Instagram. The methodology combines Content Analysis (Bardin, 2002) and Discourse Analysis (Maingueneau, 2008). The study articulates references on the social field (Bourdieu, 1997; Vos, 2016), brand logic (Semprini, 2006), fashion, and journalism. The results show that the coverage of fashion shows on Instagram reflects elements of journalistic such as timeliness, truth, and objectivity, as well as the functions of information, selection, and analysis, from which criticism derives. More than 80% of the posts in the *feeds* serve an informative or curatorial function. Although the "recognized purpose" is informative, an analytical perspective is also present. The function of criticism becomes important for legitimizing the activity within the journalistic field. Fashion journalism promotes brand logic, sharing the universes of meaning associated with them. Thus, journalistic fundamentals are influenced by the principles and values of the fashion field, due to a process of negotiation, in addition to adapting to the dynamics of the platform. The research concludes that there is fluidity in the boundary between editorial content and brand communication in fashion journalism, there is no plurality of sources and distancing from the public interest.

[keywords] **Fashion journalism. Brand. Specialized journalism.**

Recebido em: 07-08-2025.
Aprovado em: 01-06-2026.

Introdução

Os estudos de jornalismo frequentemente indicam como elementos essenciais da atividade jornalística: atualidade, interesse público, pluralidade, verdade, objetividade e funções como informação e investigação. Ainda que hoje se viva em tempos de 'modernidade líquida' (Bauman, 1993), aceleração do tempo (Rosa, 2019), plataformização (Poell, Nieborg, Van Djick, 2020) e crise das instituições (Christofoletti, 2024), a prática jornalística segue cultivando o discurso sobre a produção dos relatos dos fatos baseados na busca pela isenção e imparcialidade. Apesar das recorrentes interferências de campos como o econômico e o político, o jornalismo não se mostra diretamente alinhado aos interesses de empresas e instituições e procura não fazer menções a marcas, a fim de evitar que o conteúdo seja percebido como patrocinado ou publicitário, mantendo a integridade editorial e o compromisso com o público.

No âmbito do jornalismo de moda, entretanto, há uma tensão entre a autonomia jornalística e o caráter comercial dos seus objetos de cobertura. Isso porque o sistema da moda é intrinsecamente ligado a grupos empresariais, à construção de marcas e a um tipo de consumo de alto envolvimento simbólico (Godart, 2010; Semprini, 2006: Miranda 2017). Nesse contexto, a cobertura das semanas de moda tensiona o limite entre a informação, a análise e o interesse mercadológico. Em face disso, este artigo busca responder à seguinte questão: de que maneira o jornalismo de moda, enquanto modalidade especializada, articula, em sua produção discursiva, elementos da lógica das práticas jornalísticas e da lógica da marca?

Para isso, analisa-se a produção e circulação do jornalismo de moda das revistas Elle Brasil e Vogue Brasil, a partir da plataforma Instagram, na cobertura do principal evento da moda no Brasil, a 57ª edição da São Paulo Fashion Week (SPFW), que promoveu 27 desfiles de marcas nacionais, entre os dias 8 e 15 de abril de 2024. Testa-se a hipótese de que a cobertura da SPFW no Instagram articula as práticas jornalísticas e a lógica da marca mediante um processo de negociação no qual os elementos do jornalismo e da moda se influenciam mutuamente, o que tornam as fronteiras entre jornalismo de moda e comunicação estratégica mais imprecisas.

O artigo apresenta a fundamentação teórica das características do jornalismo de moda (Borges, 2014; Best, 2017; Flores, 2018; Elman, 2017; Hanusch, 2012), jornalismo como campo (Bourdieu, 1997; Vos, 2016; Franciscato e Gonçalves, 2021) e jornalismo especializado (Marchetti, 2020; Tavares, 2009). Também discutimos os elementos das práticas jornalísticas, como atualidade, interesse público, pluralidade, verdade e objetividade (Franciscato, 2005; Groth, 2011; Gomes, 2009; Kovach e Rosenstiel, 2014; Lisboa e Benetti, 2015, p.22; Tuchman, 1999; Sponholz, 2009; Karppinen, 2018), bem como funções e papéis jornalísticos (Schudson, 2008; Reginato, 2016; Hanitzsch e Vos, 2018).

Em seguida, abordamos o campo da moda (Bourdieu, 2003; Erner, 2005; Bergamo, 1998), os seus princípios enquanto sistema e fenômeno cultural (Godart, 2010; Lipovetsky, 2006; Svendsen, 2010; Simmel, 2008), sua relação com a mídia (Rocamora, 2016) e como isso se reflete em eventos de grande visibilidade, como a SPFW. Após isso, a lógica da marca e suas repercussões no jornalismo de moda, examinando a marca como uma instância semiótica (Semprini, 2006).

Na sequência, apresentamos a metodologia da pesquisa, que combina Análise de Conteúdo (Bardin, 2002) e Análise de Discurso (Maingueneau, 2008). Analisamos, a partir da contribuição de distintos autores, a temporalidade, os recursos linguísticos e visuais, as fontes e marcas de apuração, funções, papéis e princípios da moda para análise dos elementos das práticas jornalísticas e da lógica da marca. Procedemos com a apresentação dos resultados da análise e conclusões.

Jornalismo de moda: especialidade na interseção de campos sociais

Os estudos do jornalismo no Brasil compreendem o jornalismo como um campo (Bourdieu, 1997), um tipo de espaço social e força social (Vos, 2016, p. 393). Bourdieu (1997) caracterizou o campo jornalístico, especialmente o televisivo, como um campo *relativamente* autônomo, por este ser muito dependente das lógicas do mercado. O entendimento da autonomia do campo do jornalismo depende de uma leitura relacional sobre os demais campos sociais, ou seja, um campo e os elementos dentro dele só podem ser entendidos na relação com os demais elementos (Franciscato e Gonçalves, 2021, p. 101).

O jornalismo de moda frequentemente enfrenta críticas devido à proximidade entre seu objeto de cobertura e os anunciantes, os quais representam forças econômicas importantes no mercado da moda, que podem influenciar, direta ou indiretamente, na seleção dos eventos a serem reportados quanto na forma como a realidade é representada, gerando questionamentos sobre a autonomia editorial.

No campo da moda, jornalistas e demais formadores de opinião fazem parte do conjunto de agentes comprometidos com o seu funcionamento, devendo produzir a crença no valor do produto e do produtor nessa estrutura de produção e difusão de bens. Nessa conjuntura, o campo jornalístico é influenciado e influencia o campo econômico (Borges, 2014, p.41-42). O jornalismo é uma força social, ao qual a moda, em busca de legitimidade, se encontra vinculada. Além disso, a ideia de campo sugere um espaço para um tipo específico de atividade ou produto, uma questão importante no debate da era digital do jornalismo, especialmente no que diz respeito à definição de suas fronteiras (Vos, 2016, p. 384).

O processo social de midiatização expõe a crescente interdependência da interação entre mídia, cultura e sociedade, recíproco entre a mídia e outros domínios ou campos sociais (Hjarvard, 2014). Nessa direção, uma abordagem dos subespaços especializados que compõem o campo jornalístico é essencial, pois o que é facilmente chamado de "jornalismo", "imprensa" ou "mídias" refere-se a lógicas cada vez mais diversas em termos de produção e consumo (Marchetti, 2020).

As complexidades advindas da midiatização manifestam-se também no campo da moda, o qual passou a agregar novos agentes, como os blogueiros que, após um processo de profissionalização, se tornaram "influenciadores" (Karhawi, 2018; Pedroni e Mora, 2023). O jornalismo de moda procura posicionar a moda dentro da cultura, avaliar sua contribuição, significado e enfatizar sua importância como produto, crença e sistema (Findlay e Reponen, 2023).

O jornalismo de moda é geralmente definido como: as menções da moda na mídia, principalmente jornais e artigos de revistas sobre a indústria da moda, sobre aqueles que habitam o mundo da moda e sobre a própria moda (Best, 2017); uma modalidade do jornalismo

especializado com suas dinâmicas e características próprias (Flores, 2018, p. 20); gênero de discurso híbrido, constituído por estratégias do jornalismo, da publicidade e da estética (Elman, 2017); e um dos domínios do jornalismo de estilo de vida, associado à cobertura das práticas de consumo e do entretenimento (Hanusch, 2012).

Embora não exista consenso para o conceito de especialização no jornalismo, está associado a meios de comunicação específicos, a temas e a produtos da junção de ambos, mas é expressiva em relação aos conteúdos, modalidade que envolve questões de consumo, método e linguagem (Tavares, 2009, p. 3). Marchetti (2020) prefere o termo "subcampos especializados", pois cada especialidade funciona como um "microcosmo", com suas próprias regras, hierarquias, formas de competição e relações, embora todos estejam inseridos no campo jornalístico maior. O autor defende que para compreender um subcampo jornalístico, é fundamental analisar suas relações com o campo social que ele cobre. Devendo cruzar as lógicas específicas com lógicas externas, como as das redações, veículos, jornalismo e os espaços sociais que são midiatizados (Marchetti, 2020, p. 266).

A ideia de campo jornalístico nos permite observar as forças e as relações de poder que atuam nas dinâmicas da produção da notícia. A constituição do jornalismo de moda como uma interseção dos elementos de campos distintos é fundamental para sua definição, na qual os princípios dos campos se entrelaçam. Vale ressaltar que esta condição, no cenário atual, tem sido impactada por uma lógica ecossistêmica que agrega uma multiplicidade de indivíduos, organizações e materialidades tecnológicas (Anderson, 2015), além das lógicas de comerciais e de entretenimento.

Na ambiência plataformizada, o Instagram supriu a lacuna de atualização no jornalismo de moda, principalmente no acompanhamento dos eventos de lançamentos de moda sazonais (Elman, 2016). O imediatismo das redes sociais tem contribuído para a desvalorização da revista impressa, fazendo das redes sociais produtos agregados e na diversificação dos seus serviços para além da informação e do entretenimento, como no posicionamento com artigos de luxo, visando fortalecer os laços com seus consumidores (Bueno, Barros e Alves, 2023, p.195).

O jornalismo de moda é, como reflexo das lógicas do jornalismo e da própria moda, movido pela novidade (Franciscato, 2005; Groth, 2011), atrelada à efemeridade e à periodicidade (Lipovetsky, 2006; Svendsen, 2010; Simmel, 2008). A temporalidade do presente é um aspecto essencial da atividade jornalística: contribui ao desenvolvimento de uma "cultura do tempo presente" e direciona os modos de institucionalização dessa prática social (Franciscato, 2005). Novidade, instantaneidade, simultaneidade, periodicidade e revelação pública, compõem a atualidade jornalística (Franciscato, 2005). Com periodicidade, publicidade e a universalidade, são consideradas propriedades do jornalismo (Groth, 2011).

A discussão sobre os possíveis elementos essenciais do jornalismo é bastante ampla e complexa. Neste artigo, destacamos algumas funções tradicionais: informação, investigação, análise, empatia social, fórum público e mobilização (Schudson, 2008). Sublinhamos duas das 12 sugestões de Reginato (2016): a verificação da veracidade e a seleção do que é relevante. Hanitzsch e Vos (2018) classificam papéis no âmbito da vida cotidiana que envolvem questões de identidade, consumo e emoção (Hanitzsch e Vos, 2018; Hanusch, 2017). Informar, opinar, interpretar e selecionar são algumas das funções que encontram correspondência com as funções do jornalismo de moda apresentadas em estudos específicos, além de

prestar serviços, traduzir, explicar, editar e filtrar (Borges, 2014), crítica de moda (Granata, 2019; Wylie, 2012; Cidreira, 2014), prestação de serviço, aconselhamento e entretenimento (Maares e Hanusch, 2020, p. 273). A função de crítica é resultado da função institucional de análise e interpretação da realidade (Schudson, 2008; Reginato, 2016). No âmbito dos gêneros e formatos jornalísticos, a resenha geralmente é a composição discursiva voltada para a divulgação e análise de produtos culturais (Carvalho e Seixas, 2019).

Os componentes decisivos da crítica cultural são: descrição, comparação, contextualização e interpretação (Svendsen, 2010, p.190). A crítica de moda vai além da simples opinião, uma vez que é uma opinião justificada (Cidreira, 2014, p. 68). Deve traduzir a complexidade de uma criação, coleção ou editorial, contextualizando a criação em relação ao ambiente cultural no qual se encontra inserida ou ao momento cultural que pretende evocar. Isso envolve explicar se pode ser considerada exitosa ou não, o quão ela é inovadora ou tradicional, ou mesmo em que medida ela consegue manter uma coesão entre essas duas instâncias, a que público potencial se direciona, quais as técnicas e materiais explorados (Cidreira, 2014, p. 68).

Analisamos como o jornalismo de moda mobiliza elementos das práticas jornalísticas, como o interesse público, pluralidade, verdade e objetividade. Em síntese, interesse público é o direito que o público tem de saber determinadas coisas do seu próprio interesse, enquanto cidadão (Gomes, 2009, p. 71). A pluralidade diz respeito à presença de diferentes pontos de vista, incluindo posições divergentes (Karppinen, 2018). A verdade, entendida, por muitos autores, como a primeira obrigação do jornalismo (Kovach e Rosenstiel, 2014, p. 5), atualmente é pensada através da noção de "crença verdadeira justificada", pois o discurso jornalístico demonstra de forma justificada que diz a verdade por meio de seus procedimentos técnicos e profissionais (Lisboa e Benetti, 2015, p.22). Já a objetividade, concebida como elemento intrínseco, mito ou 'ritual estratégico' (Tuchman, 1999), parte de normas a serem seguidas na profissão (Schudson, 2001; Sponholz, 2009). Consideramos que o trabalho sistemático das práticas jornalísticas é intersubjetivo. As regras de observação e de intersubjetividade envolvem diferentes fases do processo de produção jornalística, sobretudo, à fase de reportagem representa uma questão de objetividade jornalística (Sponholz, 2009, p.15).

Nesse sentido, observamos como esses elementos se manifestam na cobertura da SPFW, evento que concentra significativa atenção midiática e, por isso, é uma ocasião estratégica para análise.

São Paulo Fashion Week, a moda e a mídia

As semanas de moda, ou *fashion weeks*, são eventos globais que reúnem os criadores e marcas de moda com o objetivo principal de apresentar as novas coleções e tendências a partir dos desfiles de estilistas e marcas de cada lugar. As principais acontecem em Nova York, Londres, Milão e Paris, duas vezes ao ano, a partir de um calendário organizado por conselhos e federações em cada país (Godart, 2010). No Brasil, uma iniciativa privada, a São Paulo Fashion Week (SPFW), é o mais importante evento da moda na América Latina. Já foi considerada a quinta maior semana de moda do mundo. Existe desde 1995, mas recebeu o nome vigente apenas no ano de 2001, pois surgiu a partir de dois eventos paulistanos: o Phytoervas Fashion e o Morumbi Fashion (Pereira e Braga, 2024).

As semanas de moda são eventos construídos para serem midiatizados (Rocamora, 2016). A SPFW atrai atenção midiática, principalmente porque apresenta as tendências e criações de moda, estimula negócios, mobiliza profissionais da moda, influenciadores digitais, celebridades, clientes das marcas. Cultiva-se, no campo da moda, que este tipo de evento tem o potencial de influenciar o vestuário, estilo de vida e comportamento dos consumidores. Dessa forma, são um dos principais pilares da indústria da moda. Enquanto Nova York, Londres, Milão e Paris focam em tendências globais e alta-costura, os organizadores locais defendem que a SPFW destaca a identidade da moda brasileira, valorizando estilistas nacionais e novos talentos.

A programação dos desfiles e as marcas participantes são divulgadas previamente e o jornalismo de moda, historicamente, tem cumprido o papel da difusão do que é apresentado. Atualmente, outros agentes do sistema editorial da moda, como os influenciadores digitais (Pedroni, 2021) também cumprem esse papel. Esses eventos são conhecidos por serem restritos. Quando há ingressos à venda, não são para todos os espaços ou os custos são bastante elevados. No entanto, a força do campo da moda não está exatamente nos desfiles, estilistas ou revistas, elementos centrais no campo, mas seu poder se expande para uma multiplicidade de agentes e interesses sociais (Bergamo, 1998).

