

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN**  
**BACHARELADO EM MODA**

**Eliza Dias Möller**

**Retalhos de memória:** processo de criação através dos panos e das imagens de Dona  
Natalina

Juiz de Fora  
2023

**Eliza Dias Möller**

**Retalhos de memória:** processo de criação através dos panos e das imagens de Dona  
Natalina

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao  
Instituto de Artes e Design da Universidade  
Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a  
obtenção do bacharel em Moda.

Orientadora: Prof. Dra. Débora Pinguello Morgado

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Moller, Eliza Dias.

Retalhos de memória : processo de criação através dos panos e das imagens de Dona Natalina / Eliza Dias Moller. -- 2023.  
102 p. : il.

Orientadora: Débora Pinguello Morgado  
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2023.

1. memória. 2. gênero. 3. panos. 4. cultura visual. I. Morgado, Débora Pinguello, orient. II. Título.

**Eliza Dias Möller**

**Retalhos de memória:** processo de criação através dos panos

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção do bacharel em Moda.

Aprovado em 11 de julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Débora Pinguello Morgado  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Javer Wilson Volpini  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Juiz de Fora

2023



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço àqueles que lutaram por um maior acesso à Universidade Pública e aqueles que trouxeram os estudos da Moda, muitas vezes elitizados, para dentro desse espaço, que ainda precisa ser mais ocupado. Agradeço a todos aqueles que foram meus professores durante o Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design e aos professores da Moda, Débora, Beth, Maria Cláudia, Javer, Preciosa, Luiz, às TAEs Jacque e Samara (sendo que a Jacque também foi minha professora no SENAI, estando a mais tempo comigo). Agradeço a todos os demais TAEs, bibliotecários, equipe da limpeza, TI e secretaria, que fazem a universidade funcionar.

Sou grata especialmente a Débora, minha orientadora, que me inspirou nesta pesquisa através de suas investigações acadêmicas que datam uma longa trajetória, por ter sido uma professora que fez diferença em nossas vidas e no aprendizado de moda. Sou igualmente agradecida à minha banca, Javer e Maria Cláudia, composta por professores que lecionaram durante minhas graduações, e que sem eles, não estaria aqui. E por último, mas tão importante quanto, reconheço a centralidade de Elisabeth Murilho em minha trajetória acadêmica, que me abriu portas desde o segundo período para um projeto de Iniciação Científica que abriu espaço para a pesquisa na minha vida.

Agradeço a minha avó por ter me deixado os tecidos, máquinas e aviamentos. A minha mãe por ter me colocado em um curso de costura e por ter me ajudado no levantamento documental dentro de sua própria casa, valorizando o trabalho manual de suas antepassadas e me contato todas tantas histórias de paninhos que nem cabem aqui. Também agradeço a minha irmã que contribuiu com relatos e sempre me deu apoio, além de ser quem eu mais copieei na minha vida toda.

Agradeço ao Du, meu marido, pelo apoio essencial de sempre, no dia-dia, amor e carinho. Um obrigadíssimo à Natália Rosa Epaminondas, Paulie de Oliveira Rodrigues e Chris Rossi que foram amigas que aguentaram minhas crises de TCC. Obrigado a Guilherme, psicólogo. Muito obrigada a todes que me contrataram como costureira nesses meses de TCC e que ajudaram indiretamente no financiamento do projeto.

Agradeço aos armários do centro de Juiz de Fora e do São Mateus, que não aguentam mais ver a minha cara, principalmente a Casa Combate, Armário Central, e a aos técnicos Casa da Costura que ainda fazem manutenção em equipamentos vintage!

Obrigada a todas as autorias que me dão apoio nesse trabalho.

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso desenvolveu três *looks* que tiveram tecidos antigos como disparadores. Partindo de uma conexão entre memória, objeto e imagem, me apropriei da história da minha avó como costureira, trabalhando através dos seus vestíveis, fotografias e memórias, verdadeiras e imaginadas, costurei uma narrativa própria expressada pelas roupas. Esta pesquisa também trata da sua relação da costura e com os panos na vida profissional, privada e subjetiva.

**Palavras-chave:** memória; gênero; panos; cultura visual.

## ABSTRACT

This work developed three *looks* that had old fabrics as triggers. Starting from a connection between memory, object, and image, I appropriated my grandmother's story as a seamstress, working through her garments, photographs and memories, true and imagined, I sewed a narrative of my own expressed by the clothes. This research also deals with her relationship with sewing and with cloth in her professional, private and subjective life.

**Keywords:** memory; gender; cloths; visual culture.

## ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 — Organização do acervo fotográfico familiar sobre a mesa de jantar. ....	11
Figura 2 — Matéria da coluna de Hildegard Angel sobre o casamento de Carla Cordeiro da Costa e Eduardo Doria Nascimento da Silva.....	16
Figura 3 — Carla, provavelmente em sua casa, com um cachorro poodle. ....	17
Figura 4 — Natalina (à esquerda) e os noivos Eduardo e Carla, na direita, homem desconhecido. ....	26
Figura 5 — Fotografia de modelo na revista Burda, com anotação de Natalina com o nome de “Cecília”. ....	28
Figura 6 — Fotografia do desfile de Marella Ferrera de primavera verão, ano 2023 com intervenções feitas com caneta esferográfica. ....	29
Figura 7 — Croquis dos estilistas das lojas de tecidos que Natalina prestava serviços, de caneta esferográfica azul, alguns de seus desenhos nos cantos do papel. ....	29
Figura 8 — Da esquerda para a direita: sacolas das lojas de tecidos do Rio de Janeiro Nuance e Parque dos Tecidos, e Marabá de Juiz de Fora. Em seguida, saquinhos dos armarinhos Barcellos e Casa de Modas, juntamente com o papel que acompanha o cordão da marca. ....	30
Figura 9 — Papéis de seda as lojas de tecidos utilizavam para embrulhar seus produtos e Natalina reutilizava fazendo moldes.....	31
Figura 10 — Prancha iconográfica.....	32
Figura 11 — Da esquerda para a direita: tecido queimando; tecido após a queima contorcido; comparação do tecido principal e da viscose pura após a queima.....	33
Figura 12 — Da direita para a esquerda: imagem do tecido; tecido desfiado, sendo as linhas da vertical as linhas de urdume, mais finas. ....	33
Figura 13 — Croqui do <i>look</i> 1.....	34
Figura 14 — Processo de ajuste da modelagem base.....	35
Figura 15 — Registro do processo de encaixe dos moldes no tecido. ....	35
Figura 16 — Fotografia da máquina de costura Singer 666.....	36
Figura 17 — Processo de junção das rendas sobre o molde.....	37
Figura 18 — Detalhe: chaveiro de poodle.....	38
Figura 19 — <i>Look</i> 1, frente, lateral e costas.....	38
Figura 20 — <i>Look</i> 1: detalhes.....	39
Figura 21 — Bata para bebê de tricoline branca e bordados em azul. ....	44
Figura 22 — Fotografias da minha avó com meu pai bebê, provavelmente entre 1956-1957.	45

Figura 23 — Roupas que Natalina fez para nós quando crianças. ....	47
Figura 24 — Na esquerda, minha irmã com o vestido antes de ser transformado, as demais fotografias sou em na festa “jonina”.....	50
Figura 25 — Registros da Júlia de daminha.....	52
Figura 26 — Detalhes da roupa de dama de honra.....	53
Figura 27 — Tecidos Scalan e algodão estampado.....	54
Figura 28 — Teste de queima.....	55
Figura 29 — Vestido infantil confeccionado por Natalina.....	55
Figura 30 — Prancha iconográfica <i>look 2</i> .....	56
Figura 31 — Croqui <i>look 2</i> .....	57
Figura 32 — Ferramenta da Singer para auxiliar medição de botões e abrir costuras.....	58
Figura 33 — Aparelho de viés.....	59
Figura 34 — Marcação das costuras de alinhavo no papel carbono e alinhavo.....	59
Figura 35 — <i>Look 2</i> frente e costas.....	60
Figura 36 — <i>Look 2</i> : detalhes.....	61
Figura 37 — Fotografia de Natalina em Taubaté, anos 1950.....	69
Figura 38 — Saia do conjunto de veludo e detalhe do botão encapado, com relevo dourado em formato de folha.....	71
Figura 39 — Festa de casamento de Natalina e Frederico Möller. ....	72
Figura 40 — Páginas do Jornal das Moças sobre cerimônia casamento, enxoval e vestido de noiva. ....	73
Figura 41 — Entrada dos noivos. ....	74
Figura 42 — Antes e depois da cirurgia no nariz.....	77
Figura 43 — Declarações: o desenho e a carta.....	79
Figura 44 — Tecidos: veludo do acervo vs. veludo Marabá.....	80
Figura 45 — Camisa de seda de Natalina.....	81
Figura 46 — Prancha iconográfica.....	81
Figura 47 — Croqui do <i>look 3</i> .....	82
Figura 48 — Teste de queima do algodão.....	83
Figura 49 — Teste de queima dos veludos.....	84
Figura 50 — Teste de queima do tecido da camisa.....	84
Figura 51 — Processo de encapar o botão. ....	85
Figura 52 — Registro do encaixe do molde do corset sobre a camisa.....	85
Figura 53 — Registro do alinhavo do corset.....	86

Figura 54 — <i>Look 3</i> : frente, costas e lateral.....	86
Figura 55 — <i>Look 3</i> : detalhes.....	87

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
1.1 METODOLOGIA.....	10
<b>2 A TRADIÇÃO CARIOCA NO ALTAR DA BONSUCESSO.....</b>	<b>15</b>
2.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO, <i>LOOK 1: A MADAME E SEU POODLE</i> .....	31
2.2 FICHA TÉCNICA.....	40
<b>3 VESTINDO AS NETINHAS.....</b>	<b>43</b>
3.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO, <i>LOOK 2: UMA CRIANÇA ALINHADA</i> .....	53
3.2 FICHA TÉCNICA.....	62
<b>4 POR UN POCO DE TU AMOR.....</b>	<b>68</b>
4.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO, <i>LOOK 3: PARA MORRER DE AMOR</i> .....	80
4.2 FICHA TÉCNICA.....	88
<b>5 ARREMATE.....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>100</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Como estudante de um Instituto de Artes e Design, e “cria” de um romântico *Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design* que se propunha trabalhar de forma conjunta temas das artes visuais, moda, design, cinema e educação em artes (licenciatura), o contato com obras que relacionam o eu com o mundo foi sedutor. Vejo meu trabalho final como um produto dessa interdisciplinaridade, ainda que eu não tenha tido tempo de explorar a moda e a memória através de tantas mídias, escolhi um trabalho que liga a memória pessoal à debates sobre gênero e imagem, expressando essas conexões nas roupas.

Este Trabalho de Conclusão de Curso teve como objetivo criar peças de roupas com tecidos, retalhos e aviamentos que pertenceram a minha avó Natalina, por meio de um processo de criação experimental, para produzir roupas pelo intermédio da memória, dos objetos e das imagens. Utilizo como base de inspiração fotografias e revistas que registram memórias da costura, juntamente aos tecidos, retalhos, rendinhas, paninhos e roupas antigas que herdei, somado ainda à equipamentos de costura, como a máquina, o gabinete e outros aparelhos que projetam vestíveis carregados de afetos e memórias.

Dentre os objetivos específicos que apresentei no projeto, estavam: (1) utilizar da metodologia de estudo de imagens presentes nas teorias do campo da cultura visual para o desenvolvimento de coleção e roupas; (2) criar conexões entre pessoas e objetos através do vestir; e (3) manter viva a memória das roupas, das costureiras e das tramas dos tecidos. Com o resultado, obtive um quarto objetivo, que foi o de desenvolver uma metodologia criativa de produção de vestuário que parte dos retalhos da memória, que se encontram nos objetos, nas imagens, nos tecidos, na memória coletiva e na memória inventada, e que juntos desenvolvem uma narrativa própria para peças de roupas e alternativas para pensar o mundo.

### 1.1 METODOLOGIA

O processo metodológico de pesquisa teve como base principal um olhar atento sobre os objetos, sendo o primeiro deles, talvez, os tecidos que herdei da minha avó. Por anos guardei boa parte desses têxteis, alguns com manchas de oxidação, esperando a peça perfeita surgir na minha cabeça para enfim poder cortá-los. Um reflexo do consumismo romântico descrito por Campbell (2001), que é impulsionado pelos sentimentos e pelos sonhos, visto que a realidade não permite todas as múltiplas possibilidades prazerosas que imaginei para cada tecido. Depois que se cortou e costurou, acabou o sonho.



Levando os tecidos que guardei para a orientação, depois de submeter o projeto, em diálogo com minha orientadora, decidimos que seria possível desenvolver três *looks*, depois que discorri sobre como cada tecido lembrava de um aspecto diferente da minha avó. O contato de longo prazo com esses objetos era um tratamento diferencial, pois já avia os colocado sobre meu corpo e testado o caimento, tamanho, apenas pela manipulação de longa data. Essa aproximação que eu tenho com esses objetos talvez não seja tão fácil de compreender para quem estiver lendo, mas farei o possível para descrever em texto tudo que um objeto pode oferecer. Um desses tecidos, me remetia às clientes, este era brilhoso e bastante fluido, como uma viscose, estampado com flores e arabescos geométricos, de cor verde e tons de rosa, laranja e vermelho. Outro tecido, uma sarja de algodão estampada de azul e com flores muito coloridas não muito bem desenhadas, era um retalho que sobrou de um vestido que minha avó fez para a minha irmã, e me retornava à infância. E terceiro tecido que utilizei, foi uma peça de veludo preto bastante espesso, que me fez refletir sobre os aspectos mais subjetivos de Natalina.

Além dos objetos têxteis, o processo de criação envolveu um levantamento documental das fotografias da minha família e outros objetos, como revistas de moda e desenhos. Passei uma tarde organizando esse acervo, tentando desvendar datas, e selecionar aquelas que tinham potencial para cada personalidade têxtil.

Figura 1 — Organização do acervo fotográfico familiar sobre a mesa de jantar.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Para guiar a interpretação dessas imagens, contei com alguns pesquisadores da cultura visual, como Berger (2008), que afirma que as imagens chegam primeiro aos nossos olhos, e que os textos estão em segundo plano (no caso das fotografias, constam no verso), e “a forma que nós vemos as coisas é afetada pelo o que nós conhecemos e no que acreditamos” (2008, p. 5).<sup>1</sup> Assim, os rostos conhecidos para essa história foram ganhando prioridade. Para o autor, todas as imagens são criadas por nós, seres humanos, e estas são uma “aparição, ou um conjunto de aparições, as quais foram destacadas/separadas do seu local e tempo em que apareceram, sendo preservadas por um momento ou por alguns séculos” (2008, p. 6-7).

As fotografias criaram formas novas de ler o mundo. Susan Sontag (2004) diz que a fotografia guia tanto nosso olhar na atualidade que é como se estivéssemos presos na caverna de Platão<sup>2</sup>, o ato de fotografar e registrar se tornou um hábito insaciável de apontar o que vale a pena ser registrado, criando um novo código visual, que movimenta as ideias do que é considerado verdade. A história registrada da minha família está em muitas fotos. A metodologia deste trabalho utiliza a leitura de fotografias de forma constante, como uma fonte possível de leitura para além da minha própria memória.

Assim como as fotografias, as roupas não morrem e preservam registros da vida (WILSON, 2003 [1985], p.2). No livro *O casaco de Marx: roupas, memórias, dor*, Peter Stallybrass (2013) conta que os objetos podem carregar uma pessoa, e que pensar em roupas significa pensar sobre memória, poder e posse. A roupa carrega em si uma forma de memória, pois tem a capacidade de perdurar no tempo, e carrega poder e posse por sua capacidade de ser comprada, vendida e de simbolizar poder (como a roupa de um sacerdote ou um casaco da Gucci).

Em *Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material* (2013), Daniel Miller aponta que existem duas maneiras de se entender objetos. Uma seria a da semiótica, que decifra objetos em uma linguagem de signos e símbolos que nos representam, logo, nesta visão, os objetos estariam ao nosso dispor, podendo dizer quem nós somos de

---

<sup>1</sup> Tradução livre.

<sup>2</sup> A alegoria da Caverna de Platão é um mito que, resumidamente, consiste em três homens, prisioneiros, que são obrigados a ficar sentados dentro de uma caverna voltados para a parede, podendo observar apenas sombras do mundo que havia do lado de fora e ouvir seus sons, que eram projetados dentro da caverna através de uma fogueira. Quando um destes homens pode sair da caverna se encontra uma problemática, por um lado, acostumado com a escuridão da caverna, ao ver a luz do mundo real ele se encontra cego, não acredita e volta para ver as sombras da caverna, que estava acostumado; se por outro lado ele volta para chamar seus companheiros para verem a maravilhosa realidade, estes não acreditam no que saiu, pois a realidade de fora o deixou cego e aquela registrada nas sombras das paredes era a que eles conheciam, assim como a nossa realidade parecem estar presa às fotografias.

acordo com a nossa vontade. Essa visão coloca os objetos como coisas superficiais, e assim como eles, quem se apega aos objetos provavelmente vai ser lido como superficial.

Outra visão é a de que sem os objetos nós estamos esvaziados de sentido. Miller dá o exemplo das roupas: “As roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser” (2013, p. 16) ou “[...] coisas tais como roupas não chegam a representar pessoas, mas constituí-las” (*idem*, p.27). Essa linha de pensamento é defendida por Miller, que argumenta que nós não nos representamos através de objetos, mas que nós somos quem somos também por causa dos objetos.

Objetos, como roupas, nos fazem entender os contextos que estamos inseridos, eles compartilham códigos sociais. E, ao contrário das fotografias que estabilizam um passado, as roupas participam ativamente das comemorações, dos rituais, do trabalho, da aparência e das identidades. Sem elas esses momentos não são reconhecidos (MILLER, 2013).

As roupas contam uma biografia da mesma forma que “a ciência possui um caráter autobiográfico” (CARDOSO, 2014). Quando optei por partir de um campo tão pessoal para iniciar uma pesquisa, o famoso slogan feminista “o pessoal é político” reafirmado por Judith Butler na citação a seguir ficou mais evidente, e por isso, nesse processo de exploração criativa da memória, tive que trabalhar bons bocados para encarar os significados políticos das minhas memórias e do que vou deixar como resultado.

Minha situação não deixa de ser minha só porque também acontece com outra pessoa, e meus atos, embora sejam individuais, reproduzem, ainda assim, a situação do meu gênero, e o fazem de diferentes maneiras. Em outras palavras, a suposição de que o universo das experiências das relações de gênero é constituído, ao menos parcialmente, por atos concretos e historicamente mediados de indivíduos, encontra-se latente na formulação da teoria feminista que diz que “o pessoal é político” (BUTLER, 2018, p. 7).

Minha avó nasceu em 1934 no Rio de Janeiro, e como escreveu Maria do Carmo Teixeira Rainho, referente às mulheres das camadas médias e altas dessa mesma cidade (2014, p. 131), mulheres como ela, que passaram a adolescência nos anos 1950, foram “Educadas para serem boas esposas, donas de casa e mães, valorizavam aspectos tradicionais das relações de gênero – o casamento, a família conjugal.” Esses aspectos tradicionais, que reforçam uma ideia fixa e binária do gênero, porém, são insuficientes para falar da minha avó. Paul B. Preciado (2018, p. 4 e 5), ao tratar de gênero e feminismo, diz:

Gênero é algo que fazemos, não algo que somos — algo que fazemos juntos. Uma relação entre nós, não uma essência. O gênero pode ser usado como

uma máquina, com uma única diferença: em relação ao gênero, você (corpo e alma) é o usuário e a máquina ao mesmo tempo. Gênero não é uma máquina que você possui. Pelo contrário, é uma máquina viva que você incorpora e usa sem possui-la. O gênero nos é imposto em uma rede de relações sociais, políticas e econômicas, e é apenas dentro dessa mesma rede que ele pode ser renegociado.

E da mesma forma que o gênero se tornou uma fermenta central de análise nessa pesquisa de memória e criação, a classe, a cor e a sexualidade estão presentes em todos os objetos, que não deixam de ser registros de uma cultura centrada na branquitude, que devem ser observados de maneira crítica, deslocada da ideia de universalidade. Revelando nas minhas próprias memórias o que Cida Bento chamou de “O pacto da branquitude”:

O pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns. O pacto suprime as recordações que trazem sofrimento e vergonha, porque são relacionadas à escravidão (BENTO, 2022, s/p).

Apesar de tentar trazer essa reflexão para mim, é fato que estarei repleta de falhas e que não proponho uma solução satisfatória. Me apoiando na citação de Paul B. Preciado, as relações raciais também são algo que fazemos, e que estão inseridas em uma lógica de poder, que me beneficia como pessoa branca. E apesar de me beneficiar todos os dias, é necessário compreender seu funcionamento a nível privado e pessoal, onde este poder é mais naturalizado, visto que é o seu principal meio de perpetuação, é onde se encontra o pacto mais profundo da branquitude. Pensar na história da minha avó e de outras pessoas da minha família e compreender como esta lógica foi repassada para mim, acredito ser uma forma, ainda que mínima, de tratar coletivamente das problemáticas da branquitude, do patriarcado e da heteronormatividade e da compulsória.

Ao transcrever essas histórias em objetos, porém, vejo que não arranquei todas as linhas.

## 2 A TRADIÇÃO CARIOCA NO ALTAR DA BONSUCESSO

O título deste capítulo é referente a uma nota sobre o casamento de dois herdeiros da “tradição carioca” [Figura 2], conforme a própria autora, a colunista Hildegard Angel<sup>3</sup>, nos conta. O casamento de Carla Cordeiro da Costa e Eduardo Doria Nascimento da Silva, que gozam da descrição de toda sua árvore genealógica na matéria, ocorreu na tradicional Igreja do Bonsucesso, no Rio de Janeiro, e teve a presença de minha avó, Natalina Möller, costureira do vestido de Carla. Suponho que este tenha sido um dos trabalhos mais relevantes em questão de *status* para Dona Natalina. Escolhi trazê-lo como título deste capítulo pois a matéria do jornal é um retrato do que imagino ser a imagem “cuspida e escarrada”<sup>4</sup> do universo que Natália Möller, como ela preferia ser chamada por quem não a conhecia, vivenciava como costureira, assim como um retrato de suas clientes. Proponho para o primeiro capítulo e para a primeira peça de roupa desse trabalho, pensar nas imagens que surgem das relações entre clientes e costureiras baseado nos arquivos da minha família.

Encontrei essa página de jornal misturada em meio às revistas *Burda*<sup>5</sup> que minha avó guardou. Como sabia que ela costurava vestidos de noivas, a fotografia da matéria chamou minha atenção, levando-me a procurar o nome de Natalina no texto. Na época, com uns 17 anos, pensei, “que chique” e nunca mais retomei a análise de tudo que essa folhinha tinha a oferecer. Para começar, a imagem que está no centro da página chama muita atenção, o contraste da família branca sorridente com os meninos negros vestidos de coroinhas ou pajens. Os meninos, cinco no total, estão distribuídos pela escada formando um triângulo em direção à família, a daminha não segue a escadinha, evitando esconder o vestido de Carla e não se misturando. Enquanto os brancos sorriem para a foto e encaram a câmera diretamente, os garotos, que não sabemos de que forma foram convidados para o registro, encaram a câmera ou não, com semblantes diversos. Serenos, estáticos, olhando para cima, ou olhando para a noiva ou para o altar.

---

<sup>3</sup> Nascida em 1949, no Rio de Janeiro, Hildegard Angel, filha da estilista Zuzu Angel, trabalhou como atriz no cinema, teatro e na televisão, mas ficou mais conhecida por seu jornalismo social em diversos jornais, como Última Hora, O Globo e Jornal do Brasil.

<sup>4</sup> Expressão comumente utilizada para dizer que duas pessoas são idênticas. Dessa expressão, são conhecidas as variações “esculpido e encarnado” e “esculpido em carrara”.

<sup>5</sup> Revista alemã de moda e moldes que circula no Brasil desde a década de 1960, quando foi mais popular, mesmo sem tradução, a não ser nos moldes. Ver: SILVA, Paula Rafaela da. **O corpo que veste: uma análise a partir do processo de popularização da roupa através das revistas de molde Burda - Alemanha e Manequim - Brasil, durante a década de 1960.** 11o Colóquio de Moda - 8a Edição Internacional. Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 2015.



Figura 2 — Matéria da coluna de Hildegard Angel sobre o casamento de Carla Cordeiro da Costa e Eduardo Doria Nascimento da Silva.



Fonte: ANGEL, Hildegard (1988).

A Igreja da Nossa Senhora do Bonsucesso, levantada no século XVII no Rio de Janeiro, fica localizada ao lado da primeira Santa Casa de Misericórdia e em uma das primeiras ruas abertas na cidade, hoje chamada de Largo da Misericórdia, é um símbolo da

herança colonial.<sup>6</sup> Ainda outros símbolos constroem o poder desta família e desta união nas imagens do casamento para além da igreja, da matéria com árvore genealógica e da forma que os pajens foram dispostos na fotografia. Em uma outra foto que minha avó guardou [Figura 3], Carla posa olhando diretamente para a câmera, com seu vestido princesa que nos leva a rápida identificação da década em que se casou, 1980, que no quesito vestido de noivas, a moda era copiar o vestido de Lady Diana Spencer, que desposou o Príncipe de Gales em 1981.

Figura 3 — Carla, provavelmente em sua casa, com um cachorro poodle.



Fonte: acervo pessoal.

<sup>6</sup> Ver.: Rio de Janeiro — Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Em: **ipatrimônio**, patrimônio cultural brasileiro. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-igreja-de-nossa-senhora-do-bom-sucesso/#!/map=38329&loc=-22.906503,-43.170527,17> Último acesso: 14/03/2023.

Seu rosto magro, que sorri delicadamente e sem mostrar os dentes, junto com sua sobranceira arqueada, me faz sentir a tensão desse momento de casamento. A manga é tão bufante que chega quase na altura de seu queixo, os bordados enfeitam a barra e babados do vestido, assim como seu véu. Conforme a matéria de Hildegard Angel (1988), o vestido é de tafetá de seda pura e os bordados foram feitos pela noiva, sua mãe e a avó. Não encontrei nada específico sobre a tradição das mulheres da família bordarem os vestidos de noiva juntas, mas já ouvi outras histórias como essa, afinal, é uma habilidade manual que normalmente se aprendia com a família, e a ação de bordar entre mulheres também é uma forma de compartilhar afetos. Sua grinalda (enfeite de cabeça usado por noivas) parece uma joia, e seu buquê é uma pequena cascata, igualmente ao da moda na época (visto que Lady Di usou uma enorme cascata de Gardêneas, Orquídeas Lírios e outras flores).

Na sua frente, um cachorro poodle chama atenção, não dá para saber se foi convidado para a foto, mas sua pose parece acidental. Acho que é um macho. O poodle é um dos cães de companhia mais famosos do mundo, e nas palavras de Danielle Bonatto (2019, p.31), virou sinônimo de “Cão de Madame” ou de “cão de salão” durante o século XVIII, na França de Luiz XV. O poodle, apesar de muito popular, não é um cachorro de fácil manutenção, pois seus pelos necessitam de muitos cuidados, sendo um dos clientes favoritos das lojas de “banho & tosa” espalhadas pelas cidades (até os Lulus da Pomerânia roubarem seu pódio a partir dos anos de 2010). Apesar do poodle ter sido utilizado para caça de pássaros aquáticos em tempos remotos (GONDREXON e BROWNE, 2000; GRANDJEAN, 2001 *apud* BONATTO, 2019, p.31), sua fama veio quando deixou os lagos e passou a ter cachos definidos, ou seja, o poodle virou o cão doméstico que representa a beleza, podendo ganhar chuquinhas e lacinhos, com tosas que deixam seu pelo arredondado e patinhas pequeninas, sendo mais do que um bom companheiro: um símbolo de status e riqueza.

Para além da noiva, e do poodle, gostaria de chamar atenção para a decoração ao fundo da foto, evocando um olhar decorativo. Paulo Krauss, no prefácio do livro *O Olhar Decorativo*, de Marize Malta (2011, p. 13), sinaliza que “[...] mais do que complemento da arquitetura, a decoração é capaz de redefinir a ordem arquitetônica, pois também constrói os ambientes.” O olhar decorativo, para Malta (2011), é uma ação prática, pois serve para decorar e apreciar os objetos ali dispostos, as decorações, então, dão conteúdo aos ambientes arquitetônicos e são “diversão para os olhos”.

Ao fazer a análise de objetos decorativos e ambientes decorados, Malta convida-nos a pôr os objetos “em situação” (MENESES, 1998 *apud* MALTA, 2011, p. 16), ou seja, pôr o objeto



no conjunto de discursos e práticas próprios da sociedade que os produziu, com o fim de compreender o funcionamento social dos ambientes domésticos [...]. Colocar o móvel igualmente em situação é observá-lo em representações, é possível vislumbrar os vários estilos de vida, as formas de manutenção do poder e a construção de uma identidade desejável.

Os objetos que compõem a fotografia da noiva da Figura 3 dizem muito sobre ela e sua família. A imagem de uma figura que parece uma santa, no lado esquerdo da fotografia, está em uma moldura extravagante. Em uma busca rápida com a ferramenta *google lens*,<sup>7</sup> recortando a imagem do quadro, chego à figura de Imaculada Conceição,<sup>8</sup> semelhante a pintura realizada pelo artista espanhol Bartolomé Esteban Murillo em 1660, com as mesmas disposições de anjos e posição da Santa. Não tem como saber a originalidade do quadro apenas pela fotografia, mas, diante outras versões mais recentes da imagem referente ao dogma, questiono, sem obter resposta, porque a escolha desta imagem específica. Tão bem adornada e localizada em uma sala de estar, espaço da casa destinado a receber visitas e ao convívio social, a família mostra que é bastante religiosa.

A estante, do lado direito, tem um estilo mais moderno, sem arabescos, indo até o teto, possui curvas e lâmpadas embutidas. É uma estante planejada. Em suas prateleiras é possível visualizar uma fileira de conchas e pequenas estatuetas que se parecem com figuras egípcias, abaixo, o que mais me impressionou, foi a quantidade de chifres de marfim e seus tamanhos. Estatuetas e conchas são objetos que podem ser encontrados por preços relativamente mais acessíveis, mas chifres como esses são o sinal mais gritante da distinção desta família.

Tais objetos nos ajudam a compreender o estilo de vida dos clientes da minha avó. Natalina não pertencia à mesma classe que eles, mas, mesmo sendo uma mulher da classe média alta, ela buscava ao máximo se parecer com essa gente que era parte de uma alta burguesia brasileira. Hoje percebo que, por mais que na minha infância eu achasse a minha avó muito chique e distinta, em comparação com a vida que eu levava em casa com meus pais, ela estava muito distante dos “Dória”, dos “Cordeiro”, dos “Costa” e dos “Horta”. Bourdieu (2013 [1976], p. 73) explica que:

<sup>7</sup> Ferramenta de pesquisa do *Google* que permite buscar imagens semelhantes.

<sup>8</sup> Imaculada Conceição se vincula a um “dogma” (uma verdade revelada) da igreja Católica que diz que a Virgem Maria não cometeu pecado quando engravidou do Menino Jesus. Ver: História de Imaculada Conceição. Em: Cruz Terra Santa. Santos e Ícones Católicos. Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-imaculada-conceicao/9/102/> Último acesso: 14/03/2023.

As diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência. As práticas e as propriedades constituem uma expressão sistemática das condições de existência (aquilo que chamamos “estilo de vida”) porque são o produto do mesmo operador prático, o *habitus* — sistema de disposições duráveis e transferíveis que exprime sob a forma de preferências sistemáticas as necessidades objetivas das quais ele é o produto.

O *habitus* é o “princípio unificador e gerador de todas as práticas” (BOURDIEU, 1993, p. 83) e cerca os mais diversos grupos e indivíduos, tanto em seus objetos e em sua cultura material, quanto em suas práticas de distinção, como esportes, entretenimentos culturais, jogos, etc. Este *habitus* — internalizado e naturalizado, sendo difícil de ser rastreado por um olhar corriqueiro, o qual provavelmente veria como “natural” daquela pessoa ou grupo, que “sempre gostou disso ou daquilo” — é expresso pelas preferências distintivas de gosto, que geram os estilos de vida.

O *habitus* tem uma autonomia sobre os estilos de vida, pois o capital financeiro não é o suficiente para trazer distinção social, tendo em vista que o estilo de vida de um indivíduo pode mudar ao longo de sua vida (com melhor salário ou com o empobrecimento, mais suscetível para aqueles originais da classe trabalhadora). Ainda que o dinheiro seja muito relevante para a manutenção de diversas práticas relacionadas ao capital cultural, e possa comprar o acesso a várias delas (consumo de bens culturais, como quadros, livros, revistas especializadas, teatro, cinema, jantares sociais, etc.; além do tempo necessário para consumi-los com qualidade), a forma que se aprende a classificar o que é considerado de “bom gosto” é internalizada e reproduzida pelo *habitus* das classes burguesas, que detém o monopólio do poder de classificar o que é bom. Este “bom gosto” exige um conhecimento específico, o qual não se encontra em manuais de etiqueta, mas se “nasce com”, se internaliza através das vivências e do estilo de vida de determinado grupo social.

A pesquisa de Bourdieu se baseou em uma sociedade francesa, principalmente parisiense, de meados do século XX e, por mais que em termos temporais possa coincidir com a realidade vivenciada por minha avó, há algumas diferenças culturais em relação aos locais que essas construções se davam. Ainda assim, neste período, as ideias de “classe dominante” e “alta cultura” ainda eram bastante presentes, e as referências parisienses eram traduzidas para as revistas de moda e cultura.

Utilizando objetos decorativos como exemplo, Bourdieu (2013 [1976]) fala sobre a diferença nas preferências de operários, pessoas das classes populares, médias e de burgueses para decorar suas casas. Para o autor, os operários buscam, na maioria das vezes, interiores

fáceis de limpar, cômodos, assim como as classes populares procuram nos objetos utilidades, pois estes têm pouco tempo para dedicar às suas casas, visto que passam a maior parte do tempo trabalhando e que não tem ninguém para cuidar de suas casas para si. As classes médias, entretanto, gostam de itens confortáveis e cuidados, mas que sejam originais e estejam na moda. Ainda que no século XX, diante da alta e crescente popularidade da medicina, a higiene e a limpeza estivessem em alta, Adrian Forty (2007, p. 223) afirma que a burguesia, ao buscar se distinguir das demais classes, era relutante ao que se considerava o ideal de limpeza. O autor apresenta um texto de um médico francês de 1907 que critica os vagões de luxo dos trens que insistiam em usar cadeiras estofadas, cobertas com veludo e carpetes que acumulam poeira e tinham cantos inacessíveis à limpeza.

A autenticidade do luxo, vem da raridade e do artesanato,<sup>9</sup> algo que Forty (2007) apresenta em seu livro, com as críticas de Nikolaus Pevsner<sup>10</sup> à mecanização do design, mas que Bourdieu e Delsaut (2004) explicitam quando descrevem as casas dos costureiros de grife. Balmain tinha o gosto pelo antigo, sua casa era um “museu” que colecionava peças raras, notou-se muito veludo e detalhes que cravejavam os objetos de cantinhos difíceis de limpar. Givenchy tinha um “quarto para amigos” do tamanho de um apartamento, todo branco (nessa hora você lembra da sua mãe dizendo para você não comprar um tênis branco porque vai sujar!), do tapete ao “baldaquino”, que é uma estrutura sobre a cama feita de madeira, e que tinha cortinas brancas e pesadas. Pierre Cardin tinha um salão barroco, e possui um pequeno museu, com peças que precisam de cuidado redobrado. Courrèges era o mais moderno e esbaldava o branco. E Hechter tinha um tapete branco na sala e peles de animais.

A distinção percebida nos objetos após a industrialização muitas vezes é notada naqueles que são passados de forma hereditária. A minha avó buscava uma decoração luxuosa, mas no final ela tinha o comportamento da classe média. Ela amava vidros (muito difíceis de limpar), mas ao mesmo tempo mantinha suas poltronas brancas cobertas de plástico para não empoeirar, e só tirava o plástico quando uma visita realmente importante chegava (ou seja, não nós, os netos, filho e nora). Ela dizia não gostar de bibelôs, porque eram trabalhosos, mas tinha uma coisa ou outra na casa, porque também não poderia deixar de enfeitar. Uma coisa que não me lembro de ver em sua casa, e que eu via muito na casa da minha avó materna, eram paninhos de mesa de crochê. O artesanato, nesse sentido, não era presente.

---

<sup>9</sup> Em um sentido francês, que tem um histórico de valorização de práticas artesanais, como a Alta Costura, que é diferente de como funciona o processo de valorização do artesanato no Brasil.

<sup>10</sup> PEVSNER, Nikolaus. **Pioneers of Modern Design**. 1960, *apud* FORTY, 2007.

Minha avó paterna nasceu no Rio de Janeiro, em 1934, no bairro Piedade, região do grande Méier, zona norte do Rio de Janeiro. Era filha de imigrantes italianos, que compunham uma classe média no Brasil. Só se tornou modista, depois de casar, nos anos 1950, e como casou-se com um médico, meu avô Frederico, que nasceu em Juiz de Fora, mas mudou-se para o Rio de Janeiro para cursar medicina, seu poder de consumo aumentou, assim como o estilo de vida mudou, com jantares sociais de médicos e pessoas da alta sociedade, visto que a medicina é uma profissão muito valorizada no Brasil. Nos anos 1980 e 1990, Natalina morou em um duplex do Leblon, bairro nobre do Rio de Janeiro.

Natalina recebia suas clientes em casa, pois sempre trabalhou lá, costurando, sendo modista, e precisava enfeitá-la não apenas para sua família, mas também para suas clientes, buscando uma aparência luxuosa. Não herdou nenhum chifre de elefante ou rinoceronte, nem nenhuma pele de animal (ainda bem), mas tinha um espelho gigante na sala, do tamanho da parede. Minha irmã me relatou que suas clientes desfilavam com seus vestidos naquela sala, o espaço mais enfeitado. Minha avó também não gostava de tapetes porque acumulavam poeira. Ela não permitia que a gente encostasse as mãos na parede para não sujar, e o interruptor só podia apertar com o dedo naquela peça que aciona a luz, para não sujar o “espelho”.

Mesmo com a preocupação em escolher objetos que sujassem menos, minha avó não tinha que limpar a casa sozinha, mas sua obsessão por um ambiente perfeito, não só pra ela quanto para as clientes, juntamente com seu preconceito de classe e racismo, a fazia demitir todas as empregadas pois ela nunca achava que estas faziam o trabalho corretamente, e provavelmente ela era rude, arrogante e grossa com essas mulheres que vinham fazer o trabalho doméstico enquanto ela tratava de costurar os vestidos de suas clientes. Esse tratar rude com aqueles que trabalhavam para ela, geralmente mulheres negras, é uma herança do privilégio branco escravocrata, que, independente de ter sido dono de escravos ou não, todos os brancos se beneficiam, e conforme Cida Bento (2022), além de se beneficiarem, esse privilégio precisa ser reconhecido publicamente, e ao não ser reconhecido, ele se insere em um pacto narcisístico da branquitude de manutenção de poderes. Esse privilégio está na história da minha avó não apenas por ter alguém para cuidar dessa casa cheia de luxos enquanto ela trabalhava, mas também está mantido pelo poder de humilhar alguém sem nenhum tipo de contrassenso, punição ou correção.

Natalina, como modista, entendia do que estava na moda, de modelagem, e do que era considerado de bom gosto para a “melhor sociedade carioca”, consumindo e frequentando os mesmos espaços que essas clientes. Sendo uma mulher branca casada com um médico, dispunha dos meios financeiros para conquistar a aparência burguesa. Conforme meu pai, sua

mãe adorava comprar talheres, jogos de prato, pratarias, vasos de vidro e cristais, xícaras de porcelana etc. Algumas coisas Natalina recebeu de herança, como um jogo de tacinhas de licor de cristal, que eram muito finas e quebravam facilmente, mas boa parte das coisas que guardava nos armários ela mesma comprou. Ela também fez cursos de etiqueta, e colocou seu filho para fazê-los, assim como fez um curso de corte e costura e de cerâmica, ela precisava alcançar os saberes que não aprendeu naturalmente. Do mesmo modo, havia nela uma vontade de se envolver com atividades criativas que envolvem as esferas da performance da feminilidade, de ser uma mulher prendada, da performance do bom gosto das altas classes, e do exercício da sua criatividade. Essas “performances”, no caso do gênero, são definidas por Butler (2018, p. 3) como “uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos”, em que movimentos e encenações do cotidiano reiteram as normatividades dos corpos. Essa performance não reitera apenas uma normatividade de gênero, mas também de classe e sexualidade.

Me questiono por que a minha avó foi a única mulher entre sua irmã e cunhadas que escolheu “trabalhar para fora”. A mão-de-obra realizada por mulheres no setor têxtil esteve presente em grande porcentagem, representando 72,74% em 1901 (RAGO, 2018, *apud* MORGADO, 2021), e atualmente, conforme dados da Abravest<sup>11</sup> de 2022, retratam 87% dos profissionais tanto nos setores formais quanto informais, o que representa uma predominância massiva do gênero feminino nesse setor.<sup>12</sup>

Além da presença numerosa de mulheres nas indústrias de vestuário, a costura em casa era uma prática comum para complementar a renda das mulheres, ou seja, mesmo aquelas que trabalhavam nas fábricas costurando, continuavam a “costurar pra fora” quando chegavam em casa e nos dias de folga, como complementa Débora Morgado (2021, p.142). Esta, porém, não foi a realidade de costureira da minha avó. Até onde sei, Natalina nunca pisou em um chão de fábrica, mas pôde escolher trabalhar como modista e costureira. “Pôde escolher” no sentido de que lhe deram permissão, pois, mesmo sendo uma mulher privilegiada, era muito comum nesta época (até aproximadamente 1980) que os maridos tivessem a última palavra na decisão da mulher trabalhar ou não, podendo proibir que suas esposas tivessem qualquer tipo de renda ou trabalho. Esta proibição chegou a ser prevista inclusive em lei, que até 1962 exigiu que as

---

<sup>11</sup> Associação Brasileira do Vestuário.

<sup>12</sup> Escritório das Nações Unidas de Serviços para Projetos (UNOPS), Ministério Público do Trabalho, ONU Mulheres Brasil [orgs]. **Mulheres na Confecção**: Estudo sobre gênero e condições de trabalho na Indústria da Moda. São Paulo: Ministério Público do Trabalho, Procuradoria Regional do Trabalho da 2ª Região, 2022. 102p. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2022/09/2022-09-relatorio-mulheres-confeccao.pdf> Último Acesso: 10/04/2023

mulheres apresentassem uma autorização formal dos maridos para trabalhar fora de casa. Minha avó materna, Ana Lina, por exemplo, teve que escolher entre continuar trabalhando como professora em uma escola rural de Juiz de Fora ou se casar, condição imposta por meu avô José Carlos. Para não continuar “solteirona”, já com 34 anos (idade avançada para casar-se na época, nos anos 1950), minha avó abandonou a escola e seus alunos que ela gostava tanto de lecionar.

Contudo, os maridos nunca eram responsabilizados por controlarem as mulheres. Em nota da *Enciclopédia da Mulher* de 1973<sup>13</sup>, analisada por Morgado (2021, p. 144), a revista considera que o trabalho fora de casa depende apenas da “força de vontade” das mulheres, mesmo quando os maridos não o admitem, pois existiam formas de ganhar dinheiro trabalhando de casa. As revistas se articulam de forma que culpa de não possuir uma renda é direcionada apenas às mulheres, e:

Não ferir a vaidade masculina e não prejudicar a educação dos filhos são instruções que reforçam a subordinação da mulher, em primeiro lugar, ao papel que desempenha dentro de casa. Além disso, ao compreender que trabalhar fora depende da força de vontade da mulher e não de uma série de interesses e conflitos que encerram as mulheres no lar, a enciclopédia reafirma a sua função comprometida com a manutenção dos espaços públicos como masculinos e da esfera doméstica como feminina, o que atende às necessidades da estruturação do trabalho no sistema capitalista e reforça as distinções de gênero inerentes a esse sistema (MORGADO, 2021, p. 144).

Mesmo com o fim da lei que exigia a permissão do marido, a violência patriarcal possibilitava que homens controlassem suas esposas e filhas, que ainda dispunham de pouca estrutura legal e de políticas públicas que garantissem seu direito à escolha. Nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, tornou-se uma necessidade que mulheres e jovens das classes médias saíssem de casa para trabalhar e passassem a compor o orçamento familiar para manter o padrão de consumo ou elevá-lo, devido à desvalorização do salário causada pelo “milagre econômico” da ditadura militar (ABRAMO, 1994, p. 57). Além disso, o processo de modernização intenso e violento que ocorria no Brasil, com o avanço da indústria cultural e da urbanização, trazia outros valores para as famílias médias e urbanas, elevando o *status* de mulheres e jovens para o de consumidores economicamente ativos. Nesse contexto, revistas voltadas ao público feminina como a *Enciclopédia da Mulher* (Abril Cultural) e a *Burda*

---

<sup>13</sup> ENCICLOPÉDIA da Mulher, 1973, v. 3, p. 559, *apud* MORGADO, 2021, p. 144.

(Publicações Castro Ltda), estimularam o trabalho de mulheres fora de casa, sem liberá-las jamais de seu trabalho doméstico (MORGADO, 2021, p. 143).

Considerando a centralidade das revistas femininas e de produtos desenvolvidos para mulheres pela indústria cultural no século XX na educação sobre os papéis de gênero no capitalismo patriarcal (PINSKY, 2018, *apud* MORGADO, 2021, p. 145), o trabalho das mulheres fora de casa, mesmo que este seja feito dentro de casa, como “costurar pra fora”, é apresentado como uma valorização pessoal e financeira por estas revistas (MORGADO, 2021, p. 146). Suponho que a necessidade dessa mão-de-obra no mercado contribuiu para a criação idealizada desta “nova mulher” moderna, que “trabalha pra fora” e é dona de casa, em detrimento do apagamento e esquecimento das demais mulheres, das classes populares e ou negras, que sempre estiveram ocupando postos no mercado formal e informal dentro e fora de casa.

Imagino que Natalina foi uma mulher perfil bem próximo ao ideal de mulher moderna presente nas revistas dos anos 1960 e 1970 estudadas por Morgado (2021), branca, heterossexual e de classe média. Posso suspeitar que toda esta discussão que apresentei acima fez parte do seu dia-dia e influenciou na sua escolha de ser costureira, pois minha avó não veio de uma família de costureiras, juntamente com seu desejo de exercer alguma atividade criativa, que é perceptível visto o curso de cerâmica de 1945 e por toda a vida ter buscado aprender diversos tipos de artesanato, como a pintura, o bordado e os chaveiros com miçangas. Além do trabalho, minha avó também utilizava de outros artefatos para constituir este ideal de mulher moderna.

Na Figura 4, Natalina posa na foto ao lado dos noivos Eduardo e Carla, e ao contrário das outras três pessoas da imagem, que encaram a câmera, ela olha para longe e para cima com um sorriso no rosto. Ela parece muito satisfeita e feliz, não entendo por que ela não olhou para a câmera. Nessa época estava com o cabelo pintado em um vermelho bem escuro, meio acaju, sua maquiagem é leve. Usa um par de brincos com pérola que são conjuntos com o cordão, dourado, com pingente de pérola. Sua blusa, que parece ser uma seda *jacquard*<sup>14</sup> branca, de estampas florais, é moderna e romântica, pois tem um recorte nos ombros, gola alta, e mangas bufantes na região do punho, e sua calça, com estampa de flores em preto, branco e cinza, é cheia de pregas. Sua roupa parece ser ágil e confortável, ao mesmo tempo que traz uma elegância e uma delicadeza, atributos que gostaria de trabalhar na primeira peça que irei produzir para este trabalho. Gostaria de chamar a atenção para sua mão direita que

---

<sup>14</sup> Técnica de tecelagem que cria estampas no tecido através da disposição dos fios.

segura, disfarçadamente, um bem-casado. Fico pensando que talvez seu rosto esteja sorrindo um pouco por isso.