Assim, já é possível identificar os princípios da moda na constituição da SPFW, como veremos a seguir. A partir das considerações de Godart (2010) e de diversos autores, reunimos seis princípios da moda: afirmação, convergência, autonomia, personalização, simbolização e imperialização. Eles podem se combinar, contradizer, podem ser questionados e mudados.

O princípio de afirmação apresenta como a moda é uma indústria criativa, ou seja, possui as dimensões artística e econômica, a dinâmica de imitação-diferenciação. Através desse princípio também é possível o entendimento de que o fenômeno da moda e, particularmente, do vestuário, atua enquanto elemento constituinte da construção da aparência (Cidreira, 2005).

Já o princípio da convergência estabelece que a moda é centralizada em determinadas “capitais da moda” e seus desfiles são organizados por conselhos e federações que expõem a moda como fábrica de tendências ou resultado de tendências sociais das ruas (Erner, 2005). Autonomia, por sua vez, entende que a moda possui uma dinâmica própria e que possui escolhas estéticas autônomas, ou seja, não submetidas a aspirações de grupos sociais, consumidores e produtores (Godart, 2010), lógica que se materializa nos elementos definidores da moda: a novidade, efemeridade, periodicidade (Lipovetsky, 2006; Svendsen, 2010; Simmel, 2008). Outro princípio é o da imperialização, pois o mercado da moda é dominado por conglomerados empresariais (Godart, 2010).

Os protagonistas de uma semana de moda geralmente são os criadores. Desde o início da alta-costura francesa, a crença no criador de moda gera certo fascínio (Bourdieu, 2003; Erner, 2005), um elemento central do princípio da personalização (Godart, 2010), que entende que a moda funciona a partir dos profissionais de criação, direção e execução, mas, principalmente, pelo criador, além de modelos, fotógrafos, entre outros profissionais (Erner, 2005), como consultores (Bergamo, 1998).

Um princípio muito importante para compreender a relação da moda com as marcas é o da simbolização, pois compreende que a moda é um sistema de marcas, ligadas ou não a

criadores epônimos que concorrem entre si para atrair a atenção de uma clientela cada vez mais ampla (Godart, 2010). O princípio diz respeito à ideia da criação de uma marca, bem como à associação do nome de uma pessoa a uma marca para criar e manter o valor do luxo (Erner, 2005).

Na SPFW, isso fica ainda mais nítido. Ou seja, as marcas são intrínsecas à lógica da moda e consequentemente das semanas de moda. Segundo Miranda (2017), a literatura sobre simbolismo de produtos e marcas mostra que "roupas" é uma categoria de consumo de alto envolvimento simbólico, pois pessoas avaliam as outras pelo que está visível. As marcas de moda possuem como características: visibilidade, variabilidade no uso e personalização (Miranda, 2017, p.61).

Deste modo, o consumo de moda também estimula de maneira privilegiada as cinco dimensões do consumo pós-moderno: o individualismo, o corpo, a materialidade, a mobilidade e o imaginário (Semprini, 2006, p.61). Neste princípio também está contida a relação da moda com a mídia que promove a difusão da informação e valor social da moda para a sociedade (Godart, 2010; Bergamo, 1998). A SPFW apresenta elementos de todos esses princípios e a cobertura do jornalismo de moda para os eventos desse tipo tende a reforçar a lógica da marca.

A lógica da marca e o jornalismo de moda

O jornalismo de moda ocupa um importante papel na mediação entre a produção, distribuição e consumo da moda. Apresenta a moda como uma indústria criativa e como fenômeno cultural. Perpetua ideais estéticos e comportamentais. Conecta produtos e marcas aos consumidores. Assim, abre espaço para uma investigação fundamental sobre a relação entre o campo jornalístico e a sociedade de consumo. Imerso nesse contexto social, o jornalismo, seja o polo especializado ou o generalista, negocia com as lógicas do marketing, publicidade e economia.

Segundo Semprini (2006, p. 156), uma marca é uma instância eminentemente semiótica e o seu aparecimento no mercado é um processo de enunciação. As marcas nascem no mercado e se desenvolvem paralelamente ao desenvolvimento do consumo, que caracterizou a segunda metade do século XX. A lógica de marca deve seu desenvolvimento à sua posição estratégica no cruzamento de três grandes dimensões profundamente imbricadas nos espaços sociais contemporâneos: o consumo, a economia e a comunicação (Semprini, 2006, p.59). O consumo encontra nas lógicas de marca um vetor de expressão e um meio de afirmação particularmente eficaz e adequado. A presença das marcas é uma necessidade real diante da complexidade da oferta, ampliação dos sortimentos, aceleração dos lançamentos de novos produtos e surgimento de novas tecnologias (Semprini, 2006, p.56). No âmbito da moda, a criação de marcas é uma estratégia central na busca por legitimidade e valores associados aos criadores de moda.

As dimensões chave da marca são: a natureza semiótica, que evidencia sua capacidade de construir e veicular significados (Semprini, 2006, p.106); a relacional, que possui tanto a dimensão intersubjetiva quanto a dimensão contratual (Semprini, 2006, p. 113); e a evolutiva, que expressa como a marca está em contínua evolução (Semprini, 2006, p.111). Essas dimensões se manifestam ainda na ideia de projeto de marca, "[...]

o lugar onde se elabora a vontade da marca, sua visão, suas intenções e seu programa" (Semprini, 2006, p. 157).

Essa ideia ganha importância no consumo pós-moderno pela sua capacidade de propor um horizonte de sentido a um determinado público que pode integrar a proposta da marca aos contexto práticos de sua vida cotidiana (Semprini, 2006, p. 158). Os componentes do projeto de marca são: a enunciação fundamental da marca; promessa; especificação da promessa; inscrição da promessa em um ou vários territórios; e a definição dos valores. Cada manifestação da marca deve ser considerada como micro-discurso ao aplicar o modelo de análise semio-narrativo (Semprini, 2008, p. 167). A partir dessas premissas, o presente artigo busca responder: de que maneira o jornalismo de moda, enquanto jornalismo especializado, articula elementos das práticas jornalísticas e da lógica da marca?

A análise verifica de maneira primordial a menção às marcas enquanto agentes do mercado. No entanto, a lógica da marca também manifesta-se através dos próprios títulos institucionais das revistas historicamente consolidadas, como Vogue e Elle que têm ocupado, como marca, a gestão de outros espaços midiáticos (Elman, 2017, p. 285). Além disso, a lógica da marca na contemporaneidade expande-se para a esfera do sujeito por meio do conceito de marca pessoal, por meio da qual os indivíduos, tal como as marcas corporativas, devem gerir a percepção de sua imagem, para se posicionar no mercado, ser lembrado, ter visibilidade e ser percebida como de valor (Bender, 2009,p. 52).

Metodologia

O exame da interação entre os elementos das práticas jornalísticas, da moda e a lógica da marca exigiu uma abordagem metodológica com a combinação entre Análise de Conteúdo (Bardin, 2002) e Análise de Discurso (Maingueneau, 2008). A AC foi adotada para obter a descrição do conteúdo das mensagens e indicadores que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de sua produção/recepção (Bardin, 2002, p. 42).

A AD atende à necessidade de transcender categorizações rígidas, integrando aspectos da língua, da linguagem e do contexto das condições de produção e por compreender os discursos como práticas sociais, situando-os em seus contextos históricos e culturais. "[...] o discurso está para além da frase; é uma forma de ação; é interativo; é contextualizado; é assumido por um sujeito; é regido por normas; é assumido no bojo de um interdiscurso; constrói socialmente o sentido" (Maingueneau, 2008, p. 25-28).

Assim, buscou-se uma abordagem metodológica capaz de captar as nuances de ambos os campos, pois se entende que o discurso é uma via para conhecer como os princípios de um campo são incorporados à lógica operacional do outro. Além disso, a circulação de conteúdo em uma plataforma digital impõe desafios adicionais, demandando métodos capazes de lidar com essa multiplicidade.

Foram analisados os conteúdos publicados nas contas no Instagram das revistas Elle Brasil[4] e Vogue Brasil[5] durante a 57ª edição da SPFW, realizada entre 9 a 14 de abril de 2024.

[4] Elle Brasil. Instagram: @ellebrasil, https://www.instagram.com/ellebrasil/.

[5] Vogue Brasil. Instagram: @voguebrasil, https://www.instagram.com/voguebrasil/

O recorte temporal justifica-se pela centralidade da SPFW como o principal palco da moda no país, período em que Elle e Vogue se dedicam à cobertura do evento. A escolha permite analisar o ápice da produção de conteúdo das revistas. A delimitação entre 8 e 15 de abril compreende o ciclo completo da 57ª SPFW: o dia anterior ao início e posterior ao final do evento.

Os relatórios do *Reuters Institute* (2023, 2024, 2025) mostram que o Instagram foi a terceira plataforma mais utilizada no Brasil para o consumo de notícias, pois representou 39%, em 2023, e 36%, em 2024, e no contexto geral, 63%, em 2023, e 58%, em 2024. Em 2025, subiu para a segunda posição, com 37% no consumo de notícias e 61% no geral. Embora dados específicos sobre o consumo de notícias de moda no Instagram não estejam disponíveis, o relatório da consultoria *Opinion Box* (2024) evidencia que 31% dos usuários acompanham conteúdos de moda na plataforma.

O Instagram continua sendo o principal espaço de mídia social para a moda pela sua capacidade de fornecer dados (Rocamora, 2022). O Instagram favorece o conteúdo visual, efêmero e associado ao estilo de vida. São formatos que se tornaram ideais para sua infraestrutura de dataficação. Cada postagem é uma oportunidade para gerar métricas (*likes*, *views*, comentários) que alimentam o algoritmo, validam a relevância dos influenciadores e criam valor econômico dentro da plataforma (Rocamora, 2022), incluindo as contas das revistas.

A análise baseia-se na Vogue Brasil e na Elle Brasil por serem publicações tradicionais do jornalismo de moda internacional e nacional. Embora compartilhem o foco em moda, beleza e estilo de vida, ambas distinguem-se por suas trajetórias históricas e seus posicionamentos editoriais específicos.

A Vogue Brasil, criada nos EUA em 1892, publicada pela Edições Globo Condé Nast e atualmente presente em 28 países, completou 50 anos no Brasil em 2025. A publicação direciona seu conteúdo ao segmento de luxo e ao mercado de alto padrão, mantendo um tom institucional de guia de moda, *wellness*, gastronomia *lifestyle* e negócios, com cerca de 4 milhões de seguidores em abril de 2024.[6]

A Elle Brasil, de origem francesa, em 1945, e presente em 45 países, foi licenciada no país pela Editora Abril entre 1988 e 2018. A revista foi relançada em 2020 pelo Grupo Papaki, adotando um modelo de negócio multiplataforma. O seu perfil editorial possui, desde 2015, diálogo com pautas sociais e culturais, mantendo essas temáticas nas suas estratégias de conteúdo e presença digital (Alves e Cidreira, 2022). No Instagram, onde apresenta mais de 1 milhão de seguidores, a publicação descreve sua atuação como "a moda em movimento".

Foram coletados os *stories* (publicações com duração de 24 horas) e as publicações no *feed* (fixo) postadas entre os dias 08 e 15 de abril após as 20h. Horário escolhido para reunir a cobertura diária de cada veículo, tendo em vista que os desfiles ocorreram em diferentes turnos, concentrados no período da tarde e da noite e vários programados para às 21h, além de coincidir com o período de maior audiência para o consumo de conteúdo em redes sociais - 22% entre 18h-20h e 26% entre 20h-00h (Opinion Box, 2024).

O critério de inclusão consiste nas postagens referentes à cobertura da SPFW nas datas indicadas pelas duas revistas em suas contas no Instagram, sendo excluídos conteúdos

[6] Vogue Brasil. Sobre a Vogue Brasil. São Paulo, s/d. **Vogue Brasil.** Acessado em: https://vogue.globo.com/expediente Acesso em 04 abr. 2026.

publicados sem relação com o evento, e também os *stories* com conteúdo igual ao publicado no *feed*, o que significou o total de:

- 66 postagens de *feed* (31 da Elle Brasil e 35 da Vogue Brasil)
- 175 *stories* (118 da Elle Brasil e 57 da Vogue Brasil).

A análise dos itens listados abaixo mapeia os elementos manifestos no conteúdo, confrontando-os com as teorias do jornalismo e da moda. A análise privilegia as postagens do *feed*, mas os *stories* foram considerados apenas para verificar as menções às marcas e aspectos da temporalidade. Na nossa análise observou-se, além de aspectos da identificação como veículo, formato e autor(a):

a. Temporalidade: diferença de tempo entre a data/horário da ocorrência e a data/horário da publicação/atualização, o que orienta a análise da atualidade jornalística e suas dimensões: novidade, instantaneidade, simultaneidade, periodicidade e revelação pública (Franciscato, 2005; Groth, 2011).
b. Recursos linguísticos: técnicas do texto jornalístico (Lage, 2006), sequências textuais (Bonini, 2005) e estratégias do discurso publicitário (Elman, 2017).
c. Recursos visuais: tipo, origem, elementos estéticos predominantes (Elman, 2017), inferências sobre a interação dos elementos da comunicação visual: verbal, corporal, cromática, gráfica, visual e sonora (Canevacci, 2009).
d. Marcas de apuração: tipos de fontes, quantas fontes e sua posição social (Schmitz, 2011). Se são apresentados procedimentos de verificação, possibilidades conflituais, opiniões e vozes de diferentes atores sociais, o que auxilia a identificar os sujeitos envolvidos e indícios das práticas jornalísticas associadas à verdade, pluralidade e/ou objetividade.
e. Funções/papéis do conteúdo: informação; investigação; análise; empatia social; fórum público; mobilização (Schudson, 2008); checagem e seleção (Reginato, 2016). Disseminador, curador, contador de histórias; analista, provedor de acesso, mobilizador; monitor, detetive, cão de guarda; adversário, defensor, missionário; agente de mudança, educador, mediador; facilitador, colaborador, porta-voz; divulgador, prestador de serviços; amigo; conector; gestor de humor; inspirador e guia (Hanitzsch e Vos, 2018).
f. Princípios da moda (Godart, 2010): afirmação, convergência, autonomia, personalização, simbolização e imperialização, mas principalmente o da simbolização, intrínseco à lógica da marca (Semprini, 2006).
g. Lógica da marca: como são comunicadas a construção e percepção das marcas. O modelo de análise semio-narrativa parte do nível dos valores (sociais ou da identidade da marca), das narrativas, onde os valores estão organizados sob forma de relatos, e dos discursos ou das manifestações, onde os valores e narrações são enriquecidos por objetos, formas, cores, personagens, estilos, slogans, logos, etc, mais sensível ao ambiente sociocultural e aos modos de vida (Semprini, 2008,p.167-168).

Análise da cobertura da SPFW N57 - Instagram da Elle Brasil e Vogue Brasil

A análise revela uma intrínseca e complexa interação entre os elementos das práticas jornalísticas, da moda e da lógica da marca. A ideia de criação de marcas, a busca por sua legitimidade e valor social são constantemente reforçadas na cobertura, elementos que integram o princípio da moda de simbolização. O destaque a profissionais de criação e direção, do princípio de personalização, também se destaca como um vetor da lógica da marca. Todas as postagens analisadas apresentam pelo menos um elemento dos princípios de afirmação, convergência e autonomia, exceto o princípio de imperialização, exposto em apenas uma.

Nos oito dias de cobertura coletados da semana de moda, 100% das postagens do *feed* mencionaram marcas no conteúdo textual, verbal ou visual. A diferença se deu apenas nos *stories*, nos quais a Elle apresentou menções a marcas em 73 (61,86%) de 118, enquanto a Vogue em 33 *stories* (57,89%) de 57 no total.

Esse número pode ser maior se considerarmos que muitos dos *stories* são uma sequência de postagens anteriores, em que há menções a marcas, ou aparecem pessoas, como profissionais da moda e famosos, que podem ser consideradas como marcas pessoais (Bender, 2009), além de objetos nas imagens. Mencionar marcas pode ser uma prática não tão comum no jornalismo tradicional, mas que, no jornalismo de moda, é encarada com naturalidade[7].