Figura 4 — Natalina (à esquerda) e os noivos Eduardo e Carla, na direita, homem desconhecido.



Fonte: acervo pessoal.

Tenho a impressão de que ela tinha preferência por calças, porque na maioria das fotos (que são poucas) em casamentos de clientes ela aparece vestindo uma. Pode ser que a calça traga um aspecto profissional, além do moderno, visto que era convidada como a modista das noivas. A minha avó materna, a Anita ou Ana Lina<sup>15</sup>, nascida no ano de 1920, só aceitou usar calça depois que eu nasci, 1996, enquanto Natalina (nascida em 1934) vestiu calças desde 1969; pelo que as fotografias contam, antes deste ano, os vestidos e saias são hegemônicos. Natalina fazia questão de dizer que era mais moderna que a minha outra avó, afinal, quando viúva ela saía para dançar a noite, chegou a ter um namorado, gostava de se arrumar, enquanto Anita permaneceu em casa e deixou seus cabelos ficarem brancos após a morte de José Dias, seu marido. Sua modernidade, ou vaidade, estava inclusive no fato de preferir ser

---

<sup>15</sup>Por algum motivo minhas avós insistiam em ter dois nomes, a materna foi batizada de Ana Lina, mas gostava de ser chamada de Anita, e a paterna Natalina, mas preferia Natália.



chamada de Oma, avó em alemão, ao invés de vó ou nona (visto sua descendência italiana), que ela atribuía a uma imagem da velhice.

O conteúdo de moda que era uma das principais referências para a minha avó era a *Burda*, uma revista alemã de moda e moldes destinada a donas de casa que circula no Brasil desde a década de 1960<sup>16</sup>. As revistas *Burda* da minha avó datam, em sua maioria, das décadas de 1960 e 1970, diminuindo de quantidade nos anos 1980, possuem um “suplemento” interno em português com as informações sobre os moldes e bordados disponibilizados pela revista, juntamente com seções dedicadas a culinária, beleza, decoração e horóscopo, com traduções da revista, compondo o conteúdo básico das revistas femininas.

A *Burda*, além de trazer as novidades de moda da época, apresentava modelos que se assemelham com as vestes tradicionais alemãs em datas festivas como o Natal. Quando tive acesso às revistas da minha avó, não lembro de ter encontrado nenhuma *Manequim* (Abril Edições), que certamente foi e continua sendo uma das mais famosas revistas de moldes do Brasil. Havia diversas revistas de noivas e a edição nº 33 da revista italiana *Collezioni Alta Moda* (ZanfiEditori) com os desfiles de primavera/verão de Roma e Paris de 1993, esta revista era bilíngue, em italiano e inglês. Natalina não falava alemão e nem inglês, arriscava um pouco de italiano, mas foi aprender mesmo na terceira idade, quando fez um curso. Questionei meu pai se ela comprava revistas *Manequim*, e ele disse que sim, mas que ela gostava mais das revistas *Burda*.

O consumo contribui com a construção da identidade das famílias e dos indivíduos, que é moldada através do processo de significação destes objetos herdados (MCCRACKEN, 2003, *apud* MORGADO, 2021, p. 188-189), e o consumo de bens materiais não é orientado por “funções” racionais, e sim sociais e emocionais (MILLER, 2013). A escolha de consumir a revista *Burda* poderia ser interpretada como uma forma de se relacionar com o meu avô Frederico, seu marido, que era filho de um alemão e ainda preservava alguns costumes, como a prática da língua e a religião luterana, ainda que discretamente, devido a complexidades políticas da época. Mas acredito que haja um flerte com um ideal europeu e de branquitude dessas revistas, juntamente com a valorização das modas lançadas pelas semanas de moda de Paris e Milão, que eram as mais hegemônicas e respeitadas como autênticas, luxuosas e elegantes.

---

<sup>16</sup> Ver: SILVA, Paula Rafaela da. O corpo que veste: uma análise a partir do processo de popularização da roupa através das revistas de molde *Burda* - Alemanha e *Manequim* - Brasil, durante a década de 1960. **11o Colóquio de Moda** — 8a Edição Internacional. Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 2015.

Nestas revistas é possível encontrar pequenos vestígios de roupas que possivelmente foram feitas para clientes, com anotações nas laterais de uma peça, desenhos sobre as fotografias e moldes em papel de seda das lojas de tecido dobrados em seu interior. A Figura 5 apresenta um modelo dos anos 1980, em viscose, que tem o nome “Cecília” anotado. O vestido é uma frente única ampla, transpassada nas costas, e carrega a identidade da década na estampa geométrica com cores vibrantes que combinam com o cinto e acessórios utilizados pela modelo. Esta não olha para a câmera na foto que posa de frente, apenas de costas, com as mãos sempre na cintura.

Figura 5 — Fotografia de modelo na revista Burda, com anotação de Natalina com o nome de “Cecília”.



Fonte: Revista *Burda Moden*. Julho de 1985, p. 32.

A Figura 6, da revista *Collezione Alta Moda*, também tem intervenções a caneta, mas sem nomes. A caneta redesenha a peça, levantando o decote, marcando a pence e inserindo um bolso no blazer laranja. Mesmo não sendo estilistas, as modistas e costureiras constantemente intervêm nas peças das revistas, trazendo seus conceitos ideais de como melhorar aquelas peças ou adequá-las a imagem, idade e perfil das clientes.

Figura 6 — Fotografia do desfile de Marella Ferrera de primavera verão, ano 2023 com intervenções feitas com caneta esferográfica.



Fonte: Revista *Collezioni Alta Moda*. Março/Abril 1993, p. 95.

Essas intervenções também apareceram nos croquis feitos pelos estilistas, todos homens, das lojas de tecidos que minha avó frequentava, sendo a Nuance, talvez, uma das que ela mais ia e prestava serviço, pois tinha uma caderneta para anotar as medidas das clientes que foi feita pela loja.

Figura 7 — Croquis dos estilistas das lojas de tecidos que Natalina prestava serviços, de caneta esferográfica azul, alguns de seus desenhos nos cantos do papel.



Fonte: acervo pessoal.

As lojas de tecidos e os armarinhos são os circuitos das costureiras, e são espaços de sentidos e contato social. As sacolas [Figura 8] cuidadosamente guardadas da Nuance, Parque dos Tecidos, Marabá e da Casa Alberto (essa eu mesma estraguei, infelizmente), me parecem ter um status que atualmente vejo menos, pois tais sacolas, de papel ou plástico, parecem com a de lojas chiques, com marcas relevantes, considerando que atualmente as lojas de tecido tem poucos produtos de qualidade, normalmente são repetidos e iguais a todas as lojas. A sacola da Marabá, que até 2021 era feita com um plástico mais grosso e com a estampa da loja, que até então embrulhava os tecidos no papel de seda, não passa de um saco plástico da pior qualidade em 2023, que faz até os tecidos mais leves se arrebitarem no chão da rua Marechal Deodoro, em Juiz de Fora. Os saquinhos dos armarinhos que minha avó guardou são igualmente encantadores, impressos em *offset* azul, tem elementos de design e enfeites, como a rosa no saquinho do Armarinho Barcellos. Nesses saquinhos, algumas rendinhas, douradas e brancas, estavam guardadas, bem dobradas, com muito cuidado.

Figura 8 — Da esquerda para a direita: sacolas das lojas de tecidos do Rio de Janeiro Nuance e Parque dos Tecidos, e Marabá de Juiz de Fora. Em seguida, saquinhos dos armarinhos Barcellos e Casa de Modas, juntamente com o papel que acompanha o cordão da marca.



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Natalina gostava de ser econômica, as vezes até demais, e nesse sentido as lojas de tecido contribuíam com os papéis de seda que enrolavam os tecidos, que depois eram utilizados para fazer os moldes que eu encontrei nas revistas [Figura 9]. Um papel de seda era bastante prático para riscar sobre as folhas de moldes das revistas de moda porque são transparentes, além de serem fáceis de dobrar, vincar e transferir pences para os tecidos. Esses retalhos foram colados e remendados, para não haver desperdício.



Figura 9 — Papéis de seda as lojas de tecidos utilizavam para embrulhar seus produtos e Natalina reutilizava fazendo moldes.



Fonte: acervo pessoal.

## 2.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO, LOOK 1: A MADAME E SEU POODLE

Com todos estes elementos, iniciei o desenvolvimento da primeira peça através da prancha iconográfica [Figura 10], em que reuni diversos elementos do universo da costura como profissão para a minha avó. Dentre eles, gostaria de ressaltar os tecidos fluidos, o poodle de Carla, a elegância, os tons pasteis e a agilidade das peças bifurcadas.



viscoses, também se comportou de forma a ficar enrugado e contorcido durante a queima, o que nos leva a suspeitar de uma certa quantidade de acetato (CA) em sua composição, outra fibra artificial. Este comportamento não é visto na queima da viscose pura que utilizei para o forro da peça, e pode ser observado na Figura 11. As cinzas do tecido principal são semelhantes a um papel queimado, reiterando que o tecido, sem dúvidas, tem sua maior parte composta por viscose.

Figura 11 — Da esquerda para a direita: tecido queimando; tecido após a queima contorcido; comparação do tecido principal e da viscose pura após a queima.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Para a investigação da trama, desfiei um retalho do tecido. De início, por sua aparência brilhosa, indicava ser um cetim, mas ao desfilar percebi que a trama se tratava de um tafetá, ou tela, onde um fio de trama passa por um fio de urdume alternadamente e sucessivamente.

Figura 12 — Da direita para a esquerda: imagem do tecido; tecido desfiado, sendo as linhas da vertical as linhas de urdume, mais finas.

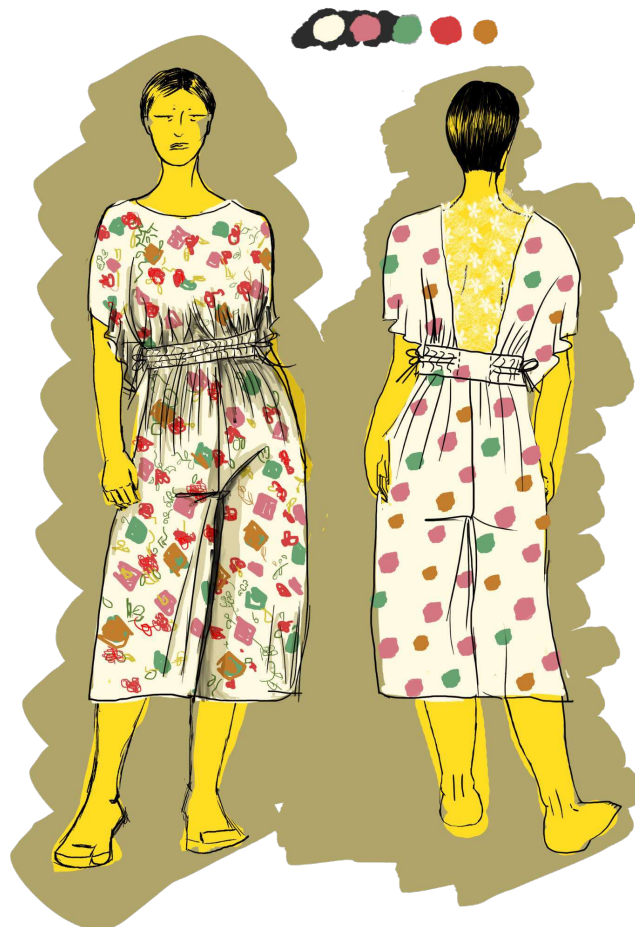


Fonte: Elaborado pela autoria (2023).



A partir da escolha do tecido, desenvolvi diversos rascunhos, tendo como inspiração as peças amplas de minha avó que aparecem na Figura 4 e em outras peças amplas que usou em casamentos. Dentre os rascunhos, decidi por um macacão bem amplo, com a modelagem da calça baseada em uma pantalonas. A peça também é ampla na parte superior, dando movimento ao corpo, com as mangas na altura do cotovelo, estilo kimono (em que não se tem divisões de cavas. Decidi por evitar decotes frontais, trazendo um aspecto mais simplificado e prático, com dois bolsos embutidos, e nas costas aplicar as rendas em um recorte central. Na cintura, adicionei um cós por onde passam quatro cordões que ajustam a cintura da peça. Em um destes cordões seria pendurado o chaveiro de poodle. A ideia inicial para o macacão está representada no croqui da Figura 13.

Figura 13 — Croqui do *look 1*.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).





Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

A máquina de costura caseira da minha avó que utilizo para a confecção das peças define todo o raciocínio de costura e dos acabamentos que interferem nas modelagens. Desde o tamanho da margem de costura aos pontos da máquina, essas peças são feitas por técnicas de costura caseiras, e esta máquina de costura [Figura 16], apesar de ser um artefato industrial que adentrou os ambientes domésticos no final do século XIX (FORTY, 2007), ainda me forma como uma costureira não-industrial, assim como qualifica minhas peças desta maneira. A máquina de costura doméstica cria peças que estão em um espaço entre o industrial e o artesanal.

Figura 16 — Fotografia da máquina de costura Singer 666.



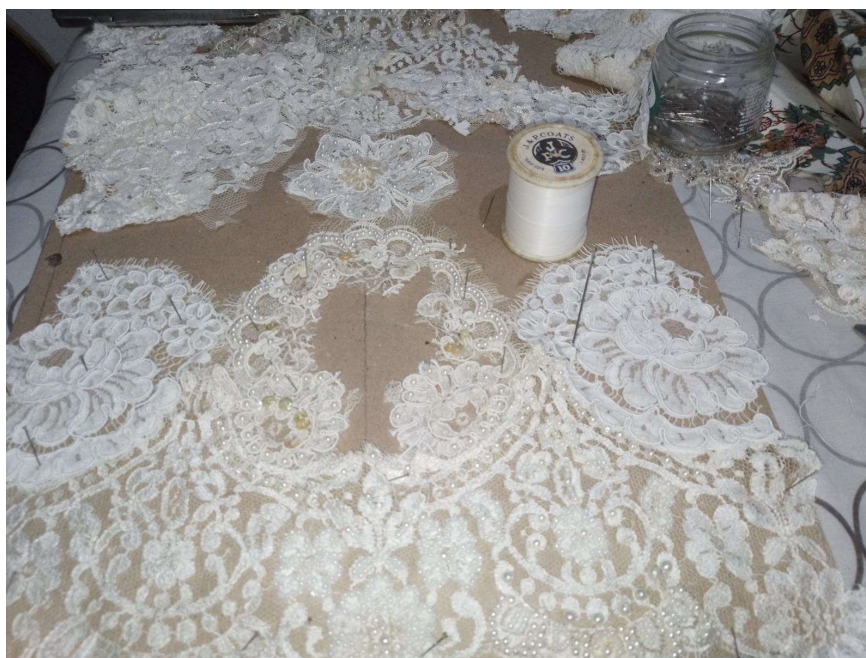
Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

O gabinete da máquina que aparece na foto é especial, sempre o achei luxuoso. Descobri recentemente através de um *post* patrocinado no *Instagram* da loja de móveis usados de São Paulo, Jardim Velharia, que se trata de um móvel da própria Singer dos anos 1970, porém não consegui obter essa mesma informação em outros lugares além de sites de vendas que o anunciam como um gabinete da Singer Multipunto dos anos 1960/1970. O gabinete acompanha um banquinho que abre com uma tampa para guardar aviamentos. O modelo da

máquina é *Singer 666*, o que indica que provavelmente é dos anos 1960. Ao contrário dos gabinetes comuns que são mais enxutos abrindo uma porta para o lado esquerdo e ampliando a mesa, esse é uma peça inteira com três gavetas bastante amplas, guardando o essencial para a costureira, entre aviamentos, cones de linha, ferramentas e até retalhos.

Após a costura completa do macacão iniciei a junção das rendas sobre o molde do centro das costas, criando uma composição o mais simétrica possível. A costura das partes foi feita a mão, e nota-se que são rendas bordadas com pedras pela metade, característica que resolvi manter, pois são retalhos de restos de vestidos e véus de noiva.

Figura 17 — Processo de junção das rendas sobre o molde.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

A parte superior do macacão foi forrada com a viscose verde, em tom próximo ao verde da estampa, a fim de dar melhor acabamento, e a calça tem acabamento feito com um viés que fiz deste mesmo tecido, assim como o forro do bolso. Por fim, seguindo um tutorial no *youtube* do canal *Arte com Miçangas* postado no dia 04 de julho de 2014<sup>17</sup>, em que após desenvolver a base do cachorrinho, interpretei as pernas a minha maneira, inserindo lantejoulas para dar o aspecto “fru-fru”, ou fofinho, dos pelos dos poodles [Figura 18].

---

<sup>17</sup> Arte com Miçangas. Passo a Passo Cachorro de Miçangas. Youtube. 14 de julho de 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6I\\_ZQIEMPnw](https://www.youtube.com/watch?v=6I_ZQIEMPnw) Acessado em: 22/06/2023.



Figura 18 — Detalhe: chaveiro de poodle.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Figura 19 — *Look 1*, frente, lateral e costas.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Figura 20 — *Look 1*: detalhes.




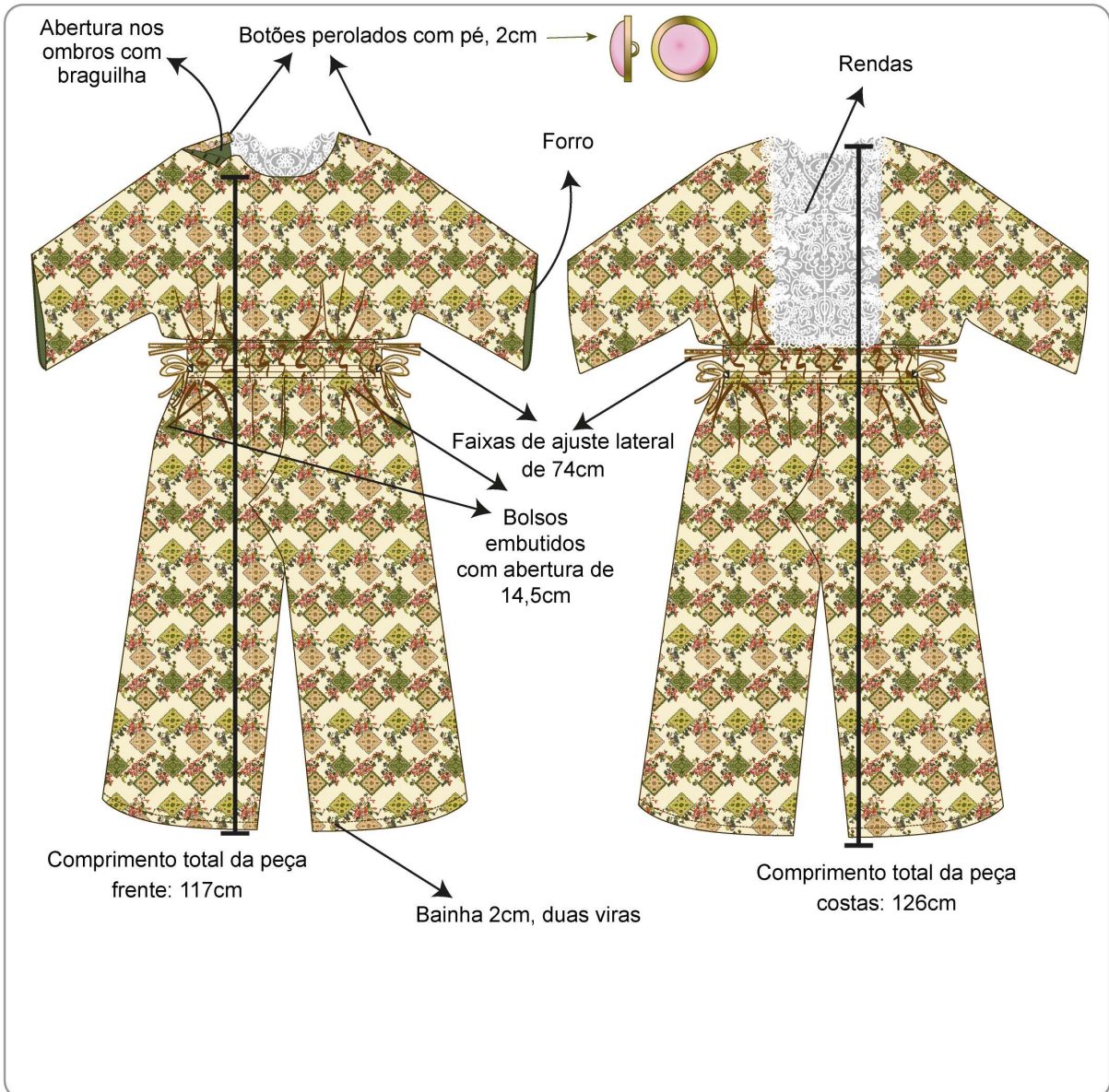
Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Os botões escolhidos também são do acervo da minha avó e tem esse visual antigo, com um rosa envelhecido. Para mim, é o típico botão de roupa de vó, até mesmo das avós que preferem ser chamadas de outros nomes pelos netos.






## 2.2 FICHA TÉCNICA

	<b>REF.:</b> EDM_2307_01	<b>NOME:</b> macacão amplo frente única	<b>DATA:</b> 07/2023
	<b>COLEÇÃO:</b>		<b>DESIGNER:</b> Eliza Dias Möller
	<b>DESCRIÇÃO:</b> macacão amplo frente única com cintura ajustável.		



## CORES

	#F7EFCF		#CECE41
	#F9B9A5		#705E13
	#5B6841		#FFFFFF

## BENEFICIAMENTOS

**NOME:**

**TÉCNICA:**

**EMPRESA:**

### GRADE DE TAMANHOS

PP		P		M		G		GG		XG	
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
			1								

### AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	COR	QUANTIDADE	FORNECEDOR	PREÇO
Botão	ABS	Rosa	6	Acervo	R\$ 1,00/un
Linha	63% PES, 37% CO	0415	3un	Caçula	R\$ 2,50/un
Linha	63% PES, 37% CO	00527	4/6un	Caçula	R\$ 2,50/un
Linha	63% PES, 37% CO	0000B	1/2un	Caçula	R\$ 2,50/un
Entretela	100% CO	Branca	0,05m	Casa Combat	R\$ 7,00/m

### TECIDOS

DESCRIÇÃO	COMP.	COR	QUANTIDADE	LARGURA	FORNECEDOR	PREÇO
Viscose acetinada:	apx 52% CV/ 48%ca		2,3m	1,40	Acervo	R\$ 40,50/m
Viscose	100% CV	Verde	1m	1,40m	Armarinho Nardy	R\$ 18,90/m
Retalhos de renda:	100% CO	Branco	120g	variadas	Acervo	R\$ 8,50/100g

### AMOSTRA DE TECIDOS

Tecido 1	Tecido 2	Tecido 3	Tecido 4
			

### CUSTOS

AVIAMENTOS	TECIDOS	COSTURA/ BENEF.	PREÇO TOTAL
R\$16,77	R\$118,65	Prototipagem R\$ 240,00	R\$ 375,42

## MODELAGEM

**MODELISTA:** Eliza Dias Möller

**NÚMERO DE MOLDES:** 11 partes

PARTES COMPONENTES DA MODELAGEM	CORTE
Frente superior	1x tecido 1   1x tecido 2   fio reto
Traseiras laterais superiores	1x tecido 1   1x tecido 2   fio reto
Traseira superior central	1x composição de rendas
Cós frente	1x tecido 1   1x tecido 2   fio reto
Cós costas	1x tecido 1   1x tecido 2   fio reto
Faixas de ajustes e viés (mesmo molde)	faixas 4x tecido 1   fio reto   viés tecido 2   fio em viés
Bolso	2 pares tecido 2   fio reto
Limpeza bolso	1 par tecido 1   fio reto
Pernas frente	1 par tecido 1   fio reto
Pernas costas	1 par tecido 1   fio reto
Braguilhas	1 par nas entretelas   1 par no tecido 1   fio reto

## SEQUÊNCIA OPERACIONAL

DESCRIÇÃO DA OPERAÇÃO	MÁQUINA(S)
Entretelar braguilhas	Ferro de passar
Casear palas frente e costas tecido 1	Máquina doméstica
Pregar bolsos com costura embutida	Máquina doméstica
Fechar ganchos e pregar viés de acabamento	Máquina doméstica
Fechar entrepernas e pregar viés de acabamento	Máquina doméstica
Fechar laterais das pernas e pregar viés de acabamento	Máquina doméstica
Fechar laterais do cós tecido 1 e 2	Máquina doméstica
Bainha da calça, vira 1cm, vira 2cm	Máquina doméstica
Unir cós à calça como sanduíche	Máquina doméstica
Fechar laterais superiores tecido 1 e 2	Máquina doméstica
Fechar abertura costas tecido 1 e 2	Máquina doméstica
Unir ombros com braguilha tecido 1 e 2	Máquina doméstica
Fechar ombros	Máquina doméstica
Embutir mangas tecido 1 e 2	Máquina doméstica
Unir parte superior ao cós embutidos	Máquina doméstica
Costurar faixas de ajustes e pregar no meio do cós	Máquina doméstica
Casear	Máquina doméstica
Pregar composição de rendas ao macacão	Costura manual
Pregar botões	Costura manual



### 3 VESTINDO AS NETINHAS

No primeiro capítulo desenvolvi a imagem da minha avó como uma modista que trabalhava para a elite carioca, e que se espelhava nela. Percebemos que a forma que Natalina se vestia e buscava suas referências construíam a sua posição como uma modista, valorizando mais o entendimento de moda do que da costura em si, ainda que em questões de acabamentos, a cobrança fosse altíssima. Desenvolvi uma peça inspirada em suas fotografias e retalhos de rendas, compondo um macacão que tem um corte mais solto do corpo, mas que preserva as rendas e o trabalho manual.

Para este capítulo, quero investigar a relação de Natalina como avó e costureira, me inspirando principalmente nas roupas maravilhosas que ela fez para as netas. Eu, meu irmão Frederico e minha irmã Júlia somos seus únicos netos, sendo o Frederico o mais velho e eu a mais nova. Pelas minhas buscas em casa, aparentemente, apenas a minha irmã e eu que ganhamos roupas costuradas pela Oma, na verdade, minha irmã ganhou a maior parte dessas peças que depois vieram para mim, já que quando eu nasci minha avó já estava se distanciando da costura para viver a aposentadoria.

As crianças são pouco estudadas, e de acordo com Claudia Schemes e Julia Bernhard (2017), a diferenciação entre crianças e adultos começa a ser incorporada às famílias europeias no século XVII e, quando se trata de observar as roupas, há uma dificuldade de mapear historicamente quando as crianças passam a ter roupas diferentes dos adultos, sendo essa uma característica que muda conforme o conceito de criança de determinado período, nas palavras das autoras. A diferenciação de gênero através das roupas infantis também é um assunto carente de investigações (MASCHIETO; FERRO; SANTOS, 2015), sabemos que até pouco tempo, pelo menos até os anos 1960, era comum que bebês do sexo masculino fossem batizados de vestido, peça que geralmente é reconhecida como feminina. Michel Perrot (2017, p. 42) também traz essa afirmação sobre as roupas das crianças pequenas serem “despidas de gênero”:

A pequena infância (0 a 6 anos) é relativamente assexuada. [...] Até os três ou quatro anos, as crianças vestem roupas idênticas, uma túnica, mais prática para suas “necessidades”; os cabelos de ambos os sexos são longos, meninos e meninas participam das mesmas brincadeiras, vivem agarrados às saias das mulheres. Nas salas das creches, meninos e meninas se confundem. Depois começa um longo processo de sexuação.

A bata branca bordada em azul claro da Figura 21 foi confeccionada e bordada por minha avó para meu pai quando bebê. O vestidinho tem uma gola arredondada, mangas com preguinhas e barra cortada em semicírculos, com aplicação de rendinhas em todas as bainhas. Estas características, que nos bebês poderia não descrever gênero em alguns períodos, em maiores idades, após os 6 anos, indicam feminilidade.

Figura 21 — Bata para bebê de tricoline branca e bordados em azul.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Paoletti (2012, *apud* MORGADO, 2021, p.112) aponta que a partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 a cor rosa se tornou uma demarcadora do feminino, constituindo-se uma das principais ferramentas de demarcação de gênero na atualidade atribuída às crianças e às mulheres. Uma das frases escritas por Elisabeth Wilson (2003 [1985], p. 117) que mais vejo em artigos, e que se tornou icônica é que a que diz que “a moda é obcecada por gênero”. Pensando na moda para crianças, sem encontrar muitas bibliografias sobre o tema, tenho a sensação (que é pessoal, e não científica) de que recentemente (desde os anos 1980) essa obsessão tem ganhado mais espaço nas peças infantis, atribuindo diferenciações de gênero às roupas da mais tenra idade. E que frases como “meninos vestem azul e meninas

vestem rosa” como da ex-ministra de extrema direita Damares Alves (2020-2022), são parte de uma história de sexuação das crianças que é mais recente do que imaginamos.

O cuidado com as crianças é um trabalho destinado às mulheres desde a infância, em que as meninas mais velhas cuidam das crianças mais novas, mesmo sem instrução (PERROT, 2017), e devem fazê-lo com gosto, pois se espera delas a maternidade no futuro. A minha irmã, por exemplo, que dividiu o quarto comigo desde que eu era bebê até seus 16 anos de idade, mais ou menos, era quem acordava primeiro comigo chorando. Como quando eu nasci minha mãe já trabalhava como transportadora escolar, garantindo boa parte do sustento para nossa casa, recebi os cuidados de minha irmã e da minha avó Ana Lina.

Para Perrot (2017, p. 69) há uma estima social sobre a maternidade no ocidente que eleva este estado da mãe àquela que ama mais que todos seus filhos, um amor sem limites e que dura toda a vida. Segundo Sontag (2004, p.10), as câmeras registram a vida das famílias e mais fotos são tiradas quando se tem crianças em casa, afinal, conforme a autora, não registrar os filhos quando crianças pode ser interpretado como uma “indiferença paterna”. A mãe deve ser esta mulher “feliz por estar ocupada com os cuidados de seu filho” (PERROT, 2017, p. 75), como minha avó posou sorridente em algumas fotos com o meu pai ainda bebê [Figura 22], da mesma forma que registrou com entusiasmo em um daqueles “livros do bebê” cada momento do meu pai, seu primeiro cabelo, idas ao médico, como chorava, o que comeu pela primeira vez quando deixou de ser alimentado apenas pelo leite materno. A vinda de meu pai, pelo que minha avó contava, foi considerada uma vitória, pois antes dele ela teve duas gravidezes não concluídas.

Figura 22 — Fotografias da minha avó com meu pai bebê, provavelmente entre 1956-1957.



Fonte: acervo pessoal.

Se a maternidade se estende por toda a vida de uma mulher, ela se multiplica quando estas se tornam avós, e as expectativas que se colocavam nos filhos sobre os desejos que se tinham por si mesma agora são transferidos aos netos, e entre mulheres, para as netas. A psicanalista e pesquisadora Vera Iaconelli fala, em um vídeo no *Youtube*, sobre o desejo dos pais em ter filhos, que se torna uma projeção narcisista de si mesmo<sup>18</sup>, os filhos são para os pais o “desejo de ter a si mesmo”. Ainda que a pesquisadora estude a parentalidade no século XXI, esse desejo romântico sobre a pessoa do filho é de mais tempo, Perrot (2017, p. 68) escreve: “Uma mulher gera uma mulher, diz Luce Irigaray<sup>19</sup>; o que ela produz ora é o outro, ora é o mesmo. Discípula italiana de Irigaray, Luisa Muraro fala do corpo a corpo com a mãe, da ‘felicidade extraordinária que é ter nascido do mesmo sexo que minha mãe.’”<sup>20</sup> Neste outro ou o mesmo que se produz, também estão as projeções relacionadas ao gênero que nos são impostas desde cedo através das roupas, dos ensinamentos (como passar um café para a família desde os 14 anos, e seu irmão não passar apesar de ser mais velho, ou no caso da minha mãe que tinha que arrumar a cama de seus irmãos mais velhos) e da imitação das referências de mulheres que temos.

Gostaria de chamar a atenção para a Figura 23 que tem algumas dessas peças que a minha avó costurou para nós quando crianças. Nessas roupas, notamos pregas, laços, mangas bufantes, estampas florais e aventais, e características infantis, como as golas arredondadas, cores vibrantes e primárias, detalhes combinando nas golinhas, punhos e vivos. Alguns detalhes semelhantes a bata que meu pai, nascido em 1954, vestiu quando bebê, permaneceram nos nossos vestidos até os 12 anos de idade.

Eu e minha irmã temos sete anos de diferença e, logicamente, eu, como a criança mais nova, fiquei com as roupas dela que já havia crescido, ocasionando que os dois vestidos das duas primeiras fotos da coluna de baixo da Figura 23 tenham fotos de nós duas os vestindo. Tenho um carinho especial por essas peças. Uma parte desses vestidos continuam guardados, porque são bonitas ou pela ideia de que nossos filhos possam vesti-las um dia, o que pode levar a várias problemáticas que discuti acima.

<sup>18</sup> Canal PSIS. Ter filhos pra quê? - Entrevista Vera Iaconelli - Os psicanalistas e suas análises. #18. Youtube. 14 de agosto de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wDIYKG6vmfE&t=353s> Acesso: 23/06/.

<sup>19</sup> Luce Irigaray, nascida no ano de 1930 na Bélgica, é filósofa, feminista e pesquisadora, algumas de suas principais produções é o livro *Este sexo que não é só um sexo: Sexualidade e status social da mulher*, publicado em 2017 pela editora paulista Senac São Paulo.

<sup>20</sup> MURARO, Luisa, *L'Ordre symbolique de la mère*. Paris, Gallimard, 2004. *Apud* PERROT, 2017.



Ainda que eu goste muito delas, estava tentando lembrar do que eu gostava de vestir quando criança, e me lembro de amar uma blusa de malha que veio da minha irmã, que provavelmente tinha um pouco de viscose, e que eu gostava porque ela era muito confortável, e eu quase não a sentia no corpo, apesar de também sentir o conforto de estar vestida. Eu apreciava tanto a blusa que a vesti até furar em vários lugares e a minha mãe retirá-la de mim. As roupas que estão nas fotos da Figura 23 eram roupas para usar em festa de aniversário, Natal ou Ano Novo, aqueles momentos que a gente tem que ficar mais embonecada, ser mais mocinha, ou menina, performar a feminilidade diante da família.

Introduzindo as teorias estruturalistas de Bourdieu e Lévi-Strauss para analisar a relação entre objetos e pessoas, Daniel Miller (2013, p.65) discorre sobre como os objetos são centrais para a nossa educação:

Ao aprender a interagir com uma profusão de culturas materiais, o indivíduo cresce aceitando as normas que nós chamamos de cultura. A criança não aprende essas coisas como um conjunto passivo de categorias, mas por meio de rotinas cotidianas que levam a interações consistentes com as coisas, com isso propiciando a Bourdieu formular o que ele denominou teoria da prática.

Figura 23 — Roupas que Natalina fez para nós quando crianças.



Fonte: acervo pessoal.

Esses vestidos confeccionados para nós, presentes na Figura 23, implicam em uma série de aprendizados que detém um ideal de feminilidade. O vestido justo na cintura e no tórax dá menos mobilidade, a saia não permite que você se sente de qualquer jeito, na verdade, permite sim, mas você não deve se sentar de qualquer jeito ou pode deixar a sua calcinha aparecendo, e isso não deve acontecer, o que implica que a saia educa a menina a sentar direito. As mangas justas limitam o movimento do braço, e a roupa especial deve ser cuidada para não ficar suja. A roupa das meninas é essencial para a educação feminina em um sistema patriarcal: “A precaução é um ingrediente antigo na educação das mulheres. ‘As meninas devem ser refreadas desde cedo’, segundo Rousseau” (PERROT, 2017, p. 42).

A moda e as roupas são uma tecnologia de gênero, ou seja, “uma ferramenta que reitera as ideologias de gênero da sociedade”, e os gêneros são “produzidos através de representações as quais contêm significados atribuídos culturalmente” (LAURETIS, 1994, apud ROSA EPAMINONDAS; RODRIGUES JUNIOR, 2023, p. 4-5). Para não cairmos em armadilhas binárias, *feminino vs. masculino, homem e mulher*, Joan Scott (2017, p. 86) propõe a discussão sobre gênero como uma categoria analítica:

Minha definição de gênero tem duas partes e diversos subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações do poder, mas a mudança não é unidirecional.

Para a autora, “homem” e “mulher” são “categorias vazias e transbordantes”, primeiro porque não tem significados fixos, e segundo porque dentro dessas categorias há diversas definições “alternativas, negadas ou suprimidas” (SCOTT, 2017, p. 93). Joan Scott ainda chama a atenção do uso de biografias para análises alternativas do gênero, visto que são um dos principais registros sobre como pessoas não cumprem de maneira restrita as prescrições de gênero, ainda assim, além de lidar com as individualidades dos sujeitos, devemos olhar para a organização social e “articular a natureza de suas interrelações, pois ambos são cruciais para compreender como funciona o gênero, como ocorre a mudança” (SCOTT, 2017, p. 86).

Temos necessidade de uma rejeição do caráter fixo e permanente da oposição binária, de uma historicização e de uma desconstrução genuínas dos termos da diferença sexual. Devemos nos tornar mais autoconscientes da

distinção entre nosso vocabulário analítico e o material que queremos analisar. Devemos encontrar formas (mesmo que imperfeitas) de submeter sem cessar nossas categorias à crítica e nossas análises à autocrítica. Se utilizamos a definição de desconstrução de Jacques Derrida, essa crítica significa analisar, levando em conta o contexto, a forma pela qual opera qualquer oposição binária, revertendo e deslocando sua construção hierárquica, em vez de aceitá-la como real ou auto evidente ou como fazendo parte da natureza das coisas (SCOTT, 2017 p. 84).

Nesse sentido, é importante ressaltar que mesmo dentro das imposições e ensinamentos sobre um ideal de feminilidade, branco e heterossexual, que é repassado pelos objetos e roupas da minha avó, principalmente naquelas que ela costurou para nós, também é possível pensar em outras interpretações que enfumaçam as fronteiras do gênero, dando palco para a invenção e para a criatividade. Quando visto as roupas da minha avó, na minha vida adulta, eu as uso com diversos propósitos. Por vezes, chega a ser uma montagem, em que me transvisto dessa mulher que não sou. Outras, uso como disfarce para ser aceita em ambientes mais controlados, como quando tenho que acompanhar minha família à igreja. E em boa parte eu crio combinações com estas peças que apenas transmitem quem eu sou.

Se a performance, como define Butler (2018, p. 3) é uma “repetição estilizada de atos” em que os corpos têm a possibilidade de performar identidades normativas e não-normativas, as fotografias que selecionei na Figura 23, em comparação com outras fotos da nossa infância em que não estamos com esses vestidos, indica que a feminilidade canônica não era a única forma de nos representarmos e posarmos. As roupas que vestimos nesses momentos e os eventos sociais em que estávamos implicam diretamente se deveríamos nos portar como “mocinhas” ou molecas.

As fotos posadas, dirigidas por nossa mãe ou apenas performadas por nós mesmas, são ritualizações da feminilidade, a mão nos joelhos sobre as pernas cruzadas, a mão na cintura e o rosto inclinado para o lado são gestos que foram aprendidos em filmes e revistas que disseminam essas referências, e na observação e imitação de outras mulheres. Apesar das imagens serem dos anos 1990 e estarem sendo performadas por crianças, o que diminui certa rigidez ou boa execução, elas ainda “reiteram modos tidos como femininos”, conforme Maria do Carmo T. Rainho (2014, p. 132-135), que podem ser lidos nos pés elevados nas pontas como o das bailarinas, ou pelo toque gentil das mãos.

As fotos espontâneas, como a última da segunda fileira, não apresentam uma performance de gênero na pose tão facilmente, nesta me posiciono com a mão no bolso do vestido enquanto converso com meu primo, já na segunda foto da segunda fileira, em que eu não posei para a foto, tento me agarrar no braço do meu pai, enquanto meu irmão atrás de

mim tenta me fazer ficar parada para a foto, o que representa relações de poder na família, mesmo as mais suaves.

Outras performances que são vistas no universo feminino e infantil, que são performances de sexualidade heteronormativas e binárias, são a da figura da dama de honra e da dama de quadrilhas de festa junina. Uma das peças que certamente amei vestir e que Natalina transformou para mim foi um vestido que também fora da minha irmã, foi meu, e depois se tornou um vestido de festa junina. Eu não gostava tanto das quadrilhas das festas juninas da escola, e nem da comida, mas pelas fotos eu acho que eu gostava muito de me vestir para a festa junina, e na minha cabeça tenho uma memória desta festa em especial.

Eu estava na segunda série, com 7/8 anos, na Escola Estadual Delfim Moreira, ou “Colégio Central”, daqui de Juiz de Fora, e não estava gostando de nenhum dos vestidos de quadrilha que minha mãe tinha em casa, então eu lembro que fomos na casa da minha avó e ela sugeriu que a gente transformasse um vestido branco de algodão com estampa floral cor-de-rosa que ela tinha feito em um vestido de quadrilha [Figura 24], e o melhor de tudo é que ela não foi para a óbvia aplicação de remendos. Natalina fez o vestido de quadrilha mais bonito que eu já vi. Fez um avental rosa, com fitas de veludo que amarravam na cintura e compunham a fita do chapéu, das mangas e uma gravatinha, aplicou rendinhas nas mangas e no chapéu, e babados no avental e na barra do vestido. Eu usei combinando com uma sandália Melissa rosa e meias finas brancas, algo que data a moda da época, quem me deu essa Melissa foi meu padrinho. Minha mãe contratou um fotógrafo que estava na escola no dia, para registrar esse momento.

Figura 24 — Na esquerda, minha irmã com o vestido antes de ser transformado, as demais fotografias sou eu na festa “junina”.



Fonte: acervo pessoal.



Nota-se a postura das fotos de festa junina, a postura de cortejo, com os “pés de bailarina” cruzados na frente, o rosto inclinado e a mão abrindo a saia, e na seguinte, a foto tirada pelas costas, mas que tem o rosto sobre o ombro e as mãos unidas na frente. Foi constrangedor, mas certamente eu gostei das fotos depois, pois escrevi no verso de uma delas as informações necessárias, errando a escrita de junina por “jonina”, e deixando o nome da escola em minúsculo.

Ser fotografado é um ato constrangedor

[...] existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos (SONTAG, 2004, p. 15-16).

Mesmo estando constrangidos de posar, querendo posar ou não, contemplar o resultado das fotografias é um ato de prazer. É um testemunho da experiência prazerosa daquele momento, no caso, usar o vestido feito para mim. Além disso é uma das últimas fotos em festas juninas de escola que encontrei. Em 2005/2006, as câmeras digitais já tinham chegado na minha casa, mas a qualidade delas era péssima e os cartões de memória eram muito fáceis de se corromper, o que levou a um reduzido número de fotos preservadas da minha infância.

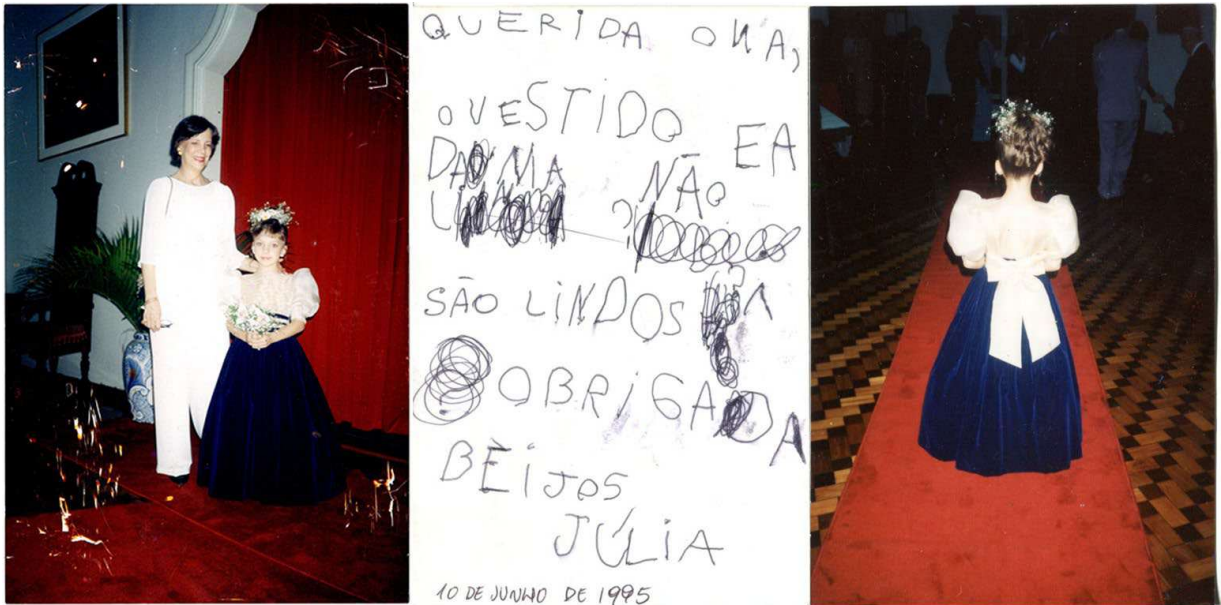
A minha irmã chegou a ser daminha [Figura 25], eu nunca fui, e era algo que eu invejava. Nunca pude vestir a sua roupa de dama, registradas pelas “máquinas de fantasia”.<sup>21</sup> A roupa de daminha que minha irmã vestiu foi para o casamento de uma das clientes da minha avó. Era um conjunto, a camisa com mangas bufantes e pregas frontais e a saia é um godê com um veludo azul marinho muito pesado, e tem como detalhe um laço na cintura com o mesmo tecido da camisa. Não é fácil ser escolhida para ser daminha e acho que minha irmã já estava passando da idade, ouvi falar, porque esse ritual da dama de honra tem disso de ser uma criança muito nova, normalmente é alguém da família ou a filha bonita de uma amiga.

Ser dama representa uma conquista para a menina, que performa na mais tenra idade os passos da noiva. O momento é de tensão, pois errar durante a entrada na igreja, não sendo próxima a família, pode levar a humilhação. Repare na Figura 25 que minha avó foi vestida com um conjunto branco amplo, de calça, como eu havia comentado que era sua preferência no capítulo anterior. E outro detalhe que eu amo sobre os objetos fotográficos com o registro das roupas que minha avó fez para nós, são o verso dos objetos com recados e anotações

<sup>21</sup> O termo “máquinas de fantasia” para descrever as câmeras fotográficas também é de Sontag (2004).

deixadas por nós crianças, neste caso uma carta que a Julia escreveu para a Oma, com a letra garrancho “Querida Oma, o vestido e a dama são lindos, obrigada. Beijos, Julia”.

Figura 25 — Registros da Júlia de daminha.



Fonte: acervo pessoal.

É riquíssimo observar essas peças por dentro e seus acabamentos [Figura 26]. A camisa tem um forro na frente de tule, que alinhava as pregas da camisa para que elas fiquem no lugar. Dentro das mangas, um enchimento de tule complexo ajuda a mantê-las bufantes. Na saia, a bainha feita a mão, a cordinha para pendurar a saia no cabide, a costura invisível que prende as faixas no cós e o botãozinho de pressão que mantém o laço no lugar são detalhes invisíveis da peça, essenciais para a sua execução sem defeitos.