No exemplo representativo abaixo, a Elle Brasil aborda a marca estreante na SPFW, Catarina Mina, em uma postagem na véspera do início do evento, apresentando-a como uma novidade, o que indica o elemento da atualidade. Utiliza ainda sequências textuais informativas, bem como recursos textuais do discurso jornalístico, como o título e a linha fina, e declarações entre aspas, mas também cumpre a função de valorização da marca e da sua fundadora, Celina Hissa, retratada em destaque na imagem principal. Todo o conteúdo da postagem evidencia o horizonte de sentido ao público que a marca busca alcançar e componentes do seu projeto de marca (Semprini, 2006). Nesta, é enfatizada o trabalho artesanal, ao destacar "quem fez" e humanizar o processo, o que confere autenticidade e mostra o impacto social, além do aspecto comercial.

[7] A prática de não mencionar marcas em conteúdos jornalísticos, ainda que nem sempre formalizada, expressa o compromisso de preservar a independência editorial. O Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros (Fenaj, 2007) estabelece que o jornalista deve "[…] informar claramente à sociedade quando suas matérias tiverem caráter publicitário ou decorrerem de patrocínios ou promoções". O Manual de Redação da Folha de S. Paulo reforça: "O interesse do leitor, entretanto, tem sempre prioridade sobre qualquer outro, inclusive o do anunciante" (FOLHA DE S, PAULO, 2007, p. 115-116).

FIGURA 1 - POSTAGEM SOBRE A MARCA CATARINA MINA (ELLE)

Fonte: ELLEBRASIL. Conheça a Catarina Mina, uma das estreantes na SPFW N57. **Instagram, @ellebrasil**, 8 abr. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C5gTrRzL4y0/?img_index=1 Acesso em: 8 abr 2024

Essa postagem é um exemplo de outra prática comum: o foco do jornalismo de moda no criador. Esses profissionais da moda, chamados de estilistas, designers e/ou diretores criativos, são frequentemente apresentados como "marcas", numa relação simbiótica, pois muitos têm o próprio nome como o nome da sua marca, o que reflete o emprego por parte do jornalismo especializado dos princípios da moda de simbolização (através dos elementos de criação de marcas, mídia e publicidade, bem como discurso de legitimidade e valor social à moda em 100% das postagens) e personalização (Godart, 2010), sobretudo através da presença ou menção aos profissionais de criação e direção em 90,91% das postagens.

Uma das estratégias de cobertura da Vogue foi a realização de entrevistas com os estilistas/diretores criativos com cerca de três minutos de duração, nas quais responderam a questões feitas por um entrevistador oculto. Em uma das postagens, a Vogue publicou um trecho de uma reportagem do site sobre a coleção da marca Igor Dadona. Faz parte da reportagem um ensaio fotográfico no qual aparecem o estilista e duas modelos vestindo as suas criações. Na ficha técnica, são mencionadas marcas dos produtos utilizados na "beleza" e, ainda que seja uma produção da revista que divulga a marca, não há sinalização de que se trata de conteúdo publicitário.

FIGURA 2 - POSTAGEM SOBRE A MARCA IGOR DADONA (VOGUE)

Fonte: VOGUEBRASIL. #VogueNoSPFW. **Instagram, @voguebrasil**, 13 abr. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C5tPh7luGVW/?img_index=1 Acesso em: 13 abr 2024

Nas duas revistas, existe a prática de sempre "mencionar" o "@" dos perfis/contas do Instagram das marcas desfiladas, de seus profissionais e/ou de celebridades. Essa é uma prática influenciada pela lógica da plataforma, que predomina nas postagens nos *stories* e no *feed* das duas revistas. No Instagram, uma menção ocorre quando se inclui o nome de usuário seguido do símbolo "@" em uma publicação ou comentário. Isso notifica a pessoa mencionada e permite que outros usuários acessem o perfil dela ao tocar no nome do usuário, o que pode ser considerado uma divulgação da marca, ainda que o conteúdo não seja publicidade.

A mesma prática ocorre nas revistas quando fazem menções dos seus profissionais, repórteres, editores, fotógrafos e editores de imagem nas postagens. Os profissionais desejam construir sua marca pessoal tal como as marcas corporativas (Bender, 2009) para estabelecer autoridade, garantir relevância e empregabilidade futura diante de um mercado de trabalho em constante transformação, mas as empresas de mídia também esperam que o jornalista utilize sua presença nas redes para gerar tráfego e visibilidade para os produtos da organização (Molyneux; Holton; Lewis, 2018).

A cobertura nos bastidores centraliza-se nos "*beauty artists*", que explicam tendências e dão dicas de beleza. Em dois *stories* em vídeos foram mencionadas duas marcas de cosméticos. Uma como parceira do desfile e outra através de uma dica, sem a indicação de que se trata de conteúdo publicitário ou patrocinado. Para Benetti (2024), essa seria a

diluição do jornalismo na publicidade, pois o compromisso com a verdade pela publicidade não está direcionado aos fenômenos da realidade, como no jornalismo, mas a elementos da marca e do produto.

A cobertura, de modo geral, nas duas revistas, valoriza o conteúdo conceitual, da coleção, geralmente alinhando as marcas a valores de sustentabilidade e arte, atrelando a moda a debates de interesse social e de comportamento. O uso de estratégias do discurso publicitário (Elman, 2017) é considerável, mas não é predominante: a idealização (10,61%) coloca em cena qualidades desejáveis e possíveis de serem adquiridas através do consumo de bens; a personalização (6%), exemplifica os valores da marca no modo de ser de uma pessoa, geralmente dos próprios estilistas; bem como metáforas (15,15%) ("jogou o holofote em técnicas artesanais" e "ficar de olho") e hipérboles (6%) ("o grande hit da temporada" e "saem na frente"), que enfatizam impacto e relevância e reforçam a idealização.

As revistas publicam textos que se assemelham, mas nem sempre são nomeados como resenha ou crítica de moda. As postagens, compostas também por imagens em vídeo ou fotos, ocorrem com a diferença de algumas horas após o término dos desfiles, o que revela o elemento da atualidade (instantaneidade).

As "resenhas" (Melo e Assis, 2016) acabam sendo oportunidades para o jornalismo de moda desempenhar o papel de contador de histórias, por meio do qual narram a trajetória e a identidade das marcas. Apenas em quatro postagens (12,90%) da Elle Brasil e um (2,86%) da Vogue Brasil, foi utilizada a linguagem jornalística da pirâmide invertida a partir da utilização do *lead,* através das sequências informativas. Esses textos combinam, a partir do uso de sequências argumentativas, descritivas e explicativas, os papéis de disseminador, curador, contador de histórias e analista (Hanitzsch e Vos, 2018), e as funções de informação, seleção e análise (Schudson, 2008; Reginato 2016), comunicando o universo de sentido por trás de cada coleção. O uso da subjetividade e da opinião, também cria valor simbólico para as marcas e os criadores de moda. Os títulos mostram isso: "Lilly Sarti reforça identidade em coleção que celebra os 18 anos da marca" e "Em comemoração aos 50 anos de marca, Glória Coelho retorna às passarelas da SPFW".

No exemplo a seguir, sobre o desfile da marca Reptilia, a jornalista aborda a trajetória da marca e opina sobre a construção e amadurecimento da marca e da sua estilista: "Apesar da pouca idade, a etiqueta paranaense deu um show de amadurecimento no segundo dia da semana de moda"; "De lá pra cá, a marca entendeu qual é a sua identidade, o que precisava para construí-la de maneira consistente e comercialmente viável". A estilista aparece no vídeo indicando como é o seu perfil de cliente. As marcas participantes da SPFW geralmente não são associadas a grandes conglomerados, elementos do princípio de imperialização Godart (2010), mas de natureza autoral/conceitual. A compra não é, necessariamente, o objetivo final, mas a difusão e circulação das pretensões criativas e valores evocados pela marca. Nesse sentido, a cobertura dos desfiles integra elementos da lógica da marca, pois anuncia sua natureza semiótica, relacional e evolutiva, assim como o projeto de marca, a partir da sua "promessa" e inscrição em territórios da vida cotidiana (Semprini, 2006).

FIGURA 3 - POSTAGEM SOBRE O DESFILE DA MARCA REPTILIA (ELLE)

Fonte: ELLEBRASIL. O segundo dia de #SPFWn57. **Instagram, @ellebrasil**, 11 abr. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C5nxsKkLj9q/ Acesso em: 11 abr 2024

No Instagram, a instantaneidade, parte da atualidade jornalística (Franciscato, 2005) aparece na cobertura dos desfiles. Em todos os *stories* (175), vê-se a necessidade de difundir informações enquanto os desfiles da SPFW estão acontecendo, buscando a simultaneidade, por meio de vídeos mais curtos e edição menos elaborada, priorizando a velocidade. Isso ocorreu em apenas três postagens de *feed* (4,55%) como na da revista Elle, intitulada "A primeira-dama brasileira, Janja Lula da Silva, *está* na SPFW para o desfile da Reptilia", que traduz esse desejo ao valorizar o momento presente de um acontecimento em processo e que, pela visibilidade da primeira-dama, poderia gerar também engajamento na rede social.

Os dias anteriores e o primeiro dia da SPFW são dedicados a informar sobre a programação e destacar marcas estreantes ou que retornam, enfatizando a novidade de ocorrências futuras. As postagens no *feed*, durante a cobertura, servem como "resenhas" dos desfiles. Estima-se que 35 postagens (53,03%), sendo 13 da Elle e 22 da Vogue, foram publicadas minutos ou poucas horas após os desfiles. Já em 21 postagens (31,82%), sendo 12 da Elle e nove da Vogue, foram publicadas após 24 horas. Demonstrando que, embora a rapidez seja valorizada e a instantaneidade buscada, há um tempo necessário para produção e análise.

O modo como funciona a plataforma Instagram impossibilita a identificação do horário de publicação e a visualização da relação ocorrência-publicação. Em um intervalo de 24 horas as postagens sinalizam há quanto tempo o conteúdo foi postado, mas não informa a hora exata. Depois, aparece apenas a data da publicação. Nos *stories*, as publicações têm

tempo de duração e desaparecem após 24 horas. Ou seja, a relação do jornalismo com as plataformas possivelmente está modificando a relação com a temporalidade do tempo presente. No jornalismo de moda, isso acaba combinando com a sua característica de velocidade e efemeridade. Em tempos de aceleração social (Rosa, 2019), a produção jornalística prioriza a velocidade em detrimento da reflexão, dando ênfase à novidade.

Na Elle, as análises dos desfiles foram feitas tanto em textos e fotos quanto em vídeos de dois minutos e meio, narrados por repórteres e editores, sobre os desfiles e bastidores. A Vogue, optou por textos acompanhados de vídeos de aproximadamente 20 segundos, com trechos de imagens dos desfiles de modo acelerado. Há também postagens apenas com textos, imagens e parágrafos curtos. No entanto, produziu vídeos mais longos quando realizou entrevistas com criadores. Assim, a dinâmica do Instagram impõe uma nova relação com a temporalidade no jornalismo de moda, priorizando a instantaneidade e a novidade, mas sem abandonar a periodicidade, quando as postagens no *feed* incluem a síntese de algum desfile ou do conjunto de desfiles de cada dia do evento.

As funções de disseminador, curador, contador de histórias e analista evidenciam uma outra função maior do jornalismo de moda: a crítica de moda. Isso demonstra um compromisso em ir além da mera divulgação das marcas. As revistas assumem essa função, ao produzir, após os desfiles, textos com sequências textuais informativas, combinadas com as descritivas e argumentativas, com ênfase na subjetividade e opinião. Os produtos culturais solicitam essa atitude avaliativa. Isso vai ao encontro da crítica ao paradigma informação/opinião, o qual defende que os relatos jornalísticos envolvem escolhas subjetivas e argumentativas, tornando impossível separar totalmente a informação da opinião (Chaparro, 2008). No entanto, ainda que o post seja fundamentalmente analítico, se realiza, no ato do reconhecimento (Maingueneau, 2008), como informativo.

As publicações fornecem uma perspectiva analítica sobre o que foi apresentado, explorando o vestuário, maquiagem e acessórios exibidos, os quais são tratados como tendências, como criações artísticas e, ao mesmo tempo, parte de pretensões comerciais. Assim, as revistas buscam demonstrar o universo de sentido de cada marca, ressaltando de onde vem a inspiração da criação e as técnicas ou critérios artísticos empregados. O que cada marca traz de novo, onde acerta, erra, evolui, regride, inova, onde é coerente - aspectos que estão relacionados à função da crítica de moda pelo jornalismo de moda (Svendsen, 2010; Cidreira, 2014; Motta, 2013) e ao projeto de marca (Semprini, 2006). A crítica de moda, no momento atual do consumo contemporâneo, integra a negociação da análise de critérios poéticos e comerciais.

Deste modo, observamos como, no jornalismo de moda, as fronteiras entre jornalismo e comunicação de marca são borradas. Mesmo que o papel de divulgador não seja diretamente explícito, foi classificado em apenas uma postagem de *feed* e em dois *stories* da Elle Brasil (as únicas que sinalizavam a parceria comercial) em um *corpus* com 66 postagens de *feed* e 175 de *stories* no total. Mas ao mencionar uma marca, as revistas acabam fazendo uma divulgação, ainda mais considerando que o conteúdo geralmente é positivo, criando legitimidade e agregando valores sociais às marcas e aos seus criadores. Aliás, considera-se como problema do jornalismo de moda: a ausência de críticas negativas, excesso de opinião e ausência de julgamento (Cidreira, 2014; Svendsen, 2010, Motta, 2013).

Apenas em uma postagem do *feed* e em dois *stories* da Elle, houve a sinalização com a *hashtag* #publicidade. O DJ e performer Johnny Luxo atua como repórter, a convite das marcas, para mostrar os bastidores e o desfile da marca LED na SPFW, dando destaque para a parceria entre a LED, a Pool e a Riachuelo. Nos *stories*, o gerente de marketing da Riachuelo foi uma das fontes da cobertura do desfile da LED, o qual não recebeu a cobertura da Vogue, concorrente da Elle. Os acessos aos desfiles a partir dos convites pelas marcas parecem limitar a cobertura da semana de moda, pois as duas revistas não cobriram os desfiles de todas as marcas e não mencionaram aqueles que não cobriram, comprometendo a função informativa.

FIGURA 4 - REPÓRTER POOL UM DIA (ELLE)

Fonte: ELLEBRASIL. Repórter Pool 1 dia a convite da Led e Riachuelo. **Instagram, @ellebrasil**, 13 abr. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C5tMfS9rtFP/ Acesso em: 13 abr 2024

Vale mencionar que a lógica da marca se estende a diferentes esferas, indo além do objetivo comercial. Destaca-se o desfile do programa social Cria Costura[8] e o apoio da

[8] Cria Costura consiste em um programa social do Inmode com a Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Trabalho da Prefeitura de São Paulo. A iniciativa realiza oficinas em moda (costura e design) e fomenta o empreendedorismo nas periferias de São Paulo.

prefeitura de São Paulo - apoiadora da SPFW. Nesse espectro da divulgação de marcas, observa-se que a própria realização do evento no Shopping JK Iguatemi, em São Paulo, já consiste numa publicização do centro comercial. Além disso, as próprias revistas de moda "Elle" e "Vogue" já são marcas de alto capital simbólico no campo da moda e do jornalismo. Nessa conjuntura, a cobertura tem o objetivo, também, de reforçar sua autoridade e credibilidade.

As funções mais frequentes foram: informação, seleção e análise (Schudson, 2008; Reginato, 2016). A função informativa (associada ao papel de disseminador) está em 80,30% das postagens, a função de seleção (e o papel de curador) em 80,30% e a função de análise (papel de analista) em 63,64%. Outros papeis com índices significativos foram os de contador de histórias em 30,30%, gestor de humor em 18,18%, guia em 13,64%, prestador de serviços em 13,64% e inspirador em 10,64% (Hanitzsch e Vos, 2018).

O papel de contador de histórias apresenta as marcas, criadores e desfiles em uma narrativa, fornecendo explicações, histórico e contexto. O de gestor de humor gera entretenimento, animação ou experiência positiva. O papel de guia fornece orientação em um mundo cada vez mais multiopcional (Hanitzsch e Vos, 2018). O de prestador de serviços manifesta-se na oferta de informações práticas, como sugestões de uso de determinadas peças, indicações de produtos, tendências e dicas de consumo ou de comportamento. Já o papel de inspiração ocorre quando estilistas, modelos e celebridades são representados enquanto exemplos de estilo, comportamento e atitude positiva diante da vida, apresentando-os como referências de moda e estilo, mas também como fontes de motivação e identificação simbólica para o público, reforçando a dimensão aspiracional associada à cobertura de moda.