Figura 26 — Detalhes da roupa de dama de honra.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

A relação entre nós quanto crianças e a costura não se limitou apenas às roupas que a nossa avó fez para nós. Eu me lembro de um dia que ela quis costurar roupas para nossas bonecas e de outro que nós três ficamos folheando revistas de moda juntas, comentando sobre as roupas. Também me lembro de um dia que anunciei o desejo de ser estilista, e ela me pediu para desenhar um vestido para ela costurar, e ela fez igualzinho. Não tenho mais esse vestido, era de malha, e no momento meu corpo estava mudando e fiquei desconfortável, ainda assim usei bastante. Não era nada demais, mas foi o primeiro vestido que eu criei.

### 3.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO, LOOK 2: UMA CRIANÇA ALINHADA

Eu fui desenvolver o interesse pela costura quando Oma já estava no hospital por três meses, vindo a falecer em seguida, mas ela fez diferença para o meu conhecimento ainda que não tenha me ensinado nada formalmente. Os objetos e tecidos que ela deixou me deram

várias pistas de como costurava. Neste projeto, um dos objetos que define a roupa são os retalhos dos tecidos que a pertenciam. Para este segundo *look*, inspirado nas peças que ela criou para nós quando crianças, parti de dois tecidos, o principal é este de estampa floral com fundo azul (o segundo da Figura 27), que ela usou para fazer o vestido da Figura 29. A estampa compõe um floral com 10 cores, entre o vermelho, tons de azul, verde, rosa, amarelo e laranja. O segundo tecido, que tinha em maior quantidade, é liso, com uma cor azul bem escura, quase um azul petróleo.

Figura 27 — Tecidos Scalán e algodão estampado.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Através do processo da queima [Figura 28], suponho que o tecido estampado seja composto 100% de algodão (CO), fibra natural, visto que durante a queima a chama era uniforme e controlada, apresentando cheiro de papel queimado com a fumaça branca, e que suas bordas se transformaram em cinzas, sujando os dedos como carvão. A trama do tecido, que recebe em sua orela o nome de Scalán, é uma sarja leve, de 3x2. O segundo tecido é um tafetá (trama 1x1) que pela queima provavelmente é composto totalmente de poliéster (PES) ou acrílico (PAC), fibras sintéticas, pois ambos os componentes se comportam de maneira semelhante na queima, porém, como não é possível distinguir apenas pela queima, proporei apenas a possibilidade de poliéster que é mais comum. O processo da queima do Scalán resultou em chamas controladas, fumaça branca com algumas manchas pretas, cheiro de leite queimado, e bordas duras e quebradiças, sem chegar a derreter. O tecido tem uma textura um pouco áspera, mas se assemelha a outros tecidos voltados para a alfaiataria compostos em lã, com um caimento leve e estruturado, amarrotando pouco. Não consegui descobrir que empresa produzia este tecido “Scalán”, marca que consta na orela do tecido. Era comum que



as empresas criassem nomes alternativos para as fibras sintéticas com combinações de nomes fantasia e a fibra que pretendiam imitar, como no caso do nylon da Rhodia que era Rhodianyl.

Figura 28 — Teste de queima.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

O vestido que inspirou a peça [Figura 29] é uma frente única de pregas, com decote frontal em U, e costas com faixas que se cruzam em X, presas por botões na lateral do vestido. É perceptível na peça que os botões da faixa foram alterados de lugar uma vez, para aumentar a faixa e o tempo de uso da peça. Esse tipo de detalhe que permite a alteração da peça, com maior folga de costura, é quase impossível de ser encontrado em roupas vendidas em lojas, sendo uma característica que atualmente está presente em peças feitas por costureiras com ateliê particular. O detalhe do viés em amarelo e os botões de mesma tonalidade contribuem com o toque infantil da peça, que também é ressaltado pela estampa.

Figura 29 — Vestido infantil confeccionado por Natalina.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Elegendo o vestido da Figura 29 como a inspiração principal, visto que se preservava um bom retalho da peça, de aproximadamente 0,5m x 1,40m, decidi manter o detalhe das faixas cruzadas e das pregas como referências, e desenvolvi a prancha iconográfica [Figura 30] com uma composição das fotografias que contém estes vestidos criados para nós e outros elementos que remetem à nossa infância, como os garranchos, as cartas de feliz aniversário e as mesas de festa montadas. Para trazer alguma informação do primeiro *look*, também busquei adicionar cordinhas na peça a ser desenvolvida.

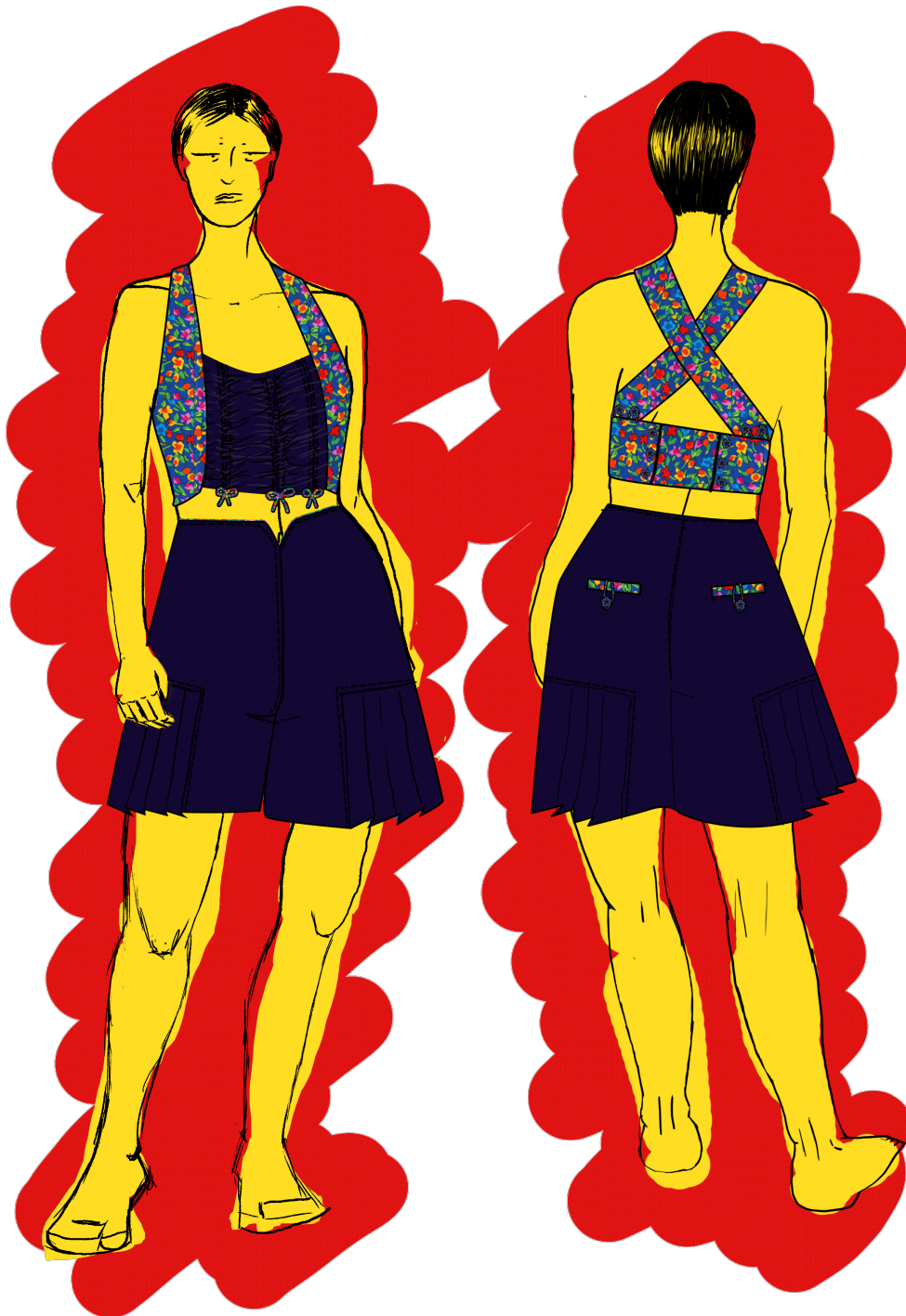
Figura 30 — Prancha iconográfica *look 2*.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Entre os rascunhos, considerando a quantidade de tecido disponível, o segundo *look* foi resolvido em um conjuntinho de short com pregas e top com alças cruzadas, com um detalhe franzido na frente [Figura 31]. As peças foram desenvolvidas sobre a base apresentada no capítulo 2. Adicionei aos shorts um arredondamento no fechamento do cós, e para que as duas peças dialogassem, adicionei o tecido estampado de algodão nos bolsos traseiros do short, e usei os mesmos botões nas duas peças.



Figura 31 — Croqui *look 2*.

Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Os botões escolhidos são de plástico, e tem um detalhe de flor. Eu tinha três desses botões do “acervo” da minha avó, apenas, mas precisava no total de 22 para as duas peças. Por muita sorte encontrei botões iguais no centro de Juiz de Fora, no Armário Central, que



fica na galeria Ítala, entre as ruas Marechal Deodoro e Mister Moore, isso depois de ter passado por mais de 5 armazéns do centro, daqueles tão abarrotados quanto devem ser e que vendem produtos encalhados de várias décadas. De maneira inacreditável, tais botões ainda são fabricados, e tive acesso a eles novinhos.

A ferramenta da Figura 32 é uma régua da Singer da minha avó que serve para desdobrar pontas de costuras, como quando viramos uma gola para o lado direito e precisamos empurrar sua ponta para fora; como medidor de botões e como um guia de costura para botões, posicionando-o sobre a parte arredondada da direita e mantendo a costura do botão alinhada. De certa forma, não é uma ferramenta indispensável, podendo ser substituída por uma régua, uma tesoura e um alfinete, mas não deixa de ser um artefato de costura antigo que auxilia nos acabamentos.

Figura 32 — Ferramenta da Singer para auxiliar medição de botões e abrir costuras.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Outra ferramenta que utilizei nesta peça foi o aparelho de viés de 3cm, que no meu caso não pode ser preso à máquina de costura como deveria, pois não há espaço para os parafusos, mas que ajudou na passadoria das fitas da frente do top que ficaram bem mais fininhas por causa do uso do aparelho, que também era de Natalina. O aparelho ainda preserva a etiqueta da loja MAQ-RIO em que foi comprado, e que permanece no mesmo endereço até hoje, na Praça da República.

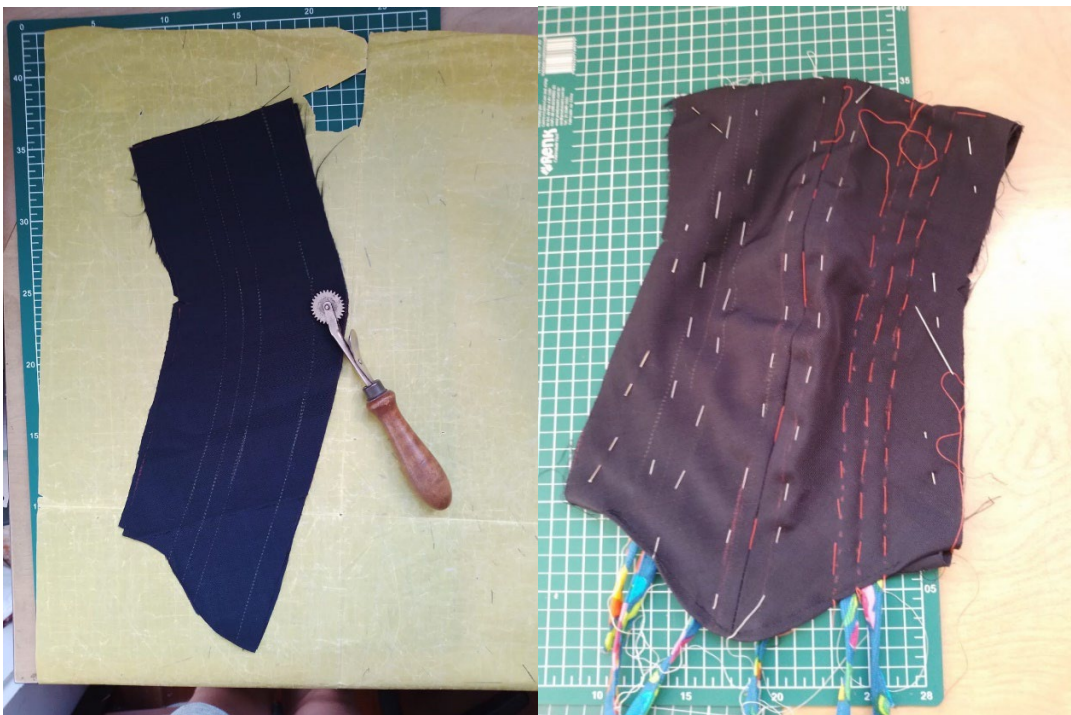
Figura 33 — Aparelho de viés.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Outro processo importante durante a confecção da peça foi o alinhavo da frente para a costura que limitava o espaço dos passantes. Para a demarcação destas linhas, utilizei o bom e velho carbono de costura e a carretilha da minha avó.

Figura 34 — Marcação das costuras de alinhavo no papel carbono e alinhavo.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Para a fixação das pregas do short, usei uma receita básica de goma leve que aprendi no projeto de Treinamento Profissional “Os usos dos materiais têxteis e de seus beneficiamentos na moda” orientado pela professora Débora Morgado, de 2019 a 2020:

Receita de goma leve:  
1 copo de água morna;  
1/2 colher (sopa) de amido de milho.  
Misture o amido na água morna e mexa até o amido ser dissolvido.  
Coloque-o em um borrifador.

O resultado do segundo *look* pode ser observado nas imagens a seguir. O top possui uso duplo, todo em azul escuro, ou com a opção com estampa. Na opção de uso sem estampa, destaquei na alça a orelha do tecido Scalán.

Figura 35 — *Look 2* frente e costas.




Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

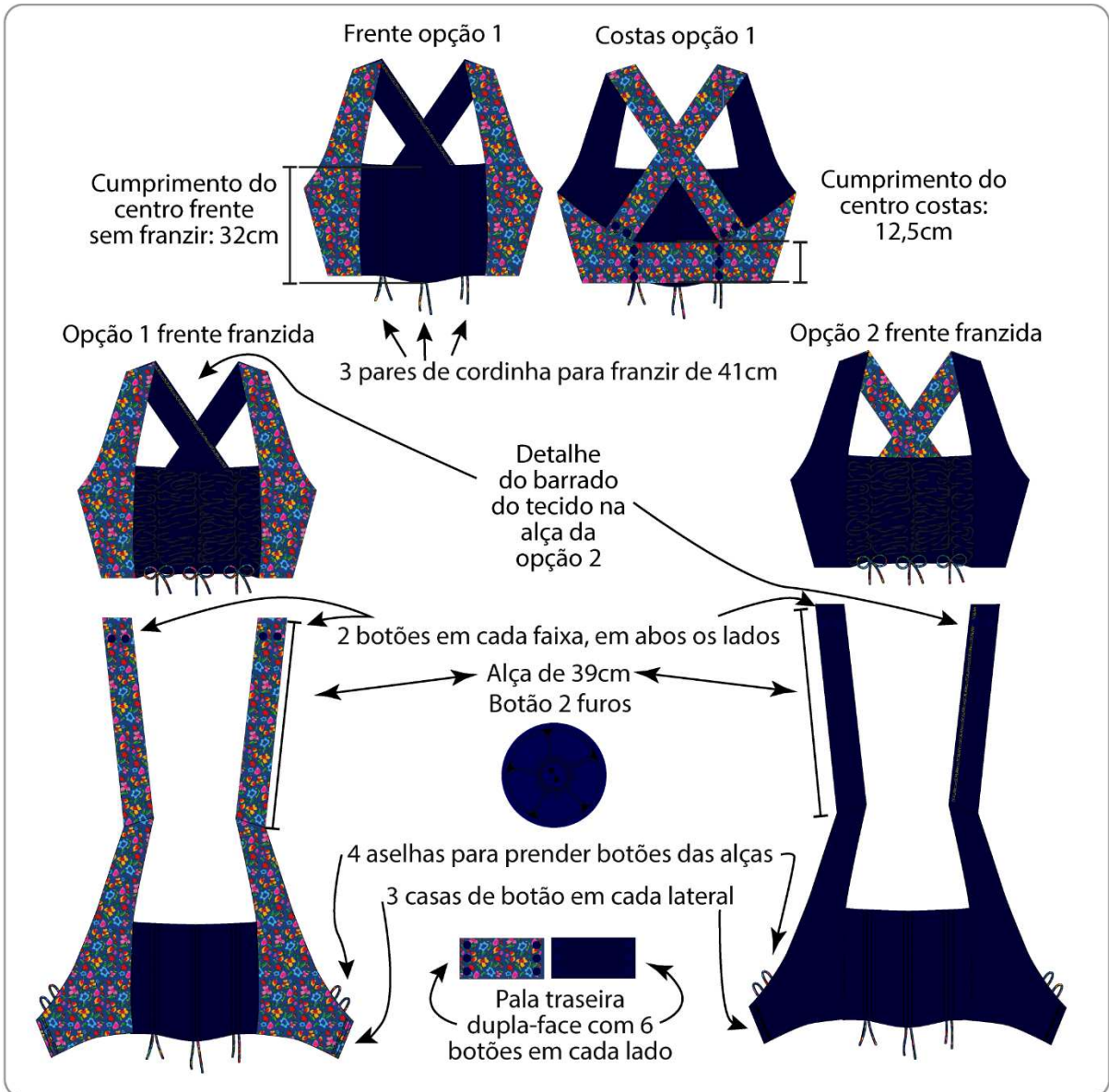
Figura 36 — *Look 2*: detalhes.

Fonte: Elaborado pela autoria (2023).



## 3.2 FICHA TÉCNICA

	REF.: EDM_2307_02	NOME: top franzido dupla-face	DATA: 07/2023
	COLEÇÃO:	DESIGNER: Eliza Dias Möller	
	DESCRIÇÃO: top franzido dupla-face com cordinhas reguladoras na frente		



## CORES

	#FFFFFF		#1DBAFF		#D11216
	#202E1D		#127048		#FF0074
	#000035		#7EBA2C		#FF66CC
	#1F3C7C		#EDAF25		

## BENEFICIAMENTOS

NOME:  
TÉCNICA:  
EMPRESA:



**GRADE DE TAMANHOS**

PP		P		M		G		GG		XG	
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
			1								



**AVIAMENTOS**

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	COR	QUANTIDADE	FORNECEDOR	PREÇO
Botão	massa poliéster	azul marinho	20un	Armarinho central	R\$ 1,00/un
Linha	63% PES, 37% CO	00401	1un	Caçula	R\$ 2,50/un
Linha	63% PES, 37% CO	00079	1un	Caçula	R\$ 2,50/un
Entretela	100% CO	Branca	0,125m	Casa Combat	R\$ 7,00/m

**TECIDOS**

DESCRIÇÃO	COMP.	COR	QUANTIDADE	LARGURA	FORNECEDOR	PREÇO
Sarja leve	100% CO		0,48m	1,40m	Acervo	R\$ 40,50/m
Scalan	100% CV	Azul petróleo	0,43m	1,40m	Acervo	R\$ 32,70/m

**AMOSTRA DE TECIDOS**

Tecido 1	Tecido 2	Tecido 3	Tecido 4
			

**CUSTOS**

AVIAMENTOS	TECIDOS	COSTURA/ BENEF.	PREÇO TOTAL
R\$25,88	R\$33,50	Prototipagem R\$ 240,00	R\$ 299,38

## MODELAGEM

**MODELISTA:** Eliza Dias Möller

**NÚMERO DE MOLDES:** 6 partes

### PARTES COMPONENTES DA MODELAGEM

### CORTE

Alças	1 par tecido 1   1 par tecido 2   fio reto
Frente lateral	1 par tecido 1   1 par tecido 2   fio reto
Pala traseira	1x tecido 1   1x tecido 2   fio reto
Centro frente	2 pares tecido 2   fio reto
Fitas de ajuste	6x tecido 1   fio reto
Aselhas	4x tecido 2   fio reto

## SEQUÊNCIA OPERACIONAL

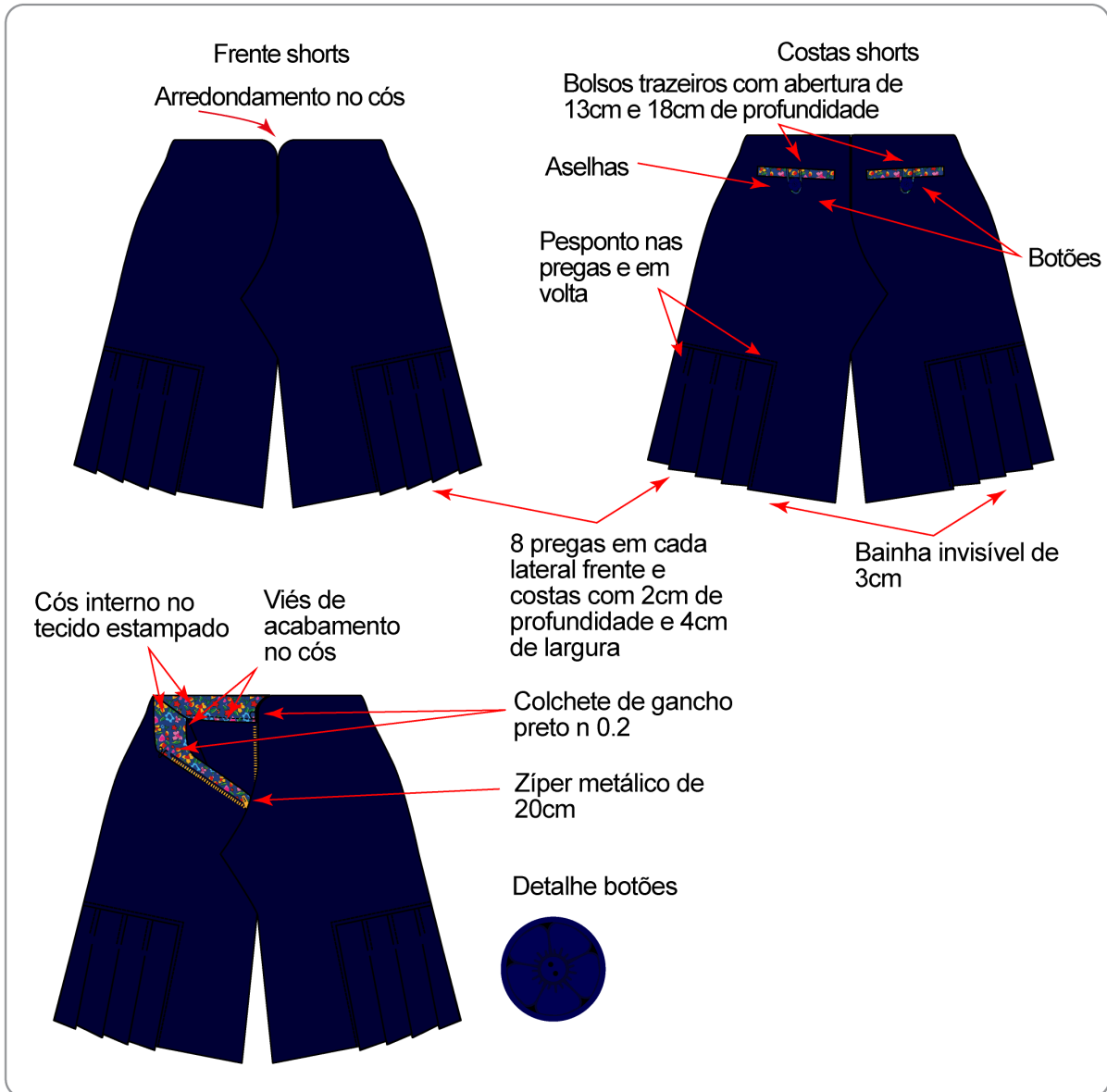
DESCRIÇÃO DA OPERAÇÃO	MÁQUINA(S)
Entretelar pala trazeira	Ferro de passar
Fechar pala trazeira embutida	Máquina doméstica
Pespontar pala trazeira próximo a borda	Máquina doméstica
Fechar fitas de ajuste e aselhas	Máquina doméstica
Fechar centros dos centros frentes	Máquina doméstica
Fechar parte superior do centro frente pregando as fitas	Máquina doméstica
Alinhar fitas e marcar costuras das canaletas	Costura manual
Costurar canaletas	Máquina doméstica
Unir laterais às alças	Máquina doméstica
Prender aselhas no local indicado nas laterais	Máquina doméstica
Unir laterais ao centro frente embutidas	Máquina doméstica
Casear centro costas 6 casas para botão de 2cm	Máquina doméstica
Pespontar acabamento do centro frente	Máquina doméstica
Pregar botões nas alças e na pala trazeira	Costura manual