A combinação de recursos visuais e linguísticos é estratégica para uma comunicação eficaz no Instagram e reforça os princípios da moda, mas, no âmbito do jornalismo, contribui principalmente para o elemento da verdade. Em 59,09% das postagens há vídeos/áudios e 40,91% fotografias, sendo que a origem dessas imagens constitui 96,97% de produção própria e 19,7% atreladas a agências de notícias e banco de imagens, sendo que na Vogue todas foram de produção própria. O uso de imagens, sejam registros dos bastidores, entrevistas, desfiles e detalhes das criações, conjuntamente com os elementos estéticos presentes nessas imagens como textura (95,45%), movimento (92,42%), tipografia (74,24%), cenografia (39,39%) e cor (10,61%), contribui para justificar visualmente o que está sendo argumentado nos textos, corroborando para a ideia de veracidade e transparência.

Além disso, a noção de verdade também está implícita na credibilidade das marcas jornalísticas e na legitimidade profissional de seus autores. Na *Vogue*, por exemplo, os textos publicados no Instagram indicam a autoria, embora os jornalistas não apareçam nas imagens. Já, na *Elle*, além da assinatura textual, há seis vídeos narrados pelos próprios autores, e em sete os editores de moda e beleza aparecem entrevistando criadores e personalidades ou tecendo comentários. Essa presença audiovisual contribui para fortalecer o estatuto da revista como agente legítimo no campo da moda, aproximando do que se entende, no jornalismo, como uma verdade sustentada por conhecimento especializado e práticas de validação de informação.

A busca pela objetividade evidencia-se na adoção de convenções textuais e estruturais, como título (36,36%), lead (7,58%), linha-fina (3,03%), a incorporação de dados, datas e números, um dos aspectos que contribuem para o ato de detalhar e contextualizar (62,12%) e ordenar/hierarquizar (66,67%), bem como a inserção de declarações por meio

do discurso direto (74,24%), com verbos *dicendi*, que substanciam a ideia de relato fiel dos fatos. Embora o conceito de objetividade no jornalismo seja amplamente debatido, os jornalistas perpetuam a ideia de que esses recursos auxiliam a alcançar a objetividade. O jornalismo de moda segue essa prática ainda que aplicada a temas ligados ao consumo, à estética e ao universo simbólico das marcas. Essas estratégias discursivas contribuem para sustentar a aparência de neutralidade e credibilidade, mesmo quando o conteúdo reproduz interesses comerciais e institucionais.

Atinente à apuração, 50 postagens (75,76%) apresentam fontes, sendo que, entre elas, 14 da Elle e 12 da Vogue (39,39% do total), recorrem a uma única fonte: o(a) criador(a)/estilista/diretor(a) criativo(a) das marcas, classificado(a) como fontes empresariais, ainda que sejam criadores também, dominam sozinhas quase 40% do espaço discursivo. A presença de materiais fornecidos por assessorias de imprensa ou outras formas de divulgação institucional não foi explicitada em nenhuma postagem, o que compromete a transparência das práticas jornalísticas, pois em grande parte há informações técnicas, detalhes sobre inspirações poéticas ou cronogramas de lançamentos que sugerem o uso de conteúdos estratégicos pré-elaborados quando não há o contato direto com a fonte.

Além disso, é comum o embasamento na observação direta (interpretação e repertório próprio) do jornalista, ao analisar os desfiles. É o caso das 16 postagens (24,24%) que não apresentam fontes, sendo sete da Elle e nove da Vogue, e das 44 postagens (66,67%), sendo 18 da Elle e 26 da Vogue, que misturam a observação direta com dados de fontes. Assim, a premissa jornalística de apresentação de possibilidades conflituais, opiniões e/ou interesses distintos e vozes de diferentes atores sociais na cobertura nem sempre se aplica ao noticiar coleções, desfiles, pessoas e marcas, já que uma única fonte (geralmente empresarial) pode ser considerada suficiente para cumprir a função informativa e/ou analítica desejada.

Também foram significativas as postagens com recurso a apenas fontes notáveis (famosos) (9,09%) e especializadas (saber técnico) (3,03%). São raras fontes as institucionais (ONGs e entidades sem fins lucrativos), testemunhais (observadores ou partícipes de um fato) com 1,52% cada e ausência de fontes oficiais (Estado) e populares (pessoas comuns ou consumidores). Mas até mesmo quando há combinação de fontes de posições sociais distintas (Schmitz, 2011), as empresariais são mais frequentes, como na junção empresarial e notável (9,09%), empresarial + especializada (4,55%), empresarial + especializada + notável (3,03) e empresarial + referencial (documentos) (1,52%). Apenas em duas postagens (3,03%) há a combinação especializada + notável e nenhuma fonte empresarial.

Assim, essas práticas revelam uma limitação significativa do jornalismo de moda enquanto atividade jornalística na medida em que não contempla, de modo consistente, a promoção da pluralidade e da multiplicidade de perspectivas na produção da notícia. No entanto, esse aspecto pode indicar justamente que a escassez da pluralidade é uma característica que deriva da sua própria condição de especialização, a partir da influência do campo da moda nas práticas jornalísticas. No mais, raramente há conflitos ou disputa de versões, além de que as fontes externas cedem lugar à autoridade do próprio jornalista como a fonte confiável.

No jornalismo de moda, observa-se um distanciamento em relação ao interesse público, especialmente na cobertura de desfiles, a qual se concentra em aspectos estéticos e

promocionais, como tendências, celebridades e detalhes das coleções. Ou seja, não são abordadas, com profundidade, questões estruturais da indústria, como as condições de trabalho, os impactos ambientais e sociais. Essa condução reforça uma lógica de consumo e espetáculo, alinhada aos interesses comerciais de marcas e patrocinadores, e pouco contribui para a construção de um olhar crítico sobre a moda enquanto sistema cultural, econômico e político.

A presença de figuras públicas com atuação política, como a deputada federal Erika Hilton, conhecida por sua defesa de pautas sociais e por seu gosto pela moda, como modelo em um dos desfiles, assim como a participação da primeira-dama Janja Lula na plateia, podem sugerir uma aproximação entre a moda e temas de interesse coletivo. No entanto, essas participações não se traduzem necessariamente em uma cobertura jornalística orientada pelo interesse público. A presença delas é enquadrada por aspectos simbólicos ou estéticos, sem aprofundamento nas implicações sociais, culturais ou políticas de tais aparições. Dessa forma, ainda que o interesse público seja ocasionalmente evocado, ele raramente foi desenvolvido em sua complexidade.

Conclusão

Os elementos das práticas jornalísticas, os princípios da moda e a lógica da marca se entrelaçam na cobertura da SPFW pela Elle e Vogue Brasil no Instagram. A atualidade é o principal fundamento da prática jornalística ao mesmo tempo em que constitui o jornalismo de moda. A moda enquanto sistema e fenômeno cultural também cultiva a novidade, uma das dimensões da atualidade jornalística. A busca discursiva pela efemeridade e instantaneidade exerce forte influência na cobertura de eventos como na SPFW, realizada nos perfis das revistas no Instagram, protagonizado pela imagem. Neste tipo de cobertura, a relação entre a ocorrência e a sua publicação fundamenta o jornalismo de moda e fomenta a lógica da marca.

A centralidade das marcas e dos criadores como "marcas" é inegável. O jornalismo de moda desempenha um papel fundamental na construção da legitimidade e valor social das marcas. Em uma cobertura de semana de moda, as marcas são as protagonistas. Ao relatar o que acontece no evento utiliza-se fundamentos jornalísticos, influenciados pelos princípios e valores do campo da moda. Nesse processo, o jornalismo de moda também fomenta a lógica das marcas, partilhando com o público os universos de sentido associados a elas.

Em linhas gerais, a lógica da marca permeia a cobertura jornalística do evento, pois a própria SPFW e as revistas de moda "Elle" e "Vogue" são marcas de alto capital simbólico nos campos da moda e do jornalismo. Os recursos discursivos usados no Instagram evidenciam diversas estratégias de expressão de autoridade dessas revistas enquanto marcas. Ainda mais que, originalmente, elas eram veículos apenas impressos e a migração para os ambientes digitais foi uma tática utilizada por esses veículos para manter autoridade no campo da moda.

Os resultados mostram que o jornalismo de moda é um jornalismo analítico. Mais de 80% das publicações dos *feeds* têm a função informativa ou de seleção. Ainda que a "finalidade reconhecida" se realize como informativa, existe a perspectiva analítica de um sujeito. A cobertura de desfiles no Instagram reflete elementos fundamentais das práticas

jornalísticas como a atualidade, verdade e objetividade, assim como funções de informação, seleção e análise, da qual deriva a crítica. Os princípios jornalísticos persistem, adaptados às especificidades da cobertura do campo da moda, ao dinamismo e à efemeridade do ambiente digital.

No entanto, muitas vezes, a cobertura dos desfiles, em suas estratégias discursivas, aproxima-se e/ou transforma-se em comunicação para as marcas, revelando uma fluidez na fronteira entre conteúdo editorial e comunicação de marca. As publicações evidenciam como o jornalismo de moda articula tendências, criações artísticas e pretensões comerciais, ao explorar vestuário, maquiagem e acessórios. Constroem o universo de sentido de cada marca, destacando inspirações, técnicas e efeitos estéticos. Nesse processo, a crítica de moda avalia coerências, inovações e retrocessos, integrando dimensões poéticas e comerciais, abordagem que reflete o papel atual da crítica de moda no consumo contemporâneo.

Quando o jornalismo de moda faz coberturas de desfiles apenas reproduzindo os textos de divulgação das marcas, embora faça isso para informar/analisar com veracidade, submete-se à lógica da marca. Assim, a crítica mostra-se como uma função fundamental para que o jornalismo de moda não se torne uma extensão dos departamentos de comunicação e marketing das marcas, pois é uma maneira de reafirmar a sua autonomia e garantir legitimidade no campo jornalístico.

Assim, é importante compreender que o jornalismo de moda, situado na interseção do campo jornalístico com o da moda, tem compromisso com o usuário-leitor e com elementos cultivados dentre as práticas do fazer jornalístico, ainda que seja influenciado pelos valores e práticas do campo da moda e/ou da economia. Já na comunicação de marca, o compromisso é com a marca, e a influência das lógicas do mercado é mais direta. Nesse viés, se o conteúdo das revistas de moda apresentar o objetivo único de construir valor para as marcas, torna-se comunicação de marca e distancia-se do objetivo do jornalismo de moda.[9]

Enquanto jornalismo especializado, o jornalismo de moda vive a busca da legitimidade no campo jornalístico e, ao mesmo tempo, está ligado a uma indústria que se baseia no desejo, no consumo e na construção de marcas. Nesse sentido, possui forte influência da comunicação estratégica e, em situações como a cobertura do SPFW, as membranas (entre jornalismo e comunicação estratégica) parecem ficar mais permeáveis, porém os elementos jornalísticos continuam presentes, ainda que tensionando a credibilidade jornalística. Assim, confirma-se a hipótese de que a cobertura da SPFW no Instagram articula as práticas jornalísticas e a lógica da marca mediante um processo de negociação de práticas e valores, na qual os elementos do jornalismo são reconfigurados pela influência mútua que estabelece com a moda.

[9] Atualmente também existe o "jornalismo de marca", termo que expressa um condicionamento de uma possível posse da prática jornalística pelas marcas, o que se acredita não ser caminho mais adequado para especificar o uso de técnicas e protocolos do discurso informativo na comunicação estratégica. Deve-se diferenciar o discurso informativo jornalístico do discurso informativo estratégico, sob pena de fragilizar (ainda mais) o jornalismo, prática essencial à manutenção da tessitura social democrática (Carvalho e Santana, 2024).

Referências

ANDERSON, C. W. News Ecosystems. **The SAGE Handbook of Digital Journalism** (Tamara Witschge, C.W. Anderson, David Domingo and Alfred Hermida). Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington, Melbourne: Sage Publications, 2016.

ALVES, L. M. CIDREIRA, R. P. A cultura e o comportamento no jornalismo de moda: questões contemporâneas na revista Elle Brasil (2013-2020). **Revista Limiar**, v9, n.18, 2023. https://doi.org/10.34024/limiar.2022.v9.15760

ARRESE, A.; PEREZ-LATRE, F. J. The Rise of Brand Journalism. In.: SIEGERT, G; VON RIMSCHA, B; GRUBENMANN, S. (ed.). **Commercial communication in the digital age information or disinformation?** Berlin: De Gruyter Saur, 2017.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, 255p.

BENDER, A. Personal branding: **Construindo sua marca pessoal.** São Paulo: Integrare, 2009.

BENETTI, M. A diluição Do Jornalismo Na Publicidade: Sobre Conteúdo De Marca, Integridade e Credibilidade". **Intexto**, n. 56, 2024. Doi:10.19132/1807-8583.56.139626

BERGAMO, A. O campo da moda. **Revista de Antropologia**. v.41, n. 2, São Paulo: USP, 1998.

BONINI, A. A noção de sequência textual na análise pragmático-textual de Jean-Michel Adam. In: MEURER, J.L; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Org.). **Gêneros: teorias, métodos, debates.** São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

BORGES, V. T. Com que roupa eu vou? o jornalista especializado como formador de opinião e agente de consagração no campo da moda. **Mídia e Cotidiano**, v. 4, n. 4, p. 25-44, 2014. doi: 10.22409/ppgmc.v4i4.9706

BOURDIEU, P. Alta costura e alta cultura. In: BORDIEU, P. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003.

BOURDIEU, P. **Sobre a Televisão.** Jorge Zahar, 1997.

BUENO, T.; FONSECA BARROS, J.; ALVES, M. Revista de moda: um estudo sobre os desafios e caminhos do jornalismo segmentado a partir da perspectiva dos editores. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, n. 39, p. 180–200, 2023.

CANEVACCI, M. **Antropologia da Comunicação Visual.** Trad. Julia Polinésio e Vilma da Souza. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CARVALHO, C. O.; SANTANA, M. A. B. Jornalismo de marca: credibilidade à custa de estratégias discursivas da informação. **Organicom**, São Paulo, Brasil, v. 21, n. 44, p. 209–221, 2024. Disponível em: https://revistas.usp.br/organicom/article/view/220483. Acesso em: 3 abr. 2026.

CARVALHO, E.; SEIXAS, L. Resenha, a crítica do jornal. **GALÁxIA,** 40, 2019. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019138844 Acesso em: 3 abr. 2026.

CHAPARRO, M. Sotaques d'aquém e d'além mar. **Travessias para uma nova teoria de gêneros jornalísticos.** São Paulo: Summus, 2008.

CIDREIRA, R. P. **Os sentidos da moda**: **vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

CIDREIRA, R. P. Moda e crítica: gosto espontâneo e gosto judicativo. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v.7, n.16, p. 64–69, 2014. doi: 10.26563/dobras.v7i16.33

CHRISTOFOLETTI, R. Elementos para uma teoria da confiança e da credibilidade no jornalismo. in: CHRISTOFOLETTI, R. (org). **Credibilidade Jornalística**. Florianópolis: Editora Insular, 2024.

ERNER, G. **Vítimas da moda? Como a criamos e porque a seguimos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

ELMAN, D. **O discurso híbrido do jornalismo de moda: estratégias do jornalismo, da publicidade e da estética.** Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - UFRGS, 2017. www.lume.ufrgs.br/handle/10183/157675

ELMAN, D. A revista de moda vai para a rede: uma análise das reportagens no Instagram das revistas Elle e Estilo na São Paulo Fashion Week. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 9, n. 19, p. 137. 2016.

FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS (FENAJ). **Código de ética dos jornalistas brasileiros.** Brasília: 2007. Disponível em: https://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2014/06/04-codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf. Acesso em: 28 jul. 2025.

FINDLAY, R; REPONEN, J. **Insights on Fashion Journalism**. London & Nova York: Routledge Taylor and Francis Group, 2023.

FOLHA DE S. PAULO. **Manual da redação.** São Paulo: Publifolha, 2007.