REF.: EDM\_2307\_03 NOME: short com pregas laterais DATA: 07/2023







COLEÇÃO:

DESIGNER: Eliza Dias Möller

DESCRIÇÃO: short amplo com pregas laterais e fechamento em zíper



### CORES

	#FFFFFF		#1DBAFF		#D11216
	#202E1D		#127048		#FF0074
	#000035		#7EBA2C		#FF66CC
	#1F3C7C		#EDAF25		

### BENEFICIAMENTOS

NOME: ENGOMAGEM NAS PREGAS

TÉCNICA: GOMA CASEIRA COM AMIDO DE MILHO

EMPRESA:


**GRADE DE TAMANHOS**

PP		P		M		G		GG		XG	
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
			1								



**AVIAMENTOS**

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	COR	QUANTIDADE	FORNECEDOR	PREÇO
Botão	massa poliéster	azul marinho	2un	Armarinho central	R\$ 1,00/un
Linha	63% PES, 37% CO	00401	1/2un	Caçula	R\$ 2,50/un
Linha	63% PES, 37% CO	00079	2un	Caçula	R\$ 2,50/un
Zíper 20cm	Metálico	Azul	1un	Armarinho Nardy	R\$ 8,00/m
Viés de cetim	100% CA	Preto	5m	Caçula	R\$ 1,27/m
Colchete de gancho n.02	Aço niquelado	Preto	1 par	Caçula	R\$ 0,12/par

**TECIDOS**

DESCRIÇÃO	COMP.	COR	QUANTIDADE	LARGURA	FORNECEDOR	PREÇO
Sarja leve	100% CO		0,30m	1,40m	Acervo	R\$ 40,50/m
Scalan	100% CV	Azul petróleo	2m	1,40m	Acervo	R\$ 32,70/m

**AMOSTRA DE TECIDOS**

Tecido 1	Tecido 2	Tecido 3	Tecido 4
			

**CUSTOS**

AVIAMENTOS	TECIDOS	COSTURA/ BENEF.	PREÇO TOTAL
R\$22,72	R\$77,55	Prototipagem R\$ 240,00	R\$ 340,27

## MODELAGEM

**MODELISTA:** Eliza Dias Möller

**NÚMERO DE MOLDES:** 10 partes

### PARTES COMPONENTES DA MODELAGEM

### CORTE

Cós frente	1 par tecido 1   fio reto
1/2 cós costas	1 par tecido 1   fio reto
Braguilha	1x tecido 1   fio reto
Frente/costas juntas com recorte das pregas	1 par tecido 2   fio reto
Godê de 8 pregas de 4cm	1 par tecido 2   fio reto
Aselhas	2x tecido 1   fio reto
Bolso trazeiro	2 pares tecido 1   fio reto
Bainha da frente de 3cm	1 par tecido 2   fio reto
Bainha da costas de 3cm	1 par tecido 2   fio reto
Bainha das pregas de 3cm	1 par tecido 2   fio reto

## SEQUÊNCIA OPERACIONAL

DESCRIÇÃO DA OPERAÇÃO	MÁQUINA(S)
Pespointo pregas	Máquina doméstica
Unir pregas à frente e costas do shorts	Máquina doméstica
Pregar viés de acabamento	Máquina doméstica
Pespointar pregas no shorts	Máquina doméstica
Fazer alhetas	Máquina doméstica
Pregar bolso embutido nas costas com alhetas	Máquina doméstica
Pregar viés de acabamento no bolso	Máquina doméstica
Unir cós frente e costas	Máquina doméstica
Pregar viés de acabamento no cós	Máquina doméstica
Pregar zíper no lado esquerdo do cós	Máquina doméstica
Fechar braguilha	Máquina doméstica
Unir braguilha, cós e zíper do lado direito do gancho frente	Máquina doméstica
Fechar gancho trazeiro	Máquina doméstica
Finalizar junção do cós com a frente e costas	Máquina doméstica
Unir gancho frente total e unir entrepernas	Máquina doméstica
Pregar bainha na barra, pespointar e a vira com 1cm	Máquina doméstica
Costurar acabamento da bainha com costura invisível	Costura manual
Costurar colchetes no cós	Costura manual



#### 4 POR UN POCO DE TU AMOR<sup>22</sup>

Os dois capítulos anteriores e seus respectivos *looks* exploraram imaginativamente duas figuras em torno da minha avó: a de Natália, que costurava para as madames cariocas, buscando para si mesma o título de madame; e a da Oma, a avó que criava vestidos para as netas, vestindo-as como bonecas. Para o terceiro *look*, gostaria de especular sobre desejos íntimos de Natalina, diante de algumas pistas.

A relação amorosa entre meu avô Frederico e minha avó Natalina sempre foi cheia de mistérios para mim, em primeiro lugar porque eu não o conheci. Em segundo, dificilmente falava-se dele em casa, e quando falavam eram sempre coisas como “ele era médico”, ou características muito superficiais sobre sua personalidade, como no caso de um amigo precisar de ajuda com dinheiro, ele preferir dar ao emprestar, se pudesse, pois não acreditava que iria receber de volta.

Minha avó me contou algumas vezes sobre seus romances na adolescência, e as histórias nem sempre batiam, mas todas tinham propósitos. Esses romances eram sobre “paqueras”, daquelas que só se trocava olhares nas ruas. Eu não sei exatamente como ela conheceu meu avô, mas ela dizia que foi o seu primeiro namorado, o primeiro que encostou a mão na dela e o primeiro que beijou. Quem tem avós que nasceram na primeira metade do século XX, até os anos 1940 pelo menos, já deve ter ouvido que “naquela época era assim que funcionava”. Natalina se casou com 21 anos, em 1955, e Frederico era por volta de 10 anos mais velho que ela. Havia um controle muito grande dos corpos e um desejo pelo casamento, mas esse controle era romantizado pelas falas, e quando ela me contava eu mesma projetava essas situações românticas, o desejo enorme guardado por aqueles que só poderiam tocar a ponta dos dedos um do outro.

A virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão. A Igreja, que a consagra como virtude suprema, celebra o modelo de Maria, virgem e mãe. Os pintores da Anunciação, grande tema medieval, representam o anjo prosternado no quarto da jovem virgem, diante de seu leito estreito. Essa valorização religiosa foi laicizada, sacralizada, sexualizada também: o branco, o casamento de branco, no Segundo Império, simboliza a pureza da prometida.

Preservar, proteger a virgindade da jovem solteira é uma obsessão familiar e social.

---

<sup>22</sup> O título deste capítulo é de uma das canções mais românticas do Julio Iglesias, na minha opinião. Minha avó tinha uns 10 CDs do artista. **POR UN POCO DE TU AMOR**. Composição: Albert Hammond e O. Gomez; intérprete: Julio Iglesias; produção: Julio Iglesias, M. De La Calva e Ramón Arcusa. California: Columbia Records, 1981. LP

Pois a *violação* é um grande risco, porque constitui um rito de iniciação masculina tolerado na Idade Média: Georges Duby e Jacques Rossiaud descrevem os bandos de rapazes em busca de presas. Infeliz daquela que se deixa capturar. Torna-se para sempre suspeita de ser uma mulher fácil. Uma vez deflorada, principalmente se foram muitos os que o fizeram, não encontrará quem a queira como esposa (PERROT, 2017, p. 45).

Esses causos românticos, que também tinham o objetivo de nos ensinar sobre um ideal cristão do casamento, da virgindade e da dedicação aos maridos, como descritos na citação à Michelle Perrot acima, eram igualmente retratados pelas roupas. Minha avó tinha um ciúme particular de algumas peças, e essas sempre tinham sido usadas em companhia do meu avô. Me lembro de uma vez que sujei minha camisa na sua casa e ela disse para eu pegar uma emprestada, aproveitei para escolher uma bem bonita, com segundas intenções de levá-la para casa, claro. Na minha cabeça, uma senhora que tinha três guarda-roupas gigantes lotados de roupas não daria falta de uma peça. Era uma camisa de botões azul marinho com gola de poá branco. Assim que eu a vesti, Natalina perguntou “quem deixou” que eu pegasse aquela peça, porque ela tinha usado numa ocasião especial e eu não podia estragá-la. Tive que trocar por uma camisa polo de malha que foi do meu pai. Outra dessas peças em especial, que não ouvi a história diretamente da minha avó, foi um conjunto de veludo preto. O único registro dela vestindo uma dessas peças está na fotografia da Figura 37.

Figura 37 — Fotografia de Natalina em Taubaté, anos 1950.



Fonte: acervo pessoal.

Diz meu pai que esta foto foi tirada na cidade paulista de Taubaté, em que reside uma parte da família da minha avó. A imagem parece ser de estúdio, por causa da coluna branca na direita, estilo romano, e o fundo que apresenta um tecido ou estampa que não representa um local de fato. A iluminação da foto também é bem planejada, da esquerda para a direita, causando sombras propositas que evidenciam as maçãs do rosto. O cabelo não amassa ao encostar na coluna, a cabeça está recostada suavemente no objeto. O batom é de cor forte, provavelmente vermelho, destacando o contorno da boca e o olhar se direciona para a câmera, mas a atravessa para o infinito. Natalina parece contemplativa, enquanto sua roupa e seus cabelos pretos emolduram seu colo e rosto. Uma gargantilha com pequenas pérolas faz par com os brincos do mesmo material. Acredito que a fotografia seja dos anos 1950, talvez, de 1952, ano que completou seus 18 anos.

Depois que a Oma já havia falecido, eu me lembro de ter encontrado a parte de cima do conjunto descosturado nas laterais e nas costas, em uma sacola com outros retalhos. Eu tentei vestir a peça, mas era muito pequena para mim, mesmo com 16 anos, os braços eram terrivelmente apertados. O decote era como este da Figura 37, em formato de coração, e as mangas 3/4, um pouco abaixo do cotovelo. O fechamento parecia ser nas costas. Encontramos essa sacola depois de mudar para a casa de Natalina, revirando seus tecidos e materiais de costura. Logo depois que ela faleceu, eu entrei em um curso de corte e costura, por sugestão da minha mãe, que me contou a história da peça. Ela disse que minha avó usou esse conjunto no primeiro encontro com meu avô, e que uma vez tentou reformar para caber nela de novo, porque ela queria ser enterrada com aquela roupa. Minha mãe disse que tinha uma saia também, que ainda está inteira [Figura 38].

Figura 38 — Saia do conjunto de veludo e detalhe do botão encapado, com relevo dourado em formato de folha.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Para Colin Campbell (2001), o desenvolvimento do consumismo moderno tem um elo fundamental com o romantismo, sendo este até um dos impulsionadores da chamada Revolução Industrial. O espírito romântico, que tem seu nascimento no final do século XVIII, passa a centrar-se nos indivíduos e na família, em contraponto ao racionalismo iluminista. Um exemplo deste espírito romântico poderia estar no mercado de vestidos de noiva do século XIX, que conforme Elisabeth Wilson (2003 [1985], p. 122, 123), foi um dos que intensificou a dicotomia encontrada entre a necessidade de ser singular para seduzir, e de ser similar para encaixar-se. Conforme a autora:

Para alcançar *status*, cada mulher deve usar o uniforme da moda, mas, em um mundo que acredita no amor romântico individualizado, ela também deve expressar a singularidade de sua personalidade. Essa necessidade de singularidade dentro da similaridade se intensificou, se não se originou, no mercado matrimonial do século XIX. [...]

O vestido da virgem do século XIX no mercado matrimonial tinha, portanto, de transmitir sutilmente o *status* familiar, bem como o desejo pessoal: sedução, embora virginal; juntamente com a aparente submissão e disposição para obedecer, deve-se sugerir a capacidade de dirigir uma casa; as qualidades etéreas do Anjo da Casa devem, de alguma forma, ser combinadas com a sugestão de saúde e força suficientes para sustentar uma grande família.<sup>23</sup>

<sup>23</sup>Tradução livre do original: “In the nineteenth century the bourgeois woman's appearance was an artistic production. To achieve status, each woman must wear the uniform of fashion, yet, in a world that believed in individualized romantic love she must also express the uniqueness of her personality. This necessity of uniqueness within similarity intensified, if it did not originate, in the nineteenth-century marriage market. /The dress of the nineteenth-century virgin on the marriage market had

Fora os interesses econômicos dos casamentos burgueses, há uma projeção romântica e hedonista, que é explicada por Collin Campbell. O hedonismo moderno é “o desejo da antecipada qualidade de prazer que uma experiência promete dar” (CAMPBELL, 2001 p. 114), o romântico é aquele que sonha para além da realidade, em busca do prazer, ao contrário daquele que é racional. Os vestidos de noiva, como o que minha avó vestiu, que não foge das regras que se convencionaram a partir do século XIX, branco, virginal, submisso, contribuem para a construção de um cenário importante para a compreensão destes rituais:

Os objetos materiais são um cenário. Eles nos conscientizam do que é apropriado e inapropriado. Nos dizem que isso é um casamento, aquilo é uma atividade impura. Mas funcionam de modo mais efetivo quando não olhamos para eles quando apenas os aceitamos (MILLER, 1999, p. 61).

Figura 39 — Festa de casamento de Natalina e Frederico Möller.



Fonte: acervo pessoal.

Observe os objetos dispostos na Figura 39, inclusive as roupas dos convidados. A toalha branca trabalhada sobre a mesa, a estrutura que faz com que o bolo pareça um edifício neoclássico, as taças, as garrafas de vinho e os docinhos. Os convidados, familiares, estão em suas melhores roupas, com exceção da suposta madrinha e da noiva, todos estão com roupas escuras. E em seus rostos, a felicidade e o orgulho de um matrimônio bem-sucedido. Todos estes elementos dizem que este é um casamento, e não uma “atividade impura”. Em uma

---

therefore subtly to convey family status as well as personal desirability: seductiveness, albeit virginal; along with apparent submissiveness and a willingness to obey, the ability to run a household should be suggested; the ethereal qualities of the Angel in the House must somehow be combined with the suggestion of sufficient health and strength to bear a large family.”



edição especial para as noivas do *Jornal das Moças* de 1954, que pertencia a cunhada da minha avó, a tia Vera, encontrei uma matéria que acredito ter influenciado no formato do casamento da minha avó:

Figura 40 — Páginas do *Jornal das Moças* sobre cerimônia casamento, enxoval e vestido de noiva.

**608 mulheres exigentes criaram as qualidades do Talco PALMOLIVE!**

Perfuma...  
Refresca...  
Protege...  
Desodoriza...



TÃO FINO E SUAVE QUE FLUTUA NO AR!

Sim, 608 mulheres exigentes, fazendo experiências em suas próprias casas, determinaram as qualidades do maravilhoso TALCO PALMOLIVE.

1. Qualidade Super-fina para amaciar e proteger a pele das crianças...
2. Um perfume suave... mas que perdura durante horas.
3. E desodorante... Evita o cheiro da transpiração.

**UM DIA FELIZ**  
CONCLUSÃO

**ROUPAS ÍNTIMAS:** 6 camisas de dormir; 6 jogos de combinações e calças; 3 blusas; 3 poiseiros; 3 soutiens; 2 saídas; 2 pares de meias; 6 lençóis.

**VESTIDOS:** 1 costureiro; 2 vestidos de passeio; 1 para noiva; 2 calças compridas ou vários léguas; 3 vestidos esportivos. Vejam as belíssimas coleções que publicamos hoje.

**AVERTIAS:** Mesmo tendo muitas empregadas, é necessário a uma boa dona de casa o uso de um avental para quando for à cozinha dar instruções sobre um jantar, uma vez ou outras. Vejam os novos modelos.

**ROUPAS DE CAMA:** 1 colcha bordada de renda ou de croché; 6 lençóis bordados ou em arte aplicada; 6 lençóis lisos para lavar; 6 pares de fronhas; 1 jogo de fronhas para o dia; 1 cobertor ou edredon; 3 colchas comuns.

**ROUPAS DE MESA:** 1 toalha de jantar para cerimônias; 2 toalhas bordadas, porém, mais simples; 3 toalhas para uso diário; 2 toalhas para chá; 2 jogos americanos; 3 toalhas para o café matinal; 2 jogos de panos de prato. Vejam modelos neste número.

**OBSERVAÇÃO:** Tudo aqui pode ser aumentado ou diminuído, também a qualidade e as espécies poderão sofrer alterações, a isso devido à vontade e às posses de cada um.

**O DIA**  
Ainda sob o mesmo aspecto, vamos dar algumas espécies de casamento, tudo dependendo da pouca de que se revestirá o solene.

**CASAMENTO RÍQUÍSSIMO:** Traje para o homem: casaca, smoking ou fraque com calças listradas. Sobeiras: vestido toaiete. Noivo, padrinho, convidados de honra, entram pela sacristia. Na porta da igreja, ficam o pai do noivo e o da noiva, que, em regra geral, é o padrinho desta. Quando o carro da noiva, que vem acompanhada de sua madrinha (isto é mais o padrinho quem viaja com a noiva), chega à porta da nave, o padrinho, dando o seu braço direito, recebe a noiva e a conduz pelo centro da igreja, enquanto a madrinha, (que sempre é a sua genitora) é conduzida pelo pai do noivo, ou pelo centro da igreja, atrás da noiva, ou pelo lado, para espantada no altar. Os convidados de honra abrem-se em alas e o noivo vem apoiado quase próximo ao altar, continuando no lado até o último degrau. Lá chegando o noivo e padrinho desta ficam à direita da noiva e de sua padrinha. Na boca de entrada das alas, a noiva dá o braço à sua madrinha.

**CASAMENTO RICO:** Igual ao de cima porém sem convidados de honra.

**CASAMENTO MENOS RICO,** ou, melhor, casamento simples.

O noivo vem para a igreja acompanhado de sua madrinha e ambos vão logo para o altar. O padrinho do noivo conduz a madrinha da noiva, quando esta chega à igreja. O padrinho da noiva segura a sua afilhada e a conduz ao lado da noiva. Aí, vem os convidados e na frente seguem as mezinhas ou "demoiselles d'honneur".

E há, finalmente, o casamento pobre, em que o noivo entra com a noiva e padrinho com a madrinha, etc.

É conveniente, entretanto, saber que, em qualquer caso, que no carro, que na entrada da igreja, o noivo fica sempre à esquerda da noiva e que só no altar fica à sua direita.

**COMO DEVERÃO IR VESTIDOS OS NOIVOS:** No primeiro caso, há espartado. No segundo e no terceiro, o traje é: paletó branco e calças listradas; gravata cinza, sapatos de verde, e meias pretas.

Nos outros casos, termo completo, de preferência de cor escura. Sempre uma questão de gosto.

Terminando a solene, recebe o comprimento e o resto é uma questão de rotina.



Muitos metros de renda e de cetim fazem a beleza deste maravilhoso vestido de noiva. O véuinho curto é em tule finíssimo e preso à cabeça por alguns raminhos de miosótis brancos.

Foto: Ingresso especialmente para JORNAL DAS MOÇAS

Fonte: *Jornal das Moças*, 7-10-1954, p. 18-19.

Na página da esquerda há um guia para o enxoval da noiva, que a revista diz ser algo muito pessoal, pois depende do quanto cada um pode gastar, ainda assim, o texto contribui com uma “ideia do que o enxoval pode ser”. Há recomendações desde roupas íntimas, roupas para casa e formais, tanto para o homem quanto para a mulher, de aventais a roupas de mesa e cama. Em seguida, seguem-se as recomendações de como a cerimônia do casamento deve ser organizada, dividindo-a em três categorias: o casamento riquíssimo; o casamento rico e o “casamento menos rico, ou, melhor, casamento simples”. Como os noivos não são o público alvo da revista e os ternos e fraques não ocupam nenhuma página, como no caso das noivas (exemplo página da direita), sua vestimenta é descrita nas recomendações. Para o casamento riquíssimo, o noivo deve vestir “casaca, smoking ou fraque com calças listradas”, no

casamento rico ou menos rico “paletó mescla e calça listrada, gravata cinza, sapatos de verniz e meias pretas.”

Há também uma descrição para todo o ritual, nos casamentos riquíssimos e rico, o noivo e a noiva entram com seus padrinhos, e os pais esperam na porta. No casamento menos rico, os noivos entram juntos, seguidos por seus respectivos padrinhos em casal. Depois de todas as recomendações e dos tipos de casamento para cada bolso, seguem-se páginas e mais páginas de vestidos de noiva, com descrição dos tecidos, como o da página 19 da Figura 40 (a da direita), que diz: “Muitos metros de renda e de cetim fazem a beleza dêste maravilhoso vestido de noiva. O véusinho curto é em tule finíssimo e prêso à cabeça por alguns raminhos de miosótis brancos.”. Depois de ler essa revista, compreendi melhor porque minha avó e meu avô não entraram com seus pais na igreja, como fazemos atualmente. A escolha dos tecidos contribui com o sonho da entrada triunfal na igreja. A cauda longa rendada cobre o tapete vermelho traz uma dramaticidade para a noiva. A renda sobe até o seu pescoço e cabelos, no véu curto.

Figura 41 — Entrada dos noivos.



Fonte: acervo pessoal.

Este *casamento rico*, foi a consumação dos ideais românticos da minha avó, e quando meu avô faleceu, talvez, este romance ficou de certa forma perdido. Para mim, a projeção de querer ser enterrada com a roupa que usou em seu primeiro encontro, a roupa que representa que foi amada e se apaixonou, preservou a ideia de eternidade para esse romance ficcional que vivenciei, e que lhe deixou um vazio emocional quando acabou.

*Não pude descansar com sua lembrança  
E aqui estou sozinho em minha melancolia*

*Acreditar que sou uma parte dos seus sonhos  
Me deixa alegre novamente<sup>24</sup>*

Conforme Campbell (2001, p. 114), as emoções são fonte de estimulação do prazer mais do que os estímulos sensoriais, e os hedonistas criam e recriam imaginativamente imagens para o seu prazer, pois o real não é tão competente para este fim. Quando minha avó guardou essas peças, que nem mais a serviam, era porque lembravam de momentos que esteve ao lado do meu avô. Ela queria preservar o prazer dessa experiência que é cheia de emoções idealizadas, fantasiando a sua própria memória passada e seu futuro, pois desejava ser enterrada com este conjunto. O fato de ela querer perecer com a roupa do seu primeiro encontro traz o desejo de eternizar este momento. O curioso é que ela não guardou muitas peças do meu avô, a memória estava nas peças que ela vestiu. Vejo nisso um pouco de amor próprio, uma fantasia de si mesma.

[...] no hedonismo moderno e auto ilusivo, o indivíduo é muito mais um artista da imaginação, alguém que tira imagens da memória ou das circunstâncias existentes e as redistribui ou as aperfeiçoa de outra maneira em sua mente, de tal modo que elas se tornam distintamente agradáveis. Já não são “recebidas como dadas” da experiência passada, mas elaboradas para produtos únicos, sendo o prazer o princípio orientador. Nesse sentido, o hedonista contemporâneo é um artista do sonho, que as especiais habilidades psíquicas do homem moderno tornaram possível (CAMPBELL, 2001, p. 115).