FRANCISCATO, C. E. **A Fabricação do Presente**. São Cristóvão: Editora UFS, 2005.

FRANCISCATO, C. E.; GONÇALVES, A. L. F. Disputas entre jornalismo e desinformação na pandemia: processos de conhecimento e poder na teoria dos campos sociais. **LÍBERO**, n. 49, 2021. Disponível em: https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/1665. Acesso em: 29 jul. 2025.

GODART, F. **Sociologia da moda.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

GOMES, W. **Jornalismo, fatos e interesses: ensaios de teoria do jornalismo.** Série Jornalismo a rigor. v.1. Florianópolis: Insular, 2009.

GRANATA, F. Fashioning cultural criticism: An inquiry into fashion criticism and its delay in legitimization. **Fashion Theory**, v.23, n. 4–5, p. 553–570, 2019. doi: 10.1080/1362704X.2018.1433397

GROTH, O. **O poder cultural desconhecido – fundamentos das ciências dos jornais.** Petrópolis: Vozes. 2011.

HANITZSCH, T.; VOS, T. P. Journalism beyond democracy: a new look into journalistic roles in political and everyday life. **Journalism**, v.19, n.2, p. 146–164, 2018. doi: 10.1177/1464884916673386

HANUSCH, F. BROADENING THE FOCUS: The case for lifestyle journalism as a field of scholarly inquiry. **Journalism Practice**, v. 6, n.1, p.2–11, 2012. doi: 10.1080/17512786.2011.622895

HJARVARD, S. (2014). Midiatização: conceituando a mudança social e cultural. **Matrizes**, 8(1), 21-44, 2014.

KARHAWI, I. Apontamentos sobre a influência da mídia tradicional na consolidação dos blogs de moda. **Animus**, v.17, n.35, 2018. doi: https://doi.org/10.5902/2175497726013

KARPPINEN, K. Journalism, Pluralism, and Diversity. **Journalism**, v. 19, 2008. Doi: 10.1515/9781501500084-025.

KOVACH, B. & ROSENSTIEL, T. **Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir.** São Paulo: Geração Editorial, 2003.

LAGE, N. **A estrutura da notícia**. São Paulo: Ática, 1993.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISBOA, S., & BENETTI, M. O jornalismo como crença verdadeira justificada. **Brazilian JournalismResearch**,11(2),2015.P.10–29.https://doi.org/10.25200/BJR.v11n2.2015.664

MAARES, P.; HANUSCH, F. Exploring the boundaries of journalism: Instagram micro-bloggers in the twilight zone of lifestyle journalism. **Journalism**, v. 21, n. 2, p. 262–278, 2020. doi: 10.1177/1464884918801400

MAINGUENEAU, D. **Discurso e análise do discurso.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARCHETTI, D. Os subcampos especializados do jornalismo. Trad.de Pedro Serra. **PLURAL - Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 240-269, ago./set. 2020. DOI: 10.11606/issn.2176-8099.pcso.2020.179832.

MELO, J. M. de; ASSIS, F. de. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 39, n. 1, 2016. DOI: 10.1590/rbcc.v39i1.2354.Acesso em: 28 jul. 2025.

MIRANDA, A. P. **Consumo de moda: a relação pessoa-objeto.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

MOLYNEUX, L.; HOLTON, A.; LEWIS, S. C. How journalists engage in branding on Twitter: individual, organizational, and institutional levels. **Information, Communication & Society**, v. 21, n. 10, p. 1386-1401, 2018.

MOTTA, E. Uma questão crítica. In: MOTTA, E. **O lugar maldito da aparência.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

OPINION BOX. **Pesquisa Instagram no Brasil**. Belo Horizonte: Opinion Box, 2024. Disponível em: https://materiais.opinionbox.com/pesquisa-instagram. Acesso em: 7 jun. 2025

PEDRONI, M.; MORA, E. Influencers, Niche Magazines and Journalistic Practice in Italy: Toward a New Fashion Editorial System. **Fashion Theory**, 2023. Doi: 10.1080/1362704X.2023.2284000

PEREIRA, M. P.; BRAGA, M. C. São Paulo Fashion Week: contribuições à história da moda no Brasil. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 17, n. 42, p. 01–30, 2024. DOI: 10.5965/1982615x17422024e0007. Acesso em: 2 jun. 2025.

POELL, T. NIEBORG, D. VAN DICK, J. Plataformização. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. 22(1), 2020. doi: 10.4013/fem.2020.221.01

REGINATO, G. **As finalidades do jornalismo: o que dizem veículos, jornalistas e leitores.** Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

REUTERS INSTITUTE. **Digital News Report 2023**. Disponível em: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2023/brazil

REUTERS INSTITUTE. **Digital News Report 2024**. Disponível em: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2024/brazil

REUTERS INSTITUTE. **Digital News Report 2025**. Disponível em: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2025/brazil

ROCAMORA, A. Mediatization and Digital Media in the Field of Fashion. In: **Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture**, 2016. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1080/1362704X.2016.1173349 Acesso em 22/07/2019.

ROCAMORA, A. The Datafication and Quantification of Fashion: The Case of Fashion Influencers. **Fashion Theory** , 26 (7), 1109–1133, 2022. https://doi.org/10.1080/1362704X.2022.2048527

ROSA, H. **Aceleração. A transformação das estruturas temporais da modernidade.** São Paulo: Ed. Unesp, 2019.

SCHMITZ, A. **Fontes de Notícias: Ações e estratégias das fontes no jornalismo.** Florianópolis: Ed. Combook, 2011.

SCHUDSON, M. News and democracy Society: past, presente and future. In: **The Hedgehog Review**, v. 10, n. 02, 2008.

SIMMEL, G. **Filosofia da moda.** São Paulo: Edições Texto & Grafia, 2014.

SEMPRINI, A. **A marca pós-moderna: poder e fragilidade da marca na sociedade contemporânea.** São Paulo: Estação das Letras, 2006.

SPONHOLZ, L. **Jornalismo**, **Conhecimento** e **objetividade**: além do espelho e das construções. Florianópolis: Insular, 2009.

SVENDSEN, L. **Moda: uma filosofia**, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TAVARES, F. M. B. O jornalismo especializado e a especialização periodística. In: **Estudos em Comunicação**, n 5, 115-133, 2009. Disponível em: http://www.ec.ubi.pt/ec/05/pdf/06-tavares-acontecimento.pdf> Acesso em: 17/06/2020.

TUCHMAN, G. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e "estórias"**. 2.ed. Lisboa: Vega, 1999. p.74-90.

VOS, T. P. Journalistic Fields. **The SAGE Handbook of Digital Journalism** (Tamara Witschge, C.W. Anderson, David Domingo and Alfred Hermida). Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington, Melbourne: Sage Publications, 2016.

WYLIE, S. Fashion meets journalism: mapping and evaluating australian fashion media. **Cultural Science Journal**, v. 5, n. 2, p. 47, 2012. doi: 10.5334/csci.46

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo apoio através da bolsa de estudos de doutorado concedida à autora principal do artigo.

A Leilane Suzarte, pelo apoio na captura das publicações do Instagram da Elle e Vogue.

Revisora do texto: Renata Costa Leahy, Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, em co-tutela com a École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles da Université Paris Nanterre. E-mail: renatagrd@gmail.com.

Dos traços ao vazio: estruturalismo, ontologia da multiplicidade e moda

From traces to the void: structuralism, ontology of multiplicity, and fashion

Yuri Rezende Taraciuk[1]
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-5759-6878

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2057

[resumo] Este texto percorre os signos, o estruturalismo e o *Ser*; percorre a moda. Com base na ideia barthesiana de que a moda representa a capacidade humana de fazer o insignificante significar, este artigo apresenta uma discussão de cunho filosófico sobre como a moda expressa uma importante dimensão do *Ser* humano, evidenciando o caráter lúdico que caracteriza sua existência. A discussão se ancora nas premissas estruturalistas apresentadas por Roland Barthes sobre a moda e na linguística de Ferdinand de Saussure, articuladas às releituras contemporâneas de Patrice Maniglier, o qual defende que o estruturalismo fornece as bases para uma ontologia da multiplicidade, na qual o *Ser* é definido não por uma essência, mas por relações diferenciais. Nessa perspectiva, o argumento apresentado sugere um paralelo entre a arbitrariedade do signo e o vazio existencial da vida, que se desdobra na afirmação da potência humana de significar o insignificante, transcendendo meros fins imediatistas de sobrevivência e manifestando-se no dispêndio e na ludicidade, sendo a moda uma expressão singular de tal potência. Metodologicamente, o trabalho caracteriza-se como um artigo conceitual, fundamentado na análise crítica da bibliografia e no uso da performance artística *Caminhada em Viena* (1965), de Günter Brus, como fio condutor que articula moda, arte e teoria, expondo, na própria trama do texto, a defesa de uma filosofia da moda como filosofia do *Ser*.

[palavras-chave] **Moda. Estruturalismo. Ontologia. Filosofia. Arte.**

[1] Mestre em Planejamento Urbano e Regional (UFRGS). Pesquisador independente. yuritaraciuk@outlook.com. http://lattes.cnpq.br/5629150956346234.

[abstract] This text traverses signs, structuralism, and *Being*; it traverses fashion. Drawing upon the Barthesian idea that fashion represents the human capacity to make the insignificant signify, this article presents a philosophical discussion on how fashion constitutes an important dimension of the human *Being*, highlighting the playful character that characterizes human existence. The discussion is anchored in the structuralist premises presented by Roland Barthes regarding fashion and in the linguistics of Ferdinand de Saussure, articulated with the contemporary reinterpretations of Patrice Maniglier, who argues that structuralism provides the basis for an ontology of multiplicity, in which *Being* is defined not by an essence, but by differential relations. From this perspective, the argument presented suggests a parallel between the arbitrariness of the sign and the existential void of life, which unfolds in the affirmation of the human capacity to signify the insignificant, transcending survivalist ends and manifesting itself in expenditure and playfulness, with fashion being a singular expression of this capacity. Methodologically, the work is characterized as a conceptual article, grounded in the critical analysis of the literature and the use of Günter Brus's artistic performance *Vienna Walk* (1965) as a guiding thread that articulates fashion, art and theory, exposing, within the very fabric of the text, the defense of a philosophy of fashion as a philosophy of *Being*.

[keywords] **Fashion. Structuralism. Ontology. Philosophy. Art.**
Recebido em: 05-03-2026.
Aprovado em: 16-06-2026.

Abertura

Este texto parte da matéria dos signos, onde a linguagem deixa de ser mero instrumento comunicacional e se revela como modo de existir. Do traço negro que corta o corpo de Günter Brus[2] em sua caminhada pela Viena de 1965 na performance intitulada *Caminhada em Viena* (*Wiener Spaziergang*), desdobra-se uma discussão que articula estruturalismo, ontologia e moda. Nesse percurso, o que se delineia é a compreensão de que a materialidade da tinta, dos sons, dos tecidos, dos gestos e da história determina as condições de possibilidade do *Ser*. Fundado no vazio da diferença, esse *Ser* não encontra qualquer propósito fundamental que defina sua existência, mas, ao invés de ver na arbitrariedade seu fim, ele descobre nela a potência criativa capaz de conferir sentido ao absurdo que é

[2] Membro do Acionismo Vienense (*Wiener Aktionsgruppe*) – movimento artístico que surgiu e se desenvolveu durante as décadas de 1960 e 1970 na Áustria e que atuava por meio de performances, *body art*, *happenings* e *action painting* –, Brus ficou conhecido por suas obras extremas envolvendo violência física e escatologia. Apesar desse histórico, *Caminhada em Viena* (1965) consistiu apenas em uma caminhada pelo centro de Viena com o artista pintado de branco e um traço preto cortando-o ao meio. Originalmente, a performance pretendia percorrer pontos históricos da cidade, mas ela foi previamente interrompida por um policial que o multou por perturbação da ordem pública (Barber, 2013).

a vida, sendo a moda, em especial o vestuário, um campo privilegiado da expressão dessa potência "de fazer o insignificante significar; [...] o signo do 'propriamente humano'" (Barthes, 2009, p. 423).

Com base nessa citação de Barthes, este artigo propõe uma reflexão ontológica, e até mesmo existencial, com o objetivo de demonstrar como a moda representa uma importante dimensão do *Ser*, evidenciando a sua capacidade lúdica de significar a realidade. Tal argumento se baseia nas premissas estruturalistas que fundamentam as análises de Barthes (2005, 2009) sobre a moda[3], atualizadas por Patrice Maniglier (2013, 2023) através da sua leitura da obra de Ferdinand de Saussure (2002, 2012). Para Maniglier, a concepção saussuriana de signo, baseada na arbitrariedade e na diferença, carrega uma afirmação ontológica na medida em que o signo se constitui como um *Ser* duplo cuja natureza é variar, caracterizando o cerne de uma ontologia da multiplicidade[4].

Esta reflexão busca articular o *Ser* dos signos ao *Ser* humano, traçando um paralelo entre a arbitrariedade que sustenta a relação entre significante e significado e o vazio existencial que sustenta a vida. Distante do niilismo, a ideia de *vazio* se refere à inexistência de um fundamento transcendental que determine o sentido do *Ser* de modo fixo e necessário. Nessa perspectiva, a aceitação do absurdo de tal vazio se caracteriza como uma forma de libertação de supostas amarras metafísicas, uma afirmação da criatividade humana capaz de significar o insignificante. É com base nesse pensamento que a moda, compreendida como uma expressão exemplar dessa potência propriamente humana em todas as suas qualidades e problemas, evidencia essa dimensão do inútil, isto é, do dispêndio que constitui o *Ser* do humano. Por consequência, na articulação entre o pensamento contemporâneo acerca do estruturalismo e a moda, este artigo se revela como uma defesa de uma filosofia da moda enquanto filosofia do *Ser*.

É importante dizer que esse vínculo ao estruturalismo tem um caráter de filiação, ou seja, é uma herança de traços dados ao mesmo tempo em que se permite ser atravessado por outras influências. Essa filiação traz consigo um certo peso, pois remete a uma perspectiva teórica que revolucionou as ciências humanas e sociais no século XX e que não pode ser reduzida a uma corrente de pensamento unitária. Como nenhum artigo seria capaz de fazer a história do estruturalismo – ou ainda, *estruturalismos* –, a abordagem adotada foi reduzir esse problema a uma linha de raciocínio que começa na compreensão do signo e segue para o campo da moda e da ontologia. Visando manter a coerência argumentativa e escapar de uma leitura ortodoxa dos referenciais teóricos, prezou-se pela construção de uma ideia capaz de se autossustentar e de dialogar com outras perspectivas, incorporando as teses estruturalistas como proposições de uma filosofia calcada no diálogo e na tradução.

Para elaborar tal discussão, o texto incorpora a performance de Brus como um gesto metodológico de costura entre diferentes áreas, conceitos e temas. Sendo assim, este estudo

---

[3] Barthes (2009) distingue a *Moda*, para se referir ao sistema, da *moda*, no sentido de *uma moda*. Como este texto se refere à moda apenas no sentido de sistema, utilizou-se somente a grafia em letra minúscula.

[4] A ideia de *ontologia* – o estudo filosófico do *Ser* – empregada aqui se distancia da tradição metafísica clássica, a exemplo de Parmênides (Santos, 2000), que busca essências fixas e imutáveis. Em contrapartida, a proposta de uma ontologia da multiplicidade tem base material, relacional e variável, fundamentando a compreensão do *Ser* em relações diferenciais e variáveis situadas na vida social e no movimento da história.

pode ser compreendido como um artigo conceitual (Jaakkola, 2020) ancorado na análise crítica da bibliografia teórica e na elaboração e exposição dos argumentos por meio de uma articulação com a performance artística, utilizando-a não como objeto de análise em si, mas como fio condutor do raciocínio. Espera-se, assim, que a forma e o conteúdo do artigo exponham na prática a potência filosófica subjacente à moda.

FIGURA 1 – GÜNTER BRUS, *VIENNA WALK*, 1965 (2005)

FONTE: Cortesia de © mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Donation by the artist.

Traços: dos signos

Viena, 5 de julho de 1965. Um carro estaciona na *Heldenplatz*, a "Praça dos Heróis", e dele sai um homem vestindo um terno coberto de tinta branca. O caminhante começa seu percurso delineando trilhas feitas de diferentes elementos e vistas (ou não) por diferentes olhos, trilhas que se manifestam na energia do corpo em movimento, nos detritos do chão e no trajeto percorrido. Como um pincel humano, o caminhante – chamado Günter Brus – fala sobre um *Ser* vazio e transitório, como a tinta que transita pela cidade. Mas algo perturba essa fala, um traço em tinta preta corta o caminhante pela metade, um traço cujo silêncio evoca o trauma de um vazio que sustenta a língua que a fala atualiza.

De início, surgem dois termos fundamentais para este percurso: a língua e a fala, compreendidos sob uma perspectiva estruturalista. Distante das críticas que atribuem ao estruturalismo uma certa primazia da forma, confundindo-o com o formalismo, ou também das que alegam uma suposta desconsideração da história e da agência dos sujeitos, pressupostas desde as formulações de Saussure (2012), a afirmação em prol do estruturalismo parte de uma defesa de cunho ontológico fundamentada na ideia de um *Ser* cuja natureza é variar: o signo (Maniglier, 2023). Nessa perspectiva, a língua e a fala são compreendidas como dimensões da linguagem que mobilizam, por um lado, certas capacidades e competências de cunho fisiológico, psicológico e social e, por outro lado, uma convocação, em um lugar e tempo determinados, de uma combinação de entidades da língua previamente estabelecidas.

Pode-se dizer que a "linguagem no sentido mais amplo é uma atividade: a atividade de falar" (Maniglier, 2023, p. 154), sendo a fala o ato particular na qual ela se manifesta a partir da realidade passiva da língua. A língua não é "um conjunto de meios finitos que permite dizer coisas em número infinito" (Maniglier, 2023, p. 204), tampouco um meio exterior ao pensamento e que o limita, mas um conjunto de campos gerativos que determinam "um número indefinido de coisas que podem ser ditas" (Maniglier, 2023, p. 204). Em seu ato, Brus não cria algo a partir do nada, mas realiza e atualiza as possibilidades dadas pela materialidade do corpo, das vestes, da cidade e da história (Maniglier, 2023). A criação, portanto, é um processo que emerge de uma potência, uma possibilidade, como no caso do neologismo *despensar*, que, apesar de não existir formalmente no português, existe em potência na língua, uma vez que o prefixo *des-* pode se unir ao verbo *pensar*. Assim, os sujeitos não são criadores plenamente livres, mas intérpretes e participantes de jogos com regras mais ou menos fixas.

Contudo, não se pode ver nesses limites uma espécie de delimitação do pensável, como se o idioma fixasse a realidade de seus falantes. Tal compreensão, conhecida na linguística como hipótese de Sapir-Whorf, crê que um inglês, por exemplo, não poderia compreender totalmente o significado de *saudade*, uma vez que faltaria um termo correspondente em seu idioma. Dentre os fundamentos dessa tese está a ideia de que a linguagem seria apenas um meio para comunicar pensamentos, pressupondo uma função *a priori* a ela e contrária a concepção da língua como um campo gerativo, pois nela a língua não é um meio exterior ao pensamento e que o delimita – como se a saudade fosse algo inacessível devido à falta de uma palavra –, mas é em si mesma um pensamento, o que explica como um inglês pode experienciar e expressar a saudade mesmo que pela via de outros termos.

Tal qual a linguagem, que não serve apenas para comunicar, o traço negro que corta o caminhante desdobra-se para além dessa função, e nesse movimento que divide carne e tecido ele explicita o sistema da moda. O conceito de sistema, no estruturalismo, não corresponde a uma forma coesa, fechada e imutável, mas a um conjunto de correlações que regulam, justificam, proíbem, obrigam e/ou permitem a disposição e o valor de seus elementos. Os sistemas – seja da língua ou do vestuário – são a cada momento de sua história estruturas[5] completas constituídas por elementos externos e internos em que a transformação ou deslocamento de um elemento é capaz de produzir uma modificação no conjunto (Barthes, 2005). Se fosse possível ver todas as vestimentas de uma cultura desde sua origem até o presente, notar-se-ia um número indizível de transições (Baudelaire, 2023), similar à transição do latim para o português, e em meio a essas transformações se veria o sistema preservar a sua codificação interna, sendo atravessado por descontinuidades, rupturas e interações com outros fatores, fazendo da língua e do vestuário "instituições em devir" (Barthes, 2005, p. 267).

Aproximada da linguagem por meio do conceito de sistema, a moda, e mais especificamente o vestuário, distancia-se dos mitos da criação livre, da individualidade e da improvisação (Barthes, 2005). Caso se queira transpor os conceitos de língua e fala para a moda, pode-se dizer que a *indumentária* corresponde à *língua* como dimensão social do sistema normativo pelo qual os sujeitos realizam o ato particular do vestir-se, realizado no *traje*, correspondente à *fala* (Barthes, 2005). Apesar dos limites dessa transposição, uma vez que a língua e o vestuário possuem diferenças materiais, sociais e circunstanciais; tal aproximação exprime o caráter estrutural da moda e o papel da agência dos sujeitos nesse sistema que, de maneira semelhante à língua, não se configura como uma mera vontade individual, mas um ato situado em um contexto condicionado por determinantes anatômicos, históricos, culturais, tecnológicos, econômicos, políticos e geográficos.

Porém, mais importante do que essas definições é o fato de que a explicitação do sistema da moda indica o deslocamento de sua função social. Somada à função utilitária, de adorno e comunicacional, o vestuário constitui também um ato de significação (Barthes, 2005). Como tal, essa atividade de dar sentido a *algo* não se reduz ao objetivo de comunicar esse *algo* a alguém, mas simplesmente de pensá-lo, de pensar a si e ao mundo. Ainda que seja mais difícil observar essa dimensão, uma vez que nas sociedades atuais o vestir-se, no geral, se configura como um ato de comunicação de si ou de utilidade prática, ela é fundamental para a compreensão da moda e da sua relação com aquele *Ser* cuja natureza é variar: o signo.

O signo é uma entidade de natureza complexa que não representa uma realidade externa a ele – como em perspectivas idealistas que cindem o espírito e a matéria –, mas faz parte dela enquanto produto da atividade cerebral e da vida social, constituindo um ente espiritual e objetivo. Longe de concepções metafísicas, esse "espírito" se refere a um plano que pode ser designado como mental, psíquico e/ou simbólico, ou ainda, simplesmente

[5] Enquanto o *sistema* corresponde a uma organização conceitual dos fenômenos observados, as *estruturas* são os modelos construídos para dar conta desses sistemas com base em quatro condições: 1) possuir caráter de sistema; 2) pertencer a um grupo de transformações; 3) possibilitar previsões no modelo; 4) dar conta dos fatos observados (Lévi-Strauss, 2017b).

como algo que "está dentro da nossa cabeça" (Saussure, 2002, p. 117). O signo não é a mera associação entre um significante (a palavra /sol/)[6] e um significado (o astro que brilha no céu), ou seja, os fenômenos não se apresentam de maneira clara para, então, serem associados a significações, mas eles são coproduzidos e coincidentes aos fatos da linguagem, constituindo uma dualidade em que ambas porções fenomenais requalificam uma à outra, unindo domínios empíricos distintos na formação de um terceiro plano – o signo – percebido imediatamente pela experiência subjetiva como um duplo em si. Ao contrário da relação de causalidade que liga os pés que caminham à caminhada – da estrutura óssea e muscular é possível remontar uma função –, na língua não existe ligação natural entre o sol observado e a palavra /sol/, seja ela escrita ou falada, pois nada impede que o significante /sol/ seja substituído por /lua/ ou /planeta/. Ainda assim, embora seja arbitrário, o signo não é livre, uma vez que a nível social o signo [sol] aparece como algo dado, não tendo sido escolhido por ninguém e não podendo ser substituído pela simples vontade individual ou coletiva, o que explica o aspecto *objetivo* da sua realidade. Logo, a palavra exprime a impressão de uma experiência qualitativa partilhada, fazendo do sujeito não a sua origem e autoridade, nem mesmo um mero peão de seus mandos e desmandos, mas um jogador que atualiza as possibilidades dadas pelo jogo paradoxal de uma liberdade-não-livre (Maniglier, 2023).

Nesse jogo de cartas marcadas, o signo aparece como uma herança de um tempo anterior, expondo a historicidade das instituições sociais, o modo como se dão as suas conservações e transformações. Ao cortar seu corpo e vestes com um traço semelhante ao que separa significante/significado, Brus realiza e atualiza a instituição da indumentária em seu traje, jogando com os elementos dados – o terno e o modo de vesti-lo – e as decisões individuais – a tinta branca e o traço negro. Como na língua, o signo de moda também é formado por um significante, a roupa ou acessório, e um significado que pode ser explícito e mundano (o verão, o campo, o trabalho, a festa...) ou implícito, isto é, a moda em si (como nos casos em que se diz: "o *elemento X* está na moda"), e assim como na língua, nada de natural vincula um blazer a uma calça, muito menos a combinação de ambos a uma classe ou a um trabalho (Barthes, 2009). De modo mais preciso, pode-se dizer que na moda os signos são relativamente arbitrários, pois ao contrário da língua, cujos sons e traços podem ser associados a qualquer ideia, nela existem limitações anatômicas, climáticas, funcionais e tecnológicas (Saussure, 2012, p. 116), bem como a interferência (bem sucedida ou não) de certos grupos no estabelecimento de determinadas tendências (Barthes, 2009). Apesar disso, os limites das formas de vestuário evidenciam a infinitude de sentidos possíveis, uma vez que o aparecimento de uma mesma peça de roupa em diferentes épocas e culturas, como no caso de peças semelhantes a biquínis na antiga cidade de Pompéia, não indica que elas possuíam o mesmo sentido ou função social que lhes é atribuída no Brasil do século XXI. Percebe-se, assim, que a popular ideia de que "*tal coisa está na moda*" se refere a esse sistema que investe em imagens, sentidos e razões capazes de naturalizarem elementos arbitrários, o qual substitui o tempo do desgaste pelo do consumo e cria a aparência de uma lei eterna ou necessidade empírica (Barthes, 2005, p. 309, 2009, p. 402-403).

[6] As barras designam o valor fonológico e gráfico do signo; os colchetes seu valor total (significante/significado).

Contudo, se os signos não possuem um vínculo natural com um referencial, uma essência fixa que os fundamente, o que os define?

Ser aquilo que os outros não são, distinguir-se suficientemente para não ser confundido com outro signo; em outras palavras, as relações de diferença definem os signos. O *terno* é um *terno* por não ser um *maiô*, porque existe uma série de diferenças que constituem o significante e uma série de diferenças que constituem o significado, sendo que esses dois planos se condicionam reciprocamente a ponto de formarem uma singularidade dupla. Essas diferenças não remetem a uma suposta essência imutável, mas a elementos percebidos e significados de formas variadas a depender do contexto histórico e cultural. A negatividade diferencial se refere ao significante e ao significado tomados separadamente, pois, no momento em que se considera o signo em sua totalidade – e é apenas assim que eles são percebidos –, se está diante de um termo positivo em suas relações com outros signos e o que se tem é uma oposição, sendo o valor um jogo diferencial e opositivo (Saussure, 2012). Em suma, a arbitrariedade e a diferença são qualidades correlativas que constituem o valor e a unidade[7] dos signos (Maniglier, 2023).

De forma breve, conceitos fundamentais como língua, fala, indumentária, traje, signos, arbitrariedade e diferença foram delineados neste início, como se Brus, o pincel humano, estivesse se habituando aos seus calçados. O que se destaca é a compreensão de que a língua e a moda são fatos sociais que escapam da livre determinação de seus sujeitos e de uma finalidade absoluta, são sistemas de signos arbitrários (ou relativamente arbitrários) definidos não por essências, mas por relações diferenciais. Diante disso, o caminhante retorna ao seu *Ser* vazio e transitório, agora marcado pela diferença entre a tinta branca e o traço que a divide.

Trajetórias: da moda

A Viena de 1965, tela do pincel humano, era uma cidade marcada pelo trauma do pós-guerra. Foi pensando nisso que Günter Brus planejou um trajeto silencioso que começava no Palácio de *Hofburg*, onde Hitler anunciou a anexação da Áustria à Alemanha nazista, e seguia até a catedral de *Stephansdom*, destruída durante a Segunda Guerra Mundial (Barber, 2013). Entretanto, tal qual os signos que derivam pela diferença, o percurso do artista também seguiu por outros caminhos, carregando com ele o olhar curioso dos transeuntes e o desdém dos policiais, revelando que mesmo silenciosa, sua tinta ainda falava aos outros.

A questão da diferença, contraposta a uma essência imutável, é central para a compreensão do conceito de sistema em sua acepção estruturalista. Se a tinta preta e a branca, ou o terno e o maiô, formam um sistema, é somente na medida em que *X* difere de *Y* e vice-versa, sendo o sistema não algo exterior que condiciona esses elementos a uma forma ideal, mas a relação significativa entre eles (Andrés Segovia; Shaikut Segovia, 2023). Nessa perspectiva, os sistemas nos quais os signos se situam não opõem a realidade concreta ao conceito abstrato, mas se constituem como o próprio conteúdo

[7] A *unidade* é o efeito de um acontecimento percebido pelos sujeitos; isto é, de algo que existe "na medida em que ao mesmo tempo altera e prolonga uma história em curso" (Maniglier, 2023, p. 445). Em outras palavras, "a unidade é sempre imaginária, só a diferença existe" (Saussure, 2002, p. 76).

"apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real" (Lévi-Strauss, 2017a, p. 127), o que significa que os sistemas, bem como as estruturas concebidas como modelos conceituais, não se confundem com a realidade e nem a fixam em um molde único, mas reconhecem suas externalidades e contemplam as variações do tempo (Andrés Segovia; Shaikut Segovia, 2023).

A moda existe como sistema através de um conjunto de diferenças que a distingue, em dada sociedade, de outros sistemas de objetos, sendo que as causas estruturais dessas diferenças estão situadas em múltiplas dimensões materiais. Os usos, as funções, as formas de produção, as matérias-primas etc. – esses são alguns dos elementos que as culturas *recortam* de diferentes maneiras em sistemas, sem com isso definir uma totalidade autossuficiente, mas a singularidade de uma exceção que necessita de espaço (Maniglier, 2013), como aquela que no português separa o *azul* do *ciano*, ou mesmo o *sutiã e calcinha* da *lingerie*. Desse modo, a questão do *Ser* – o que *é* o azul?; o que *é* a lingerie? – surge como um efeito dessa singularidade que "desfaz a continuidade do tecido de nossas evidências – e não de uma relação direta e um pouco misteriosa com o 'todo do ente' fundada em nossa intimidade com o nada" (Maniglier, 2013, p. 242). Esse problema ontológico – o que *é* o *Ser*? – deriva, portanto, da percepção de que o *Ser* poderia ser outra coisa, de que seu fundamento é arbitrário, mas que, ao mesmo tempo, ele é material e histórico, produto dos acontecimentos que se desenrolam no tempo e no espaço, revelando uma multiplicidade que não remete simplesmente ao diverso, mas à variação contínua que faz do *Eu* também um *Outro* (Maniglier, 2013). Em suma, a questão do *Ser* está ligada à materialidade sempre variável e múltipla que constitui os signos e as práticas sociais e que situa a *ontologia da multiplicidade* como forma de compreensão do *Ser*, seja ele signo ou humano.

Essa transitoriedade e multiplicidade dos signos que dão sentido ao real se faz ver na arbitrariedade e no equívoco que constituem as linguagens e que possibilitam o seu funcionamento. Se no interior da própria cultura a tese da arbitrariedade gera certo estranhamento, pois existe a impressão de que sempre há uma espécie de acordo entre significante e significado, como se um encontrasse imediatamente o outro; a comparação entre termos – como na *rua* que pode ser chamada de [*street*] ou de [ストリート], ou no espanto dos europeus diante da falta de calças dos Tupinambás (Montaigne, 2016) – torna a arbitrariedade evidente na possibilidade de tradução, que demonstra que o dizível pode ser dito de diferentes maneiras (Rocha Pinezi, 2025). E mesmo que o princípio da arbitrariedade pareça mais evidente quando se trata de línguas distintas, ele também é percebido no interior da própria língua através do equívoco que desloca o sentido de *sol* do astro enquanto objeto físico que brilha no céu, oposto à *lua*, para a luz que emana dele e que se opõe à *sombra* (Saussure, 2002).