O hedonista cria, então, “fantasias convincentes”, e é “tanto o autor como a plateia no seu próprio drama [...]” (CAMPBELL, 2001, p. 115). Morrer com a roupa que seu marido se apaixonou por ela. Ser amada na vida eterna. Para eternizar esse amor, porém, diversos objetos parecem ser necessários, como o conjunto que não lhe cabe mais. É necessário manter-se jovem e magra, como era quando jovem, para cumprir este papel.

Minha avó tinha uma relação bastante difícil com seu corpo. A ideia de manter-se sempre jovem dialoga com o consumo hedonista tratado por Campbell, porque o jovem é aquele que mais pode aproveitar dos lazeres da vida. No suplemento da revista *Burda* de julho de 1968<sup>25</sup>, na página 29, um artigo da coluna “Beleza ao Seu Alcance” assinado por Pierre Berjeaut, intitulado “Biologia e beleza”, fala de novas descobertas científicas acerca do

<sup>24</sup> Tradução livre do trecho da música *Por un poco de tu amor* que também dá o título a este capítulo. Letra original: “No he podido descansar con tu recuerdo/ Y me encuentro solo en mi melancolía/ El creer que soy un parte de tus sueños/ Me devuelves la alegría”. Traduzido por Sabrina no site letras de músicas. <https://www.letras.mus.br/julio-iglesias/570898/traducao.html> Acessado em: 11/06/2023.

<sup>25</sup> BERJEAUT, Pierre. Biologia e beleza. **Revista Burda**. Rio de Janeiro: Publicações Castro LTDA. Nº9. Julho de 1968. Suplemento. Coluna “Beleza ao seu alcance”

envelhecimento, que foram publicados na revista *PARIS-MATCH*<sup>26</sup>, em uma sessão destinada a “assuntos científicos”. Neste artigo, o fato da média de vida entre os anos 1968 e 2000 aumentar em 44% é usado como justificativa para Pierre Berjeaut reforçar a necessidade dos cuidados com a beleza, principalmente da pele, para as mulheres.

Nosso dever é sempre informar nosso próximo sobre a evolução da ciência e suas consequências. Por isso, julgamos de grande interesse para a mulher, não só fazer um “check up” anual de saúde, consultando seu médico de família (que, conforme o caso, poderá encaminhá-la a um médico especialista de sua inteira confiança), como também de 7 em 7 anos consultar um bioesteticista competente para fazer um “check up” de beleza. Esses intervalos de 7 anos são importantes pois correspondem aos ciclos em que se desenrola nossa vida, a partir da fase intrauterina, até os 7 anos de idade, depois aos 14 (puberdade), aos 21 (maioridade) e assim por diante. Fazendo um “check up” de beleza periódico a mulher manterá sua aparência jovem, agradando a seu marido e a seus filhos e conservará a felicidade de seu lar e sua própria felicidade (BERJEAUT, 1968, p. 29).

Ao final do artigo, a revista recomenda às leitoras buscarem o Instituto Fisioterápico Pierre, que ficava na rua Oscar Freire em São Paulo. Pela coincidência dos nomes, suponho que o Pierre Berjeaut, talvez, seja o mesmo Pierre do instituto, mas não consegui encontrar informações sobre nenhum dos dois fora este artigo da revista, mesmo buscando nos acervos dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Na página seguinte do suplemento, a tradução da *Burda Moden* da coluna “Consultório de beleza” apresenta mais outros cuidados que as mulheres devem ter com o seu corpo em cada idade, os títulos são “Surgem as primeiras preguinhas em volta dos olhos”; “O pescoço também dá as suas preocupações”; “Boca e queixo facilmente traem a idade” e “Não tenha rugas na testa.” Recomenda-se cirurgia plástica quando for necessário.

Enfatizo no texto da citação acima a realização que se teria ao cuidar da sua beleza, descrita na última frase: “Fazendo um “check up” de beleza periódico a mulher manterá sua aparência jovem, agradando a seu marido e a seus filhos e conservará a felicidade de seu lar e sua própria felicidade.” Débora Morgado (2021), ao investigar a *Enciclopédia da Mulher* da Abril Cultural, das décadas de 1960 e 1970, ressalta a relação condicional imposta pelo periódico entre ser bela e jovem com a ideia da mulher moderna e emancipada. Nota-se neste periódico o uso do discurso científico presente em revistas de comportamento voltado para as mulheres, reforçado por figuras médicas, que “trazem a essas abordagens um aspecto de

<sup>26</sup> A revista *Paris Match* (editora Hachette Filipacchi Médias) é publicada desde 1949 na França, com algumas interrupções, e trata de assuntos gerais, como notícias, atualidades, estilo de vida e a vida das celebridades, podendo ser considerada semelhante à revista brasileira *Veja* (Abril).



autoridade” (NECKEL, 2004, *apud* MORGADO, 2021, p.156), como este que apresentei da revista *Burda*.

[...] as exigências para a manutenção de um corpo jovem, magro, rígido, sem pelos e, portanto, atraente, foi enfaticamente direcionado ao público feminino, o que não se fez, no entanto, sem a presença mais ou menos oculta da indústria da beleza, que até hoje mantém sua influência sobre as imagens idealizadas de mulheres que circulam pelos diversos meios de comunicação atuais. Todas essas imagens e discursos são vistos juntamente às ideias de transformação dos tempos e de liberação feminina, constituindo-se em imagens que retratariam a própria modernização da cultura (MORGADO, 2021, p. 157-158).

A idealização irreal da magreza e do corpo jovem e liso que não são mais uma realidade na velhice, fazem com que o prazer romântico de ser desejada se encontrem afastados, levando a melancolia. Natalina, preocupada em cumprir com essas expectativas, e fugir da realidade do envelhecimento, ia constantemente ao esteticista, fez plástica no nariz aos 37 anos, ficou com o rosto vermelho por *peeling*<sup>27</sup> como a Samantha de *Sex and The City*<sup>27</sup>, fazia aplicações de *botox*, evitava pegar sol a todo custo, mantendo sua casa com as cortinas fechadas, usava luvas como as de Karl Lagerfeld para esconder manchas na pele, fazia jejuns para ficar magra com a desculpa de ser uma profissão de fé.<sup>28</sup>

Figura 42 — Antes e depois da cirurgia no nariz.



<sup>27</sup> SEX AND THE CITY. Direção: Michael Patrick King (1999-2004). Roteiro: Darren Star; Cindy Chupack; Candance Bushnell; Candence Bushnell; Julie Rottenberg; Elisa Zuritsky; Amy Harris; Liz Tuccillo. Nova York: HBO, 18 ago. 2002. Episódio 5, *Plus One Is the Loneliest Number*, 5a temporada. Série de TV, 30min.

<sup>28</sup> É importante deixar nítido que a cultura da magreza imposta sobre nossos corpos não tem nenhuma relação com a saúde, e sim que influenciam no desenvolvimento de distúrbios alimentares muito prejudiciais.



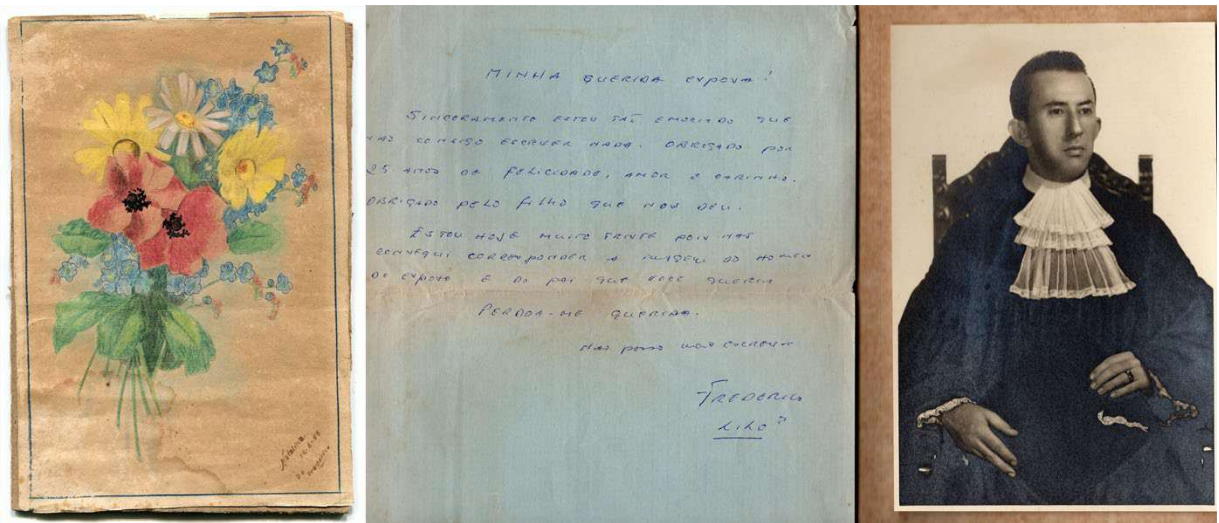
Fonte: acervo pessoal.

O cuidado com a beleza e o consumo de cremes, tintas de cabelo e procedimentos estéticos contribuem com a fantasia de se manter jovem. A juventude foi fundamental para moldar os novos modos de lazer contemporâneo a partir da segunda metade do século XX (GROPPO, 2016), o que criou uma relação dialética entre as ideias de juventude e de lazer. Se o hedonista busca o prazer a todo custo, manter-se jovem parece um dos meios de se afastar da realidade, e ser jovem se torna parte condicional do prazer contemporâneo, assim como do consumo, que ampliou a ideia da juventude para além da faixa etária, afinal pode-se criar uma sensação estimulante de ser um jovem pelas atitudes, determinadas práticas esportivas e culturais, roupas, maneiras de falar, músicas que se escuta, cremes e maquiagens.

Evidentemente, a jornada para a fantasia também é impelida por um desejo de fugir da realidade, mas então isso pode ser visto como estreitamente associado ao fato de que a experiência diária não oferece muitas possibilidades de desfrute. Assim, a capacidade de fantasiar é, fundamentalmente, uma forma de hedonismo, sendo seu aspecto característico essas sensações agradáveis que se colhem das imagens que o próprio hedonista cria, imagens que sabemos serem ilusórias, mas que, não obstante, são tratadas como reais para se conseguir um efeito estimulante (CAMPBELL, 2001, p. 119).

Mesmo com todo esse esforço de manter a imagem eterna do período que vestiu aquele conjunto de veludo, minha avó dizia que nunca teve certeza se foi verdadeiramente amada. Essa sua insegurança, que não sei dizer as motivações, pois nunca foram muito trabalhadas, me dão certa angústia. Como relatei no início do capítulo, não conheci meu avô, mas encontrei algumas declarações de amor deixadas por ele para Natalina. A primeira é este desenho de flores da Figura 43, em que ele assina “Natalina/ 12-5-53/ Do Frederico”. Sei que ele fez para ela pois ela me contou, e neste dia ela disse que não sabia se ele tinha realmente a amado. Depois, encontrei dentro de uma das fotos de formatura do meu avô uma carta escrita em um papel de receita, endereçada a minha avó. Nesta carta, meu avô agradece por estarem comemorando “25 anos de felicidade, amor e carinho”, mas também diz estar muito triste por não ter conseguido corresponder “a imagem do homem, do esposo e do pai que você queria.”

Figura 43 — Declarações: o desenho e a carta.



Fonte: acervo pessoal.

Não sei que imagem era essa, não sei se algo aconteceu. Não tenho informações. Imagino que talvez ela quisesse uma retribuição semelhante a seus esforços pela perfeição. Minha avó sempre cobrou muito de todos, que nos sentássemos com postura, que não encostássemos na parede para não as sujar, que comêssemos a quantidade certa de comida etc. Ela idealizava o impossível, mas se esforçava para cumprir seus ideais, ainda que isso a prejudicasse constantemente e a levasse a frustração, como a de não caber em seu conjunto aveludado, e a conflitos com quem estivesse perto. Mesmo assim, Natalina mostrava seu carinho por nós, seus netos e filho, de maneiras menos nítidas, nos ajudando financeiramente nos momentos de aperto, pagando cursinhos, costurando vestidos e deixando uma casa cheia de objetos desejáveis. Morgado (2021, p. 226) apresenta uma reflexão baseada na teoria de Miller (2002) sobre os objetos de decoração manufaturados pelas mulheres para a casa e para seu próprio corpo, tendo como exemplo um avental que tem um coração bordado:

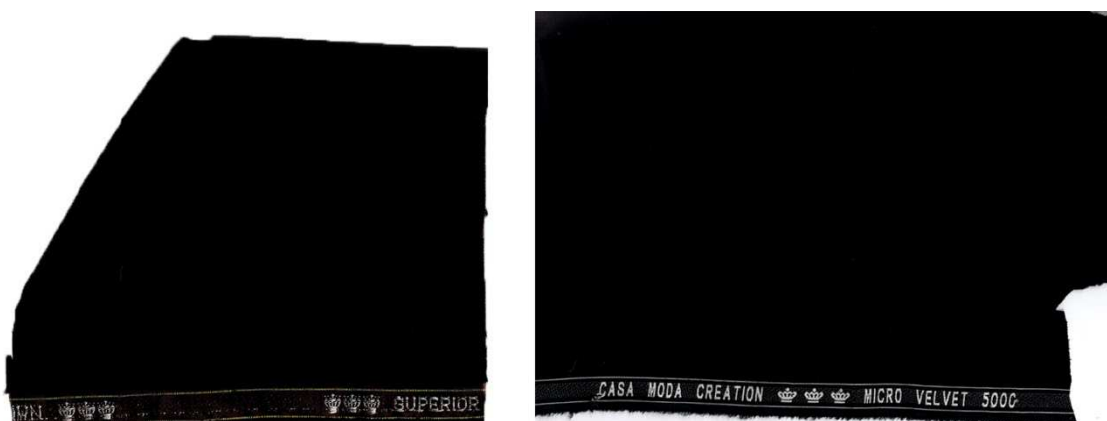
Miller (2002) analisa que por meio dos bens e de seus usos, os sujeitos envolvidos em uma relação podem expressar seus sentimentos sem a necessidade de serem muito explícitos acerca do que está acontecendo. Com isso, compreendo que a alusão ao amor costurado no avental, retirando-lhe a ideia de trabalho, torna-se um meio de manifestação dos afetos que substitui as palavras e as ideias mais conscientemente elaboradas.

Percebo hoje o seu carinho transmitido por esses objetos e como eles me constituem em diversas performances, quando os posiciono para enfeitar minha casa, e principalmente por suas roupas que me transformam em uma elegante mulher casada.

#### 4.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO, LOOK 3: PARA MORRER DE AMOR

Da mesma forma que os dois *looks* anteriores, o terceiro partiu de tecidos. O principal tecido que inspirou a peça foi um pedaço de veludo, com aproximadamente meio metro, que em um retalho podia-se ler na orela “Superior” e o restante de uma palavra que provavelmente é “Crown”, coroa em inglês [Figura 44]. Ao longo do desenvolvimento da peça, precisei comprar mais meio metro de veludo, e recorri à loja Marabá, que é o tecido da direita da Figura 44, com orela “Casa Moda Creation/ Micro Velvet 5000”, que é um veludo importado, provavelmente da China, visto que seu similar é vendido na loja virtual *Alibaba*, que vende diretamente das fábricas chinesas. A qualidade dos veludos é semelhante, apesar da composição ser um pouco diferente, como veremos no teste de queima a seguir.

Figura 44 — Tecidos: veludo do acervo vs. veludo Marabá.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Além dos veludos, optei por usar como tecido uma camisa que era da minha avó e acredito que ela possa ter costurado, pois tem acabamentos caseiros e nenhuma etiqueta [Figura 45]. Além disso a modelagem certamente é sob medida, visto a curvatura específica das pences. Esta camisa não sei se era uma de suas favoritas, pois só a conheci depois que ela faleceu, mas era uma das minhas. Infelizmente ela rasgou em uma das cavas das costas de maneira que não era possível ser recosturado. A camisa também acompanhava um belo botão de plástico dourado, que não entrou para o *look*.

Figura 45 — Camisa de seda de Natalina.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Para pensar em alternativas para este *look*, montei a prancha iconográfica focando no romance, nas flores, casamento, fotos de casal, na carta e, principalmente, no conjunto de veludo com o qual ela gostaria de ser enterrada.

Figura 46 — Prancha iconográfica.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).



Dentre os rascunhos de possíveis *looks*, cheguei em um conjunto de camisa com saia e um corset. A camisa com detalhe de veludo nas palas, que possuem arredondamentos remetendo ao decote de coração, e para trazer maior dramaticidade para a peça, dividi a manga em três partes bufantes amarradas com fitas, puxando referências do período romântico europeu do século XIX. A saia repete o desenho da pala frontal e as pregas que aparecem no *look* 2. Para finalizar, o corset evidencia o decote de coração, controlando e modelando o corpo.

Figura 47 — Croqui do *look* 3.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).



Pela pouca quantidade de veludo, a maior parte das peças foi composta por um tricoline 100% algodão (CO), que dispensaria a queima já que foi comprado, porém, a fim de comparação com as demais queimas, considerei útil queimá-lo e apresentar o processo na Figura 48. Como é de se esperar, o algodão teve chamas regulares, fumaça branca, bordas que se tornam cinzas como a de um papel queimado. O cheiro também remete ao papel queimado.

Figura 48 — Teste de queima do algodão.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Na queima dos veludos, foi interessante comparar o veludo do acervo da minha avó com o veludo comprado na Marabá, que tinha a composição de 100% poliéster (PES). O veludo do acervo teve chama controlada, e o cheiro foi de folhas queimadas ao cheiro de leite queimado, comum ao poliéster. A fumaça era branca com algumas partes escuras. O tecido comprado teve chamas irregulares e que se apagaram rapidamente, não sendo possível identificar a fumaça. Pesquisando nos vendedores da China, boa parte deste veludo Casa Moda Creation possui um beneficiamento antichamas, o que provavelmente é um dos motivos de a queima ter ocorrido desta forma. O cheiro do tecido da Marabá era de plástico queimado, e sua borda que ficou completamente dura, não deixando dúvidas sobre a composição: 100% poliéster (PES). O tecido de minha avó, porém, criou uma borda retorcida, que podia ser quebrada em cinzas, como um carvão, mas, depois desta quebra, restou apenas uma borda endurecida, o que sugere que a composição pode ter uma porcentagem menor de algodão (CO) e uma maior de poliéster (PES). Para a ficha técnica, sugeri 32%CO e 68%PES, baseado na composição de outros veludos do mercado.

Figura 49 — Teste de queima dos veludos.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

O tecido da camisa (Figura 50) teve chamas regulares, porém muito curtas, que não consegui fotografar. A queima também apresentou pouca fumaça, mas o cheiro característico de cabelo queimado indica a composição 100% Seda (S), fibra natural. A borda do tecido queimado se quebrava como um carvão, um pouco mais grosso do que a aparência de papel queimado do algodão, mas muito fácil de se desmanchar, afastando qualquer possibilidade de poliéster.

Figura 50 — Teste de queima do tecido da camisa.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Outro equipamento de minha avó que utilizei para a confecção do terceiro *look* foram as matrizes de encapar botão. O processo de encapar é bem simples, basta recortar um pedaço de tecido um pouco maior do que a parte de alumínio do botão bombê, neste caso o veludo, e encaixá-lo dentro da base maior com o fundo dourado dentro. Em seguida, insere-se a tampa de alumínio e a segunda peça que mantém o tecido para dentro. Depois disso, deve ser colocada a base de plástico e a última parte da matriz. Deve-se usar a prensa manual para

apertar todas as peças juntas. Após estas etapas, o botão está pronto. É importante testar se está bem preso.

Figura 51 — Processo de encapar o botão.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Para a modelagem do corset, não parti da base apresentada no primeiro capítulo como no primeiro *look*, preferindo utilizar a técnica da crepagem, que consiste em envolver o corpo ou o manequim com a fita crepe para, em seguida, planificar esta crepagem sobre papel recortando da forma que se deseja a peça. A crepagem foi escolhida para esta peça pela agilidade na construção da modelagem, que no caso do corset, precisa ser bem fiel ao corpo. Construí, então, um corset de 6 partes simétricas para cada lado. O encaixe desta modelagem no tecido da camisa, que descosturei por inteira, foi um pouco desafiadora, mas foi possível aproveitar bastante da peça.

Figura 52 — Registro do encaixe do molde do corset sobre a camisa.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Na costura do corset, que utilizei o veludo e o algodão para o segundo lado de opção de uso, escolhi estruturar internamente a peça com um jeans grosso que eu já tinha em casa e entretela. O processo do corset é, sem dúvidas, um dos mais trabalhosos, visto a quantidade de costura manual que precisa ser feita, entre os alinhavos e a costura do acabamento e dos colchetes de ganchos que fecham a peça na frente.



Figura 53 — Registro do alinhavo do corset.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

O resultado do *look* pode ser observado nas Figuras 54 e 55 a seguir:

Figura 54 — *Look* 3: frente, costas e lateral.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).

Para adicionar mais detalhes à peça, bordei nas mangas corações e cruzes de 8 pontas em volta do bordado vazado que são usados para passar as fitas de veludo [Figura 55].

Figura 55 — *Look 3*: detalhes.



Fonte: Elaborado pela autoria (2023).



## 4.2 FICHA TÉCNICA






REF.: EDM\_2307\_04 NOME: camisa com palas e fitas DATA: 07/2023

COLEÇÃO:

DESIGNER: Eliza Dias Möller

DESCRIÇÃO: camisa com palas e fitas nas mangas

## Bordados:

- Círculo para passar fitas: 
  - 6 pares ao longo das alturas indicadas no molde, ponto cheio
- Cruz de 8 pontas: 
  - Na primeira e última linha: em cima e em baixo do par de círculos centrais e dos últimos pares, com 2cm de diâmetro, ponto haste.
- Na linha central: um par em baixo dos dois pares círculos centrais, com 2cm de diâmetro, e em cima, um par de coração com ponto folha 



5 botões bombê nº16 forrados em veludo

4 colchetes de pressão nº0 entre os botões bombês

Pala dupla

Fitas de veludo de 75cm para franzir as mangas

Comprimento total da frente: 62cm

Bainha com vira duplade 0,5cm  
Transpasse de 2cm

Franzido nas cavas e palas


Comprimento total da manga: 72cm

Comprimento total das costas: 69cm

Bainha com vira dupla primeira de 1cm e segunda de 2cm

## CORES

 #000000

 #232323

## BENEFICIAMENTOS

NOME: Bordados

TÉCNICA: Bordado manual, ponto folha, ponto cheio e ponto haste.

EMPRESA:

**GRADE DE TAMANHOS**

PP		P		M		G		GG		XG	
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
			1								

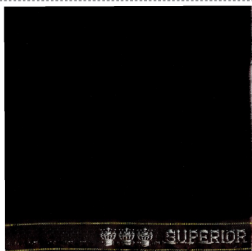

**AVIAMENTOS**

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	COR	QUANTIDADE	FORNECEDOR	PREÇO
Colchete de pressão n.0	Aço niquelado	Preto	4 pares	Caçula	R\$ 0,14/par
Fita de veludo	100% PES	Preto	4,5m	Armarinho Nardy	R\$ 1,00/m
Linha	63% PES, 37% CO	0000N	2un	Caçula	R\$ 2,50/un
Linha para bordado	100% CO	0900	2un	Caçula	R\$ 1,99/un
Botão bombê n.16	Concha 100% AL, base 100% PES	Prata/branco	5un	Cardenas/Acervo	R\$ 0,15/un

**TECIDOS**

DESCRIÇÃO	COMP.	COR	QUANTIDADE	LARGURA	FORNECEDOR	PREÇO
Veludo	apx 32%CO 68%PES	Preto	0,5m	1,40m	Acervo	R\$250,50/m
Algodão	100% CO	Preto	1,5m	1,40m	Marabá tecidos	R\$ 40,90/m

**AMOSTRA DE TECIDOS**

Tecido 1	Tecido 2	Tecido 3	Tecido 4
			

**CUSTOS**

AVIAMENTOS	TECIDOS	COSTURA/ BENEF.	PREÇO TOTAL
R\$14,79	R\$186,60	Prototipagem R\$ 240,00	R\$ 441,39

## MODELAGEM

**MODELISTA:** Eliza Dias Möller

**NÚMERO DE MOLDES:** 8 partes

### PARTES COMPONENTES DA MODELAGEM

### CORTE

Pala frente direita	1x nos tecidos 1 e 2   fio reto
Pala frente esquerda	1x nos tecidos 1 e 2   fio reto
Pala traseira	1x nos tecidos 1 e 2   fio reto
Frente direita	1x no tecido 2   fio reto
Frente esquerda	1x no tecido 2   fio reto
Traseira	1x no tecido 2   fio reto
Mangas	1 par no tecido 2   fio reto
Viés para acabamento	2m no tecido 2   fio em viés

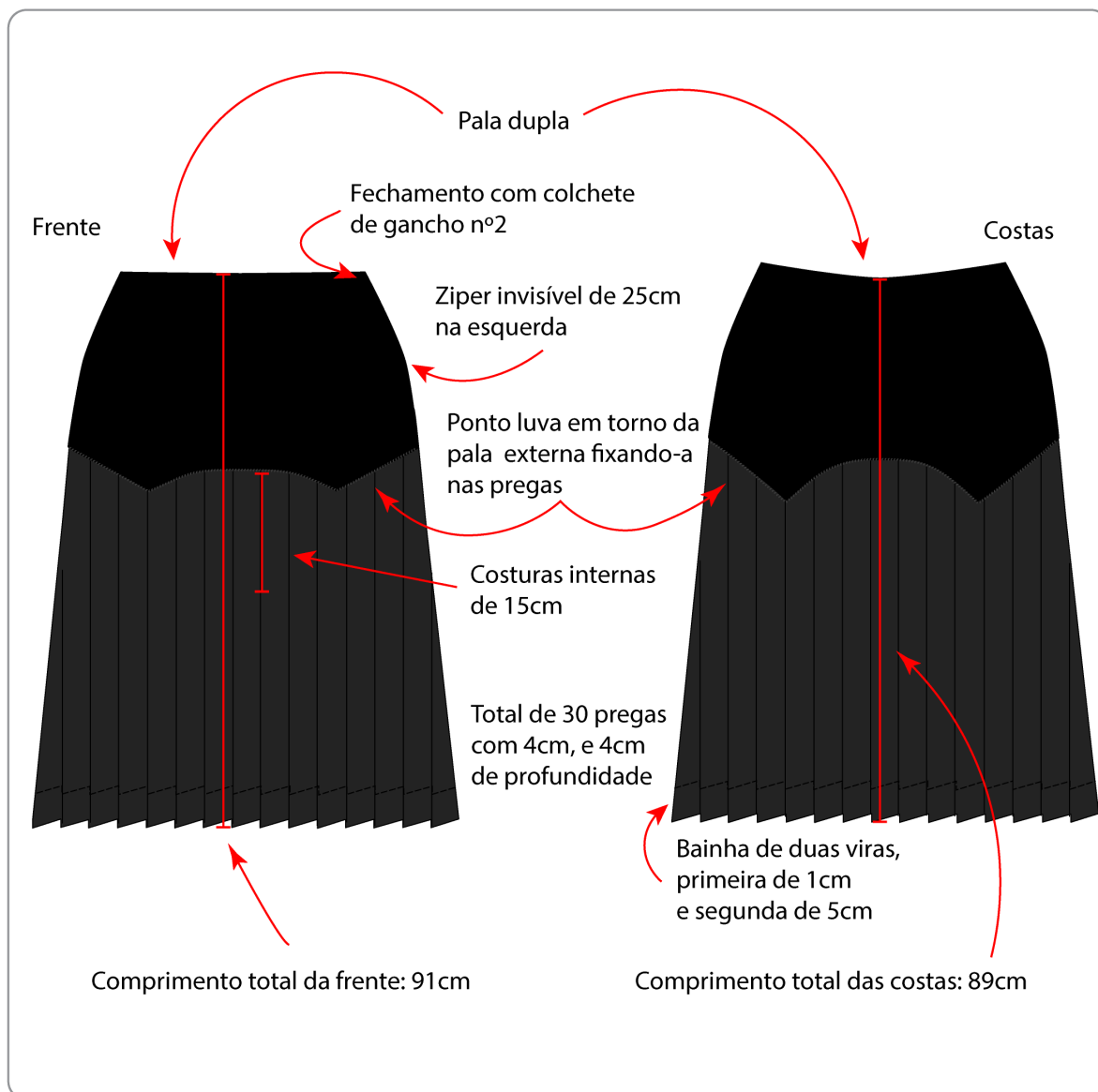
## SEQUÊNCIA OPERACIONAL

DESCRIÇÃO DA OPERAÇÃO	MÁQUINA(S)
Bordar mangas	Costura manual
Costurar transpasse das frentes	Máquina doméstica
Franzir cavas e recorte das palas da frente e traseira	Máquina doméstica
Unir centro frente das palas da frente internas com externas	Máquina doméstica
Unir palas da frente com a frente embutindo	Máquina doméstica
Unir pala traseira com traseira embutindo	Máquina doméstica
Fechar ombros e das palas externas e internas	Máquina doméstica
Fechar degolo	Máquina doméstica
Pespontar degolo no avesso	Máquina doméstica
Pregar mangas	Máquina doméstica
Pregar viés de acabamento nas cavas	Máquina doméstica
Fechar laterais com costura francesa	Máquina doméstica
Fazer bainha da manga com uma vira de 1cm e outra de 2cm	Máquina doméstica
Fazer bainha da camisa com duas viras de 0,5cm	Máquina doméstica
Encapar botões bombê n.16 com veludo	Prensa manual
Pregar botões	Costura manual
Pregar colchetes de pressão intercalando os botões	Costura manual
Fazer casas de botão	Costura manual

REF.: EDM\_2307\_05 NOME: saia com pala e pregas DATA: 07/2023

COLEÇÃO: DESIGNER: Eliza Dias Möller

DESCRIÇÃO: saia com pala e pregas .



#### CORES

■ #000000

■ #232323

#### BENEFICIAMENTOS

NOME: ENGOMAGEM DAS PREGAS

TÉCNICA: GOMA CASEIRA COM AMIDO DE MILHO

EMPRESA:

**GRADE DE TAMANHOS**

PP		P		M		G		GG		XG	
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
			1								



**AVIAMENTOS**

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	COR	QUANTIDADE	FORNECEDOR	PREÇO
Colchete de gancho n.02	Aço niquelado	Preto	2 pares	Caçula	R\$ 0,12/par
Zíper invisível 25cm	Nylon	Preto	1un	Caçula	R\$ 3,06/un
Linha	63% PES, 37% CO	0000N	4un	Caçula	R\$ 2,50/un
Linha p/ bordado	100% CO	00527	0,5 meadas	Caçula	R\$ 2,00/un

**TECIDOS**

DESCRIÇÃO	COMP.	COR	QUANTIDADE	LARGURA	FORNECEDOR	PREÇO
Veludo	100%PES	Preto	0,5m	1,40m	Marabá tecidos	R\$190,50/m
Algodão	100% CO	Preto	2,5m	1,40m	Marabá tecidos	R\$ 40,90/m

**AMOSTRA DE TECIDOS**

Tecido 1	Tecido 2	Tecido 3	Tecido 4
			

**CUSTOS**

AVIAMENTOS	TECIDOS	COSTURA/ BENEF.	PREÇO TOTAL
R\$11,80	R\$197,50	Prototipagem R\$ 180,00	R\$ 389,30





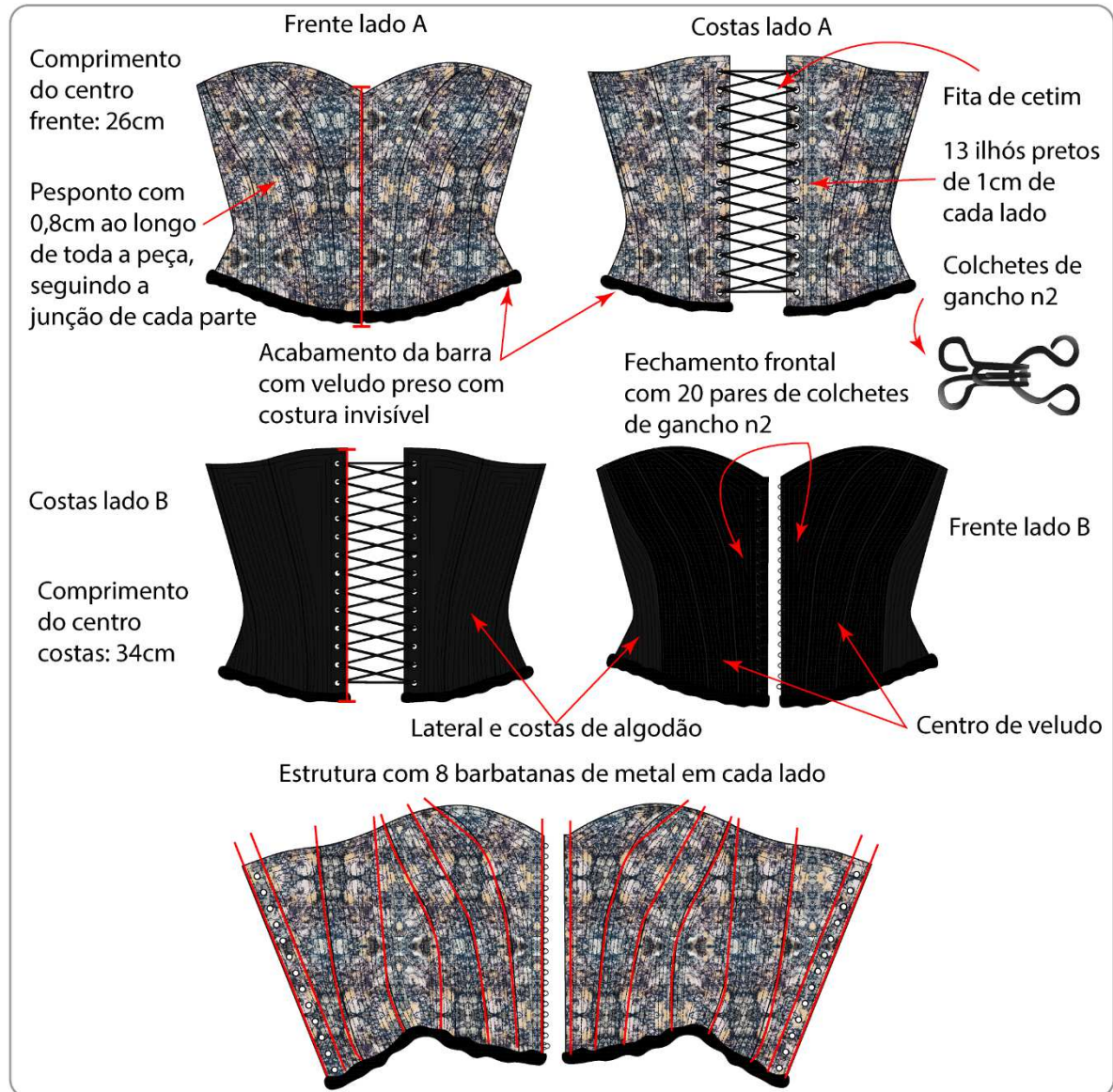
REF.: EDM\_2307\_06 NOME: corset dupla face

DATA: 07/2023

COLEÇÃO:

DESIGNER: Eliza Dias Möller

DESCRIÇÃO: corset sem alças dupla face



## CORES

■ #000000

■ #141414

## BENEFICIAMENTOS

NOME:

TÉCNICA:

EMPRESA:


**GRADE DE TAMANHOS**

PP		P		M		G		GG		XG	
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
			1								




**AVIAMENTOS**

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	COR	QUANTIDADE	FORNECEDOR	PREÇO
Colchete de gancho n.02	Aço niquelado	Preto	20 pares	Caçula	R\$ 0,12/par
Ilhós 1cm	Aço niquelado	Preto	26un	Casa mendes	R\$ 1,00/un
Linha	63% PES, 37% CO	0000N	1un	Caçula	R\$ 2,50/un
Linha pesponto 80	100% PES	6000	2un	Caçula	R\$ 5,00/un
Barbatana 35cm	Aço niquelado	Prata	16un	Caçula	R\$ 3,56/un
Fita de cetim roliço	100% PA	Preta	4m	Casa mendes	R\$ 1,00/m
Entretela	100% CO	Branca	0,7m	Casa Combat	R\$ 7,00/m

**TECIDOS**

DESCRIÇÃO	COMP.	COR	QUANTIDADE	LARGURA	FORNECEDOR	PREÇO
Seda brocada	100%S		0,7m	1,40m	Acervo	R\$375,50/m
Veludo	apx 32%CO 68%PES	Preto	0,5m	1,40m	Acervo	R\$250,50/m
Algodão	100% CO	Preto	0,5m	1,40m	Marabá tecidos	R\$ 40,90/m
Jeans	100% CO	Azul	0,7m	1,70m	Mercado Livre	R\$ 39,99/m

**AMOSTRA DE TECIDOS**

Tecido 1	Tecido 2	Tecido 3	Tecido 4
			

**CUSTOS**

AVIAMENTOS	TECIDOS	COSTURA/ BENEF.	PREÇO TOTAL
R\$111,76	R\$436,54	Prototipagem R\$ 240,00	R\$ 788,30



## 5 ARREMATE

O arremate é a última etapa de toda a costura, é onde todos os fios soltos são cortados e a qualidade da peça é posta em análise. Se a costura deste TCC fosse feita com fios elétricos, eu encontraria muitos fios desencapados, dando choque. Não foi confortável escrever sobre o outro que diz tanto sobre mim. Para Lourenço Cardoso (2014) a ciência possui um caráter autobiográfico, e quando tratamos da nossa vida privada, não poderia ser mais óbvio.

No momento de encerrar este trabalho, entro numa completa crise sobre falar disso ou daquilo, e para ser hipócrita e dormir em paz, falarei do que mais gostei. Esse TCC veio depois de dois anos sem costurar, me atendo apenas a minha pesquisa de mestrado que não se aproximava muito da costura. Eu estava morrendo de desejo de costurar, e a cada peça pronta, explodia de felicidade.

E mesmo que essas peças ainda reflitam tudo que eu fale mal, elas têm a possibilidade de representar outros usos. Do mesmo modo que Natalina representa uma figura branca, feminina, cis e heterossexual, ela pode ser desviada para uma performance diferenciada no uso das peças e de seus objetos. Devemos olhar para as tradições que nos beneficiam sem medo, para podermos de fato desmistificá-las e desapropriá-las do campo do poder, dando espaço a outras tradições.

Nas primeiras páginas do livro “Álbum de corte e costura: método silicificado. Sistema Sul-Americano”, que ganhei de um colega, a professora Elzira Nogueira, autora do livro, reproduz uma troca de cartas com a Sra. Dona Lorencina Pereira, solicitando-a a leitura de sua nova técnica desenvolvida e sua aprovação. Na carta de Elzira, uma frase me chamou a atenção: “Concebemos a tesoura como um instrumento de grande atuação em meio da vida, instrumento capaz de corromper ou dignificar a sociedade.”<sup>29</sup>

A tesoura, um dos principais instrumentos de corte e costura, torna-se, nas palavras de Elzira, uma ferramenta simbólica com dois poderes: corromper ou dignificar a sociedade. Corromper, para Elzira, acredito que leve a ideia da tesoura como aquela que rasga, fura e não corta, ou como uma ferramenta capaz de fazer roupas que estão fora do que ela considere vestir-se adequadamente, visto a origem religiosa da autora. Dignificar, porém, tem significados mais amplos, pois além de vestir bem, a tesoura é capaz de formar as mulheres

---

<sup>29</sup> NOGUEIRA, Elzira. **Álbum de corte e costura: método silicificado**. Sistema Sul-Americano. 7ª edição. Belo Horizonte: Academia de corte e costura Nossa Senhora das Graças, 1981, 258p.



que aparecem nas próximas páginas de seu livro. A tesoura, junto ao seu método que facilitou a confecção de roupas, assim como outros, se torna um símbolo emancipador.

Quando nos deparamos com a moda, principalmente como criadores de moda, muitos desafios éticos se intercalam ao trabalho, na maioria das vezes insustentáveis. Ainda assim, a moda tem a possibilidade de ser uma disparadora de possíveis corrupções e dignificações sobre o mundo que vivemos. Me abraçando nas falas de mais uma pensadora, gostaria de trazer uma analogia para a moda próxima ao que Maria Lacerda de Moura escreveu sobre a literatura, que para a autora, possui dois potenciais distintos:

A Literatura burguesa é instrumento reacionário, adaptável, político, capitalista, defende os princípios autoritários e a “ordem social” constituída sob bases injustas, ou é indiferente ao bem-estar social e faz parte da “instituição do elogio mútuo.”

[...]

A literatura rebelde<sup>30</sup> é criadora, tem um’alma sensível e leal, é forte como a verdade, delicada como a sensitiva e soluça o grito lancinante da dor. (MOURA, 2018 (1932), p.171-172).<sup>31</sup>

O que para Elzira Nogueira era dignificação, para Maria Lacerda Moura é rebeldia, da mesma forma que a dignificação para Nogueira é burguesia para Moura. O que diferencia esses olhares são seus entendimentos políticos, e, na minha opinião, é sob o viés de Maria Lacerda de Moura, pensadora anarquista que viveu ao menos 40 anos antes de Elzira Nogueira, que o pensamento de Elzira como mulher e costureira tem verdadeiro potencial para além do viés técnico de sua modelagem.

Para dar um arremate final, proponho que futuros criadores de moda pensem nessas “oposições” para além de um olhar rígido, sem deixar de ser político e crítico. Dessa forma, com sensibilidade, seremos capazes de encontrar fraturas ricas na história, narrativas que não são causa e efeito, capazes de expulsar a hegemonia binária de nossos pensamentos. Eu não sou costureira porque Natalina era, mas algo sobre isso me afeta.

Essa sensibilidade só pode se tornar algo por meio da pesquisa, da escrita, da colagem, dos tecidos e dos desenhos, que as peças puderam ser executadas. E ainda passamos por toda a revisão. O arremate. Quando temos que olhar em cada lateral e costura buscando fios soltos, abrir, puxar, sacodir, ver se nada que não deveria cair vai estar no chão, e ainda vai haver

<sup>30</sup> A própria autora escreve “Literatura burguesa” com L maiúsculo e “literatura rebelde” com o L minúsculo.

<sup>31</sup> MOURA, Maria Lacerda de. **A mulher é uma degenerada**. São Paulo: Tenda de Livros, 2018 (fac-símile da 3ª edição de 1932).

coisas a serem resolvidas. Com o tempo a peça precisa de conserto, ajuste, lavagem, sol. Da mesma maneira é o processo de pesquisa e de criação na moda.

## REFERÊNCIAS

### Livros e artigos

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: punks e darks** no espetáculo urbano. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994. 172 p.

ARMSTRONG, Helen Joseph. **Patternmaking for Fashion Design**. 9a edição. New Jersey: Pretience Hall, 2009. 819p.

CIDA, Bento. **O Pacto da branquitude**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. [Livro digital].

BERGER, John. **Ways of seeing - Based on the BBC Television Series directed by Michel Dibb with the participation of John Berger**. Versão ebook kindle. United Kingdom: Penguin, 2008. 217p.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In.: ORTIZ, Renato [org.]. **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1993 (1976). Cap. 3. 82-121p.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In.: ORTIZ, Renato [org.]. **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2013 (1976). Cap. 3. 73-111p.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In.: BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuições para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2004. 219p.

BONATTO, Danielle da Cruz. Capítulo 1: O Homem e sua Relação com o Cão. In.: BONATTO, Danielle da Cruz. **Cães domésticos no Parque Nacional da Restinga de Jurubatiba**. 2019. Dissertação (mestrado) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, NUPEM, Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais e Conservação, Rio de Janeiro, 2019. P. 23-45.

BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e a teoria feminista**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão de Feira. Coleção Caderno de Leituras, n.78, junho de 2018. 15p.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. 400p.

CARDOSO, Lourenço. A BRANQUITUDE ACRÍTICA REVISITADA E A BRANQUIDADE. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. 1.], v. 6, n. 13, p. 88–106, 2014. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/152>. Acesso em: 26 jun. 2023.

Escritório das Nações Unidas de Serviços para Projetos (UNOPS), Ministério Público do Trabalho, ONU Mulheres Brasil [orgs]. **Mulheres na Confecção: Estudo sobre gênero e condições de trabalho na Indústria da Moda**. São Paulo: Ministério Público do Trabalho,

Procuradoria Regional do Trabalho da 2ª Região, 2022. 102p. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2022/09/2022-09-relatorio-mulheres-confeccao.pdf> Último Acesso: 10/04/2023

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo: Design e sociedade desde 1750**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify. 2007. 352p.

GROPPO, Luís Antônio. **JUVENTUDES: Sociologia, cultura e movimentos**. Alfenas: Universidade Federal de Alfenas-MG, 2016. 216p.

MALTA, Marize. **O Olhar Decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2011. 248p.

MASCHIETTO, C. M. M.; FERRO, C. M. de G.; SANTOS, G. C. S. O gênero e as roupas: a moda infantil na categorização dos corpos. **Revista Arqueologia Pública**, Campinas, SP, v. 6, n. 1[6], p. 92–103, 2015. DOI: 10.20396/rap.v6i1.8635736. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8635736>. Acesso em: 11 jun. 2023.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre cultura material**. — Tradução: Renato Aguiar. São Paulo: editora Zahar, 2013. [Livro digital].

MORGADO, Débora Pinguello. **Domesticidade e consumo: experiências modernizantes nas enciclopédias femininas da Abril Cultural (1967-1973)**. 2021. 275p. Tese (doutorado) — Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis. 2021.

PERROT, Michel. **Minha história das mulheres**. Tradução: Ângela M. S. Corrêa. 2ª edição. 5ª reimpressão. São Paulo: editora contexto, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Transfeminismo**. São Paulo: N-1 edições. Série Pandemia. Abril de 2018. 30p.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A moda e a ritualização da feminilidade: um modelo de gênero reiterativo. In.: RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014. P. 130-150.

ROSA EPAMINONDAS, Natália; RODRIGUES JUNIOR, Paulo de O. Notas para queerizar os estudos sobre modas não binárias. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 1 - 20, 2023. DOI: 10.5965/25944630722023e3546. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/23546>. Acesso em: 11 jun. 2023.

SCHEMES, C.; BERNHARD, J. C. V. Os papéis sociais da infância e suas influências na moda por meio da revista Vogue Bambini. **dObras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.]**, v. 10, n. 22, p. 42–61, 2017. DOI: 10.26563/dobras.v10i22.634. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/634>. Acesso em: 11 jun. 2023.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 11 jun. 2023.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. [Livro digital].

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução e organização: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: editora autêntica, 2013. 5ª edição.

WILSON, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Londres: I. B. Tauris & Co Ltd. 2003 (1985). 328p.

### **Jornais e revistas**

ANGEL, Hildegard. A tradição carioca no altar da Bonsucesso. **Jornal Última Hora**. Seção UH Revista. 24 de novembro de 1988. P.3.

BERJEAUT, Pierre. Biologia e beleza. Revista Burda. Rio de Janeiro: Publicações Castro LTDA. Nº9. Julho de 1968. Suplemento. Coluna “Beleza ao seu alcance”. P.29-30.

**Jornal das Moças**. Um dia Feliz. Rio de Janeiro: Editora Jornal das Moças. 7 de outubro de 1954. P.18-19.

**Revista Burda Moden**. Nº7, M 2017 E. Julho de 1985, p. 32. Rio de Janeiro: IEPI Ltda. 2017.

**Revista Collezioni Alta Moda**. Haute Couture, spring/summer 1993. Nº33. Milão: ZanfiEditori. Março/Abril 1993. P.95.