Como se guiado pelo trânsito dos sentidos possibilitado pelo equívoco, Brus segue em sua trajetória, não tardando para que os olhares curiosos se tornem passos, acompanhando atentamente cada desvio seu. Em sua caminhada, algumas críticas feitas ao estruturalismo surgem como problemas que demandam respostas, e delas destacam-se duas já mencionadas aqui: a suposta desconsideração da história e da agência dos sujeitos (Entwistle, 2015). No que concerne a história, a ideia de que ela seria desprezada pelo olhar estruturalista parte da leitura errônea de que os sistemas de signos seriam modelos fixos e imutáveis, o que não corresponde ao entendimento de que a oposição entre sincronia e diacronia é uma

ilusão causada por um procedimento científico preliminar (Lévi-Straus, 2017b, p. 95). Sobre a crítica à suposta desconsideração do papel da agência dos sujeitos frente às estruturas sociais, ela pode ser respondida por meio compreensão de que o ato de fala pressupõe tal agência. O que se coloca no estruturalismo, entretanto, é o fato de que as ações dos sujeitos não são frutos das vontades individuais plenas e livres, mas de contextos determinados por extensos conjuntos de condicionantes que vão desde a formação social da subjetividade até fatores físicos e ambientais.

Apesar dessas necessárias correções de rota, vale destacar que o estruturalismo não é imune a críticas. Ao passo que algumas de suas limitações foram superadas no movimento de avanço do conhecimento, como no caso das contribuições da arqueogenealogia foucaultiana, que explicitou as condições históricas das quais emergiram determinadas formações discursivas e como elas vieram a se consolidar como regimes do que pode ser dito e pensado em um dado contexto (Foucault, 2005, 2015, 2019)[8], outros problemas, como a desconsideração pelo corpo situado (Entwistle, 2015), ou seja, o modo como um terno é vivido enquanto experiência corporal, por exemplo, foram trabalhadas por instrumentos teóricos que permitiram interlocuções importantes entre os sistemas culturais e as práticas cotidianas, como nos conceitos de *estratégia* e *tática*, em que a estrutura social funciona como um espaço que condiciona estrategicamente as possibilidades de agência em que sujeitos operam táticas de tensionamento (Certeau, 2014). Ainda assim, como qualquer outra abordagem teórica, as distintas perspectivas estruturalistas colocam limites a si mesmas e encontram outros ao lidar com as complexidades do mundo, só podendo superá-los por meio do diálogo com perspectivas e áreas que ampliem seu campo de visão.[9]

Dito isso, cabe também destacar a crítica de que, muitas vezes, as abordagens estruturalistas operariam uma redução de diferentes objetos à lógica linguística. Esse erro metodológico emergiu durante a popularização do estruturalismo em diversos âmbitos acadêmicos nas décadas de 1960 e 1970, tendo Barthes (2012) inclusive flertado com ele ao dizer que a Semiologia seria parte da Linguística, mesmo que o próprio autor fizesse questão de destacar que "se o objeto muda, o método também deve ser modificado" (Barthes, 2005, p. 377). Diante disso, caberia perguntar se esse reducionismo metodológico não seria fruto da simplificação do trabalho de pesquisa, replicando aquilo que está dado sem se aprofundar na difícil elaboração de uma reflexão adequada ao objeto analisado, mas tal questão levaria a outro caminho de estudo, não cabendo a esta reflexão. De qualquer modo, a abordagem estruturalista apresentada aqui não se reduz a uma transposição da linguística para outros campos do conhecimento, mas diz respeito a uma perspectiva filosófica que pensa a vida

[8] Tardiamente em sua obra, Foucault (2021, p. 40) tentou, de maneira contraditória, se afastar do estruturalismo alegando que o mesmo teria sido "o esforço mais sistemático para eliminar, não apenas da etnologia, mas de uma série de outras ciências e até da história, o conceito de acontecimento. Eu não vejo quem possa ser mais antiestruturalista do que eu". Independentemente dos motivos que levaram Foucault a afirmar isso, o que importa é que esse argumento não corresponde às ideias apresentadas aqui. Sendo assim, é possível preservar o vínculo e as contribuições do autor ao estruturalismo como formas de avanço do conhecimento.

[9] Vale mencionar que uma das mais importantes tentativas de superação do estruturalismo se deu na corrente de pensamento conhecida como "pós-estruturalismo". Os problemas referentes à relação entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo foram deixados de lado neste artigo devido ao entendimento de que se tratam de temas profundos e que merecem uma discussão específica.

dos signos, essas entidades que dão sentido ao *Ser* e que fundamentam a proposta de uma ontologia da multiplicidade (Maniglier, 2023).

Com base nessas ideias, este texto propõe uma articulação entre as estruturas sociais e o corpo situado, demonstrando que o estruturalismo não se limita a uma teoria ascética que despreza a importância do corpo e dos sujeitos. As roupas vestem corpos com peles que se movem, suam, coçam, se ferem, curam e sentem prazer, corpos produzidos enquanto tal através de múltiplas variantes, situados no tempo e no espaço, como o terno que compõe a imagem de Günter Brus. O "suéter para as noites frescas de outono num fim de semana no campo" (Barthes, 2009, p. 287) não veste um sujeito abstrato em um outono igualmente abstrato, mas, quem sabe, uma mulher compreendida socialmente como mulher de determinada raça e classe em uma determinada época e cultura. Nessa leitura estruturalista da moda, mais notadamente do vestuário, compreende-se que as roupas, os adereços e o ato de se vestir constituem uma prática corporal situada (Entwistle, 2015), isto é, uma prática que articula os processos de significação, as práticas discursivas[10] e outras estruturas sociais (econômicas, políticas, tecnológicas etc.) com a experiência corporal do vestuário nas práticas individuais e coletivas cotidianas. Assim, a moda permanece sendo um sistema de signos (Barthes, 2009), mas ele é sempre situado, sendo o ato de se vestir, a prática individual do traje, realizado somente por meio das possibilidades dadas pelas estruturas históricas, discursivas, econômicas, políticas, culturais, científicas e tecnológicas de seu meio. Ao reproduzir tais estruturas, como Brus reproduz ao vestir seu terno, os sujeitos fazem emergir diferenças através dos acontecimentos que marcam a vida como a tinta que marca o tecido, dando a ver a complexa trama que une essas relações e que evidencia a natureza do ato criativo não como uma expressão ímpar de originalidade inédita, mas como um ato que atualiza o possível.

É nessa confluência entre os sistemas de signos, a prática corporal situada e a ontologia da multiplicidade que reside a ideia de uma filosofia da moda enquanto filosofia do *Ser*. A transitoriedade e a variabilidade dos signos que se fixam provisoriamente nos acontecimentos e deslizam ao longo da história, a diferença que constitui um *Eu* cuja existência só adquire sentido mediante o *Outro*, a potência da força criativa capaz de atualizar o possível, esse é o *Ser* delineado aqui. E nos traços deixados pelo seu caminhar, Brus desloca o estruturalismo, a ontologia e a moda a um último desvio em direção a esse *Ser*.

Vazio: do Ser

No fim, o caminho planejado por Brus foi substituído pelos acontecimentos imprevisíveis da vida, e a performance do corpo vestido de branco e ferido por um traço que percorria os traumas de uma cidade deu lugar à interrupção do policial preocupado com a ordem pública, que encerrou a caminhada conduzindo o artista a um táxi (Barber, 2013). Mas algo continua a escapar, uma perturbação que acompanha este percurso desde o início, algo que

[10] *Discurso* é entendido em sua acepção foucaultiana. Ainda que seja perpassado pela língua, o discurso engloba elementos como dispositivos, práticas institucionais, proposições científicas e filosóficas etc. – constituindo-se como uma prática histórica regulada por regras de formação que definem o que pode ser dito, por quem e como (Foucault, 2005, 2015).

rompe o vazio cruzando o tempo e o espaço para encontrar este texto. Esse algo que escapa é uma questão filosófica, aquilo que não responde a nenhuma necessidade em particular, mas que encontra em sua própria possibilidade razão suficiente para existir (Maniglier, 2013). Diante de tal questão, aquele que se coloca a pensar com a filosofia é "alguém que joga o sentido contra si mesmo, que explora a possibilidade de que algumas fórmulas possam 'fazer sentido' em relação a outras formas" (Maniglier, 2013, p. 235), alguém que pensa sobre a possibilidades de construir sentidos. Pode-se dizer, partindo desse pensamento, que a moda caminha lado a lado com a filosofia.

Ainda que se nutra daquilo que é produzido no âmbito das mais variadas ciências[11], a moda segue o ímpeto filosófico do questionamento daquilo que é dado como verdade, mesmo que seja para tombar diante do peso do real, desfazendo a si mesma no ciclo das estações. E se é possível dizer que moda é uma forma de filosofia, é preciso reconhecê-la como uma filosofia moderna, na medida em que é transitória e contingente; sensível a sua própria historicidade e fugacidade diante daquilo que parece eterno (Baudelaire, 2023). A prova de tal sensibilidade reside na atenção que a moda confere aos detalhes, àquilo que, como uma gola aberta ou fechada, consiste em um *nada* capaz de alterar o sentido e permitir que algo entre ou saia de seu domínio – *na-moda* x *fora-de-moda* (Barthes, 2009). Como a questão filosófica que não possui uma finalidade instrumental para existir, a moda também joga com a sua seriedade e futilidade, fundando em si mesma a razão de sua existência, afastando-se daquilo que seria supostamente *natural*, portanto *útil* para a vida, para estabelecer um *inútil* que expressa a humanidade em seu *Ser* mais próprio, daí que ela é uma:

> Espécie de máquina para manter o sentido sem nunca o fixar, ela é incessantemente um sentido frustrado, mas é sempre sentido: sem conteúdo, ela se torna então o espetáculo que os seres humanos dão a si mesmos do poder que têm de fazer o insignificante significar; aparece assim, então, como uma forma exemplar do ato geral de significação, confluindo para o próprio ser da literatura, que consiste em dar a ler a significação das coisas, e não o sentido delas: assim, ela se torna o signo do "propriamente humano" (Barthes, 2009, p. 423).

A moda manifesta um jogo que não se impôs aos seres humanos como uma força transcendental cujas regras teriam sido previamente definidas em algum outro plano da existência. Ainda que a compreensão da origem e da totalidade do funcionamento das regras desse jogo estejam para além da atual capacidade humana, elas são frutos desse *Ser* que olhou para os céus e viu mais do que aquilo que seus olhos lhe mostravam. Diminuto e fraco perante a infinitude do universo que o cercava, esse *Ser* fez o possível para nomear aquilo que percebia, deixando escapar – fosse por incompetência, desconhecimento ou intenção –

[11] Aqui é possível apenas indicar termos sumários de um debate infindável sobre a distinção entre o discurso filosófico e científico. Compreende-se que o discurso científico visa estabelecer fatos (verdades), enquanto o discurso filosófico é incapaz de tal feito. A filosofia questiona, por exemplo, as condições de possibilidade do discurso da biologia, mas é incapaz de questionar a veracidade da teoria da evolução, muito menos de estabelecer uma verdade para contrapô-la. Com base nessa compreensão, é possível afirmar que as teses sobre a arbitrariedade dos signos e a ontologia da multiplicidade estão distantes de perspectivas relativistas que negam o estabelecimento de fatos verdadeiros.

dimensões dessa realidade, deixando-as deslizar por entre as frestas de nomes tão breves e pequenos. Em suas falhas (ou sucessos), esse *Ser* provou seu poder ao encontrar um mundo capaz de transcender a si mesmo, constatando que esse poder nunca foi realmente seu, pois no instante em que os céus ganharam seus nomes um outro *Ser* emergiu, e esse nascimento atou ambos a um só destino. No percurso mítico dessa origem, a vida dos seres humanos e dos signos se vincularam como compostos distintos, mas indissolúveis, em que um diz ao outro aquilo que *É*. No limiar desse percurso, onde o possível e o impossível se encontram na tentativa de capturar uma fugaz existência, se encontra a revelação sempre presente de que o *É* não tem razão de *Ser*.

No vazio de uma existência fundada em sua própria inutilidade, a mera possibilidade de definir a si mesma serviu para atestar o seu poder perante o absurdo. Essa potência, essa criatividade, essa vida que não encontra em nada além de si uma razão que a explique e que lhe dê uma finalidade, essa é a vida que encontra no absurdo a euforia e o assombro da tela em branco à espera de um traço de tinta (Camus, 2018). É nesse vazio que reside o caráter existencialista que perfaz esta reflexão e que nutre uma filosofia da moda, vazio onde transita a arbitrariedade dos signos e que se manifesta no instante em que os céus ganham nomes, que a tela é cortada pela tinta e que o corpo vestido caminha pela cidade. Nesse instante, o dito *jogo* está dado com os limites e possibilidades que o constituem, estabelecendo, tal qual a língua ou a moda, uma lógica própria que o afasta de outras dimensões da vida ao mesmo tempo em que as confere sentido. O jogo, longe de representar apenas uma metáfora ou a especificidade de certas práticas de lazer e esportivas, se refere à habilidade de significar a realidade, a uma função "que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação" (Huizinga, 2019, p. 2), expressando a dimensão lúdica da vida humana, dimensão que torna esse *Ser* propriamente humano: *Homo ludens*.[12]

A moda e o jogo – a moda como jogo e o jogo como moda – são provas de que para além da fabricação de instrumentos ou mesmo da razão, aquilo que define o *Ser* próprio do humano é a sua capacidade de animar a ludicidade ao ponto de desfazer esse espaço próprio, revelando o *Ser* em sua multiplicidade. Assim definida, a *inutilidade*, compreendida como o *dispêndio improdutivo* – visto na moda, nos jogos, nas artes e nas atividades sexuais sem fim reprodutivo –, se caracteriza não como um mero apêndice dos processos de produção, reprodução e conservação daquilo que seria essencial (útil) para a manutenção da vida, um descanso resultante da atividade social produtiva, mas como uma dimensão central ao *Ser*, que garante o mínimo para sua subsistência para ter acesso a essa função de gasto excessivo supérfluo (Bataille, 2013). Seja o dispêndio do excedente calórico que possibilitou que antigos primatas desenvolvessem novas capacidades cerebrais gerando consequências evolutivas que hoje se encontram no humano (Herculano-Houzel, 2012); seja no nível social, em que o dispêndio se realiza em festas, monumentos ou, no caso extremado da economia capitalista, na queima de toneladas de roupas de grife apenas para

[12] Tendo em vista a insuficiência de expressões como *Homo sapiens* e *Homo faber* para designar o ser humano, Huzinga (2019, p. XXIII) propõe somar a essa nomenclatura a expressão *Homo ludens* (homem lúdico) para remeter a uma função que "se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo".

preservar o valor de exclusividade da marca.[13] Ou então, em um caso mais corriqueiro, o dispêndio pode ser visto também no simples e importante ato da pessoa que, não estando em situação de necessidade extrema nem de luxo ostensivo, ainda assim opta por comprar uma roupa mais cara sem uma razão além do próprio querer.

Diante da questão existencial, do vazio que exprime a inexistência de um sentido último para a vida, o dispêndio emerge como expressão máxima dessa potência de fazer o absurdo significar, de dar formas e cores à existência. Longe do niilismo, o reconhecimento desse vazio indica uma afirmação da vida enquanto potência em tudo aquilo de positivo e negativo que a constitui. É nessa perspectiva que a moda revela sua força filosófica, pois mesmo quando não se encontram realizadas as suas funções de proteção e pudor, ainda assim ela se realiza como adorno (Baudelaire, 2023; Flügel, 1940) e ato de significação (Barthes, 2005), expressões de um excesso que está para além das meras funções biológicas, de *funções-inúteis* que também constituem a natureza enquanto fenômeno cultural, no sentido de um *cultivo* das possibilidades do *Ser*. Em sua materialidade que une pele e tecido, a moda expõe um "corte no interior do corpo, não entre o corpo e o seu exterior, mas sim entre um corpo anatômico e outro protético e puramente virtual" (Coccia, 2010, p. 85), articulando o *Ser* humano aos artefatos que o constituem e revelando o funcionamento de uma dialética estrutural que faz esse *Ser* parte do mundo não apenas por habitá-lo, mas por torná-lo pele.[14]

Em suma, o que se propõe aqui é a ideia de que o insignificante e o vazio não funcionam como uma realidade ontológica que fundamenta o *Ser* como um *Ser* em geral, mas designa o impensável material que constitui a existência do universo e dos seus entes. As galáxias, as estrelas, os planetas e todos os seres da Terra existem por consequência de incontáveis processos físicos, químicos e biológicos que, ainda que possam ser explicados, não possuem e nem necessitam de uma razão transcendental que os justifique, ou seja, o sentido dessa existência é vazio. Com base na ontologia da multiplicidade, pela qual se entende que o modo de *Ser* dos signos não se baseia em uma essência que lhes dê sentido, mas em relações diferenciais e variáveis social e historicamente situadas, compreende-se que o *Ser* humano compartilha dessa mesma condição ontológica: uma existência variável e múltipla que faz do *Eu* também um *Outro*. Logo, o *Ser* não é algo que emerge do confronto com o nada, mas que adquire seu sentido na medida em que difere, para dada sociedade, de outras entidades: o *Ser* do humano está em relação diferencial com o gato, o carvalho, a água, o cobre... – em processos que são sempre transitórios e múltiplos. O que a moda faz é expor esse vazio e com ele a capacidade humana de dar sentido à realidade, daí a importância de reconhecer a força de sua futilidade, pois é ela que caracteriza o humano

[13] Vale destacar que o dispêndio não é uma determinante central desses processos econômicos e sociais, preservando a tese da inexistência de fatores principais únicos em processos complexos. Ademais, também é preciso pensar esses processos no interior de suas razões: a incineração de roupas no capitalismo não decorre do puro dispêndio, mas como resultado de um cálculo de custo-benefício que sugere que o possível lucro derivado dessa queima – advindo da manutenção do valor de marca – supera os custos de produção.

[14] O leitor atento notará que este parágrafo cita autores com pressupostos teóricos distintos daqueles apresentados neste texto. Essa articulação não ignora tais diferenças, mas exemplifica os pontos de diálogo entre as possibilidades filosóficas da moda.

como um animal que antes de ser sábio (*sapiens*) é lúdico (*ludens*). Assim, no exercício dessa ludicidade, é fácil imaginar a moda como uma pessoa que diz:

> Ao jogar-me, a natureza me relança para além de si mesma... – para além dos limites e das leis que fazem com que os humildes a exaltem. Pelo fato de ser jogado, sou um possível que não existia. Excedo todo o dado do universo e ponho a natureza em jogo. Sou, no seio da imensidão, o mais, a exuberância. O universo podia prescindir de mim. Minha força, minha imprudência decorrem desse caráter supérfluo (Bataille, 2024, p. 37).

É na constatação desse caráter supérfluo que este percurso encontra seu fim. Contudo, resta ainda uma questão que leva a um breve retorno a um detalhe cuja importância quase passou despercebida. Se a arbitrariedade dos signos é tão relevante para o argumento defendido aqui, isso significa que a possibilidade de tradução, que expõe a arbitrariedade na medida em que "revela que o dizível pode ser dito de diferentes maneiras", também possui um papel central a esta perspectiva filosófica. Desse modo, chega-se à conclusão de que a questão do *Ser* "só tem sentido através da questão da 'traduzibilidade' de um modo de existência em outro" (Maniglier, 2013, p. 262), ou seja, ela surge na distância e na diferença que corta uma aparente homogeneidade, como o traço negro que corta o terno branco. Logo, se a tradução é uma interpretação ou uma traição, é porque antes de tudo ela é um encontro entre um *Ser* e *Outro* nessa relação que define ambos.

No fim, o pincel humano reencontra o trauma evocado pelo traçado de seu caminhar. Um trauma histórico que não remete apenas ao passado de Viena, mas a um tempo muito mais distante. O trauma copernicano – rasgado também por figuras como Darwin, Lamaître, Hubble, Freud e, em certa medida, Saussure –, que retirou o *Ser* humano do centro do universo, da vida e até de si mesmo, lançando-o em um vazio habitado por incertezas, de onde emerge um compreensível sentimento desagradável de se perceber "os limites e as necessidades de uma prática no lugar em que tínhamos o hábito de ver desenrolarem-se, em pura transparência, os jogos do gênio e da liberdade" (Foucault, 2015, p. 253). Porém, desse vazio surge também uma liberdade ainda mais ampla porque real, liberdade que não se fundamenta na crença em ideais inacessíveis, mas na materialidade dos signos que dão sentido à vida. Na travessia desses sentidos, os medos e as angústias deixadas por essa ferida histórica formam as cicatrizes como pele renovada de um outro *Ser*, traduzindo o corte em um signo de partilha, um encontro com o *Outro* que trama as possibilidades de uma existência múltipla. Junto das incertezas, o vazio no qual esse *Ser* constrói sua morada também resguarda a surpresa, o encantamento, a beleza e o sublime daquilo que ainda há de ser encontrado.

Costuras

Este artigo percorreu os signos, o estruturalismo e o *Ser*; percorreu a moda. Tomando a performance artística *Caminhada em Viena* (1965), de Günter Brus, como ponto de partida e condutor argumentativo, o texto discutiu a compreensão do conceito de signo na perspectiva estruturalista, desdobrou-se para debates envolvendo as críticas feitas ao estruturalismo, desenvolveu a ideia de ontologia da multiplicidade e chegou em questões mais

amplas envolvendo a ligação dessas ideias com um fundo filosófico existencialista, demonstrando em seu percurso a profundidade e a importância da moda como expressão daquilo que mais notadamente constitui o *Ser* humano: a capacidade de significar.

O raciocínio elaborado seguiu, em síntese, da constatação de que o universo não possui, até onde se sabe, sentidos transcendentais que justifiquem a sua existência. Ao longo de bilhões de anos de processos naturais de formação dos planetas, da origem da vida e da sua evolução, surgiram seres cuja capacidade cognitiva produziu signos que não servem somente para a função instrumental da comunicação, mas que possibilitam o pensamento em si, caracterizando a vida para além de meros processos mecânicos e instintivos, confundindo, assim, o *Ser* dos signos com o dos humanos, de modo em que um determina o outro. Se é difícil dizer como esse processo de significação funciona em outros animais, pode-se observar que os humanos extrapolam essa capacidade lúdica em termos quantitativos e qualitativos, alterando o mundo inteiro no processo. Nessa perspectiva, a moda emerge como um dos maiores exemplos dessa habilidade de significação, exprimindo uma forma de dispêndio e ludicidade que excede a razão e evidencia a ontologia da multiplicidade, segundo a qual o *Ser* se constitui a partir de relações diferenciais e variáveis que se desenrolam na vida social ao longo da história.

Ao articular o pensamento contemporâneo acerca do estruturalismo com a moda, este artigo tentou, a partir dos limites que lhe são inerentes, apresentar o potencial filosófico e criativo dessa relação através de um encontro entre a moda, a arte e a teoria, mas deixando, como em todo texto, tecido para novas costuras. Ademais, de modo quase paradoxal, a narrativa do caminhante demonstrou que o estruturalismo, historicamente responsável por apontar os problemas do humanismo como uma doutrina capaz de justificar diferentes tipos de violência ao longo de sua história, faz emergir um outro humanismo possível, atento para a multiplicidade que caracteriza o *Ser* humano, para sua historicidade, para sua interminável transformação, para seus perigos e esperanças, enfim: para sua potência (Maniglier, 2000).[15] Seguindo essa trilha, pode-se dizer que este artigo é o exercício de um elogio ao estruturalismo e à moda, sendo o estruturalismo essa perspectiva teórica calcada na compreensão da multiplicidade que define um *Ser* mediante um *Outro*; e sendo a moda uma expressão da potência desse *Ser* que faz o insignificante significar, que encara o vazio e lhe confere um sentido sempre transitório e múltiplo, assim como uma caminhada...

[15] Em complemento, é possível citar a conclusão de Maniglier (2000, p. 240) ao discutir o humanismo na obra de Lévi-Strauss: "O que é este quarto humanismo senão o humanismo porvir, aberto precisamente àquilo que o ser humano é capaz, à invenção de novas formas de humanidade que são tecidas nas profundezas da nossa sociedade, não ao homem novo como fantasia de um animal dócil ao poder, mas às novas humanidades que não cessam de se inventar em nosso próprio presente?". Tradução minha para: « Ce quatrième humanisme quel est-il, sinon l'humanisme de l'avenir, qui est ouvert à ce dont précisément l'homme est capable, à l'invention des nouvelles formes d'humanité qui précisément se trament dans les profondeurs mêmes de notre société, non pas l'homme nouveau comme fantasme d'un animal docile au pouvoir, mais les nouvelles humanités qui ne cessent de s'inventer dans notre propre présent ? ».

Referências

ANDRÉS SEGOVIA, Carlos; SHAIKUT SEGOVIA, Sofya. **Dionysus and Apollo after Nihilism**: rethinking the earth–world divide. Leiden: Brill, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1163/9789004538597_008. Acesso em: 4 fev. 2026.

BARBER, Stephen. **The art of destruction**: the films of the Vienna Aktion Group. [*S. l.*]: Elektron Ebooks, 2013.

BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3**: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. A vontade do impossível. *In*: **A pura felicidade**: ensaios sobre o impossível. Belo Horizonte: Autêntica, 2024. p. 37-41.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *In*: **Prosa**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023. p. 866-912.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1**: artes de fazer. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

ENTWISTLE, Joanne. **The fashioned body**: fashion, dress and modern social theory. 2. ed. Cambridge: Polity Press, 2015.

FLÜGEL, John Carl. **The psychology of clothes**. 2. ed. London: Hogarth Press, 1940.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Edições 70, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

HERCULANO-HOUZEL, Suzana. The remarkable, yet not extraordinary, human brain as a scaled-up primate brain and its associated cost. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, [*s. l.*], vol. 109, nº supplement_1, p. 10661-10668, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.1073/pnas.1201895109. Acesso em: 9 fev. 2026.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAAKKOLA, Elina. Designing conceptual articles: four approaches. **AMS Review**, [*s. l.*], vol. 10, nº 1, p. 18-26, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1007/s13162-020-00161-0. Acesso em: 9 fev. 2026.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura e a forma. *In*: **Antropologia estrutural dois**. São Paulo: Ubu Editora, 2017a. p. 127-158.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, 2017b.

MANIGLIER, Patrice. **A vida enigmática dos signos**: Saussure e o nascimento do estruturalismo. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2023.

MANIGLIER, Patrice. L'humanisme interminable de Claude Lévi-Strauss. **Les temps modernes**, [*s. l.*], nº 609, juin-août, p. 216-241, 2000.

MANIGLIER, Patrice. Manifesto para um comparatismo superior em filosofia. **Veritas (Porto Alegre)**, [*s. l.*], vol. 58, nº 2, p. 226-271, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.15448/1984-6746.2013.2.16645. Acesso em: 9 fev. 2026.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. *In*: **Ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 234-245.

ROCHA PINEZI, Gabriel Victor. O mal-estar no estruturalismo: ambivalências da demanda por justa representação no campo da arbitrariedade do signo. **Kalagatos**, [*s. l.*], vol. 22, nº 1, 2025. Disponível em: https://doi.org/10.52521/kg.v22i1.14678. Acesso em: 9 fev. 2026.

SANTOS, José Trindade. **Da natureza - Parmênides**. Brasília: Thesaurus, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

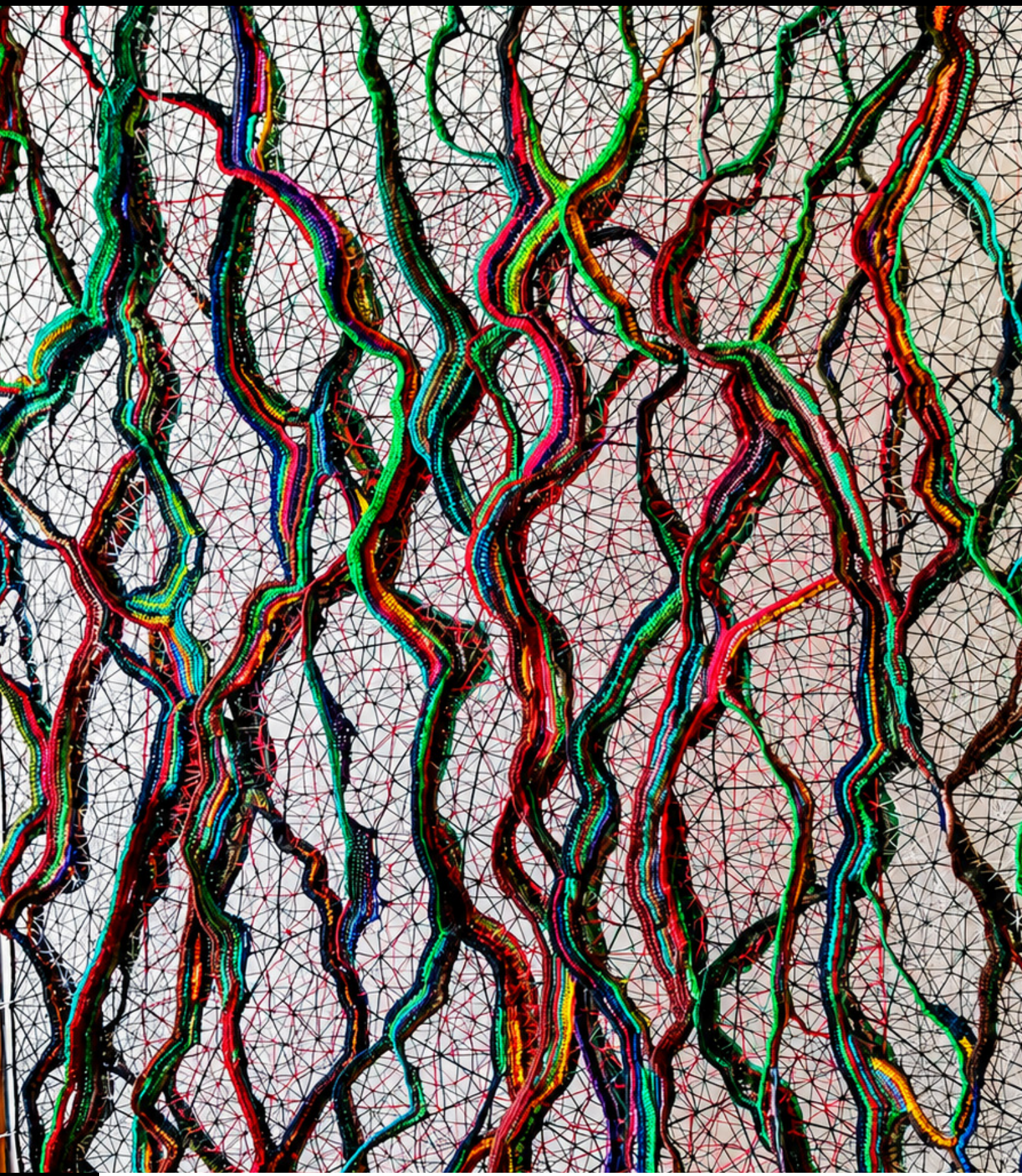
SAUSSURE, Ferdinand de. **Escritos de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2002.

Revisora do texto: Marilane Beretta, Letras, Licenciatura Plena, Especialização em Supervisão Educacional (Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras). E-mail: Marilaneberetta19@gmail.com

[galeria]

Galeria
https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2162
Alexandre Heberte

dObra[s] VOLUME 19 | NÚMERO 47 | MAIO-AGOSTO 2026
https://dobras.emnuvens.com.br/dobras | e-ISSN 2358-0003



dObra[s] VOLUME 19 | NÚMERO 47 | MAIO-AGOSTO 2026
https://dobras.emnuvens.com.br/dobras | e-ISSN 2358-0003

dObra[s] VOLUME 19 | NÚMERO 47 | MAIO-AGOSTO 2026
https://dobras.emnuvens.com.br/dobras | e-ISSN 2358-0003

dObra[s] VOLUME 19 | NÚMERO 47 | MAIO-AGOSTO 2026
https://dobras.emnuvens.com.br/dobras | e-ISSN 2358-0003

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA