

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

MULHERES NA ALFAIATARIA – DA INVISIBILIDADE ÀS ALFAIATAS NO DESIGN DE MODA CONTEMPORÂNEO

VALDIRENE APARECIDA VIEIRA NUNES

**BAURU
2021**

VALDIRENE APARECIDA VIEIRA NUNES

**MULHERES NA ALFAIATARIA – DA INVISIBILIDADE ÀS
ALFAIATAS NO DESIGN DE MODA CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Campus de Bauru, como requisito à obtenção do Título de Doutora em Design.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Cristina de Moura
Coorientadora: Dra. Marizilda dos Santos Menezes

**BAURU
2021**

N972m Nunes, Valdirene Aparecida Vieira
Mulheres na alfaiataria – da invisibilidade às alfaiatas no design de moda contemporâneo / Valdirene Aparecida Vieira Nunes. -- Bauru, 2021
257 p. : il., tabs., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientadora: Mônica Cristina de Moura
Coorientadora: Marizilda dos Santos Menezes Menezes

1. Design. 2. Design Contemporâneo. 3. Design de Moda. 4. Gênero Feminino na Alfaiataria. 5. Alfaiatas na Contemporaneidade.

I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

VALDIRENE APARECIDA VIEIRA NUNES

MULHERES NA ALFAIATARIA – DA INVISIBILIDADE ÀS ALFAIATAS NO DESIGN DE MODA CONTEMPORÂNEO

COMISSÃO EXAMINADORA

MEMBROS TITULARES

Prof.^a Dr.^a Mônica Cristina de Moura (Orientadora)
PPG Design – UNESP Bauru

Prof.^a Dr.^a Marizilda dos Santos Menezes (Coorientadora)
PPG Design - UNESP Bauru

Prof.^a Dr.^a Isabel Cristina Italiano
TÊXTEL E MODA USP- EACH

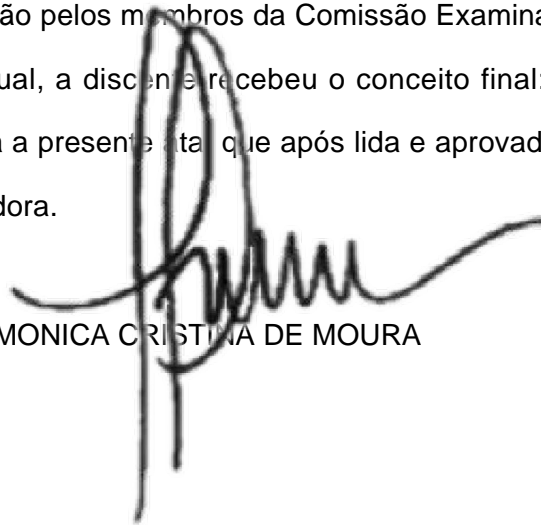
Prof.^a Dr.^a Fernanda Henriques
PPG Design - UNESP Bauru

Prof.^a Dr.^a Paula da Cruz Landim
PPG Design - UNESP Bauru

Prof.^a Dr.^a Icléia Silveira
PPGMODA - UDESC

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE VALDIRENE APARECIDA VIEIRA NUNES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 29 dias do mês de novembro do ano de 2021, às 14:00 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de VALDIRENE APARECIDA VIEIRA NUNES, intitulada **Mulheres na alfaiataria - da invisibilidade às alfaiatas no design de moda contemporâneo**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professora Doutora MONICA CRISTINA DE MOURA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Design / FAAC/UNESP/Bauru, Professora Doutora FERNANDA HENRIQUES (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Design / FAAC/UNESP/Bauru, Professora Associada PAULA DA CRUZ LANDIM (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Design / FAAC/Unesp/Bauru, Prof.^a Dr.^a ISABEL CRISTINA ITALIANO (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda / EACH/USP, Professora Doutora ICLÉIA SILVEIRA (Participação Virtual) do(a) Moda / Universidade do Estado de Santa Catatina. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Professora Doutora MONICA CRISTINA DE MOURA



Este trabalho foi desenvolvido no Laboratório de Pesquisa, Extensão e Ensino em Design Contemporâneo, junto ao Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos, cultura.

*Uma mulher precisa ser duas coisas:
quem e o que ela quiser.*

Coco Chanel

Dedico este trabalho,

A Deus, meu "Eu sou",

Ao meus pais, exemplo de ética,

Ao meu companheiro, melhor escolha,

Aos meus filhos, o melhor de mim,

A todas as mulheres Alfaiatas, em especial a primeira que, com pontos manuais, costurou para mim, "minha mãe".

Agradecimentos

A todas as alfaiatas e alfaiates que convivi ao longo desse percurso, pela contribuição na pesquisa com suas trajetórias de entrada e lutas para a permanência na área.

Às docentes da área do design de moda, que prontamente contribuíram com a pesquisa de campo, com conhecimentos em alfaiataria das diversas regiões do país.

À Profa. Dra. Mônica Moura, pela transmissão de conhecimentos que se expandiram muito além da temática e linha de pesquisa deste trabalho, pois seu entusiasmo pelo Design incentiva a conexão e ampliação das pesquisas em busca de possibilidades de transformar o mundo.

As autoras e autores, que forneceram o embasamento teórico e novos olhares por via das janelas de seus conhecimentos para alicerçar esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação em Design da Unesp, por oportunizar este estudo. À coordenação, aos professores e a todos os funcionários do PPG em Design que me auxiliaram sempre que precisei e atenderam prontamente minhas solicitações.

Aos colegas do Laboratório de Pesquisa, Extensão e Ensino em Design Contemporâneo: sistemas, objetos, cultura, que proporcionaram, por intermédio das discussões mediadas pela querida Profa. Dra. Mônica Moura, novos rumos para a pesquisa e um olhar mais abrangente, contribuindo ao design um mundo melhor, mais sensível.

A todas as alunas, alunos e professores que fizeram parte do projeto de pesquisa junto à UEL, que contribuiu de forma valorosa com os resultados no estudo de caso.

À Universidade Estadual de Londrina (UEL) e aos colegas do Departamento de Design, em especial aos docentes do Colegiado de Moda, meu muito obrigada por me substituírem na minha licença e por serem muito mais do que uma equipe de trabalho.

Aos que chamo de amigos(as), mas sei que foram anjos em minha vida: Thassiana, Cibele, Patrícia, Maria Antônia, Ana Luísa e Roseney, gratidão por ter tido o apoio de vocês durante esse percurso.

À Lucimar, irmã que a vida presenteou, deixo minha gratidão imensurável.

Ao sistema público brasileiro de ensino e pesquisa, a universidade pública, gratuita e de qualidade e ao povo brasileiro que, por meio dos seus impostos, permitiu que essa pesquisa existisse.

Meu sincero agradecimento!

Resumo

Em suas relações, por meio da teoria e da análise crítica, o design contemporâneo aborda questões políticas e sociais - emergentes, em pauta e potenciais -, entre elas, o feminismo, a equidade e a igualdade, a atuação das mulheres e sua valorização e disseminação na área do design e também no design de moda, possibilitando leituras abrangentes das visões históricas, tecnológicas e metodológicas, tendo como centro o sujeito, a comunidade e as relações humanas, que determinam os princípios do design. Esta tese centra-se na atuação das mulheres na alfaiataria, resgatando a sua trajetória histórica até a atualidade e propondo o uso da terminologia alfaiatas. Para atender a este estudo, bem como suas análises e sínteses, o objetivo geral foi o de investigar a atuação e contribuição das mulheres na alfaiataria, a fim de disponibilizar informações e gerar resultados de pesquisa que contribuam para a valorização e equidade da participação do gênero feminino na área. Na investigação do gênero feminino na alfaiataria como segmento do design de moda, fez-se necessário discorrer e apontar as disputas simbólicas que ocorreram entre os alfaiates desde o século XVII até o contemporâneo. O estudo também resgata a importância do trabalho de alfaiataria, bem como registra a carência de visibilidade e de valorização na historiografia nesse campo, visando compreender a relação e a presença das mulheres atuantes profissionalmente e sua participação no design contemporâneo como alfaiatas - uma nomenclatura mais adequada para a distinção desse ofício. Como método, elegeu-se o quali-quantitativo, associado a técnicas de revisão sistêmica e assistemática, à pesquisa documental e à pesquisa de campo, com entrevistas semiestruturadas e estudos de caso. Como resultados, foram incluídas as fontes documentais históricas e a participação da mulher na alfaiataria no cenário contemporâneo. Como produtos resultantes desta pesquisa, teremos um website, que reunirá materiais de suporte para saberes da construção e manutenção da alfaiataria, além da divulgação das profissionais e marcas do segmento, visando a disseminação e valorização das mulheres alfaiatas e suas contribuições significativas para o design de moda contemporâneo. Acredita-se que a pesquisa contribuirá para potencializar o segmento da alfaiataria em suas vertentes atuais de produção, bem como com a sociedade na equidade de gênero e na valorização e disseminação das mulheres alfaiatas para a consolidação da alfaiataria na contemporaneidade.

Palavras-chave: Design Contemporâneo; Design de Moda; Gênero Feminino na Alfaiataria; Alfaiatas na Contemporaneidade.

Abstract

In its relations, through theory and critical analysis, contemporary design addresses political and social issues - emerging, on the agenda and potential -, among them, feminism, equity and equality, the role of women and their valorization and dissemination in the area of design and also in fashion design, enabling comprehensive readings of historical, technological and methodological views, with the subject, community and human relationships as the center, which determine the principles of design. This thesis focuses on the role of women in tailoring, rescuing their historical trajectory to the present day and proposing the use of tailor terminology. To meet this study, as well as its analyzes and syntheses, the general objective was to investigate the role and contribution of women in tailoring, in order to provide information and generate research results that contribute to the appreciation and equity of gender participation. female in the area. In the investigation of the female gender in tailoring as a segment of fashion design, it was necessary to discuss and point out the symbolic disputes that occurred between tailors from the 17th century to the contemporary. The study also rescues the importance of tailoring work, as well as registers the lack of visibility and appreciation in the historiography in this field, aiming to understand the relationship and presence of women working professionally and their participation in contemporary design as tailors - a more appropriate nomenclature. for the distinction of that craft. As a method, the qualitative-quantitative method was chosen, associated with systemic and unsystematic review techniques, documental research and field research, with semi-structured interviews and case studies. As a result, historical documentary sources and the participation of women in tailoring in the contemporary scenario were included. As products resulting from this research, we will have a website, which will bring together support materials for knowledge of the construction and maintenance of tailoring, in addition to the dissemination of professionals and brands in the segment, aiming at the dissemination and appreciation of women tailors and their significant contributions to the design of contemporary fashion. It is believed that the research will contribute to potentiate the tailoring segment in its current aspects of production, as well as with society in terms of gender equity and in the appreciation and dissemination of women tailors for the consolidation of tailoring in contemporary times.

Keywords: Design; Contemporary Design; Fashion design; Female Gender in Tailoring; Tailors in Contemporary.

Lista de Figuras

Figura 01	Desenho geral da tese	30
Figura 02	Infográfico dos métodos adotados	31
Figura 03	"O alfaiate Lorentz", do Acervo Biblioteca Municipal no campus de educação de Nuremberg e Germanisches National Museum	40
Figura 04	Contribuições da alfaiataria para o sistema do vestuário	47
Figura 05	Paletó "Nuvem de palavras"	48
Figura 06	Constituição dos cursos de Design, Moda e Design de Moda no Brasil	59
Figura 07	Manipulações nos trajes por interferência da evolução das técnicas manuais	72
Figura 08	Linha do tempo da alfaiataria na participação da constituição da moda	73
Figura 09	Modelagem do Paletó: base e graduação	90
Figura 10	Elementos da alfaiataria tradicional no contemporâneo em produção industrial	92
Figura 11	Linha do tempo da alfaiataria - século XX	98
Figura 12	Vestido Ciclone de seda (1939)	104
Figura 13	Vestido de tafetá (1927)	105
Figura 14	Primeiro perfume de Lanvin	106
Figura 15	Madeleine Vionnet em seu estúdio, em 1930	108
Figura 16	Vestido de seda com nervuras (1926)	109
Figura 17	Vestidos construídos com técnica de corte em viés	110
Figura 18	Chanel na divulgação de sua chapelaria (1910)	112
Figura 19	Perfume Chanel N° 5	113
Figura 20	Gabrielle Chanel em sua casa de campo nos anos 1930	114
Figura 21	Colar coleção joia fantasia, de 1938	116
Figura 22	Conjunto noite de 1933, seda e penas	117
Figura 23	Suéter Laço	119
Figura 24	Vestido Esqueleto	120
Figura 25	Chapéu salto alto	121
Figura 26	Colar Insetos, Elsa Schiaparelli e Jean Céléstine, de 1938	122
Figura 27	Casaco de noite de Cocteau	123
Figura 28	Revista Jardin des Modes, edição 1950, nº 343	128
Figura 29	Alfaiataria no século XXI	145
Figura 30	Intersecção de métodos com método histórico	152
Figura 31	Etapas da pesquisa para a validação do gênero feminino na alfaiataria contemporânea	153
Figura 32	Formatos de aplicação do TCLE presencial e remoto	154
Figura 33	Cenário dos participantes no estudo de caso e pesquisas de campo	156

Figura 34	Processo de conhecimentos prévios para a execução do paletó	160
Figura 35	Régua para traçado de cavas e decotes	162
Figura 36	Sequencial de como tirar medidas para a construção de um paletó	164
Figura 37	Traçado do paletó frente e costas e corte no tecido externo	165
Figura 38	Primeira prova no corpo do cliente – modelo para o projeto	166
Figura 39	Construção da parte interna de pence, bolsos e revel	167
Figura 40	Alinhavos e refileamentos para o acabamento da peça	167
Figura 41	Resultado final construção dos paletós	168
Figura 42	Marca Isabela Pagnan	176
Figura 43	Alfaiataria contemporânea na marca Isabela Pagnan	178
Figura 44	Marca Samuel Oliveira Couture	179
Figura 45	Vestuário com interferência de técnicas artesanais	181
Figura 46	Indústria de moda feminina Silvia Dorè	183
Figura 47	Clientes Dress Code marca Silvia Dorè	185
Figura 48	Síntese da percepção da dificuldade em se reconhecer como alfaiata	188
Figura 49	Conexões da construção da alfaiataria	208
Figura 50	Arquitetura do <i>site Alfaiatas.com</i>	209

Lista de Quadros

Quadro 01	Autores pesquisados	28
Quadro 02	Resultado dos Periódicos CAPES	33
Quadro 03	Resultado da análise dos congressos e revistas	34
Quadro 04	Resultado da pesquisa da busca palavra-chave alfaiata	35
Quadro 05	Registro dos históricos das publicações sobre alfaiataria	55
Quadro 06	Diretrizes para o projeto de produtos de moda na academia	60
Quadro 07	Contribuições de Lanvin, Chanel, Vionnet e Schiaparelli	126
Quadro 08	Mulheres partícipes dos feitos da alfaiataria na história da moda	132
Quadro 09	Início do século XX – até a década de 1930	138
Quadro 10	Século XX – década de 1940	140
Quadro 11	Século XX – décadas de 1950 e 1960	141
Quadro 12	Século XX – década de 1970	142
Quadro 13	Século XX – décadas de 1980 e 1990	143
Quadro 14	Referencial visual	155
Quadro 15	Síntese das respostas de docentes que ministram conteúdo da alfaiataria	187
Quadro 16	Fontes para prática profissional ou acadêmica na alfaiataria	188
Quadro 17	Fonte bibliográfica sobre alfaiataria oriunda de autoria do gênero feminino	190
Quadro 18	Denominação da disciplina vinculada à alfaiataria ministrada.	191
Quadro 19	Edições do São Paulo Fashion Week entre 2016 a 2020: atuação por gênero	193
Quadro 20	Resultado das marcas que se denominam alfaiataria e possuem mulheres como Estilistas/Designers	194
Quadro 21	Mulheres alfaiatas brasileiras no século XXI	195

Lista de Siglas e Abreviaturas

e-MEC – Sistema de Regulação do Ensino Superior

Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

FAAC – Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design

UNESP – Universidade Estadual Paulista

UEL – Universidade Estadual de Londrina

Sumário

Prólogo	18
1 - INTRODUÇÃO	20
1.1 Apresentação	21
1.2 Caracterização do problema	24
1.3 Questão de pesquisa	27
1.4 Objetivos	27
1.4.1 Objetivo geral	27
1.4.2 Objetivos específicos	27
1.5 Principal referencial teórico	28
1.6 Método, etapas e procedimentos adotados	30
1.6.1 Originalidade, relevância e delimitação do objeto de estudo desta tese: revisão bibliográfica sistemática (RBS)	32
1.7 Estrutura da tese	36
2. DESENVOLVIMENTO	38
2.1 Alfaiataria: contextualizando o seu surgimento e suas contribuições	39
2.1.1 Atributos técnicos no avanço do vestuário de moda	41
2.1.2 Do manufaturado ao sistema seriado: os contributos deste ofício	45
2.1.3 A constituição dos cursos superiores de moda	53
2.1.4 A atribuição do ofício da alfaiataria como partícipe do design de moda	56
2.2 Alfaiata na história no vestuário de moda?	63
2.2.1 Da nulidade ao respeito à igualdade de direitos das alfaiatas: o design e seu papel social	64
2.2.2 Remorando questões históricas do vestuário	69
2.2.3 Da Antiguidade ao século XIV	70
2.2.4 Da Idade Média a Idade Moderna	73
2.2.5 Da exclusão a "inclusão" das alfaiatas – a simplificação dos trajés	79
2.3 Alfaiatas no século XX: questões para equidade das mulheres na história deste período na alfaiataria feminina	86
2.3.1 Alfaiatas no sistema tradicional e industrial do vestuário na contemporaneidade	86

2.3.2 O movimento feminista e suas contribuições para a efetiva entrada das alfaiatas na história do vestuário de moda	93
2.3.3 Mudanças do vestuário feminino sob forte influência das alfaiatas	98
2.4 A Alfaiataria feminina traduzida em Lanvin, Vionnet, Chanel e Schiaparelli	102
2.4.1 Lanvin e seus vestidos modernos e atemporais	102
2.4.2 Vionnet, a mestra da moulage, arquiteta das costureiras	107
2.4.3 Chanel, a modista alfaiata	112
2.4.4 Elsa Schiaparelli: a estilista alfaiata que projetou com a arte	120
2.4.5 Influências históricas das criações do quarteto na moda na evolução do vestuário feminino: mulheres no comando	125
2.4.6 A Alfaiataria sob a regência das alfaiatas: do surgimento da história da moda ao século XX	127
2.4.7 Novas concepções e ressignificações da alfaiataria no contemporâneo	144
3. O NEGACIONISMO HISTÓRICO DO GÊNERO FEMININO NA ALFAIATARIA E SUA VALIDAÇÃO NO CONTEMPORÂNEO	151
3.1 Estudo de Caso: Análise e síntese	158
3.1.1 O registro das informações da alfaiataria tradicional pela memória de um alfaiate	158
3.2 – As pesquisas de campo: Análise e síntese	171
3.2.1 A participação feminina na alfaiataria sob olhar de alfaiates tradicionais, industrial e contemporâneos	171
3.2.1.1 Entrevista com alfaiates da alfaiataria tradicional	171
3.2.1.2 Entrevista com designers do segmento de alfaiataria contemporânea	175
3.2.1.3 Entrevista com uma alfaiata da alfaiataria industrial	182
3.3 Pesquisa com docentes e profissionais alfaiatas: Análise e síntese	186
3.3.1 Docentes que ministram conteúdo da alfaiataria	186
3.4 Alfaiatas atuantes no mercado de moda - Mulheres na alfaiataria na moda brasileira (2016-2020): Análise e síntese	192
3.4.1 Mulheres alfaiatas brasileiras na contemporaneidade	196

3.5 O website como espaço para disseminar resultados de pesquisa e soluções futuras	205
3.5.1 O <i>website</i> "alfaitas.com" como uma proposta de conexões para a validação da equidade do gênero feminino na alfaiataria	206
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
REFERÊNCIAS	215
ANEXO	230
ANEXO 01 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE	231
ANEXO 02 – Descritivo da pesquisa	232
ANEXO 03 – Questionário	233
ANEXO 04 - Termos de consentimento dos participantes do estudo de caso	235
ANEXO 05 - Termos de consentimento dos participantes da fase de pesquisa de campo	245
APÊNDICE	250
APÊNDICE 01 - Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa	251
APÊNDICE 02 - Projeto de pesquisa N° 10799	253
APÊNDICE 03 - projeto de curso de extensão com protocolo junto à UEL	255
CRÉDITOS	256

Prólogo

Repete-se o espanto e mais uma vez sou indagada, quase como um clamor dos inconformados, assim, mais uma vez, foi-me dirigida a pergunta: “*Você sabe fazer roupas de alfaiataria?*”. Para tornar mais difícil a situação, agora respondo: “*Sim, sei e sou uma alfaiata!*”. Com minha declaração, o espanto torna-se expresso nos olhos daqueles que possuem cravada na memória a cena construída, há séculos, de um espaço masculino de exclusão do feminino, as alfaiatarias do passado.

De forma tranquila, mas embaraçosa, dedico-me a voltar à história da memória da construção do meu saber, dando nome, o que eu sei teve início com o alfaiate Marcos Moreira dos Santos, que hoje reside em Minas Gerais. Foi, então, no ano de 1993 que o conheci em uma empresa de grande porte, no norte do Paraná, na cidade de Londrina, ele contratado para ser modelista da linha de camisaria, e eu, uma jovem recém formada em um curso técnico de modelagem, iniciando meus trabalhos como auxiliar de modelista. Marcos Moreira, um exemplar e inigualável profissional, construiu seu legado como alfaiate no Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo e logo me propôs: “*Filha, você quer aprender tudo o que sei sobre alfaiataria?*”. Assim, passaram-se três anos. Todos os dias, ao final do expediente, tinha eu aula com o melhor alfaiate que já conheci, com seu jeito calmo e mineiro.

Confesso que, ao me lembrar, posso revisitar a cena, buscando na memória os gestos do fazer do alfaiate: Sr. Marcos estendeu um tecido na mesa, com um giz traçou um paletó e cortou, depois, explicou detalhadamente cada passo daquele paletó. Era como poesia, cada parte uma estrofe e, no final, o poema já composto.

No meio do aprendizado, nas memórias revisitadas, lembro-me do Sr. Marcos - tenho quase todas as suas falas ainda guardadas – dizendo-me: “*Menina Val, comecei neste ofício com 12 anos, mas, de tanto passar dificuldades, ao ficar moço, parti de minha Minas Gerais para o tão sonhado Rio de Janeiro. Lá, enfrentei tamanha dificuldade, até fome passei. Foi um generoso senhor que aceitou, em um corte de tecido, que eu fizesse um paletó para ele. No chão da pensão em que estava, cortei, preparei e costurei, passei a noite em claro e, no outro dia, com o paletó pronto, tornei-me conhecido e reconhecido pelo agrado daquele cliente. Assim se constrói a clientela de um alfaiate, menina, seu produto mostra quem ele é*”.

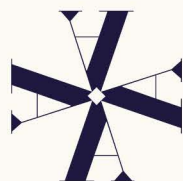
Em meio a risos e riscos no aprendizado, três anos se cumpriram, até o meu mestre professor resolver voltar à vida tranquila em Minas Gerais. Lembro-me de que, na despedida, perguntei o que faria para agradecer tudo o que ele teria me ensinado, e um pedido ele me fez...

“Menina Val, sei que não vai guardar para si o que te passei, então, um dia escreve em algum lugar essas coisas, diz que foi o alfaiate Marcos Moreira dos Santos que a ensinou”.

O tempo passou, foram mais de vinte anos, em alguns momentos, por me dedicar a outros segmentos da área da confecção, até parecia ter esquecido ou desistido de seguir o legado que me foi passado. Mas, há oito anos exatos, resolvi me dedicar ao ofício, pesquisando, disseminando, ensinando, e aqui estou. Não poderia deixar de registrar o pedido tão simples de quem tanto ama o que faz e que, ao ensinar, me proporcionou compreender e aprender o que é a alfaiataria.

Ao meu mestre, com carinho e gratidão por tudo o que me ensinou. Ao melhor de todos os alfaiates, Marcos Moreira dos Santos, muito obrigada!

1. INTRODUÇÃO



INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

“Ao final do século XVII, na França, um grupo de mulheres obteve de Luís XIV permissão para assumir a condição de alfaiate. Nunca ostentariam esse título, mas desempenhariam a função”¹.

A palavra “nunca” impacta, pois emite um parecer inalcançável. Foi desse incômodo que nasceu a pesquisa aqui apresentada, no inconformismo do nunca, da necessidade de fazer eclodir a equidade das mulheres que já desempenharam e desempenham o ofício da alfaiataria e nunca foram reconhecidas de forma igualitária na profissão.

A história do vestuário, especificamente o surgimento e evolução dos trajes e das diversas profissões, mostra que as separações e discriminações efetuadas nas relações de gênero, que se arraigaram na instituição da corporação de ofícios dos alfaiates, ocorreram em meados do século XVII, em uma ação baseada nas imposições sociais que as mulheres sofriam na sociedade, que efetivaram a segregação destas na participação da confecção do traje masculino como profissionais. Isso ocorreu no ato da implantação da corporação de ofícios dos alfaiates, datado de 1655².

A sensação discriminatória passou a vigorar desde então. A dificuldade de registros e um abandono das publicações pelas barreiras impostas no passado, tanto para atuação e reconhecimento do gênero feminino no ofício como para a transferência dos conhecimentos, geraram lacunas na informação. Na sequência, a industrialização impôs novos formatos, e o fazer manufaturado foi, em partes, substituído pelo sistema seriado.

A forte influência de padrões rígidos de barreiras à entrada e ao reconhecimento das mulheres na área da alfaiataria é evidente desde o seu surgimento até a atualidade, quando se confirma, em pesquisas já existentes, um grande número de alfaiatarias que, mesmo tendo mulheres no comando que não se intitulam como alfaiatas, mantêm nomes predominantemente masculinos em suas marcas. Isso também leva a indagar se, de fato, ocorreu uma redução no

¹ Eduardo Motta (2016).

² François Boucher (2012).

número de alfaiates ou uma ampliação de mulheres alfaiatas que não são contabilizadas no atual cenário.

Diante disso, aponta-se a necessidade de novos olhares para a pesquisa a respeito do entendimento da participação das mulheres no percurso da história do vestuário, bem como sua participação no fazer da alfaiataria, efetivando o reconhecimento da equidade dessas mulheres para a área do design de moda. Uma vez que, entre as primeiras sistematizações dos referenciais metodológicos utilizados no atual contexto educacional contemporâneo, estão autores que não elencam de forma clara, por ser ainda pouco explorada, a participação das mulheres na autoria da alfaiataria.

Complementa-se que, conforme a experiência da autora desta pesquisa ao longo dos anos de atuação profissional nas indústrias e como docente nessa área, a dificuldade de se intitular alfaiate envolve o hábito e a perpetuação na nomenclatura no substantivo masculino e a estranheza, da terminologia quando empregada no feminino.

Em alguns dicionários, como Freire (1944) e Ferreira (2004), constam registros da variação de alfaiate para alfaiata sob a designação de mulher do alfaiate, a costureira que faz serviço com o alfaiate, ou seja, não equivalem à profissional, e sim à variação do termo do masculino para o feminino, fato que não modifica o caráter de segregação na profissão para as mulheres.

Diante da ponderação acerca do uso da flexão do gênero feminino do substantivo alfaiate, contemplam-se estudos que mostram que nossa língua é aberta a possibilidades, porém, quando se trata do emprego da variante na forma de gênero, a sociedade avança conforme as transformações dos papéis sociais, mas se atrelam também à própria tradição³. Assim, os substantivos terminados em -e ficam invariáveis ou acrescentam a vogal temática: *alfaiate/alfaiata*, sendo classificados como biformes⁴. Os dicionários Caldas Aulete Dicionário On-line e Priberam da Língua Portuguesa registram apenas a forma *alfaiate* (subst. masc.). Já o próprio Caldas Aulete, em sua edição de 1964, antes da Reforma Ortográfica de 1971, traz o verbete *alfaiata* como a forma feminina de *alfaiate*. Contudo, o termo caiu em desuso quando da referida reforma em alguns dicionários, considerando que o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, edição de 2004, contempla a forma *alfaiata* [de *alfaiate*] S.f. Mulher que trabalha como alfaiate. Lembrando que

³ Leo Ricino (2014, p. 28).

⁴ Evanildo Bechara (2001, p. 94).

nenhum dos dicionários apontados registra o verbete alfaiate como substantivo de dois gêneros, o que permitiria a referência ao alfaiate (masc.) e à alfaiata (fem.).

Há um entendimento por parte desta pesquisadora, também alfaiate por profissão, de que a dificuldade da aceitação em lidar com o emprego da palavra “alfaiata” está diretamente relacionada à cultura de masculinidade deste ofício que, quando desenvolvido por mulheres, a exemplo da autora desta tese, se intitulam como modelistas de alfaiataria.

Assim, nesta pesquisa, as mulheres serão referenciadas como alfaiatas, partindo da ação de pertencimento da palavra. Acredita-se que dar créditos às mulheres que no passado contribuíram com suas ações e produções na alfaiataria é uma questão de prover a equidade ao gênero para, a partir daí, buscar dar poder às atuais profissionais da área para se valerem do que lhes é de direito, intitular-se de fato como alfaiata, dando equivalência e permanência dos feitos ao seu reconhecimento.

Portanto, trata-se também de um posicionamento na luta de classes, na busca de validar para o design de moda as contribuições que as mulheres realizaram como alfaiatas, desvencilhando-se do olhar preconceituoso que persiste na atualidade. Pelo exposto, cabe à área de design promover reflexões críticas sobre as relações da equidade de gênero, por meio da reunião de dados históricos ainda pouco ou não explorados, com vistas a constituir soluções nos campos teóricos e práticos, nos projetos de design de moda aplicados em âmbito educacional e nos mais diversos segmentos e nichos de mercado.

Assim, considerando que é papel da academia investigar as lacunas existentes nas esferas sócio-político e culturais, revisitando e estabelecendo o pensamento crítico na história do campo de conhecimento em questão, nesse sentido, esta pesquisa procura identificar e valorizar novas formas de disseminar a historiografia da área do design de moda, com o objetivo de suprir a construção do conhecimento dos alunos nas diversas áreas do saber, contribuindo com os dados em caráter formativo, cultural e social, esta tese almeja abordar uma realidade que amplie o reconhecimento dos feitos femininos na área de alfaiataria, capazes de articular as relações desiguais de poder visando privilegiar a emancipação das mulheres alfaiatas, a partir da contribuição advinda dos resultados relacionados com a questão central e os objetivos descritos a seguir.

1.2 Caracterização do problema

Várias publicações e noticiários indicam o fim apocalíptico do ofício da alfaiataria. De fato, no decorrer desta tese, algumas situações-limite mostram as ameaças que circundam a profissão, mas a morte anunciada que envolve as atividades ou o encolhimento destas levam às seguintes inquietações: em qual período histórico se promove de fato o sepultamento desse ofício como sistema de produção? Quanto ainda se vela um sistema remoto dos primórdios da alfaiataria, sem permitir a validação de novos formatos deste fazer na contemporaneidade? E quais gêneros estão agora no comando nas empresas, ateliês ou oficinas de alfaiatarias?

Em uma etapa inicial, essas indagações levaram à implantação de um projeto de pesquisa⁵, desenvolvida na Universidade Estadual de Londrina (UEL), com vistas à uma revisão de estudos em torno da alfaiataria, com a finalidade de compreender suas especificidades sob o olhar de um alfaiate⁶. Os resultados dessa pesquisa ampliaram e constituíram novos olhares para a compreensão da importância das memórias e fazeres não documentados que se encontram em fase de extinção. No projeto, vivenciou-se a construção integral de um paletó por método manufaturado tradicional para identificar as informações que foram suprimidas pelo movimento de transferência de conhecimentos desse fazer na industrialização, isto é, que hoje fazem parte das memórias do “segredo do ofício” junto aos alfaiates.

No Laboratório de Pesquisa, Extensão e Ensino em Design Contemporâneo, com as discussões durante as orientações no Grupo de Pesquisa Design Contemporâneo: sistemas, objetos, cultura (FAAC/CNPq), campus de Bauru, percebemos a necessidade de focar na lacuna existente nos dados históricos relativos à participação das mulheres na alfaiataria, bem como os seus novos formatos na contemporaneidade.

Nesse contexto, evidenciam-se os problemas e a exclusão do gênero feminino: a alfaiataria é uma atividade desenvolvida por homens e mulheres, mas estas que executam a técnica não se intitulam “alfaiatas”, uma vez que a própria raiz da palavra, “alfaiate”, de origem do árabe al-khayyât⁷, já a torna masculina. Assim, sob forte influência, hábito e tradição de um termo

⁵ Projeto de Pesquisa nº 10799, apêndice 02.

⁶ Artigo publicado nos **Anais do 14º Colóquio de Moda, 11ª Edição Internacional**. Curitiba: PUC-PR, 2018.

⁷ Segundo o dicionário de Cunha, Antônio Geraldo (2010, p. 24) - Alfaiate sm. “costureiro” – XVI, alfayate XIII etc. – Do ár. al-hayyât – alfaiataria 1899. p. 24 Cunha, Antônio Geraldo da, 1924-1999. Dicionário

substitutivo, alfaiatas se intitulam ainda “costureiras”, “modistas” e outros termos, pois culturalmente não se sentem confortáveis em se autointitular alfaiatas.

Outro aspecto considerado é o fato de haver expressivo número de profissionais mulheres que trabalham com a alfaiataria e que, embora sejam altamente capacitadas tecnicamente, não se intitulam alfaiatas. Inclui-se, ainda, nesta reflexão, que a formação acadêmica e profissional na formação de alunos dos gêneros masculino e feminino, continua validando e reiterando o uso dos termos e a repetição da nomenclatura – alfaiate para homens e modistas, modelistas e costureiras às mulheres.

A alfaiataria na contemporaneidade passa por um processo de revalorização que ressurgiu nas esferas do design de moda, em que os processos são ressignificados por criadores na atualidade. Sobrevém de métodos tradicionais, podendo ser aplicada em diversos segmentos, enquanto os designers de moda atuais, em seus processos de criação, são desafiados a fazer uma releitura ou nova leitura desses processos para os cenários da moda. Por sua vez, os materiais de pesquisa existentes ficaram sem o devido enfoque e fomento em decorrência do período em que ocorreu a diminuição do emprego da alfaiataria nas peças do vestuário, atribuído pela lógica da industrialização.

Os dados históricos são importantes para os designers em sua formação acadêmica e profissional, pois permitem desenvolver noções básicas para interpretar as mudanças nos contextos existentes, a fim de aplicá-las às novas demandas de atividades produtivas.

A competência de uso do conhecimento hoje é atribuída a designers de moda, estilistas, costureiros, costureiras e outros profissionais que idealizam coleções ou peças únicas que, no passado, eram feitas por alfaiates e alfaiatas. Dessa forma, um universo de possibilidades se abriu na busca por registros de mulheres alfaiatas no passado e sua atuação no presente para a aplicação dessa hipótese, avaliando e discutindo a contribuição pelo conhecimento de suas ações na alfaiataria e na produção vigente.

Para tanto, a partir dessas análises, novas experiências são avaliadas a fim de desvincular os produtos desse segmento do seu espaço e valores comuns, observando novas possibilidades de

Etimológico da Língua Portuguesa. 4. Ed. Revista pela nova ortografia, - Rio de Janeiro: Lexikon, 2010. 744p.

interação com outros modelos de produção existentes no contemporâneo, como o formato industrial, industriariato⁸, ateliês, tailor made⁹ oficinas individuais, demi-couture¹⁰ e outros.

Apesar de o tema alfaiataria estar emergindo no meio acadêmico, o mesmo não acontece com as pesquisas sobre a participação das mulheres na área. Assim, considerando a representativa participação do gênero feminino no campo industrial na atualidade como designers de moda, estilistas, modelistas e “alfaiatas” nos mais diversos setores, como também sua considerável atuação no campo acadêmico nos cursos de design de moda e como pesquisadoras, faz-se necessário intensificar tais pesquisas para confirmar a participação histórica e atual, bem como suas relações com o fenômeno da construção de mudanças essenciais, refletidos no aumento de competências para a indústria de confecção do vestuário do produto de moda em seus mais diversos segmentos.

Nesse contexto, é possível vislumbrar a contribuição da presente pesquisa, que remete a uma quebra de paradigma no que se refere às relações existentes entre os alfaiates homens e as alfaiatas mulheres e suas aplicações, no conhecimento do cenário atual, da relação efetiva do universo das alfaiatas mulheres que atuam no mercado, como também caminhar para a possível extinção na áspera zona de barreiras à entrada das mulheres, além de abrir possibilidades para que não exista mais divisões por gêneros, e sim pautar-se nos quesitos profissionais na área da alfaiataria, reforçando a questão do gênero excluído, amparadas pela historiografia desta pesquisa. Portanto, pelo exposto, a investigação aqui relatada pretende responder à seguinte questão: Por que as mulheres na alfaiataria não tiveram domínio na história desse ofício? Atualmente, em quais postos elas estão? O que é alfaiataria contemporânea?

8 Sebrae (2010) define industriariato como produção em grande escala, em série, com utilização de moldes, formas, máquinas e equipamentos de reprodução, com pessoas envolvidas e conhecedoras apenas de partes do processo. Souvenirs são objetos produzidos com foco no mercado turístico, que expressam identidade cultural, comunicam conceitos e buscam qualidade e funcionalidade das peças.

9 Sue Jenkyn Jones (2005) explica que tailor made são produtos feitos sob medida que atendem às necessidades específicas do negócio de cada parceiro.

10 Segundo Jones (ibidem), o demi-couture, ou couture essentiel, é um termo francês que significa literalmente "meia-costura", ou seja, é uma expressão cunhada pelos franceses para denominar criações de luxo, exclusivas ou em edições limitadas, que formalmente não fazem parte da alta-costura, mas que utilizam mão de obra qualificada na alta costura.

1.3 Questão de pesquisa

Considerando a necessidade de reconhecimento e localização de fontes que relatam a participação das mulheres na alfaiataria, de mostrar que, em dado momento histórico, a separação dos alfaiates homens das mulheres é comprovada, limitando a elas o título de costureiras, e que ainda há, na atualidade, resistência do reconhecimento de profissionais mulheres como alfaiatas e a necessidade de conferir a elas o título profissional de alfaiata, pretende-se, nesta tese, investigar, verificar a seguinte questão de pesquisa: as mulheres atuaram na alfaiataria de tradição, contudo não foram reconhecidas como tais, que a lacuna existente nos registros intensificou a ausência de enfoque para trabalhos desenvolvidos com predominância de mulheres alfaiatas e que, embora este ofício também seja desenvolvido por mulheres, ainda permanece o questionamento da profissão voltada ao gênero feminino.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo geral:

Investigar a atuação e contribuição das mulheres na alfaiataria, a fim de disponibilizar informações e gerar resultados de pesquisa que contribuam para a valorização e equidade da participação do gênero feminino na área.

1.4.2 Objetivos específicos:

- Identificar, na literatura e fontes documentais, o desenvolvimento da alfaiataria a partir do século XII e a atuação das mulheres neste ofício na historiografia e na contemporaneidade;
- Compreender, por meio de estudo de caso e pesquisa de campo, como ocorre a participação e aceitação do gênero feminino nos formatos de negócios de moda no contemporâneo;
- Desenvolver um website para compartilhamento dos resultados da referida pesquisa, constituindo um espaço que possibilite inserir pesquisas, materiais de suporte para saberes da construção e manutenção da alfaiataria, profissionais e marcas do segmento;

- Disseminar e valorizar as mulheres alfaiatas e suas contribuições significativas para o design de moda contemporâneo por meio dos resultados apresentados.

1.5 Principal referencial teórico

A constituição teórica dessa pesquisa foi estruturada a partir dos principais autores aqui apresentados que abordam assuntos sobre a teoria e análise do design; sobre questões do gênero feminino; história da alfaiataria relacionada à participação das mulheres; elaborações de novos processos e modificações de sistema do ofício pela participação do gênero feminino; condições de reconhecimento na contemporaneidade ao feminismo no design pela sistemática dos processos de design de moda para a ótica da mulher alfaiata.

Devido à dificuldade que ocorre no entendimento do gênero ao se indicar os autores por seu sobrenome, nesta pesquisa adotamos o procedimento em que autoras e autores são tratados por seu nome e sobrenome quando introduzidos no quadro de autores e no discurso durante o texto. Busca-se com essa iniciativa promover o reconhecimento do gênero dos autores e autoras aqui citados, além de identificar pesquisadores distintos que possuem o mesmo sobrenome e valorizar a produção das mulheres e pesquisadoras da área.

Quadro 01 - Autores pesquisados

Autores	Anos de publicações	Contribuições na pesquisa	Área
Angélica Oliveira Adverse	(2018)	As mudanças do traje no Dandismo e seus reflexos na moda contemporânea	História do Vestuário Masculino
Fiona Anderson	(2002)	A influência cultural de Londres na alfaiataria masculina, de 1861 a 1900	História e Moda
François Baudot	(2002)	O percurso histórico do vestuário e seus desdobramentos, ações e repercussões no masculino e no feminino	História da Moda – feminismo
Ecléa Bosi	(1994)	Resgate do fazer artesanal pela rememoração	Ciências Sociais
François Boucher	(2012)	História do vestuário no Ocidente – separação de classes com o surgimento do impedimento de as mulheres exercerem a profissão de alfaiate	História do Vestuário
Georgina O'Hara Callan	(2007)	Histórico dos feitos de 1840 até a década de 1990	História da Moda
Rafael Cardoso	(2008; 2016)	História do design e as influências das ocorrências da industrialização no seu processo artesanal	Design

Bronwyn Cosgrave	(2012)	História da indumentária e da moda - o percurso da evolução desde os povos da Antiguidade aos grandes estilistas do século XX	História do Vestuário e da Moda
Ana Beatriz Rabelo Andrade Fernandes	(2018)	Cenários da representação de uma identidade política feminista	Design e Feminismo
Carlos Fontes	(2007)	O ofício da alfaiataria e suas contribuições	Alfaiataria
Gini Stephens Frings	(2012)	Processos da moda – análise da industrialização e as contribuições da alfaiataria	Sistema da Moda
Didier Grumbach	(2009)	Análise das contribuições do gênero feminino na história da moda	História da Moda
Fernanda Henriques e Danielle Naomi Nakatsu	(2019)	Histórico das conquistas e lutas do feminismo	Sociologia
Anne Hollander	(1996)	O percurso histórico do vestir, da diferença e os porquês das roupas dos homens e das mulheres	História da Moda
John Hopkins	(2003)	Análise do gênero masculino na moda	Moda – gênero masculino
Sue Jenkyn	(2005)	Desenvolvimento do sistema da moda da indumentária à industrialização	Design e Estilismo
Carl Köhler	(1996)	Relação entre indumentária e moda	História da Moda
James Laver	(1999)	Análise do surgimento das corporações do ofício da alfaiataria	História da Moda
Axel Madsen	(1992)	Contribuições e ações – Coco Chanel	História e Feminismo
Marizilda dos Santos Menezes	(2016)	Contribuição da alfaiataria no construto das técnicas industriais da modelagem do vestuário	Design Moda e Modelagem
Eduardo Motta	(2016)	Contribuição das alfaiatarias clássica, industrial e contemporânea na história da moda	Alfaiataria
Marnie Fogg	(2013)	Análise das contribuições do gênero feminino na história da moda	História da Moda
Marie Louise Nery	(2009)	Análise das Indumentarias e estilos da moda em figurinos	História da Moda
Melissa Leventom	(2013)	Análise das contribuições do gênero feminino na história da moda	História da Moda
Mônica Moura	(2011; 2014 e 2017)	Fundamentos do design contemporâneo - interdisciplinaridade e design social	Design
Jennifer Prendergast	(2015)	Análise das técnicas dos processos artesanais de confecção	Moda
Stefania Rosa	(2008)	Contribuição da alfaiataria na industrialização do vestuário	Alfaiataria
Antônio Santoni Rugiu	(1998)	Desenvolvimento do sistema do ofício dos artesãos	Sociologia
Valeria Oliveira Santos	(2018)	Estudo da etnografia da prática da alfaiataria	Antropologia Social

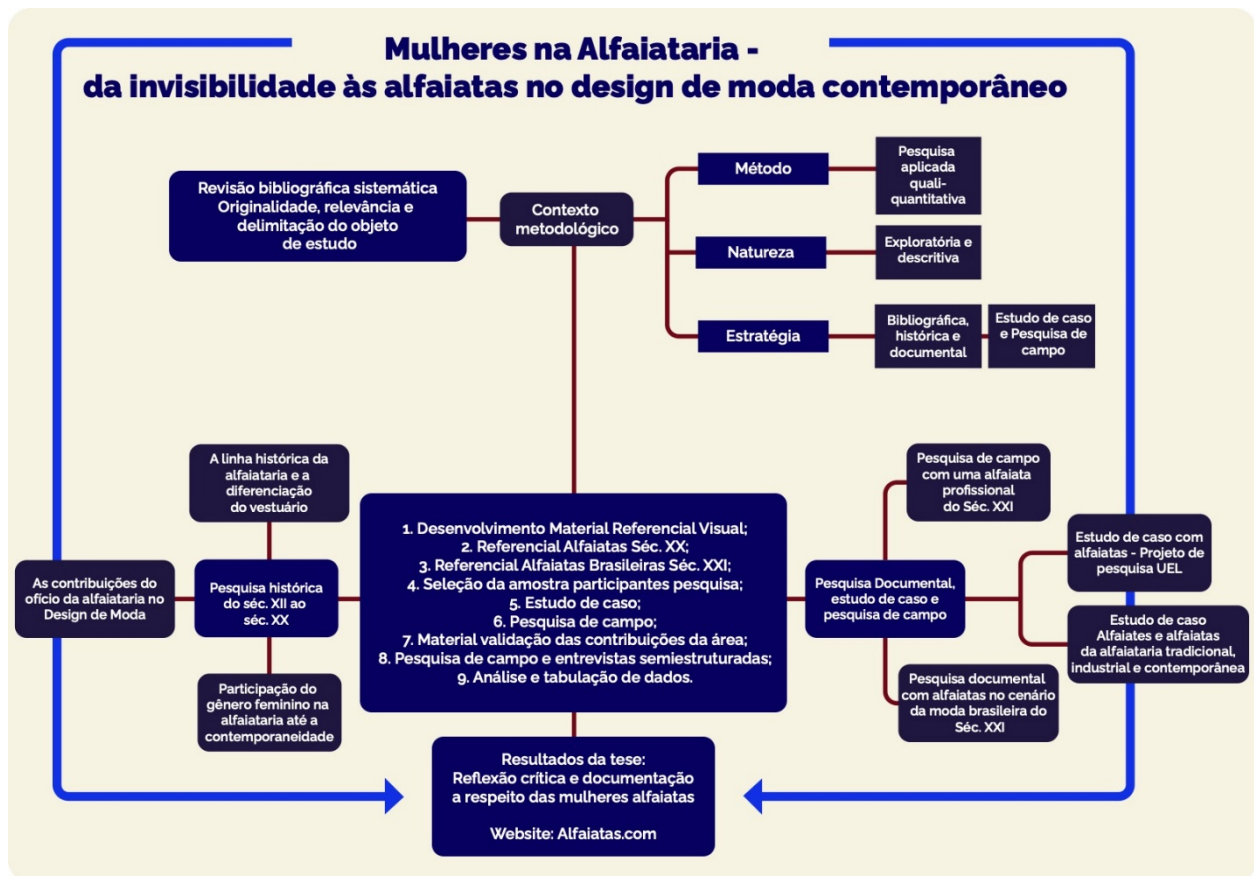
Fonte: elaborado pela pesquisadora

1.6 Método, etapas e procedimentos adotados

Pelo perfil e característica desta pesquisa, por meio da historiografia sob uma trajetória histórica até o contemporâneo, buscou-se comprovar a participação do gênero feminino na alfaiataria com base nos documentos disponíveis e nas experiências da pesquisadora. Assim, o presente estudo caracteriza-se como pesquisa aplicada, com o método quali-quantitativo com abordagem exploratória e descritiva, envolvendo revisão de literatura, pesquisa documental, pesquisa de campo com entrevistas semiestruturadas, análises e quadro comparativo com mapeamento histórico e atual.

A Figura 01 apresenta as relações de investigação desta tese.

Figura 01 - Desenho geral da tese



Fonte: elaborado pela pesquisadora

O método qualitativo é aplicado na revisão de literatura, levantamento de fontes, dados e informações e na reflexão crítica no tema abordado. A fundamentação teórica pauta-se na pesquisa documental e histórica, buscando-se identificar, no período entre o final do século XII e o século XX, em uma trajetória histórica com base nos documentos disponíveis, as mulheres que atuaram na área configurando a profissional alfaiata. O estudo de caso e a pesquisa de campo contribuíram para a investigação do fenômeno contemporâneo na temática abordada no seu contexto da realidade atual e, para isso, foram realizadas observações e entrevistas.

O projeto de pesquisa e os termos de consentimento, elaborados segundo as recomendações, atendem as Resoluções 466/2012 e 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde - Ministério da Saúde e foram submetidos ao Comitê de Ética em Pesquisas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC/UNESP Bauru, sendo aprovados pelo Parecer N° 4.640.064¹¹, emitido em 09 de abril de 2021.

Fez-se imprescindível ampliar o estado de conhecimento atual sobre as mulheres da época e suas contribuições a partir do referencial teórico que o envolve diretamente. Para tanto, a pesquisa, por seu caráter histórico, apresentou uma relação sincrônica em seus procedimentos metodológicos, conforme apresentado no infográfico da Figura 2.

Figura 02 - Infográfico dos métodos adotados



Fonte: elaborado pela pesquisadora

Sendo o ponto inicial para a pesquisa, a revisão bibliográfica, com vistas aos fatos históricos relacionados a presença feminina na alfaiataria, deu-se a partir dessa primeira fase de condução e determinação dos próximos passos.

Eixo central – aconteceu durante os dois anos iniciais, quando as pesquisas se entrecruzaram;

Eixo secundário – análise dos discursos, tabulações e indicativo para o resgate das memórias das mulheres da área;

Eixo conclusivo – o estudo de caso e as pesquisas de campo, que aconteceram depois pesquisa histórica, tiveram como objetivo investigar as mulheres que atuam como profissionais em alfaiatarias, ateliês de costura, nas indústrias e no campo do ensino técnico ou superior a fim de verificar e apontar em fonte documental se há equidade da participação do gênero feminino como alfaiatas na contemporaneidade.

1.6.1 Originalidade, relevância e delimitação do objeto de estudo desta tese: revisão bibliográfica sistemática (RBS)

Com respeito à originalidade, relevância e delimitação do tema deste trabalho, como fase inicial da pesquisa que definiu esta tese e para o delineamento do seu objeto, foi realizada uma Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS). Esse procedimento forneceu um quadro atualizado a respeito das publicações relacionadas à área do design de moda, considerando as seguintes palavras-chave: alfaiataria, alfaiates, mulheres na alfaiataria, design e feminismo. Em um primeiro momento, essa pesquisa foi realizada junto à base de dados do Portal de Periódicos Capes, sendo utilizados como critérios de busca “todos os itens”, em “idiomas inglês e português”, em ciclos de anos publicados “últimos 10 anos, 5 anos, 2 anos e atuais”, em dois ciclos, cada qual contendo 6 *strings* de busca.

A pesquisa evidenciou que o tema alfaiataria é muito difundido em diversas regiões do mundo, associado principalmente às questões de resgate histórico do fazer desse ofício e ao design como área aplicada à moda. Com uma quantidade mais reduzida de pesquisas, encontram-se os métodos da alfaiataria, geralmente, incorporados em pesquisas da área da modelagem, desenvolvimento de produções e confecção do vestuário.

Quando associado a termos específicos da participação das mulheres na área, surgem pesquisas que evidenciam os termos que não refletem o registro direto da atuação delas na

alfaiataria. A maioria desses estudos está direcionada ao fator da mulher como costureira dentro do processo, evidenciando a nulidade profissional na alfaiataria.

Para melhor compreensão do resultado, apresenta-se, no Quadro 02, as três categorias pesquisadas nos periódicos da CAPES, tornando perceptível a diferença quantitativa maior quando a busca foi relacionada com o **alfaiate + alfaiataria**, sendo apresentado, no ano de 2019, 4.753 publicações. Já na busca nas publicações com a relação **Alfaiate + feminino**, foram encontradas 191 publicações no mesmo ano. Ainda em 2019, em relação ao termo **Alfaiate + mulher**, foram encontradas apenas 62 publicações.

Quadro 02 – Resultado dos Periódicos CAPES

Palavras-chave	Alfaiate + alfaiataria Tailor + tailoring	Alfaiate + feminino Tailor + female	Alfaiate + mulher Woman + tailor
Dados quantitativos a partir de: Título, autor e assunto na busca realizada	Último ano – 4.753 Últimos 2 anos – 7.318 Últimos 5 anos – 13.832 Últimos 10 anos – 20.743	Último ano – 191 Últimos 2 anos – 314 Últimos 5 anos – 665 Últimos 10 anos – 1.121	Último ano – 62 Últimos 2 anos – 111 Últimos 5 anos – 232 Últimos 10 anos – 353

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Seguindo o método RBS, também foi traçado um perfil das teses e dissertações brasileiras relacionadas ao tema da pesquisa, por meio do Banco de Teses do Portal da Unesp¹². A partir disso, identificou-se que o termo alfaiataria aparece e abrange 203 publicações concentradas na área do design, porém nenhuma destas trabalha especificamente com a abordagem desta tese.

Raymundo das Neves Machado (2007, p. 17) afirma que “as técnicas bibliométricas possibilitam empregar indicadores para estabelecer prognósticos e tendências da produção científica nos diversos campos de pesquisa”. Definiu-se, desse modo, a utilização dessa técnica para explorar os grupos de pesquisa brasileiros ligados à área do design por intermédio de suas publicações em anais de congressos científicos e revistas da área. Foram pesquisados o Congresso

¹² Repositório Institucional Unesp. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/>>. Acesso em 20 ago. 2019.

Internacional de Moda e Design (Cimode)¹³, o Colóquio de Moda¹⁴ e as revistas *Estudos em Design*¹⁵, *Design Studies*¹⁶ e *dObras*¹⁷.

Com base nesses congressos, realizou-se a pesquisa nos arquivos digitalizados nas bases *on-line*, por meio de buscador de palavras, a partir dos seguintes termos: alfaia? femini? e mulher?, em que o símbolo “?” representa a possibilidade da inclusão das palavras “alfaiataria”, “alfaiate”, “feminino”, “feminina”, “feminismo”, “mulher” e “mulheres”. A pesquisa foi realizada por meio de teclas de atalho (buscador) de pesquisa CRTL+F ou CRTL+L.

Todos os resumos e/ou artigos que possuíam essas palavras foram devidamente analisados e averiguados se condiziam com a proposta do autor das publicações em estudo, levando em consideração que tais dados foram coletados entre novembro de 2018 e julho de 2019.

A partir da análise bibliométrica das edições de artigos publicados, foram encontradas indexadas à base de dados as publicações versando sobre o tema conforme apresentado a seguir no Quadro 03.

Quadro 03 - Resultado da análise dos congressos e revistas

Cimode	2012 a 2018 – 4 edições	2 artigos encontrados na 3ª edição, ano de 2016, tratando de forma correlata sobre o tema
Colóquio de Moda	2005 a 2018 – 14 edições	11 artigos encontrados tratando de forma correlata sobre o tema
Estudos em Design	2007 a 2018 – 26 edições	Nenhum artigo encontrado
Design Studies	1979 a 2018 – 54 volumes	Nenhum artigo encontrado
dObras	2007 a 2018 – 23 volumes	1 artigo encontrado tratando de forma superficial sobre a exclusão das mulheres na alfaiataria

13 4º Congresso Internacional de Moda e Design: <<https://tinyurl.com/4znzb7ba>>. Acesso em 03 set. 2019.

14 15º Colóquio de Moda – 12ª Edição Internacional – 14º Fórum das Escolas de Moda Dorotéia Baduy Pires – 6º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda: <<http://www.coloquiomoda.com.br/>>.

15 <<https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design>>. Estudos em Design – Classificação no Qualis Capes A2 na área de arquitetura, urbanismo e design.

16 <<https://www.journals.elsevier.com/design-studies>>. *Design Studies* é uma revista acadêmica internacional focada no desenvolvimento da compreensão dos processos de design. Estuda a atividade de design em todos os domínios de aplicação.

17 *dObras* – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>>.

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Após a qualificação, para ampliação dos dados, em maio de 2021, realizou-se a atualização da busca, acrescentando nos campos a palavra “alfaiata”. Como resultado, nos últimos 10 anos, na base de dados dos periódicos da CAPES, foram identificadas apenas 3 publicações, já no Banco de Teses do Portal da Unesp, nenhuma publicação com a palavra buscada foi identificada. Abaixo, apresentam-se as publicações no Quadro 04.

Quadro 04: Resultado da pesquisa da busca palavra-chave alfaiata

Palavra-chave Alfaiata	Autor	Título	Endereço da busca	Assuntos relacionados
01	Autora: Liliane Giraudon	Os talibãs não gostam de ficção	https://tinyurl.com/5bzipsscu https://tinyurl.com/r44bd8gr	Estudos Neolatinos – somente cita a presença de uma mulher alfaiata
02	Autora: Joana Sequeira e Arnaldo Sousa Melo	A mulher na produção têxtil portuguesa tardo-medieval	https://tinyurl.com/esuj2vvb	Relata mulheres em diversas áreas, apresentado a baixa participação no período estudado
03	Autora e Autor: Maria do Carmo Ribeiro e Arnaldo Sousa Melo	A influência das atividades económicas na organização da cidade medieval portuguesa	https://tinyurl.com/3jj63v76	Apresenta somente o número de mulheres em registro na cidade, apenas 01 alfaiata.

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Após a conclusão das buscas por publicações (artigos, teses, dissertações e grupos de pesquisa, principais congressos da área e artigos em periódicos científicos), foi possível identificar as áreas e temas pesquisados e as lacunas existentes.

Nas pesquisas finalizadas foi identificado o resgate histórico do fazer desse ofício (alfaiataria masculina, alfaiataria aplicada às disciplinas dos cursos de design de moda e releitura da alfaiataria na moda contemporânea). Torna-se evidente as lacunas existentes relacionadas às mulheres alfaiatas, alfaiates, alfaiates mulheres e participação histórica da mulher na alfaiataria.

Contudo, essas áreas pesquisadas ainda não se encontram em exaustão, pois os números sobre essas pesquisas ainda requerem o empenho de futuras pesquisas, principalmente, no que tange à participação das mulheres na alfaiataria, assunto ainda nulo na área.

1.7 Estrutura da tese

A estrutura da tese está organizada em quatro capítulos, conforme descritos a seguir:

No Capítulo 1, Introdução, são apresentados o problema e contexto da pesquisa, justificativa, objetivos gerais e específicos, quadro do principal referencial teórico, método, etapas e procedimentos adotados, originalidade, relevância e delimitação do objeto de estudo, a saber, Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS), bem como a estrutura do trabalho.

No Capítulo 2, expõe-se a Fundamentação Teórica, subdividida em uma parte histórica, que aborda a alfaiataria, sua contribuição para a constituição do design de moda, seu surgimento e evolução do vestuário para a moda, considerando para tal etapa seus formatos tradicional, industrial e contemporâneo ao destacar a importância da alfaiataria no desenvolvimento de projetos para o vestuário no campo do design, da moda e do design de moda. Sequencialmente, adentra-se à questão do gênero feminino na alfaiataria e sua segregação, apresentando as barreiras impostas e seus feitos na área. Para tanto, as mulheres partícipes deste cenário, do século XVII até o século XX, são apresentadas observando a importância e abrangência de tal atuação na contribuição ao campo do design de moda.

No entanto, é importante ressaltar que trata-se de um exame linear da história da alfaiataria, referindo-se, sobretudo, aos acontecimentos considerados relevantes aos dados relativos ao gênero feminino e ao recorte histórico no qual a moda se apresenta como sistema a partir do Idade Média. Complementarmente, discorre-se sobre a alfaiataria contemporânea e sua relação nos segmentos

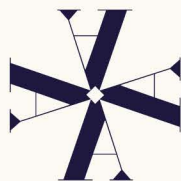
de vestuário de moda, localizando a participação das mulheres na alfaiataria brasileira no período de 2016 a 2020. Para finalizar o capítulo, busca-se compreender, sob o olhar de alfaiates clássicos, industriais e contemporâneos, a participação feminina na alfaiataria.

No Capítulo 3, Resultados, de forma detalhada, são apresentadas a análise das fontes documentais com vistas a subsidiar os feitos femininos na alfaiataria, apresentando os resultados da pesquisa e suas fases, que compreendem: o desenvolvimento da pesquisa histórica; pesquisa de campo; o estudo de caso; pesquisa documental; e o desenvolvimento dos quadros comparativos com mapeamento histórico e atual. O estudo de caso pautou-se nos olhares de alfaiates tradicionais, industrial e contemporâneos, que resultaram na comprovação da hipótese da tese, além de gerar material de cunho prático para ser disponibilizado na proposta do website. Contextualiza-se a validação das mulheres na alfaiataria e seus reconhecimentos quanto à historiografia, novos modelos de negócios e sua atuação como alfaiatas no contemporâneo. Apresenta-se a análise e discussão dos resultados, buscando uma apreciação qualitativa em relação à consistência, potencialidades e possíveis dificuldades para o emprego da terminologia e do reconhecimento como profissionais nas áreas diversas, como comerciais, industriais e acadêmicas. Discute-se, ainda, os níveis de compreensão dos envolvidos no ofício quanto ao gênero feminino e futuras entradas e barreiras para o gênero.

Por fim, apresenta-se a proposta de modelo para o website, no composto dos materiais de suporte para saberes da construção e manutenção da alfaiataria, profissionais e marcas do segmento efetivando a disseminação e valorização das mulheres alfaiatas e suas contribuições significativas para o design de moda contemporâneo para a equidade de gênero, valorização e disseminação das mulheres alfaiatas.

No quarto e último capítulo, conclusão da tese, retoma-se o trajeto realizado, ponderando sobre as principais contribuições do estudo e apontando recomendações para trabalhos futuros.

2. DESENVOLVIMENTO



2. DESENVOLVIMENTO

2.1 Alfaiataria: contextualizando o seu surgimento e suas contribuições

“A alfaiataria, é um conjunto de conhecimento técnico para o design de moda, ela não tem rival: qualifica quem veste e quem faz”. (MOTTA, 2016, p. 23)

A alfaiataria surgiu na Europa de maneira lenta e gradativa. Sua definição literal está atrelada “a ação de talhar (cortar) e coser (costurar) tecidos para a produção de roupas masculinas” (ANTONIO HOUAISS; MAURO DE SALLES VILLAR, 2003, p. 20), relacionando-se também ao enfeite e adorno.

Segundo Joseph Lajugie (1988), a primeira organização para registro dos ofícios se deu no século XI, quando ainda era incipiente o número de profissões distintas, contudo, nos séculos seguintes, cada profissão se subdividiu. Foi a partir de 1315, na comuna de Paris, que foi contabilizado pelo menos 150 ofícios como formas de atividade econômica. A partir do século XIII, a lista das profissões que contribuíram para vestir os europeus foi enfim reconhecida. A publicação desses mestres artesãos deveu-se ao Livro dos Ofícios (L'établissement des métiers de Paris, conhecido como Livre des métiers), escrito por Étienne Boileau, dirigente da corporação dos mercadores de Paris, em 1268, quando a gerência do então Rei São Luís de França tinha por intenção o controle e a vigilância. Étienne Boileau conseguiu catalogar 101 artes e ofícios, entre estes, o de alfaiate.

As formas de trabalho foram se aprimorando, uma vez que os alfaiates sempre almejaram precisão no feito das roupas, sendo as medidas corpóreas do usuário aplicadas em uma base plana tecida. Dessa forma, elaboravam a modelagem de forma precisa, em que a parte interna da peça não apresentasse uma só costura aparente. A prioridade pelo ajuste da modelagem se deu com a anatomia, tendo sempre como primícias as reentrâncias e saliências corpóreas, esculpindo e moldando as partes no ato de costurar para as demandas do conforto e da qualidade.

Portugal também é tido como referência na moda, principalmente na alfaiataria. Carlos Fonte¹⁸ relata que o século XII é o período mais conhecido e antigo que existe acerca da profissão de alfaiate, coincidindo com a independência do país, em 1143.

Outro exemplo é o registro nos livros domésticos da Fundação dos Doze Irmãos de Nuremberg, por volta de 1414. Na Figura 03, o alfaiate do irmão Lorentz, com uma agulha longa, costura um casaco azul, no colo, sentado em um banquinho, apoiando a peça costurada sobre sua perna e, à sua frente, em uma mesa, estão uma régua e uma tesoura. O livro também retrata as roupas acabadas, um casaco forrado de pele vermelha e um gibão forrado de pele estão pendurados na haste da parede.

Figura 03 - “O alfaiate Lorentz”, do Acervo Biblioteca Municipal no campus de educação de Nuremberg e Germanisches National Museum



Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/v3xh8ent>>. Acesso em: mar de 2021.

18 FONTES, C. Alfaiataria em Portugal [On-line]. Disponível em: <<https://tinyurl.com/7pn556mf>>. Acesso em: 23 set de 2019.

Observa-se que, devido ao rigor técnico da alfaiataria tradicional saíram as bases estruturais da modelagem e costura para a criação do vestuário como hoje conhecemos. O autor James Laver (1999) relata que “a partir das técnicas de alfaiataria surgidas nesse período as roupas atingiram um grau surpreendente de elaboração e refinamento” (*Ibidem*, p.132).

Do ofício realizado pelos alfaiates, nasceram as peças que vestem os membros superiores e inferiores do corpo humano, o que se apoia no relato do autor Carl Köhler (1996), segundo o qual o tipo mais comum de indumentária para as pernas eram as meias longas, tendo sido os alfaiates “que, próximo ao século XIV, começaram a fazer meias costuradas de tal modo que cobrissem não apenas as pernas, mas toda a parte inferior do corpo”. (*Ibidem*, p.219). Com tal fato em mente, compreende-se que, naquele momento, surge o que hoje conhecemos como calça – até então, a forma de projetar uma peça que, na região do quadril, pudesse ser dividida em quatro partes para melhor acomodar o corpo ainda era desconhecida.

Essa afirmação evidencia os esforços de um debruçar de longos anos para que se compreenda o fazer da alfaiataria tradicional, pois esta reúne minuciosas técnicas no aprendizado para chegar ao esmero da produção do traje. Conforme destaca Melissa Leventon (2009), mudanças na elaboração da modelagem advindas do avanço da alfaiataria europeia na variação de estilos e modelos, “as mangas, por exemplo, que faziam parte do molde do corpo da roupa, passaram a ser confeccionadas separadamente e acopladas à abertura do braço, o que melhorou o caimento” (*Ibidem*, p.78). Essa autora, prossegue relatando que o fato da nova forma de realizar o feitiço da manga fez com que a roupa se tornasse mais ajustada, o que, conseqüentemente, fez com que os alfaiates buscassem novos recursos para vestir a peça. Assim, de forma constante, foram aprimorando, com aberturas e fechamentos frontais, os botões que passaram a ter a função de proporcionar melhor vestibilidade, além de serem decorativos.

Esses fatos colaboram para o entendimento de que a manifestação dos avanços da alfaiataria contribuíram para a moda enquanto um sistema em processo permanente, fornecendo atributos e técnicas para o progredir do vestuário de moda até a contemporaneidade.

2.1.1 Atributos técnicos no avanço do vestuário de moda

Uma característica que permanece ainda no ofício da alfaiataria tradicional é a forma de transferência de conhecimento, uma vez que a preservação do segredo foi algo que dificultou

maiores avanços em registros da alfaiataria tradicional. As circunstâncias nas quais se trabalhava e se aprendia favoreciam o segredo, principalmente, o prevalecer quase absoluto da tradição oral ou intuitivo-gestual.

O autor Antonio Santoni Rugiu (1998) afirma que o século XVIII assinalou o relativo desaparecimento das corporações, mesmo que em alguns Estados a sua supressão legal viesse a acontecer na primeira metade do século XIX. O autor considera que a atitude pedagógica do artesão, em consequência, foi gradativamente enfraquecida, de modo que a cultura artesanal foi cada vez mais desvalorizada.

Nesse sentido, ora fragmentada, ora continuada, a evolução da alfaiataria é apresentada em períodos que conferem maior destaque aos trajes masculinos, enquanto se apresentam bem pontuais à evolução do feminino. Prosseguindo em sua análise, esse autor indica que a carência de livros para uso didático não foi um atributo restrito às oficinas do final da Idade Média e dos anos seguintes. Basta pensar, hoje, na falta de textos particulares que ensinem diversos ofícios dos nossos cursos de formação profissional. O autor ainda afirma que ficou evidente, na tradição pedagógica da manualidade, o fato de a transmissão ocorrer principalmente ou quase exclusivamente por via mimética e da observação, com pouca ou nenhuma medição didática formal ou simbólica.

Ainda na atribuição quanto às técnicas, era comum que fossem passadas de um membro da família para outro, na busca de preservar o conhecimento. Eduardo Motta (2016) observa que a alfaiataria tradicional, “no contemporâneo, ficou como uma representação de atividades resguardada a habilidade artesanal, que caracteriza a produção em pequeno volume, foi preservada e paradoxalmente valorizada pela inadequação ao cânone vigente da reprodutibilidade em série” (*Ibidem*, p.29).

Devido a essas barreiras à participação do ofício, havia poucos materiais na área. Nesse sentido, Rugiu (1998) indica que todas as formas pedagógicas e didáticas das corporações permaneceram envoltas no próprio mistério com que, na época, eram tutelados os relativos procedimentos. No cenário nacional, também se registra a carência de materiais, conforme indicam Márcia Luiza França da Silva Batista, Marizilda dos Santos Menezes e Lucimar Guimarães Abreu (2016), ao considerarem que, no Brasil, a alfaiataria, base para o desenvolvimento de métodos e de costura, não teve seus registros representados e efetuados de forma adequada em publicações impressas, mas sim na forma de transmissão tácita de conhecimentos.

Apesar do acervo restrito sobre o surgimento da alfaiataria ainda ser um fator preocupante no Brasil, alguns acontecimentos configuram avanços para a área do vestuário da moda, como, por exemplo, o primeiro registro que trata, em essência, o ensino da modelagem da alfaiataria, de 1560, com o título “Meisterstückbuch der Schneiderzunft”, do autor Joh. Georg Schuster¹⁹.

Sequencialmente, o próximo título foi o “Libro de geometría, práctica y traça”, de autoria de Juan de Alcega, publicado na Espanha em 1589, e impresso em formato paisagem, que apresenta técnicas de encaixe em tecidos de várias larguras. Segundo as autoras Batista, Menezes e Abreu (2016), a obra foi licenciada pelo rei da Espanha após ter sido reconhecida a grande utilidade da obra. O livro encontra-se disponível para download gratuito na Biblioteca Digital Mundial²⁰. A obra de Alcega apresenta 135 traços (padrões) usados para fazer roupas para homens, mulheres, sacerdotes e comandantes de ordens militares, trajes para combates e jogos de lança e até mesmo para bandeiras de guerra. Além disso, especifica a quantidade de tecido necessária para produzir cada item do vestuário, utilizando tabelas que combinam três possíveis comprimentos e 14 larguras de tecidos que podem ser utilizadas.

Outro livro importante na historiografia da alfaiataria é o Geometria Y Traça, de Francisco de La Rocha Burguen, de 1618, produzido na Espanha e disponível para acesso gratuito na Biblioteca Nacional da França, Departamento de Literatura e Arte²¹. O material traz instruções de ordem de encaixe e corte para todos os tipos de tecidos, mostrando o caminho e a organização para a disposição dos moldes, porém não incluiu a forma de fazer o traçado para as peças.

Em 1671, é publicado o livro Le Tailleur Sincero²², de Benoît Boullay, que apresenta informações sobre recortar e montar adequadamente todas as peças principais na atividade da profissão de alfaiate.

19 Livro obra-prima da guilda dos alfaiates em Schwabach feito por Joh. Georg Schuster. Disponível em: <<http://www.digishelf.de/piresolver?id=77488794X>>. Acesso em: 23 de mai 2021.

20 O livro sobre geometria, prática e padrões. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/7333/#q=Libro+de+Geometri+pratica+y+Tra%C3%A7a>>. Acesso em: 14 de set 2021.

21 livro Geometria Y Traça. Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8549738.image#>>. Acesso em: 14 de set 2021.

22 O alfaiate sincero. Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58176028.texteImage> >. Acesso em 17 set 2021.

Sequencialmente, temos a publicação do livro *Art Du Tailleur*²³, em 1769, do francês François-Alexandre Pierre de Garsault, contendo em sua descrição: “Arte do alfaiate: contendo o alfaiate de roupas masculinas, as calças de pele, o alfaiate feminino e infantil, a costureira e o vendedor de moda”.

Em 1830, o alfaiate H. Guglielmo Campaign publica seu livro *A arte da Alfaiataria*, o qual proporcionou, com seus estudos e publicação, as primeiras tabelas de medidas padronizadas e instruções para modelagem. Tal avanço promoveu a condição de produção de moldes em diferentes tamanhos, o escalonamento de medidas. Sobre modelagem, Patrícia de Mello Souza (2006) afirma que “outros estudiosos, seguidores de Campaign, foram ao longo dos anos, criando novos sistemas de modelagem, mas todos eles baseados na questão da proporcionalidade, a partir de um ponto do molde base” (*Ibidem*, p. 30).

Nesse contexto, dois grandes inventos ocorreram na França e contribuíram para o desenvolvimento da modelagem: a fita métrica (1847) e o busto manequim (1849), ambos desenvolvidos por Alexis Lavigne. Vários fatores facilitaram a introdução da alfaiataria em formato industrial, sendo um deles a invenção da máquina de costura, cuja criação se deu pelas mãos de um alfaiate.

O autor François Boucher (2012) destaca que a primeira tentativa de invenção da máquina de costura ocorreu em 1829, idealizada pelo alfaiate francês Thimmonier, que patenteou uma máquina de costura de madeira que fazia ponto corrente. Todavia, enfrentou pressão por parte dos companheiros de classe, que, assustados com tal modernidade, queimaram todas as unidades do modelo desenvolvidas por ele. Em 1832, Walter Hunt desenvolveu uma máquina de costura, mas não conseguiu patentear-la e, em 1846, Elias Howe fez mais um projeto de máquina e a patenteou, sendo esse modelo operado com as mãos. Porém foi apenas em 1859 que Isaac Singer trouxe a inovação do pedal, permitindo que as mãos ficassem livres para manejar os tecidos durante a costura, o que, em pouco tempo, lhe rendeu a produção de mil máquinas por dia. O autor Dario Caldas (2004), destaca também dois grandes avanços tecnológicos atribuídos à área com a criação de equipamentos mecânicos, como fiandeira no ano de 1767 e o tear em 1785.

23 A arte do Alfaiate: Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1067622n.texteImage>> Acesso em 17-09-2021.

Para François Baudot (2002), essas inovações estabeleceu um novo marco na expansão do vestuário, contribuindo de forma significativa para técnicas, a produção em série e a alfaiataria projetada para produção em grandes volumes.

O autor Eduardo Motta (2016) relata que a alfaiataria atende homens e mulheres, e é compreendida como tradicional quando:

obedece a um estrito código de execução manual e observa o corpo particular. É industrial quando adapta medidas universais. Não esquecendo de haver modalidades intermediárias, pois há quem combine elementos de uma e outra, todas elas são de alfaiatarias, e é assim, na legitimidade de práticas reais, que são executadas. A simbiose entre tecido e corpo, responsável pelo caráter volumétrico, tem como contraparte o recorte gráfico que desenha a silhueta. (MOTTA, 2016, p.23).

Esse autor complementa que, por volta de 1900, a alfaiataria era materializada a partir de um sofisticado conjunto de técnicas, minuciosamente testadas e aperfeiçoadas sobre o corpo do homem, uma síntese exímia entre funcionalidade e estética manifestas no terno.

Porém, o tempo passou, e muitos dos processos ainda resistiram e, de forma mais comumente, têm se formado sinais de valorização e busca por seu resgate. A autora Mônica Moura (2014) confirma essa contrapartida à evolução implantada pela corrente da industrialização na contemporaneidade:

Vimos ocorrer a revalorização e resgate da tradição artesanal brasileira, e também uma maior abertura do campo do design em seu diálogo e na integração com a arte, a moda, a arquitetura, a sustentabilidade e a engenharia, entre outras áreas e segmentos. Fatores que levaram à conscientização da multiplicidade e diversidade do design em todos os aspectos que permeiam a vida humana. (MOURA, 2014, p. 24).

Porém, certas formas tradicionais se perpetuam – e a alfaiataria é uma delas –, e a adaptação e inovação tornam-se imperativos para sua sobrevivência. Entende-se que, por mais que sistemas de novos fazeres para a alfaiataria surjam no contemporâneo, a alfaiataria tradicional é consultada, enquanto algo que não será alterado, mas sim atualizado pelas novas técnicas, pois suas formas, métodos, processos e valores tradicionais tornam-se a base para a construção de novos saberes.

2.1.2 Do manufaturado ao sistema seriado: os contributos deste ofício

Considerando que os conhecimentos necessários para a construção dos produtos do vestuário de moda advêm da base da alfaiataria, esse ofício secular surgiu no século XII, e que antecede o marco

histórico apontado por autores como Gilles Lipovetsky (1989), Marnie Fogg (2013) e Lars Svendsen (2010), os quais indicam que a moda surge entre os séculos XIV e XIX como um mecanismo social mutável, relevando seus traços sociais e estéticos mais característicos na distinção e diferenciação para grupos restritos que monopolizam o poder de iniciativa e de criação. Marnie Fogg (2013) retrata, também neste período, o surgimento da moda e a participação dos alfaiates no avanço para o vestuário, quando este se configura como moda.

O conceito de roupa elegante costuma ser considerado específico a sociedade ocidental, com raízes nas cortes reais do século XIV, quando o traje de camponês deu lugar à ênfase, de inspiração francesa, no contorno e corte e a implementação das técnicas de alfaiataria. Refletindo uma sociedade hierárquica, diferentes estilos de roupas e tecidos eram negados a maior parte da população pela imposição das leis suntuárias, um código de trajar que definia e atribuiria a posição social através do tempo e dos continentes (FOGG, 2013, p. 9).

Para Gilles Lipovetsky (2009), na contemporaneidade, a tradição, preponderante e superior às inovações da moda, insere-se em um novo contexto: “Pela primeira vez, o espírito de moda prevalece quase por toda parte sobre a tradição, a modernidade sobre a herança” (2009, p. 313). Segundo o mesmo autor, o presente se sobrepõe ao passado, assinalando uma inversão da temporalidade social quando o desejo pela novidade se tornou geral, regular e sem limites.

A alfaiataria é uma apurada técnica (tradicional, semi-industrial ou industrial) de elaboração do vestuário, que utiliza diversos recursos de construção e acabamento, que devem resultar em trajes com caimento e estruturação perfeitos, sobretudo por somar ao produto o valor de uma peça única e inigualável, pois, uma questão que se destaca na alfaiataria, resgatando-a inclusive como valor e importância no contemporâneo, é a aplicação das características, dos processos e procedimentos artesanais. Isto é, tal como a tradição artesanal, baseia-se em métodos e processos muito singulares.

A técnica de alfaiataria para a construção do vestuário, em sua base tradicional, é considerada um ofício secular e, na contemporaneidade, adquiriu relevância na indústria de moda, uma vez que se configura como base para diversos segmentos da área do vestuário. Mantém-se como ofício tradicional tanto para as alfaiatarias sob medida quanto para as alfaiatarias contemporâneas, sendo sua base um pilar para a reconfiguração de novos modelos com predominância primorosa de acabamento e vestibilidade, mas com ressignificados inusitados.

Contudo, na compreensão de que a indústria, em suas atividades projetuais, utiliza da integração das áreas de moda e alfaiataria, aborda-se a relação entre o artesanal e o industrial nela presentes, e como estes se apresentam nos segmentos do setor de confecção do vestuário na moda

contemporânea, em especial no que se refere ao segmento como o *casual wear*, caracterizado por produzir roupas comuns utilizadas no cotidiano, e o *streetwear*, a moda das ruas, que engloba variados estilos e diferentes subculturas urbanas, como também outros segmentos da indústria do vestuário de moda, assim, atribui-se os avanços da alfaiataria para sustentação das diversas subdivisões dos sistemas da indústria de confecção, como alguns exemplos contidos na Figura 04.

Figura 04 - Contribuições da alfaiataria para o sistema do vestuário



Fonte: Elaborado pela autora – Acervo pessoal (2021)

Várias ações e produções podem se destacar, como, por exemplo, as contribuições dos processos da evolução da costura, da forma manual para o industrial, que sistematizou as primeiras sequencias de processos para a produção em série, a tabela de medidas, que forneceu condições para a graduação de moldes à produção em escala industrial, a elaboração de manuais para a construção de modelagem e outros que cooperaram para a evolução da indumentária ao vestuário de moda. Nesse sentido, a alfaiataria é uma fornecedora de informações técnicas, de elementos e linguagem com relação a estrutura e design das peças incluindo os conhecimentos de projeto, criação, desenvolvimento, produção e tecnologia, como mostra a Figura 05.

Figura 05 - Paletó “Nuvem de palavras”



Fonte: Elaborado pela autora – Acervo pessoal (2021)

Na contemporaneidade, no entanto, outros aspectos da alfaiataria são explorados para além da tradição, passando, desse modo, por renovações que a tornam mais atual. Pode-se ponderar que este seja um dos possíveis papéis do design, o de ampliar novos conceitos e possibilidades para a aplicação dos elementos da alfaiataria, mesmo que ainda atrelados à tradição, para se tornarem suportes de inovações no design de moda.

No final da Idade Média, sob a ótica da distinção de classes servindo as associações de poder político e religioso, a moda surgiu como um sistema. Por intermédio das mãos dos alfaiates, as indumentárias passam a ter diferenças e se caracterizam pela instabilidade e renovação de gostos e usos, prevalecendo, dessa forma, sem grandes mudanças da metade do século XIV até a metade do século XIX, quando surge a alta costura, em 1857, e a democratização da moda, pelo prêt-à-porter, em 1950.

Para compreender a colaboração da alfaiataria, em face dos períodos acima mencionados, é preciso colocar em foco a moda e sua evolução, bem como as diretrizes que promoveram o

reconhecimento da área para a fusão com o design e a base da construção do conhecimento e sua origem. Nesse sentido, a seguir apresentamos questões relacionadas à evolução da moda.

Retratando a origem da **indumentária**, Laver (1999), refere que na Pré-história, período em que se encontram os primeiros registros de escrita, são encontradas as primeiras peças de vestuário, consideradas como proteção do corpo. A indumentária é definida como a arte e a história do vestuário. Sendo ela determinada pelo uso do vestuário em relação às épocas ou povos, pode igualmente ser definida como traje, indumento, induto e vestuário (FERREIRA, 1993, p. 760).

Umberto Eco (1989) atribui a concepção da indumentária como algo que já fomentou a distinção de influência social, política e comunicacional;

Tinha frio e cobria-se, não há dúvida. Mas também não há dúvida que no espaço de poucos dias depois da invenção do primeiro traje de peles, se terá criado a distinção entre os bons caçadores, munidos das suas peles, conquistadas pelo preço de uma dura luta, e os outros, os inaptos, os sem-peles. E não é precisa muita imaginação para imaginar a circunstância social em que os caçadores terão envergado as peles, já não para proteger-se do frio, mas para afirmar que pertenciam à classe dominante (ECO, 1989, p.15).

A palavra **indumentária**, é compreendida como uma extensão do cenário social do que lhe é contemporâneo, conjeturando, por meio de suas características, os comportamentos psicossociais de uma época, seja em períodos de guerra, recessão, conquistas, riquezas, medos e alegrias, considerados atributos históricos para sua análise.

Sobre **moda e indumentária**, Malcom Barnard (2003) relata sobre a ambivalência de conceitos sobre os termos, com a mesma intensidade, quais são frequentes ora como sinônimos, ora como representantes da distinção entre moda e não moda. A autora Maria Celeste de Fátima Sanches (2017) concretiza com seu pensamento as adjunções da moda e indumentária:

Logo, por um lado, a moda indicaria o mecanismo social que se move continuamente, dotando as representações culturais (em especial o vestuário) de uma essência cambiante e, por outro lado, a indumentária definiria a manutenção da estabilidade de certas estruturas sociais, por meio de ornamentações corporais que reafirmam a tradição (SANCHES, 2017, p. 58).

Compreende-se, portanto, que **a moda**, para além da indumentária, tem a capacidade de conceber culturalmente todo e qualquer período em que se insere, de modo que a união ou justaposição entre moda e indumentária resulta na formação de uma totalidade. Nesse sentido, enquanto um sistema mutável, a moda surge no final da Idade Média nos países ocidentais, caracterizada pela instabilidade e renovação de seus gostos e usos. Em registro sobre a definição de moda, Nicola Abbagnano (2007) afirma que:

Pode-se dizer que a função da moda é introduzir nas atitudes institucionais de um grupo ou, mais particularmente, em suas crenças, por meio de rápida comunicação e assimilação, atitudes ou crenças novas que, sem a Moda, teriam grande dificuldade para sobreviver e impor-se (ABBAGNANO, 2007, p. 687).

Desde seu nascimento a determinou como elemento de distinção de classes e a associações ao poder político e religioso por, pelo menos, cinco séculos, influenciando transformações na estrutura do vestuário e do ato de vestir entre a metade do século XIV e metade do século XIX. Nesse sentido, cruzando novos conceitos, abrangendo especificamente o que Daniela Calanca (2008) aponta:

o fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório. Em relação à moda, o termo costume, na acepção de hábito constante e permanente que determina o comportamento, a conduta, o modo de ser de uma comunidade, de um grupo social, remete ao conceito de sistema, de estrutura, ou seja, um conjunto de vários elementos relacionados entre si. Considerados isoladamente, tais elementos estão privados de valor; no entanto, assumem um significado no momento em que são ligados por um conjunto de normas, de regras coletivas (CALANCA, 2008, p. 11-12).

Ainda sobre moda, Érika Palomino (2002) afirma que é muito mais do que roupa, é um sistema que unifica desde o simples uso das roupas do cotidiano a um contexto maior, político, social e sociológico. Por sua vez, a autora Sanches (2017) define moda como “um mecanismo multidimensional que influencia e reflete as variações de comportamentos de grupos sociais que partilham um determinado tempo e espaço, originando modos de expressão e representação coletivas que imbricam com as identidades dos indivíduos ali vinculados” (*Ibidem*, p. 44).

Logo, a moda enquanto sistema, passa a dinamizar o comportamento dos indivíduos perante a sociedade, trazendo mudanças que, conseqüentemente, influenciaram os modos de vestir e consumir os produtos de moda. Nessa dinâmica, em 1857, com o surgimento da alta costura, percebemos que se inicia a ideia de individualização dos trajes, que, foi ampliada na Revolução Industrial resultando em muitas transformações não só no âmbito material, mas também nas questões políticas, sociais, econômicas e culturais.

Ligia Gomes Pereira Prete Andreo (2016) indica, os grandes magazines de departamentos como fator contribuinte para o avanço da moda, pois auxiliaram na democratização e na aceleração da difusão das tendências. Nesse sentido, a abrangência das possibilidades de aquisição de produtos de vestuário impulsionou o consumo de massa, pela facilidade na aquisição de produtos

advindos das confecções, qual estimulada pela sazonalidade e tendências de estilo e modos de vida.

Em reação à democratização da moda, como resposta da elite que prezava pela sua individualização como aporte da garantia de seu status perante a sociedade, surge a alta costura, conforme indica Caldas (2004), "pode-se interpretar o surgimento da alta-costura como um processo de reelitização, uma reação à considerável democratização da moda trazida pelos processos da confecção". (*Ibidem*, p. 54)

O *Haute Couture*, uma resposta à alta costura, trabalha com a criação em escala artesanal e sob medidas de modelos exclusivos de roupas, que Andreo (2016) “considera diferente do que ocorria antes de 1850, quando existiam as costureiras e alfaiates que confeccionavam peças de vestuário sem, contudo, criar moda”. (*Ibidem*, p. 23).

Com isso, vemos que a moda foi igualmente elitizada, voltando a ter uma divisão notória de quem a ditava ou a consumia enquanto produto confeccionado para o mercado de massa. Além disso, o aumento da população e migração da região rural para urbana contribui para tais transformações, todavia, isso não garantiu acesso à aquisição de produtos disponibilizados em magazines, ou seja, não era para todos, e sim para os que, em êxodo rural, conseguiram melhor se estabelecer nas cidades.

A consolidação da alta costura tornou possível a comparação entre as peças oferecidas para a maioria da população e a elite, sendo notória a diferença entre a qualidade estética e de produção dos produtos ofertados, em que os industrializados eram classificados sem ou de baixa qualidade, especialmente roupas destinadas ao trabalho, tais como camisas e jaquetas para marinheiros. Porém, na sequência, outro acontecimento mudaria a dinâmica da produção industrializada, um novo sistema, sendo denominado de *prêt-à-porter*, a confecção de roupas prontas para usar.

Consolidando a discussão, Sue Jenkyn Jones (2005) relata que, com o surgimento da alta costura em Paris, na década de 1850, houve uma transformação irreversível no sistema de moda vigente. Até então, o sistema era de encomenda da elite da sociedade aristocrática para alfaiates particulares e senhoras. Registra-se que, em 1850, existiam em Paris cerca de 158 costureiras que trabalhavam para essa elite. A autora relata, ainda, que nas principais capitais europeias, essas mulheres habilidosas executavam, por meio de um artesanato minucioso, peças que atendiam a um código social rigoroso a um público restrito.

A expressão francesa *prêt-à-porter*, que em português pode ser traduzida como “pronto para levar”, tirada da fórmula americana *ready to wear* (pronto para vestir), foi instituída em 1949, na França, por J.C Weill. Nessa época a alta costura perdeu o estatuto de vanguarda, sua vocação passa a ser somente perpetuar a grande tradição do luxo. Novamente, a lógica da produção industrial de vestuário sofreu mudanças, esse novo sistema, diferente da confecção tradicional anterior, buscava a produção industrial de roupas acessíveis a todos os segmentos da sociedade que tivessem conteúdo de “moda” – inspirado nas tendências do momento – unida a qualidade.

Para tanto, o *prêt-à-porter* propunha a integração entre indústria, moda e os estilistas, com o objetivo de oferecer valor estético e acabamento superior aos consumidores, o que só foi possível graças aos progressos tecnológicos, que tornaram viável a fabricação de produtos em série com qualidade e preço baixo. Assim, advindo da produção industrial, o *prêt-à-porter* tornou as roupas acessíveis à população, mas sua distinção se pauta como um produto de moda, uma vez que essas coleções são realizadas utilizando as últimas tendências do momento, fato que a diferencia de outros tipos de confecções.

Ao término do momento aristocrático e unitário da moda, o autor Lipovetsky (1989, p. 69), denomina como “A moda dos cem anos”, que tinha como epicentro a alta costura parisiense, em que Paris era o laboratório das novidades e centro mundial do fascínio, tal conjuntura indica uma nova fase na história da moda. Justifica-se, nesse ínterim, que a grande diferença com relação às roupas de confecção foi o fato de que o *prêt-à-porter* fundiu a indústria com a moda, anexando novidade, estilo e estética para utilizar nas ruas.

Um dos resultados dessa introdução foi a democratização das grifes, que gerou símbolos de distinção seletivos, mas pouco consumidos. Esse fato tirou a série industrial do anonimato, personalizando e criando uma outra imagem de marca, de forma diferenciada, que atinge as ruas e grande parte da população em virtude das ações publicitárias e de marketing.

Segundo Anne Hollander (1996), foi só no século XIX que as roupas masculinas prontas para usar alcançaram um patamar de igualdade com as roupas usadas pela alta sociedade. Isso porque os alfaiates atingiram uma variação estética mais ampla, como exigia a produção de peças prontas.

Outro fator que colabora para democratização na esfera da moda relaciona-se com ascensão do capitalismo, da pós-modernidade, dos valores esportivos e do novo ideal individualista do *look* jovem, que auxiliou significativamente para que houvesse uma reciclagem nos signos anteriores,

nisto Lipovetsky (2006) compreende que, a sociedade centrada na expansão das necessidades é, antes de tudo, aquela que reordena a produção e o consumo de massa sob a lei da obsolescência da sedução e da diversificação, aquela que faz passar o econômico para a órbita da forma moda. (LIPOVETSKY, 2006, p. 159).

Assim, em decorrência dos fatores acima citados e pelo impulso das demandas da industrialização na qual a moda se encontrava, para o processo de desenvolvimento de produto do vestuário, fez-se necessário que as atividades fossem regidas por uma sequência de atividades organizadas para alcançar a criação de novos produtos, segundo um projeto pré-definido, para uma demanda em escala industrial.

Nesse sentido, as atividades de desenvolvimento do produto do vestuário de moda são divididas para que ele atenda às expectativas do usuário que, além das questões estéticas, funcionais e ergonômicas, dependerá da sistematização de processos advindos do saber artesanal para ser aplicado na produção em escala industrial.

Nesse cenário, muitas empresas contaram com a contribuição dos alfaiates, modistas e costureiras que dominavam as técnicas de modelagem, etapa fundamental para a materialização de sua ideia em produto de moda, além de outros conhecimentos, como processos e procedimentos de montagem correta para um sequencial produtivo de qualidade, sempre com vistas ao alcance da produtividade, que refletiu na busca de conhecimentos, os quais geraram a demanda para a oferta de cursos inicialmente de curta duração. Após a qualificação em escolas técnicas, surgiu a necessidade da oferta de cursos superiores para a área, conforme veremos a seguir.

2.1.3 A constituição dos cursos superiores de moda

Para legitimar a integração do ofício da alfaiataria na constituição de escolas de moda, bem como em referenciais teóricos e práticos para suporte na área do vestuário da moda, apresenta-se, sob tal raciocínio, uma análise sobre profissionais alfaiates e alfaiatas, modistas e modelistas que serão rememorados aqui.

O autor Sidney Cunha de Souza (1997) destaca que “as primeiras referências ao vestuário produzido em série datam do século XVIII e destinavam-se ao público masculino”. Entre o final do século XIX e início do século XX, já era possível encontrar moldes de trajes femininos incluídos em suplementos de trabalhos manuais e, como exemplo, a autora descreve os formatos disponíveis:

manuais de corte, enfatizando a preocupação com o aproveitamento do tecido e buscando a racionalização dos métodos utilizados – o antigo sistema do padrão de papel cortado nas medidas de um único cliente – com o auxílio da geometria e da antropometria. Era a tentativa de sintetizar as antigas práticas artesanais – que determinavam a execução de trajes sob medida bem ajustados, muitas vezes elaborados sobre o próprio corpo do cliente, remetendo à técnica da modelagem tridimensional – com as práticas da produção em série, onde um mesmo modelo deveria ser confeccionado em vários tamanhos seguindo um padrão de medidas pré-estabelecido. (SOUZA, 1997, p. 30).

Patrícia de Mello Souza (2006) aponta que ao longo dos séculos XIX e XX, a produção dos trajes esteve assim distribuída: o alfaiate deveria conhecer as novas propostas estéticas da época, podendo confeccionar trajes masculinos ou femininos, sendo atribuídas a ele as tarefas de tirar as medidas do cliente, cortar e costurar as peças; a costureira, que inicialmente costurava apenas as peças de baixo, usadas sob o traje principal, foi adquirindo o direito de confeccionar trajes femininos e infantis; à modista, cabia reproduzir um modelo feminino e orientar a cliente com relação às tendências da moda.

É nesse período, em 1841, que o alfaiate Alexis Lavigne, com o objetivo de teorizar seu conhecimento, cria a primeira escola de moda em Paris, inicialmente com o nome “Cursos de Corte Lavigne”, que, posteriormente, deu origem a atual ESMOD²⁴.

Após quatro décadas, com a morte de Alexis Lavigne, em 1880, sua filha Alice Guerre assume a direção da escola, dando início a um novo cenário de abertura para a entrada do público feminino. Logo desenvolveu manuais franceses para a escola Guerre-Lavigne, entre eles, o “Méthodo de Corte: ou a maneira de qualquer senhora fazer, por suas mãos, todo o seu vestuário”.²⁵

No final da década de 1980, já com o nome de ESMOD, o grupo criou o ISEM, que se tornou ESMOD *Fashion Business*, a primeira escola de negócios dedicada à moda, com o objetivo de atender às novas demandas do mercado. Atualmente, o grupo conta com 20 escolas em 13 países, incluindo o Brasil – onde a instituição trabalha em parceria com o Senac de São Paulo desde 1994.

É notório que o arcabouço prático que subsidiou a criação de escolas de moda advém do domínio da alfaiataria e de alguns precursores alfaiates, como Alexis Lavigne, Joh. Georg Schuster, H. Guglielmo Campaign e Alice Guerre. Destaca-se que os estudos não denominam Alice

²⁴ Disponível em: <<http://www.esmod.com/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

²⁵ Cf. Madame Alice Guerre – Méthodo de Corte: ou a maneira de qualquer senhora fazer, por suas mãos, todo o seu vestuário, Empresa Literária Universal, Lisboa, 1909.

Guerre como uma alfaiata, mas também como herdeira e criadora de métodos que prevaleceram na escola Guerre-Lavigne e ainda se perpetuam na atual ESMOD, dominava as técnicas do ofício da alfaiataria, comprovando a existência de mulheres na área e obras provenientes das contribuições do gênero feminino. Veremos, no Quadro 5, a exposição dessas contribuições para aporte do conhecimento à área do design de moda, reunido de forma sintética os alfaiates já referenciados no subtópico **2.1.1**, somados com as publicações de autoria do gênero feminino que se relacionam diretamente com a alfaiataria, tanto inseridas em sistemas de corte, modelagem e história da moda.

Quadro 05 - Registro dos históricos das publicações sobre alfaiataria

Ano	Contribuição	Autores Alfaite (a)
1560	Primeiro livro que trata em sua essência do ensino da modelagem da alfaiataria, com o título "Meisterstückbuch der Schneiderzunft.	Joh. Georg Schuster
1580	1º Livro de Alfaiataria "Libro de geometria, práctica y traça". Contribuiu com um método que facilitou as formas de medição "vara de medir", com técnicas para tomar as medidas e a melhor forma de dispor os moldes para o corte no tecido para seu melhor aproveitamento.	Juan de Alcega
1618	Livro Geometria Y Traça Instruções sobre a forma de proceder a disposição de moldes para corte para todos os tipos de tecido.	Francisco de La Rocha Burguen
1671	Livro "Le Tailleur Sincero" Instruções para traçado, corte e montagem.	Benoît Boullay,
1769	Livro "Art Du Tailleur" Instruções para o alfaiate de roupas masculinas, femininas, infantil, costureira e o vendedor de moda.	François-Alexandre Pierre de Garsault
1830	Livro "A arte da Alfaiataria", com tabela de medidas.	H. Gugliemo Campaign
1880	Manuais franceses para a escola Guerre-Lavigne, entre eles, o intitulado "Méthodo de Corte: ou a maneira de qualquer senhora fazer, por suas mãos, todo o seu vestuário".	Alice Guerre

1918	Livro "The Dress You Wear and How to Make it".	Mary Jane Rhoe
1969	Apostila - Método ioli: Curso de interpretação e regras de costura	Iolanda Resende Noli
1972	Livro Método mundial de corte anti-provas: Base direta e proporcional. Instruções de como fazer processo para construção da modelagem base para variados tipos de corpos	Annibal Martins
1992	Livro - Método ioli: livro do blazer	Iolanda Resende Noli
2014	Livro - Alfaiataria: Modelagem Plana Masculina	Stefania Rosa
2018	Livro - Corset: Interpretações da forma e da construção	Ana Laura Berg
2020	Livro - Modelagem prática – especial alfaiataria	Marlene Mukai

Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Compreende-se, dessa forma, que as questões práticas que a alfaiataria promoveu e a estruturação de métodos e feitos constituíram a base do conhecimento para diversas disciplinas na área da moda, como exemplo, as de modelagens, costura, processos de estruturação das peças, conhecimento do comportamento do material têxtil, quesitos ergonômicos, dentre outros feitos que veremos durante os próximos capítulos desta tese.

2.1.4 A atribuição do ofício da alfaiataria como partícipe do design de moda

Considerando os apontamentos dos autores referenciados acima, entende-se que, na contemporaneidade, cada vez mais, a moda e o design se aproximam, ou melhor, se fundem. Não apenas como palavra, conceito e processo, o design passou a fazer parte do universo da moda.

A atribuição de **vestuário de moda** transita como um fenômeno que sofre alteração de tempos em tempos na configuração do vestir, como também nas mudanças dos materiais compositivos das peças do vestuário, sendo uma influência/tendência que orienta os hábitos de vestir de grupos de usuários em determinado tempo a sociedade. Ao referir-se às tendências orientadoras do comportamento, Luciana Crivellari Dulci (2019) afirma que elas podem dominar de forma mais contundente ou mais brandas, podendo um único grupo influenciar vários outros.

Pelo exposto, há de se considerar a moda como uma importante manifestação do ponto de vista cultural, social, econômico, comunicacional e político, haja vista o uso da roupa há milhares de anos, não servia apenas como proteção física, mas como adorno e instrumento de distinção, passando, dessa forma, a compreender a complexidade para a criação do vestuário de moda. Da mesma maneira, o **Design** passou a traduzir as ideias em projeto, concepção, configuração, estrutura, métodos de desenvolvimento e de produção e acabamento, dando forma, cores e uso para diversos elementos, inclusive se relacionando diretamente com a **Moda**, assim, ambos possuem em seu cerne, com a mesma intensidade, o foco no ser humano, seus modos e hábitos de vida.

Segundo Moura (2008), “a moda é uma importante área de produção e expressão da cultura contemporânea. Tanto apresenta reflexos e referências da sociedade quanto dos usos e costumes do cotidiano. [Sua dinâmica] permite refletir, criar, participar, interagir e disseminar estes costumes”. (*Ibidem*, p.37).

Assim, a interação do vestuário de moda com o **design** se efetiva no final do último século no Brasil, e por meio das inovações presentes no campo do design contemporâneo, propiciaram novas perspectivas para a criação e produção na área de moda. Essas inovações romperam limites estéticos ao apresentarem diferentes materiais e processos, agregando diferenciais ao produto e propiciando maior conforto e praticidade ao usuário. Em outros casos, foram capazes de reduzir impactos ambientais, melhorar processos e, ainda, tornar a produção mais rápida. A prática projetual do design de moda tem sido permeada na diversidade dos saberes que a área incorporou com as metodologias do design para a concepção e execução dos produtos de vestuário de moda.

Porém, os estudos na área de moda são ainda mais recentes que os estudos em design e, nessa direção, Moura (2020) reflete que:

os primeiros cursos específicos de design em São Paulo foram implementados entre o final da década de 60 e início da década de 70, nitidamente em instituições de ensino particulares, sejam privadas ou confessionais. A partir das décadas de 70 e 80 foi marcada pela implantação de vários cursos de design nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Paraná e de Minas Gerais. Muitos destes cursos eram decorrentes dos cursos de Belas-Artes ou Artes Plásticas. (MOURA 2020, p. 97).

Uma característica próxima à área da educação no campo da moda ocorre também no Brasil. Na década de 1980 surgem as escolas de moda com formação superior. Sobre essa mudança, Maria do Carmo Rainho (2015) considera que a moda foi retirada do “limbo acadêmico”

após o ano de 1990 no Brasil. A autora, relata que ainda é recente o reconhecimento da moda no campo científico, se considerarmos a relação com outras áreas.

De forma mais contundente, a área da moda passou a promover mais conhecimento, seja via cursos de capacitação ou pela formação acadêmica. Assim, o Brasil inicia seu legado na área com cursos de Estilismo e Moda e, posteriormente, passa a inserir mudanças curriculares para a migração dos cursos para design de moda. Dorotéia Baduy Pires (2002) afirma que, “historicamente, a palavra moda é antecedida do design e do estilismo, sendo que algumas dão ênfase ao mercado, outras à criação ou, ainda, a aspectos técnicos como a produção e a modelagem”. (*Ibidem*, p.07)

Pela busca no portal do e-MEC²⁶, é possível encontrar o registro do primeiro curso Superior em Moda, no ano de 1988, na cidade de São Paulo, na **Faculdade Santa Marcelina (FASM)**²⁷. A partir desse momento, vários cursos surgiram, sendo eles de estilismo, estilismo e moda, moda e outras nomenclaturas. Contudo, recentemente, desde meados de 2000, por recomendação do MEC, os cursos na área da moda foram autorizados e reconhecidos, considerando as diretrizes educacionais para o ensino de graduação em design, passando a adotar a nomenclatura design no nome do curso. Tal objetivo contempla um currículo flexível, de modo a permitir a inclusão de novas habilitações. As Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design, consolidadas pela Resolução CNE/CES nº 05, de 8 de março de 2004§2²⁸, passaram a nortear toda a reestruturação dos cursos que, até então, eram denominados Moda ou Estilismo.

No primeiro semestre de 2020, em ação conjunta ao grupo de pesquisa do Laboratório de Pesquisa, Extensão e Ensino em Design Contemporâneo, foi realizado um levantamento de dados junto ao site do eMEC²⁹ – Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior Cadastro, com busca avançada referente a ofertas de cursos de graduação das universidades de ensino superior que ofertam cursos de Moda, Design de Moda e Estilismo em Moda. Nos registros do e-Mec, foram encontrados 233 cursos de ensino superior na área da Moda já ofertados, sendo esses distribuídos por nomenclatura em 26 estados brasileiros e Distrito Federal.

²⁶ Cadastro e-MEC <<https://emec.mec.gov.br/>>. Acesso em: jul. 2020.

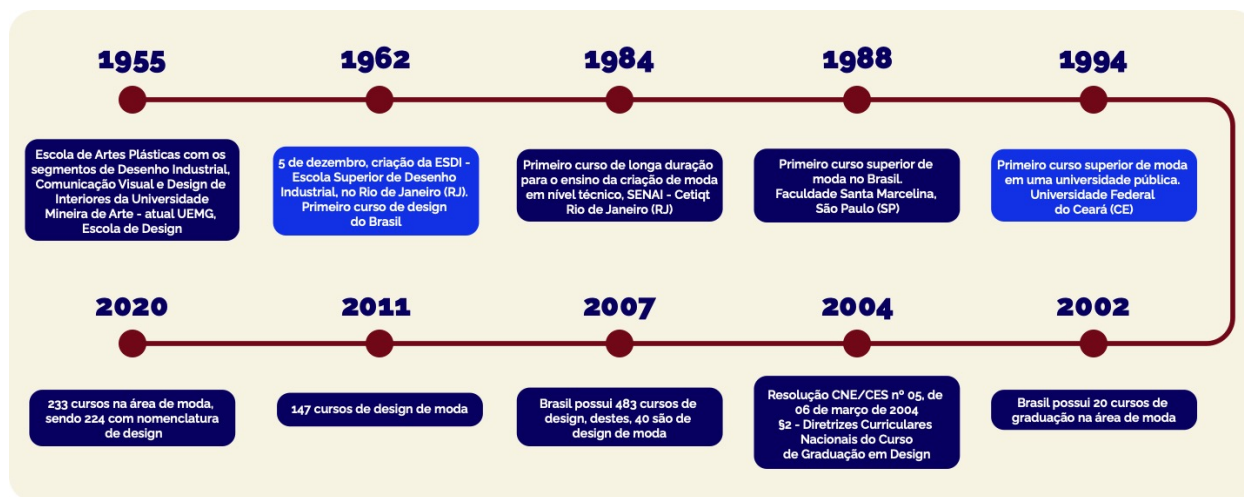
²⁷ Disponível em: <<https://tinyurl.com/cvxvdrv6>>. Acesso em: 20 out. 2020.

²⁸ Disponível em: <https://tinyurl.com/2j5xpj7m>>. Acesso em: 20 out. 2020.

²⁹ Cadastro e-MEC <<https://emec.mec.gov.br/>>. Acesso em: jul. 2020.

Também foram verificadas as referências às autoras Pires (2012)³⁰ e Moura (2020),³¹ essas informações foram reunidas na Figura 06, de modo sintético e cronológico, abrangendo o surgimento dos cursos de graduação na área do Design e da Moda e, posteriormente, com a atribuição das novas diretrizes para o Design de Moda.

Figura 06 - Constituição dos cursos de Design, Moda e Design de Moda no Brasil



Fonte: Elaborado com base em banco de dados pessoais, Pires (2012), Moura (2020), Nunes (2016) adaptado pela autora.

Vale destacar que as mudanças Curriculares que as Instituições de Ensino Superior promoveram em seus Projetos Pedagógicos, visando atender a necessidade de migrar os cursos de Moda, Estilismo, ou Estilismo em Moda para Design de Moda, ressaltaram a importância de disciplinas vinculadas à constituição projetual dos produtos de moda, sendo que, para estas, os conhecimentos advindos da alfaiataria são de expressiva contribuição.

Dessa forma, Maria Celeste Fátima Sanches Montemezzo (2003) afirma que, no desenvolvimento de produtos de moda/vestuário, o designer está diretamente envolvido nas ações que irão influenciar suas decisões de configuração do produto, bem como no conhecimento de todo o processo para o acompanhamento de fases que irão garantir a qualidade do projeto.

Maria de Jesus Farias Medeiros (2019) considera que “na formação de moda, as unidades curriculares são dimensionadas como modelos de aprendizagem, orientados pelos conteúdos e resultam numa dinâmica multidisciplinar”. (*Ibidem*, p.55). A autora enfatiza que é durante o

30 PIRES, Dorotéia Baduy. Design Moda: Linha do tempo do ensino no Brasil. Iara – **Revista de Moda, Cultura e Arte** - São Paulo – V. 5 N°1, maio 2012.

31 MOURA, M. Histórias de ensino de design. **DAT Journal**, v. 5, n. 2, p. 76-102, 18 de junho de 2020.

processo que os designers executam práticas tradicionais, desenvolvem novas propostas criativas e utilizam recursos tecnológicos no desenvolvimento das atividades.

Montemezzo (2003) colabora com este pensamento ao afirmar que, para a etapa projetual ser bem sucedida, ela depende, principalmente, da capacidade de controlar interações. Portanto, para que haja gerenciamento e visão panorâmica, as interações que envolvem elementos diversos que se influenciam mutuamente no desenvolvimento do projeto, a autora desenvolveu diretrizes para os produtos de moda na academia. Torna-se perceptível nas fases que, no projeto do produto de moda, são necessários conhecimentos que advêm da alfaiataria, grifados no Quadro 06.

Quadro 06 - **Diretrizes para o projeto de produtos de moda na academia**

Fases do projeto	Organização do pensamento	Ações
Preparação	Identificar um problema a ser resolvido	Identificar comportamentos humanos que sinalizem a demanda por produtos de moda
	Conhecer melhor o problema	Coletar dados sobre estes comportamentos
	Definir os limites do problema e os objetivos básicos do projeto	Definir a necessidade a ser atendida por meio de produtos de moda, definindo o Problema de Design de Moda
	Abastecer a mente com informações envolvidas na busca por soluções	Coletar dados sobre o público a ser atendido, conhecer as suas necessidades práticas e estético simbólicas
		Pesquisar tendências socioculturais de moda, materiais e tecnologias vinculadas ao universo do público-alvo e da empresa
	Definir o caminho para chegar à solução	Delimitar as especificações do projeto
		Delimitar o conceito gerador, que define os princípios funcionais e de estilo do produto ou conjunto de produtos
		Sintetizar o conceito em referências de linguagem visual

Geração	Usar os canais de expressão para gerar possibilidades de solução	Gerar alternativas de solução do problema (esboços/desenhos, estudos de modelos)
		Estudos de configuração, materiais e tecnologias
Avaliação	Avaliar a coerência das propostas geradas com o caminho definido	Avaliar as alternativas, de acordo com o conceito gerador e as especificações do projeto
	Selecionar a proposta mais coerente, de acordo com o caminho definido e objetivos delimitados	Selecionar a alternativa (ou alternativas) coerente com o conceito gerador e especificações do projeto
Concretização	Elaborar a proposta, detalhando-a e estudando a sua viabilidade por meio de experimentações	Detalhar a configuração do produto (ou produtos) selecionado (desenhos técnicos)
		Desenvolvimentos tridimensionais para experimentações
		Avaliações de caimento, conforto, usabilidade, impacto ambiental e custo
		Corrigir eventuais inadequações
Documentação para produção	Especificar e documentar detalhes técnicos de produção	Confecção de ficha-técnica definitiva
		Confecção de peça piloto

Fonte: (MONTEMEZZO, 2003, p. 88)

Quanto à importância do conhecimento e transferência para a efetivação do produto, desta forma, Souza (2006) alega que, se o designer deve dar forma aos conceitos, o sucesso de sua ação está na dependência “do modo como ele passa ao outro os resultados de seu método criador e de como materializa suas ideias na forma de um produto coerente, eficaz, útil e significativo”. (DENIS SCHULMANN, 1994, p.35).

Para a execução das peças de vestuário da alfaiataria tradicional, como, por exemplo, o paletó, são realizadas ações para sua elaboração de forma conexas às fases indicadas na Figura 06, sendo elas a preparação, geração, concretização e documentação, que ocorrem na construção da modelagem, costura e acabamento da peça, etapas estas das quais o alfaiate é o responsável por realizar a busca constante de soluções durante o percurso de construção da peça.

Nas questões de execução do produto do vestuário de moda, vemos a necessidade de integração de ações que substanciem as interações que envolvem elementos diversos, que colaborem de forma eficaz no desenvolvimento do projeto do design de moda. Na perspectiva da integração e da ação interdisciplinar, a autora Lucimar de Fátima Bilmaia Emídio (2018) desenvolveu a metodologia MODtink, em que ela considera:

o design se estabelece pela interconexão de conhecimentos, de informações e de processos, e no caso específico do design de moda envolvem diversos procedimentos diretamente relacionados às questões de modelagem. No processo de design de moda, para integrar o que é desejável, do ponto de vista do usuário, com o que é possivelmente factível e viável, passa necessariamente pelos conhecimentos do referido campo do saber (EMÍDIO, 2018, p. 118).

O Modelo MODThink foi estruturado em 5 fases, de forma análoga às etapas de projetos de design, sendo: 1) análise do problema em modelagem; 2) investigação em modelagem; 3) exploração em modelagem; 4) verificação em modelagem e 5) execução da modelagem. Nessas etapas, são sugeridos procedimentos metodológicos a serem adotados com apoio de ferramentas de design e técnicas de criatividade, que, à luz de conceitos educacionais, são entendidas pela autora como ferramentas cognitivas para explorar a modelagem, desde as fases iniciais dos projetos de design.

De acordo com Emídio (2021), o conhecimento de modelagem, da sua dimensão criativa e produtiva, é um mecanismo hábil para fornecer aos designers de moda recursos e elementos por meio dos quais consigam criar, inovar e apresentar soluções de problemas, a fim de atender as diversas categorias de necessidades humanas relacionadas ao vestuário.

Considerando que a linguagem do design de produto se manifesta por meio do projeto, Ana Luísa Escorel (2000) acrescenta que ele se faz necessário “para garantir o controle sobre os diferentes aspectos envolvidos no processo de desenvolvimento do produto, a fim de possibilitar a fabricação em série, utilizando apropriadas tecnologias industriais” (*Ibidem*, p. 66).

Outra contribuição relevante é o Modelo de Adequação de Materiais Têxteis à Configuração de Produtos de Vestuário Vinculados à Modelagem Tridimensional – AdeQmat, de autoria de Patrícia de Mello Souza e Isabel Cristina Italiano (2020). Trata-se de uma Patente de Invenção que traz o amparo na seleção dos materiais para o desenvolvimento de produtos de vestuário, em âmbito acadêmico ou industrial, para uma escolha mais assertiva do material têxtil que será confeccionado para as variedades de silhuetas.

Como podemos ver nos textos dos capítulos apresentados até este momento, a alfaiataria serviu de base para o vestuário de moda e para a constituição dos conteúdos e práticas para o ensino de design de moda que, pautado na contemporaneidade, avançou nas metodologias de ensino, na pesquisa e nas inovações. Tem dado devolutivas, por intermédio de pesquisas, a partir de fontes de conhecimentos advindos da alfaiataria e, quanto ao compositivo de autores(as) apresentados(as), confirma-se a participação e contribuição do gênero feminino para a área, desde a primeira escola de moda até a contemporaneidade.

2.2 Alfaiata na história no vestuário de moda?

“A moda documenta o passado, mas também assinala transformações da época em que vivemos. Assim, é possível afirmar que moda é sinônimo de mudança. Para melhor compreensão das suas engrenagens, evolução e poder, é necessário buscar suas origens” (DINAH BUENO PEZZOLO, 2009, p.9)

Lembrando as circunstâncias históricas do design e da alfaiataria tradicional e suas contribuições à área de conhecimento da moda, evidenciamos um resgate do fazer artesanal no contemporâneo. Nesse caminho, o autor Rafael Cardoso (2008) manifesta preocupação quanto ao distanciamento de alguns designers do fazer artesanal ou artístico e afirma que posicionamentos como esses têm “engendrado prescrições extremamente rígidas e preconceituosas” (*ibidem*, p.15).

O design esteve intrínseco na alfaiataria desde o princípio, pois esta traz em seu cunho projetual o proceder metodológico de resolver um problema de conforto de trajés, considerando como centralidade o ser humano, que, até então, era tido como suporte estático e não como um corpo com articulações.

O novo desdobramento se dá na supremacia das justificativas das separações e exclusões de classes de ofícios. Nesse caso, aqui explicitado na área da confecção, a segregação, dentro da própria alfaiataria, do gênero feminino para a atuação na profissão, como também o prenúncio da morte da alfaiataria, dando vez à industrialização. Sobre privilégios e exclusões, Cardoso (2008) alertou:

A ação de privilegiar as realizações de uns em detrimento de outros acaba por servir mais aos interesses de quem cultua a modernidade passada, e quer preservar a sua ascendência institucional a qualquer custo, do que a quem se interessa pela continuada relevância do design no mundo de hoje. (CARDOSO, 2008, p. 125).

Faz-se relevante ter um olhar crítico às rupturas no início da instituição da corporação de ofícios dos alfaiates em meados do século XVII, quando foram negadas as mulheres a participação como alfaiatas, e, conseqüentemente, conhecer e compreender o alcance de suas contribuições para a área do design de moda.

2.2.1 Da nulidade ao respeito à igualdade de direitos das alfaiatas: design e seu papel social

Nesse aspecto da abrangência da área, a pesquisadora Kathia Castilho (*In*: Motta, 2016) traz uma reflexão sobre a moda contemporânea e a importância da alfaiataria neste contexto:

No circuito cultural [a moda contemporânea], compreendida como expressão do comportamento social, revela complexidades que vão sendo articuladas ao longo do tempo histórico, revelando escolhas, saberes, deixando rastros do que se alicerça como conhecimento e informação traduzidos em trajes que contam histórias e revelando processos quando em produção e uso. É incontestável a importância do desenvolvimento histórico da alfaiataria, dos primeiros registros dos traçados dos cortes, da escolha do tecido, da evolução técnica até a produção cuidadosa de cada parte do traje, que exigem acuidade em todos os processos de elaboração. (*Ibidem*, p.15).

O design conceitualmente está interligado a questões da sociedade, inclusão e participação social -, na atuação em várias frentes. E, cada vez mais deve atuar em busca da equidade de gêneros. Movidas por esse senso crítico, as autoras Marcela L'Amour Wanderley, Pollyanna Andrade, Rafaela Queiroz de Barros e o autor William Guedes Lins Júnior (2017) afirmam que as discussões sobre as questões de desigualdade de gênero e design são bastante recentes, embora o design sempre tenha participado da dinâmica de formação de identidades ditas masculinas ou femininas.

As autoras Fernanda Henriques e Danielle Naomi Nakatsu (2019) ressaltam o cuidado e a necessidade de estabelecer uma área dentro do design cujo papel seja discutir a responsabilidade do profissional para com a sociedade, uma vez que tal preocupação deveria estar no cerne de todos os trabalhos de um designer. Complementam, ainda, que as discussões em torno do design social vêm se ampliando, envolvendo não somente os propósitos de criação, como também os processos e até mesmo o público a que se destina a execução, isto é, o design social vem sendo inserido no dia a dia da prática profissional e acadêmica dos designers cada vez mais.

Tendo como pauta as questões igualitárias, envolvendo as diversas necessidades de arsenal técnico, metodológico e histórico de fontes e em face do negacionismo histórico da participação das mulheres na alfaiataria, reflete-se se esse passado é uma lacuna para a edificação da alfaiataria contemporânea.

O design contemporâneo converge para áreas de conhecimento na busca por soluções que emergem na sociedade, por sua flexibilidade, não se atém ao momento, mas ajusta sua visão nas leituras do passado para as contribuições para o tempo vindouro. Dessa forma, submerso na multiplicidade do cotidiano, busca soluções projetuais que respondam aos anseios do ser humano imerso na nova ordem. Conforme inferem Maria Antonia Romão da Silva e Thassiana de Almeida Miotto Barbosa (2019), o conceito de design irrompe no contexto social a fim de suprir os anseios que emergiram com a nova ordem na qual a significação do tempo foi alterada, a brevidade das informações está presente no cotidiano junto a mobilidade dos códigos, do pluralismo e da inconstância.

Nessa nova ordem projetual, conceitos do design arraigados no passado são revistos e modificados no presente, ampliando-se, conforme afirma a autora Moura (2015):

a pós-industrialização gerou tecnologias e sistemas para viabilizar as manufaturas flexíveis, estimulou a diversidade, a multiplicidade e a pluralidade, bem como aproximou o inter-relacionamento entre áreas e campos distintos. A possibilidade de escolhas individuais do consumidor/usuário/sujeito levou os designers a explorar a personalização e a customização dos objetos e sistemas. O campo do design tomou novos rumos e traçou diferentes caminhos gerando a ampliação de atuação nesse campo, bem como destacando diferentes segmentos e subáreas. (MOURA, 2015, p.62).

A alfaiataria se ressignifica no contemporâneo, mas sem perder de vista procedimentos do formato base da alfaiataria tradicional. É revisitada para projetar no presente soluções inovadoras que seu público espera, sem mesmo expressar de forma clara e discursiva. Segundo Moura (2015), “ressignificações são instituídas constituindo novas construções materiais e simbólicas, bem como tornando presentes a recriação, a cocriação e a coautoria”. (*Ibidem*, p. 79)

Conforme o autor Giorgio Agamben (2009), “o contemporâneo não é o presente, é o inatual, ou seja, ele é aquilo que se localiza fora do espaço e fora do tempo, entregue ao ser humano pelas circunstâncias”. (*Ibidem*, p. 58-59). Assim, pode-se entender que o design contemporâneo e a alfaiataria dialogam. Consideram-se, para essa afirmação, os aspectos relacionados à repercussão desse ofício desde sua criação nos projetos de vestuário da moda.

Sua característica inicial na instalação do ofício foi impulsionada por alfaiates que iniciaram um processo de construir um vestuário masculino à frente das características daquele tempo, tais como a simplificação e conforto. Eles foram além do convencional, não ficaram presos às especificações de uma roupa masculina, traçaram formatos que evidenciariam as anatomias e dinâmicas de construção com princípios baseados nas necessidades humanas, que, no contemporâneo, recorreremos nas releituras aplicadas em projetos de vestuário.

A atuação do designer na busca da equidade, da igualdade social prioriza a visibilidade de desfavorecidos por lutas de classes em diversos âmbitos, é defendida pelos autores Steven Heller e Véronique Vienne (2018, p. 189)³², que, em suas publicações, questionam a responsabilidade social dos designers, concluindo que, no passado, a falta de ativismo deixou um vazio, preenchido por grupos minoritários de uma única questão, promovendo agressivamente seus interesses (tradução nossa).

Entende-se que uma das ações para minimizar a desigualdade de gênero na alfaiataria consiste no ensino e na disseminação das informações, buscando a equidade para as ações e produções das mulheres, uma vez que novas pesquisas abarcaram fatos evidenciados nas bases históricas sobre a participação delas na alfaiataria. Dá-se crédito aqui a Moura (2011) pois, para a autora, o que realiza a transmissão da cultura é a educação que ocorre em todo tipo de sociedade, tendo em vista que são as sociedades chamadas de civilizadas as consideradas mais aparelhadas e abertas à inovação. Ainda nesse contexto da transmissão do conhecimento, da ampliação das bases culturais no contemporâneo, Moura aponta:

Educar, especialmente em design, significa pensar sobre o nosso tempo; pensar, observar e analisar o contemporâneo visando a processos geradores de novas sensibilidades e conhecimentos na relação do homem com os objetos. Para isso, é necessário agir com o deslocamento, a dissociação e o anacronismo, relacionando o tempo de vida e o tempo histórico (MOURA, 2011, p. 88).

Desse modo, percebe-se a relação da alfaiataria tradicional como arcabouço de ressignificações para outros segmentos do vestuário. Nesse sentido, o autor Motta (2016, p. 100) declara que “a alfaiataria tradicional permanece como matéria de criação, estimulando a reflexão da inovação, da invenção a partir dos seus fundamentos e tradições sem que seja necessário, no entanto, jogá-los por terra para produzir roupas e significados”. Dessa forma, percebe-se a

32 “*Our self-absorption and lack of activism has left a void filled by minority single-issue groups aggressively pushing their concerns. This decade finds us a crisis of values*”. Heller; Véronique Vienne (2018, p. 189)

necessidade de revisitação aos dados do fazer tradicional, que muitos negaram, e dos quais se afastaram na defesa de significar o design enquanto processo aplicado para o industrial. Nesse sentido, a necessidade de tal compreensão é corroborada pelo autor Cardoso (2016), ao defender que “design, arte e artesanato têm muito em comum e hoje, quando o design já atingiu uma certa maturidade institucional, muitos designers começam a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual”. (*Ibidem*, p.23).

O design interliga essa fruição, colocando em prática e organizando os dados do passado e, nesse sentido, recorre-se à afirmação de Motta (2016), que indica que, no confronto com a tradição, promove-se a experimentação formal ou, ainda, a exploração dos intercâmbios de gênero, que na alfaiataria contemporânea têm contribuído para manter vivas as técnicas imprescindíveis para a criação.

Busca-se, portanto, rememorar, por intermédio de dados históricos, as ações e produções das mulheres para explorá-los nos projetos contemporâneos, bem como para as associações do design com as diversas áreas de sua atuação, aqui, em especial, para o feminismo. Isto posto, a autora Moura (2018) destaca que o design, a antropologia, a sociologia, a filosofia, a economia e outras áreas são fronteiras que têm sido extrapoladas. Nesse sentido, afirma:

E, ainda, temos a constituição de novas fronteiras e territórios a partir da associação do campo do design e novos enfoques a partir de temas emergentes ou que são retomados e passam a ganhar destaque e importância na sociedade contemporânea, tais como design e política, emoção, memória, feminismo, crime, corpo, gastronomia, artesanato, experiência, tecnologia, open tecnologia, design social, inovação social, design com responsabilidade social, entre outros enfoques (MOURA, 2018, p. 46).

Tratando-se de dar visibilidade ao fator histórico para utilizá-lo no presente, Ecléa Bosi (1994) indica que lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado.

A leitura que fazemos na história é a da exaltação de protagonismo de certos agentes políticos, assinalando os demais sujeitos como parte de uma multidão de apoio indiferenciada. As práticas reais possibilitam que novos movimentos sociais surjam, e que estes manifestem em seus corpos e mentes, ações que impactam e transformam as instituições. Essas mudanças relacionadas ao design contribuem para as questões sociais. Somando com esse pensamento, a autora Moura (2011) declara que o design, no contemporâneo, realiza ações efetivas pautadas pela análise e relação com problemáticas sociais, com o ímpeto de auxiliar e contribuir com ações de para a melhoria da vida das pessoas e da comunidade.

Compreende-se que a invisibilidade do gênero feminino na alfaiataria promoveu perdas para a sociedade como um todo e, também, para as mulheres, que não foram valorizadas e nem lhes foi dado os créditos devidos, resultando em sua desvalorização profissional. Como afirmam Henriques e Nakatsu (2019), as consequências das exclusões nos campos sociais, políticos e culturais na história da humanidade impactaram diretamente a realidade feminina, ficando as mulheres fortemente excluídas da representação e da reprodução da história, tendo seus trabalhos e realizações “desvalorizados, apagados, assim promovendo a invisibilidade em diversos cenários de qual participaram, e que foram negados por falta de uma sociedade igualitária” (*ibidem*, p. 19).

Quando nos referimos aos prejuízos ocorridos devido às segregações, amparamos essa reflexão em Bosi (1994), que indica que, na sociedade atual, colhem-se malefícios pelas divisões de classes, pois, com isso, ocorreu uma série de rupturas nas relações entre os homens, sendo todo sentimento de continuidade arrancado, uma vez que os preconceitos da funcionalidade arrasaram paisagens de uma vida inteira. A autora defende que esse é “um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças” (*ibidem*, p. 20). Nesse sentido, o substancial social da memória coletiva de uma sociedade, quando negligenciado, afeta as questões sociais da tradição.

Nessa linha, Cardoso (2016, p. 73) destaca que “a memória é um processo de reconstituição do passado pelo confronto com o presente e pela comparação com outras experiências paralelas”. Realçando o pensamento, Ana Beatriz Rabelo Andrade Fernandes (2018) afirma que a memória é o mais importante mecanismo de constituição e preservação de identidades, porque propicia conhecimentos para que os indivíduos estabeleçam seus vínculos com o mundo e, a partir disso, construam suas narrativas de vida. Referindo-se ao design e suas contribuições como agente de preservação da memória, Moura (2018) delega ao designer o papel de mediador nessa questão, atuando no resgate de memórias e na expressão e fruição do sentir pela via da estética.

Compartilhando esse modo de pensar, Bosi (1994) atribui à memória uma função decisiva no processo psicológico total, já que permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações, afirmando que as lembranças estão afixadas nas percepções atuais.

Assim, cabe ao design resgatar e trazer à luz os acontecimentos para o projetar do presente, movido pela sensibilidade. Conforme Silva e Barbosa (2019), as transformações que vêm ocorrendo nas estruturas produtivas advêm das mudanças impulsionadas pelas relações sociais, e

o design no contemporâneo se apresenta aberto ao passado e às influências do tempo vindouro. Ainda nesse sentido, as autoras refletem que “as transformações das relações do homem contemporâneo fizeram com que o modelo industrial da modernidade sólida deixasse de ser a resposta, dando espaço para uma economia criativa centrada na construção de discursos representativos” (*ibidem*, p. 186).

Nesse panorama das mudanças e mediante a necessidade de ações para dar visibilidade aos desfavorecidos, verifica-se uma urgente e desafiadora postura pautada na sensibilidade para com as questões sociais a ser assumida pelos designers na contemporaneidade. Nesse sentido, segue o posicionamento da autora Moura:

Diante dessa e de outras realidades nacionais e mundiais (deslocamentos humanos, refugiados, apátridas, crescimento exponencial dos mais ricos e dos mais pobres, entre outras questões importantes) com que convivemos hoje em várias partes do mundo, é necessária a conscientização de todas as áreas inovadoras e criativas, tais como o design, a moda, a arte, a arquitetura, a educação, entre outras, para que atuem em prol da sociedade, minimizando e atuando em soluções para as problemáticas sociais. Nesse caso, devemos considerar o Design com Responsabilidade Social como um novo território a ser explorado (MOURA, 2018, p. 51).

As ideias delineadas pelos autores aqui mencionados convergem para a necessidade de estabelecer pesquisas para o devido resgate e valoração das áreas e questões sociais à margem de responsabilidade do design. Para sua execução, este projeto trafega no design de moda, no segmento da alfaiataria com busca na inclusão das mulheres alfaiatas, na compreensão das questões de seu afastamento da área e na compreensão de quais barreiras permanecem no contemporâneo ou foram ampliadas para a permanência até agora do negacionismo quanto ao gênero feminino.

2.2.2 Remorando questões históricas do vestuário

Remorando as questões históricas do vestuário e da sua evolução, é perceptível o arsenal amplo de dados existentes. Boucher (2012) afirma que o estudo do vestuário e de sua evolução não pode se basear em dados isolados, atribuindo à palavra moda o sentido de uma série de variações submetidas à inventatividade dos criadores, bem como aos caprichos dos usuários, o autor chama atenção quanto ao perigo de “ignoramos – involuntariamente, em geral – a natureza complexa dessa evolução, que não se explica apenas por fatores de formação e influencia diversas”

(BOUCHER, 2012, p.15). Nesse sentido, Tania Bessone (2019) enfatiza que estudar a moda em sua relação com a história exige olhar para o passado e ver a sociedade, a economia e o cotidiano expressados nas formas e materiais de uma vestimenta, e que essas mudanças refletem as relações do período analisado, como aspectos econômicos, relações políticas, culturais e formas para relação de gêneros.

Isto posto, podemos alegar tudo o que não foi enfatizado como retribuição necessário do fazer do feminino para a área e, para tanto, tomemos por argumentação quantas ações e produções são ditas como inéditas por não terem sido até o momento creditadas às alfaiatas mulheres.

Assim, na tentativa de compreender a evolução do vestuário, elege-se os historiadores que exploram a sua trajetória até o final do século XIX, observando as principais mudanças nas silhuetas, os materiais em voga em cada época e a evolução das modelagens, apresentando as principais etapas da evolução, sobretudo, em termos da construção do vestuário relacionado as ações e produções pelos alfaiates, costureiras, modistas e outras dominações que circundam os produtos do vestuário com temas subjacentes ao universo da moda, além das relações deste com as mudanças das sociedades e dos costumes.

Para melhor compreensão, iremos percorrer esse caminho nas próximas etapas, com foco na busca dos fragmentos contidos nas entrelinhas da história com vista aos fatos relacionados aos desdobramentos das ações da participação do gênero feminino na alfaiataria.

2.2.3 Da Antiguidade ao século XIV

Em síntese, sabemos que a Idade Antiga ou Antiguidade, na periodização histórica da humanidade, é o período que se estende desde a invenção da escrita (de 4.000 a.C. a 3.500 a.C.) até a queda do Império Romano do Ocidente (476 d.C.).

A Antiguidade Oriental - civilizações egípcia, mesopotâmica, fenícia e hebraica - construiu características e divisões específicas. Logo, os povos europeus foram os responsáveis pela divisão territorial no que chamaram de Ocidente, classificada como Antiguidade Clássica, que se refere, principalmente, às civilizações grega e romana, que estariam na gênese da formação da civilização europeia. Nessas civilizações prevalecem características bem específicas, como os drapeados e suas togas que os diferenciavam e que, nitidamente, avançaram nos construtos dos drapeados com instrumentos para a separação das partes e avanços para sua união. As culturas grega e romana

foram as principais fontes da formação do Ocidente, com sua filosofia, artes plásticas, ciência e também a própria forma de se fazer a História, conforme indicado pelo autor Krzysztof Pomian (1993).

Como o objetivo é se pautar nos dados referentes à configuração dos trajes ao longo do tempo, selecionamos o período referido para a contextualização da história da alfaiataria como contribuinte na história do vestuário, no qual evidenciamos manipulações dos tecidos como interferência em cobertura dos corpos.

Neste capítulo, ao tratarmos da evolução dos trajes, não destacaremos os povos para falarmos de seus costumes como centro desta fase, mas sim as mudanças sofridas nos trajes em cada época. Ao pensarmos na alfaiataria, é necessário compreendermos três dimensões absolutamente distintas e indissociáveis de sua história:

1ª dimensão - o seu surgimento, mediante a necessidade de um vestir que contemplasse e acompanhasse as anatomias corpóreas;

2ª dimensão - política, social e revolucionária, com um sistema de traje utilizado até o século VI, partindo para uma forma de roupas mais ajustadas;

3ª dimensão - a libertação de costumes subordinados às questões ditatórias de cada país, bem como o surgimento da moda, mas ainda em um sistema de construção no contemporâneo.

Na primeira dimensão, Laver (1999, p. 7) confirma que eram denominadas roupas drapeadas na Grécia Antiga, sendo esta alteração, segundo o autor, sem muitas variações durante um longo período, quando o sistema de drapeados ou amontoados de fibras de lã ou linho serviam para proteger o corpo.

As amarrações eram as técnicas mais utilizadas nos trajes que cobriam o corpo, sendo as túnicas as mais evidenciadas nos registros. Sequencialmente, foi descoberta a agulha para o processo de união das peças, ressaltada por Laver (1999) como um grande avanço, ao compará-la à invenção da roda e à descoberta do fogo. Assim, considera-se que os avanços da indumentária possibilitou o desenvolvimento de um traje que se adequasse aos contornos do corpo, com a técnica de costurar as partes cortadas com as curvas desenhadas e ajustadas.

Em um primeiro processo, o sistema de compor um tecido acontecia por intermédio da utilização de fibras animais e vegetais, para a feltragem, a técnica desenvolvida era a junção de lã ou pelos, sendo penteados, molhados e colocados em camadas sobre uma esteira, passando por um processo de enrolar e bater como uma vara. Os pelos ou a lã são compactados, formando, assim, o

feltro, que possuía maleabilidade e durabilidade, facilitando o molde aos corpos, com cortes ajustáveis às curvas e costurados, unindo as partes (LAVÉR, 1999, p. 11).

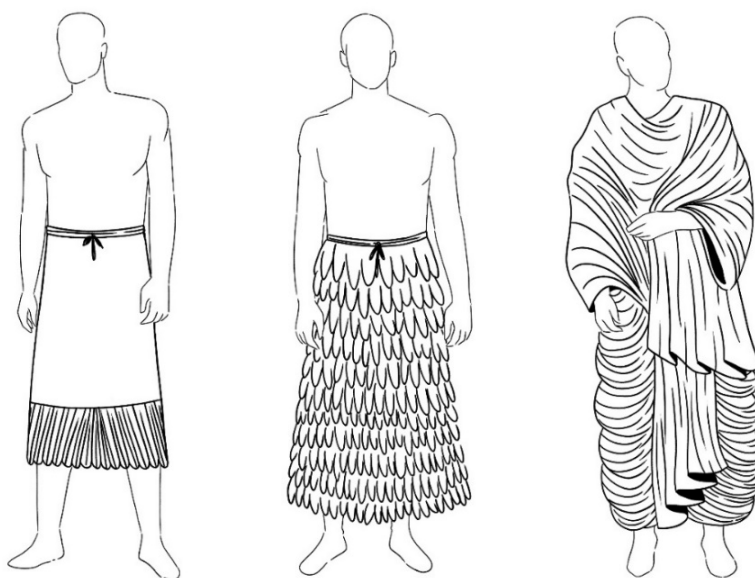
Já os tecidos construídos de fibras vegetais eram menos maleáveis, sendo utilizados como retângulos enrolados nos corpos. Percebemos que partimos dessa criação da técnica da feltragem para uma melhor condição de vestibilidade nos trajés.

Em complemento, os teares não tinham se estabelecido nesta fase, por ocasião das civilizações nômades, sendo necessário para a tecelagem um local fixo, uma vez que alguns teares eram difíceis de serem locomovidos.

As descobertas deste período proporcionaram duas evoluções concomitantes, sendo os tecidos mais leves, construídos em teares, e o desenvolvimento de vestimentas mais próximas ao corpo, graças aos recortes com formas anatômicas, unidas pelo uso das agulhas de mão.

O autor Lever (1999) afirma que vestimentas drapeadas eram usadas pelos egípcios, assírios, gregos e romanos como marca de civilização. Essas vestes acompanhavam as formas do corpo, consideradas “bárbaras”, e os romanos, em certa época, chegaram a condenar à morte quem as usasse.

Figura 07- **Manipulações nos trajés por interferência da evolução das técnicas manuais**
Exemplo 1 **Exemplo 2** **Exemplo 3**



Fonte: Adaptado pela pesquisadora³³

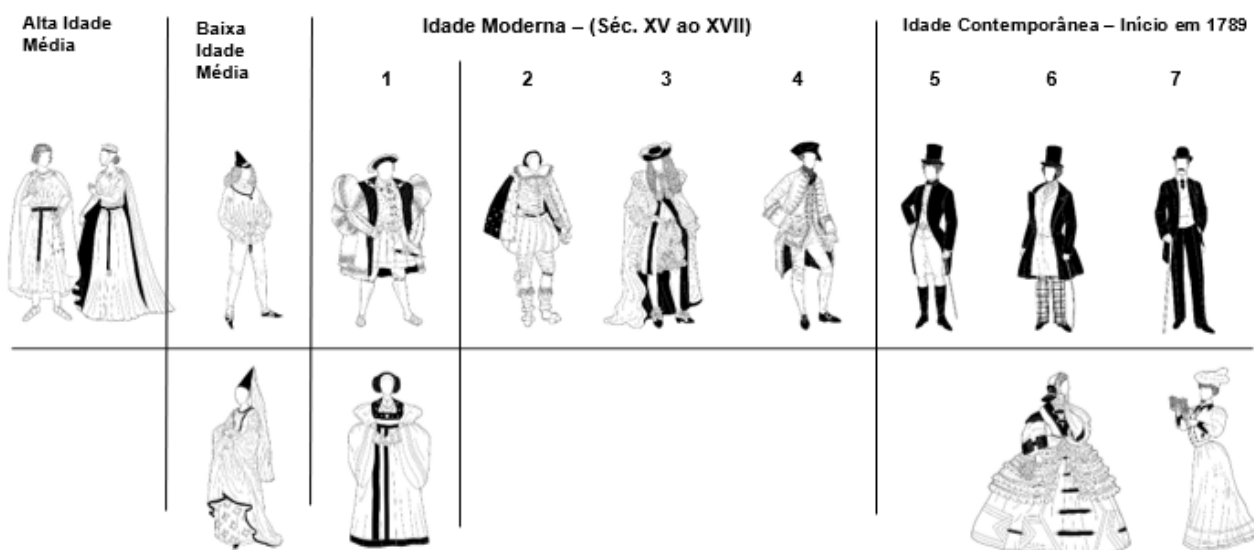
33 As ilustrações que compõem a figura 07 foram desenhadas por Ana Paula Amaral de Oliveira, sob orientação da autora, com base nas imagens presentes no livro “A roupa e a moda: uma história concisa”,

Na Figura 07, é possível notar que a indumentária possui manipulação em drapeados e técnica de sobreposição têxtil, na qual, transformou-se em saia (exemplo 1), e os tufos torcidos compõem a franja. No exemplo 2, a saia é formada por tufos de lã ou linho dispostos em babados. Enquanto o exemplo 3 apresenta o vestuário em tecido com melhor maleabilidade, que propicia o melhor drapeamento. Isso porque, a partir de século V a.C, encontram-se registros de túnicas com os drapeados, proporcionados por tecidos de melhor caimento, utilizando a tecelagem (teares), e não somente as técnicas de feltragem.

2.2.4 Da Idade Média para a Idade Moderna

A constiuição da linha histórica da alfaiataria, apresentada a seguir na figura 8, está amparada nos autores François Boucher (2012), Carl Köhler (1996), Marnie Foog (2013), Melissa Leventom (2013) e James Laver (1999), que contribuem com os dados históricos do vestuário.

Figura 08 - Linha do tempo da alfaiataria



de James Laver (1999) e “A evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurino”, de Marie Louise Nery (2009).

Fonte³⁴: Adaptado pela pesquisadora

Conforme como elucidado na Figura 08, no período da **Alta Idade Média (Séc. V ao XI)**, prevalecia as vestes para homens e mulheres sem diferenciações nas formas de construção, eram as mesmas túnicas com colocações de assessórios como cintos e sobreposições para ambos os gêneros. Já na **Baixa Idade Média (Séc. XI ao XV)**, temos o início da diferenciação das vestes, quando também ocorre o 1º registro sobre a profissão alfaiate. Dessa forma, percebe-se a influência das peças nas construções técnicas da alfaiataria e no aperfeiçoamento das vestes mais elaboradas para o masculino e o feminino, como o ajustamento e recortes no corpo da peça.

Já na **Idade Moderna – (Séc. XV ao XVII)**, quando ocorre o início do sistema da moda, os vestuários masculino e feminino passam a ser estruturados, evidenciando a interferência das técnicas da alfaiataria (exemplo 1). Nesse período, em 1655, ocorre a segregação das mulheres na participação da confecção do traje masculino como profissionais alfaiatas. Em 1667, as mulheres obtiveram de Luís XIV a permissão para assumir a condição de costureiras para confeccionar para o feminino e infantil. No exemplo 2, são inseridas as golas com rendas largas ou coleiras de linho e mangas amplas nas roupas masculinas, privilegiando a mobilidade, que, por intermédio de recursos de modelagem, fica em evidência nos vestuários para o gênero masculino. Na sequência do exemplo 3, vê-se o desenvolvimento da moda para a burguesia, bem como o início do comércio de roupas prontas, em que as sobreposições por camadas em costuras ficam expressas no vestuário. Já no exemplo 4, no final do período da Idade Moderna, por volta de 1750 a 1800, vemos a complexidade nos recortes das roupas, maior aproximação das vestes ao corpo e adornos para o masculino. Durante esse período, grandes modificações ocorreram no traje masculino, como mudanças em formas, cores, bordados, modelagens e outros, todas elas propiciadas pelo avanço do conhecimento das técnicas da alfaiataria.

Na **Idade Contemporânea – início de 1789 a 1890** -, período em que ocorreu a simplificação no vestuário masculino de forma decisiva, conforme exposto no exemplo 5, exclui-se elementos de excesso de ordem de execução da peça, como golas, babados e sobreposições, como também de ornamentações, como os bordados e tecidos blocados. Dessa forma, a

34 As ilustrações que compõem a figura 08 foram desenhadas por Ana Paula Amaral de Oliveira, sob orientação da autora, com base nas imagens presentes no livro “Tudo Sobre Moda”, de Marnie Fogg (2013) e “A evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurino”, de Marie Louise Nery (2009).

simplificação dos elementos exigiu adoção das técnicas dos alfaiates para peças mais ajustadas ao corpo, uma vez que, com a retirada de ornamentações, a composição da parte frontal, traseira e lateral ficava exposta no usuário, e o apuro nos processos de feitiço era o que garantia a qualidade visual da peça, bem como a condição de um traje de passadoria sem nenhuma ruga. No exemplo 5, vemos o avanço da simplificação do traje masculino e, em contrapartida, o excesso de detalhes, volumes e alturas das saias nos trajes femininos. No exemplo 6, fica evidente a aproximação de elementos no vestuário masculino do que hoje vemos na alfaiataria denominado como o traje do terno, enquanto no feminino as construções ficam menos volumosas nas saias, porém, insere-se na cintura a silhueta em formato de S, que restringe os movimentos.

Para compreendermos de forma mais abrangente os períodos em que ocorreram fatos relacionados ao surgimento da alfaiataria e suas interferências, descreve-se a seguir, por períodos, os eventos de forma mais detalhada.

Assim, veremos que, na Alta Idade Média (do século V ao XI), fim do Império Romano e início do feudalismo, ocorria a diferenciação das peças masculinas e femininas, adaptando as mesmas túnicas ao corpo, ajustadas por cintos nos homens e, nas mulheres, eram diferenciadas sobre os ombros, com lenços que evidenciavam as sobreposições de peças para compor a indumentária.

Marie Louise Nery (2009) relata que, na Idade Média Gótica (do século XII ao XVI), com o enfraquecimento do sistema feudal e a transição para o sistema capitalista, a partir do ano 700 d.C., encontram-se arquivos que mostram o recurso de afunilamento no vestuário, o ajustamento muito comum por meio de cintos, sendo estes acessórios destinados a modificar a peça no corpo conforme os costumes da época. Posteriormente, por volta do ano de 1175, teve início um amoldamento para ajustar os vestidos ao corpo, surgindo novas técnicas de mecanismos de fechamento e abertura das peças de vestuário. Tal trajetória está amparada na afirmação de Laver (1999), de que “na Espanha as mulheres, por meio do abotoamento lateral, deixavam a parte superior justa sobre o busto” (ibidem, p. 56).

Considerando tais mudanças no sistema da moda, o traje mudou bastante, e a silhueta simples seguiu rumo a uma valorização dos corpos nas peças de roupa, considerando seus adornos, contornos e cortes. A autora Foog (2012) destaca que a criação do tear horizontal, no século XI, possibilitou tecer peças com até trinta metros de comprimento e dois metros de largura. Essas medidas aceitavam que as peças fossem cortadas para se acomodarem ao corpo e, sob influência

da corte francesa, as roupas começaram a ser moldadas aos contornos corporais, com o objetivo de valorizá-los. Tal aspecto colaborou para que houvesse uma diferenciação entre as vestimentas masculinas e femininas.

Sequencialmente, no século XII (1130), o surgimento do corpete do vestido tornou as peças mais moldadas ao corpo. Nesse momento, surgem as mangas com cavas, embora Laver (1999) enfatize que os experimentos de feitura de cavas para melhor alocação do corpo, com vistas aos movimentos, começaram com o surgimento da agulha de mão, porém, elas são identificadas de forma mais reta ou contínua ao corpo com o braço, e só mais tarde é que vemos as cavas em formato arredondado em uma busca anatômica para atender às questões de vestibilidade.

Até o século XII, foram poucas as modificações, exceto no caso da túnica, que ficou mais justa, e as mangas, que se alargavam nos punhos. Conjuntamente, em Portugal, no século XII, ocorrem os registros dos primeiros alfaiates, uma vez que ajustar e moldar peças ao corpo exigiam técnicas de alfaiataria.

Na Europa, a linha, em vez de vertical, torna-se totalmente horizontal, ou seja, as roupas não eram mais alongadas e os recortes ficavam cada vez mais em destaque em prol do encurtamento das peças, marcando a cintura, o que nos leva a concluir que a arte de moldar próximo ao corpo, com o avançar da história, torna-se cada vez mais exigida.

No sentido do movimento para um novo traje, a autora Renata Pitombo Cidreira (2005, p. 41) diz que a “documentação, ainda que limitada, nos informa que, na segunda metade do século XIV, as roupas começam a adquirir novas formas, deixando de lado, finalmente, a velha toga-túnica que, no Egito Antigo, manteve-se como peça hegemônica por quinze séculos”.

São perceptíveis os recortes que passaram a proporcionar um maior ajustamento ao corpo, bem como o decote quadrado talhado para as mulheres, condição proporcionada pelo avanço da alfaiataria, uma vez que os recursos de estudo de divisão da peça, em recortes, favoreceram a modelagem das vestes.

A rigidez nas roupas masculinas aumentou ainda mais no final do século XVI, porém, nas femininas, ela foi ainda mais ativa. Introduziu-se o corpete, que formava a frente da blusa, com uma tela engomada ou papelão para endurecê-lo e mantê-lo no lugar por barbatanas, nesse momento, feitas de madeira e, portanto, não flexíveis. Sendo função do alfaiate a confecção do traje por completo, os acabamentos e a modelagem nas inovações dos trajes melhoraram. No período de Henrique VIII, ocorreu uma reestrutura corporal no traje masculino, com o gibão, que

chega até o joelho, com os ombros largos e incisão de técnicas de acolchoamento, as mangas, que foram ficando mais largas e com aparência bufante, sendo introduzido a elas o suporte almofadado para proporcionar volume.

Na função de moldar áreas corpóreas, os alfaiates aprimoraram suas técnicas e, com enfoque em sobressair algumas regiões corpóreas dos usuários, como ombros, tórax, costas, quadris e outros, aplicaram recursos proporcionados pelos acolchoamentos internos acoplados à estruturação das peças, como, por exemplo, nos gibões e nas meias, em que eram utilizados trapos, resíduos de lã, crina de cavalo, algodão e até farelo.

Em 1554, a influência espanhola disseminou a nova rigidez e o *hauteur*³⁵, dando cabo das linhas fluidas das roupas do início do século. Segundo Laver (1999, p. 90), “as pessoas pareciam estar demonstrando ser membros de uma casta aristocrática”. Após o surgimento das peças ajustadíssimas ao corpo, surgem os casacos mais retos, sendo feita uma releitura das peças soltas que ressurgem por volta de 1666, usadas como um sobretudo no decorrer dos anos. Laver (1999), afirma que, no final, “o sobretudo se transformou no paletó, e a túnica no que mais tarde, quando ficou bem mais curta, passou a se chamar colete”. (*ibidem*, p. 116)

O domínio na área do vestuário é movido pelas questões envoltas na aparência, e elas passam a ditar novas regras. Boucher (2012) destaca como uma característica do século XVI o fato de o vestuário apresentar-se cada vez mais em diferenciação, destacando-se as técnicas aplicadas aos tecidos, pela destreza que o alfaiate possuía ao talhá-lo, formando padrões inéditos.

O autor denomina incisões os cortes verticais ou horizontais em forma de flores ou padrões geométricos, que somente os alfaiates bem preparados se punham a realizar, uma vez que talhar tecidos caros e nobres demonstrava riqueza da parte de quem podia usá-los. Apresenta-se, assim, um vestuário em tecido nobre com partes talhadas.

Foi nesse momento que, no século XVII até o século XVIII, conforme Eduardo Motta (2016) indica, que o florescer das técnicas da alfaiataria se evidencia no aperfeiçoamento dos alfaiates, sendo estes fornecedores de roupas para homens.

Artesãos de ofício representavam um mundo organizado a partir de habilidades manuais de indivíduos que transmitem conhecimentos e técnicas de geração a geração, para familiares ou aprendizes. Desde o final do século XVIII, essa dimensão do

35 Altura é uma medida da extensão de algo, de um tamanho. A altura assume diferentes significados, dependendo da área em que é usada. Disponível em: <<https://tinyurl.com/73kdak9h>>. Acesso em 03 nov. 2020.

trabalho já era confrontada com a crescente presença da máquina e do trabalho automatizado (MOTTA, 2016, p. 50).

A substituição de métodos artesanais pelos novos paradigmas de produção havia sido deflagrada e, com ela, viriam mudanças drásticas, tanto nos meios de produção como na estrutura das roupas e nas questões sociais.

Nesse período, em meados do século XIX, Londres torna-se o epicentro da alfaiataria. Boucher (2012) relata uma consolidação de uma sobriedade progressivamente acentuada no vestuário masculino, a qual corresponde ao prestígio crescente do alfaiate britânico.

Conforme explica o autor supracitado, por volta de 1760, iniciam-se as tentativas de criar um novo estilo, no qual as roupas inglesas, de “campo”, passam a ser adotadas por sua praticidade e simplicidade. Mas, após a Revolução Francesa, essas simplificações ficaram ainda mais evidentes.

Os tecidos também foram simplificados no quesito dos bordados, sendo os casacos produzidos em tecidos lisos. Assim, de alguma forma, os bordados, como eram antes, contribuíram para a performance da forma dos corpos, evidenciados pelos recortes.

No início do século XIX, o movimento para o essencial está fixado na expressão do vestuário masculino, “eles se modificarão, mas não sofrerão as mesmas e profundas transformações dos períodos precedentes” (ibidem, p. 329). Surge, nesse período, o movimento do dandismo, que marcou a simplificação do traje para a exposição de princípios de apresentação pessoais, [...] “Londres, por outro lado, era o centro do traje masculino realmente avançado. Já por volta da década de 1780, os franceses concordavam com essa ideia, e a moda da simplicidade da alfaiataria masculina inglesa estava lançada na França antes da revolução” (HOLLANDER, 1996, p. 106).

Laver (1999) enfatiza que, em Londres, os alfaiates possuíam a habilidade superior de trabalhar com tecido de casimira, de características distintas da seda e de outros materiais finos, cujas condições permitiam que o tecido fosse esticado e bem moldado às junções de recortes, acomodando partes do corpo com reentrâncias e saliências, como, por exemplo, no caso do corpo feminino, a região do busto e, no masculino, a região do tórax.

Surge, então, nesse período regido pelos dândis, a necessidade impulsionada pela vestibilidade, em que as roupas sem rugas e ajustadas perfeitamente ao corpo passam a ditar a moda.

Além da influência nas vias estéticas do vestuário, o dandismo apresentou interferências políticas e sociais relevantes à época, conforme observa a autora Angélica Oliveira Adverse:

O dandismo se apresentou como uma alternativa para expressar os princípios de diferença entre os indivíduos nas sociedades democráticas. Os dândis introduzem a ideia do senso estético como senso de distinção, para tanto retomam o programa da construção laboriosa de si advinda das filosofias antigas e dos fundamentos da arte de viver da aristocracia. (ADVERSE, 2018, p. 106).

Nisso, ampara-se o fato de que, em determinado momento da história, o vestuário proporcionava aos que o usavam representatividade e a estabilidade dos códigos sociais e dos costumes nos quais se enquadravam. Assim, os excessos compositivos no vestuário evidenciavam sua posição social. Nesse sentido, o dandismo surge como manifesto e ganha notoriedade para a moda, conforme relata o autor Charles Baudelaire:

O dandismo surge sobretudo nas épocas transitórias em que a democracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente. Na confusão dessas épocas, alguns homens, deslocados de sua classe, descontentes, destituídos de uma ocupação, mas todos os ricos de uma força inata, são capazes de conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de abater quanto estará baseada nas mais preciosas, nas mais indestrutíveis faculdades, e nos dons celestes que nem o trabalho e nem o dinheiro podem conferir (BAUDELAIRE, 2009, p. 17).

Nesse ínterim, destacamos as modificações das formas do vestuário masculino, iniciadas na Inglaterra, no século XVI, com a inovação dos processos de produção da alfaiataria. Na história da Inglaterra, George Bryan Brummell (1778-1840) foi considerado a figura mais relevante do dandismo, influenciando as escolhas do que homens de bom gosto deveriam trajar.

O autor John Hopkins (2003) descreve que cada peça deveria ter uma cor diferente, sendo a gola branca da camisa e a gola de veludo da casaca usadas altas na nuca. O dândi era conhecido principalmente pelo apuro do arranjo de seu pescoço, com colarinho com pontas projetadas para cima e presas por um lenço em forma de *plastron* ou *stock* (faixa dura para fazer um nó, abotoada atrás).

As roupas usadas pelos aristocratas do século XVIII não se ajustavam ao corpo, ao contrário da moda dândi. Laver (1999) aponta que Brummell se orgulhava por suas roupas não terem uma só ruga e ajustarem-se perfeitamente às suas pernas.

2.2.5 Da exclusão e “inclusão” das alfaiatas – a simplificação dos trajes

A alfaiataria, conforme já mostrado anteriormente, iniciou-se com peças complexas em sua forma, sendo o terno uma simplificação desse processo, conforme mostra o autor Boucher (2012), ao

sinalizar a influência do estilo urbano e verticalizado, ocorrida entre os séculos XI e XV, ao surgimento de uma silhueta mais magra e verticalizada. Assim, pode-se afirmar que esses períodos confluíram para o surgimento do terno masculino, com estrutura vestimentar mais justa, executada pelos armeiros no século XII, bem como na tendência à verticalização das roupas no final da Idade Média.

A indumentária, em seu conjunto, torna-se curta e ajustada - curta no sentido de desvencilhar-se dos excessos de tecidos, que ultrapassavam a altura necessária do usuário, e ajustada em relação ao desprezo pelo excesso de volumes, a exemplo dos franzidos, suportes e armações – entre o século XV e o período do grande desenvolvimento industrial do século XIX.

Como já exposto, em organização dos registros de ofício, a designação de alfaiate aparece somente a partir do século XIII nas listas de profissões publicadas no Livro dos Ofícios (L'establissement des mestiers de Paris e conhecido sob o nome de Livre des métiers).

Essa organização em associações, que reuniam artesãos do mesmo ofício, como carpinteiros, ferreiros, alfaiates, sapateiros, entre outros, em 1655, divide-se em duas categorias. Boucher (2012) confirma que os alfaiates de roupas e os comerciantes de gibão e sapatos, duas categorias profissionais que confeccionavam peças diferentes de roupa, foram reunidos em uma só corporação. Nesse momento, surge a separação entre as tarefas executadas pelos alfaiates para homens e as dos alfaiates para mulheres, sendo atribuída àqueles a primazia de confeccionar o guarda-roupa feminino, antes de responsabilidade também das mulheres costureiras alfaiates.

Didier Grumbach (2009) também se refere aos trabalhos executados pelas mulheres antes da separação dos ofícios, lembrando-nos que somente os mestres alfaiates tinham legitimidade para vestir homens e mulheres. A profissão de costureira era ainda muito modesta, sendo permitido a elas apenas auxiliarem os alfaiates e camiseiros com alguns consertos e ajustes. As pesquisadoras Walkiria Souza, Rita Claudia Barbosa e Cyntia Queiroz (2015) dizem que neste cenário ocorria um privilégio masculino, sendo negado o direito de exercer a função com o título de alfaiate às mulheres e, quando executavam o trabalho, era sob a denominação de costureiras, uma profissão sem o mesmo valor dado aos alfaiates.

Ressalta-se que os alfaiates, no século XVI, no reinado de Elisabeth I na Inglaterra, foram vinculados ao luxo do vestuário europeu, sobretudo como estratégia política de governar, como vemos na história, quando a rainha transformou a corte em um palco para desfile de moda, momento este que ficou reconhecido como “Revolução Comercial”, que antecede a Revolução

Industrial Inglesa. Para Boucher (2012), torna-se nítido nesse período que os alfaiates, movidos pela visão da expansão da área comercial do vestuário, se organizam em um movimento para afastar a participação das mulheres que realizam trabalhos de construções de trajes junto aos alfaiates como costureiras.

O mesmo autor indica que o direito de atuar como costureiras talvez tenha sido dado às mulheres porque, para a sociedade daquela época, o vestir para a mulher era visto como um simples simulacro, diferente do que representava para os homens. “A vestimenta posiciona-se claramente nos debates da aparência classificando a riqueza e a pobreza, o excesso e o necessário, o supérfluo e o suficiente, o luxo e a mediocridade, em pleno século XVII” (CIDREIRA, 2005, p. 28).

Diante desse fato, as mulheres ficaram proibidas de desenvolver peças de vestuário como alfaiates, ou seja, foram renegadas à função e permaneceram sem a permissão por doze anos e somente no ano de 1667, foi permitido seu retorno para trabalharem como costureiras, porém delimitadas à confecção de roupas de baixo³⁶ e de vestuário para crianças com idade até 8 anos. Confirma-se esse período de expansão e visibilidade com a autora Joan DeJean (2011), que relata que as costureiras, por ordem de Luís XIV, ganharam o direito de vestir e costurar para as damas da corte. Também o autor Grumbach (2009, p. 15) afirma que “é de bom-tom e conveniente ao pudor e à modéstia das mulheres e moças que lhes seja permitido vestir-se com pessoas do seu sexo quando julgarem apropriado”, acrescentando que, até então, esse serviço era prestado apenas pelos alfaiates, os quais eram chamados de mestres, que podiam costurar livremente para homens e mulheres.

Vale salientar que tal espaço concedido, mesmo que restrito, somente foi possível pelo apoio de clientes influentes, que se organizaram e conseguiram autorização para que suas costureiras/modistas voltassem a atendê-las. Dentro dessa limitação imposta, as mulheres se subordinaram ao trabalho e somente “um século mais tarde gozarão do direito de confeccionar todas as peças do guarda-roupa feminino”, conforme registra Boucher (2012, p. 228).

36 A roupa de baixo estava inteiramente relacionada às questões femininas quanto às ideias de limpeza e pudor, sendo substituída hoje pela lingerie, e tinham como objetivo proteger o corpo do frio, criar um suporte para a silhueta específica de cada período e auxiliar na higiene, visto que eram as peças lavadas com maior frequência. A roupa de baixo acompanha a evolução da história da moda e, por isso, em cada período, apresenta características bem distintas. Carl Köhler (1996) exemplifica o período do século XIV, em que os vestidos passam a ser mais curtos, deixando à vista a barra da roupa de baixo.

Podemos afirmar que foram benéficos os acontecimentos do início do século XVI para a moda, em especial às mulheres, que já haviam resistido a tantas restrições. Segundo a autora Jones (2005), o reinado de Luís XIV, o Rei Sol, propiciou a participação das mulheres na confecção dos trajes femininos, ação solidificada ainda mais no século XVIII, sob a influência na moda da rainha Maria Antonieta, com vestes desenvolvidas e apresentadas para além dos muros de Versalhes.

Alfaiates, costureiras, bordadeiras e tingidores alcançaram destaque entre os artesãos de diversas áreas, sendo reconhecidos como tradutores da vida da corte por meio da criação de suas roupas. Eram procurados por nobres para impor a melhor impressão possível no que vestiam.

Além da abertura para as mulheres modistas da época, a moda inicia um período de notoriedade. Nesse aspecto, Jones (2005) afirma que, no século XVI, quando o rei e a corte se instalaram no Palácio do Louvre, em Paris, historicamente abre-se o período de luxo e riqueza associado ao vestuário. A mudança da corte para Paris altera a forma e o modo de vestir valorizados pela elite, que não mais ostentava as túnicas, mas a diversidade de peças oferecidas e mostradas pela corte.

Diante das restrições impostas, restava às mulheres o papel de costureira em domicílio, uma vez que não lhes era mais permitido a venda de tecidos para a confecção das peças que iriam executar. Diferentemente do que ocorria com os alfaiates, que em suas lojas ofereciam o feitio e o tecido conjuntamente, o que servia como fonte de lucro aos homens alfaiates.

Assim, as iniciativas individuais dos artesãos eram limitadas pelos rígidos estatutos das corporações do vestuário. Boucher (2012) relata que, em 1776, o ministro Turgot tentou modificar a condição de artesãos e comerciantes, fazendo o rei assinar o edito de abolição da separação das corporações, segundo o qual “todos deviam ter liberdade para exercer uma profissão, abrir um ateliê e escolher sua mão de obra; mas a reação foi tão grande que o edito foi reforçado pouco depois” (*ibidem*, p. 287).

Dessa forma, é evidente um progredir lento, no qual as mulheres vão retomando timidamente o território profissional de onde foram expulsas. Em 1782, as costureiras ganham o direito de rivalizar com os alfaiates. A partir de então, alguns nomes se perpetuam, como Rose Bertin, na época de Luís XVI, Madame Palmyre, na de Carlos X, e Mademoiselle Beaudrant, na de Luís Filipe (GRUMBACH, 2009).

Rose Bertin, denominada “ministra da Moda”, estabelece sua casa na Rue de Richelieu, 26, e, com seus modelos, passa a trabalhar para a rainha Maria Antonieta (1755-1793), impressionando suas clientes com o último trabalho que fez para sua majestade (*ibidem*). Assim, as modistas para mulheres, graças ao seu perfil visionário e talento indiscutível, retomam seu espaço, mas sem se aproximarem da titulação de alfaiate. Bertin, ao vestir a rainha durante todo o seu reinado, colaborou para a determinação da França como o centro da indústria da moda.

Bertin possuía formação prática e técnica, uma característica da maioria dos modistas da época. Seus conhecimentos foram adquiridos quando se tornou aprendiz de chapeleiro. Segundo o autor Guillaume Erner, “várias outras profissões tinham um estatuto mais desejável; era melhor ser arquiteto ou cozinheiro do que costureiro” (2005, p. 19). O autor lembra que o termo profissional “costureiro” só surgiu na língua francesa por volta de 1870, durante o período industrial.

Confirmando a impetuosa participação de Rose Bertin, João Braga (2009) a descreve como:

Uma mulher pioneira no que diz respeito à prática do que hoje chamamos pesquisa e criação de moda, além dos aspectos de domínio técnico, negócios, divulgação e consequente prestígio social advindos do universo das roupas. Ela foi grande modista a seu tempo, precursora do costureiro parisiense e também do dito “comércio das aparências”. (BRAGA, 2009, p. 12).

Rose Bertin inicia um processo de organização de “coleção”, pois, durante os anos de 1755 a 1793, semanalmente, ela apresentava suas mais novas criações para a jovem rainha, com quem passava horas discutindo cada detalhe. As conversas transpassaram as questões de negócios. Segundo Braga (2009), Maria Antonieta elegeu Rose Bertin como sua conselheira preferida e particular, e esta tornou-se a única fornecedora da rainha. O trabalho por ela desenvolvido vale o seu reconhecimento público de “ministra da Moda da rainha Maria Antonieta”, sendo reconhecida também como grande criadora de roupas e penteados durante o reinado de Luís XVI.

Segundo Braga (2009), ao estabelecer-se na capital, Rose Bertin fundou seu próprio negócio de moda em 24 de outubro de 1773, uma boutique denominada Grand Mogol, situada à rua Saint-Honoré. Seu sucesso era tamanho que ela logo foi descoberta pela duquesa de Chartres. Quanto à importância das contribuições de Mademoiselle Rose Bertin, o autor Braga declara:

Percebam o quanto Rose Bertin pesquisava a indumentária histórica para seu processo criativo, o que hoje no universo da moda ainda é comum. [...] Além do enorme talento para conhecer e trabalhar tecidos, Rose Bertin dava nome às cores, fazia álbuns com amostras dos tecidos e sugeria penteados. Os adornos de cabeça eram significativos no comércio de moda de *Mademoiselle* Bertin. (BRAGA, 2009, p. 13).

Em 1850, a corporação das costureiras mantinha sua antiga primazia com a função que lhe fora permitida no que se referia ao guarda-roupa feminino. Para o casamento de Eugénia de Montijo com o imperador Napoleão III, as costureiras da corte, Madame Palmyre e Madame Vignon, confeccionaram 52 peças de enxoval e o vestido de veludo branco com cauda para a cerimônia religiosa, algo que, após alguns anos, foi abalado com a interferência de um costureiro.

Sobre esse fato, o autor Boucher (2012) destaca que esse privilégio exclusivo das mulheres modistas no atendimento à corte seria derrubado cinco anos mais tarde, no dia em que a princesa de Metternich introduziria Charles Frederick Worth no Palácio das Tulherias.

De forma sintética e precisa, Tarcisio D’Almeida (2018, p. 42) descreve Rose Bertin como “a antecessora ao ideal criativo de norteador de moda”, que preconizou o que, posteriormente, seria apresentado de forma organizada em um sistema de moda pelo costureiro Charles Frederick Worth. Porém, isso deu na década de 1860, quando Worth gozou de um cenário e de condições privilegiadas concedidos pela princesa de Metternich, que o fez se intitular “Pai da alta costura”, título este a ser avaliado, pois a história nos leva a compreender que Rose Bertin não gozou dos mesmos privilégios que Worth por questões políticas e discriminatórias impostas por um sistema vigente na época para as mulheres, lembrando que Rose Bertin faleceu em 1813.

Jean Castarède (2005) descreve Worth como o costureiro da imperatriz da França Eugénia, esposa de Napoleão III. Worth foi indicado por ela para ser o costureiro imperial, passando a exercer forte influência na moda da corte. Antes, havia sido incumbido de providenciar e costurar todo o enxoval da princesa de Metternich e já havia começado a ganhar notoriedade em 1848, quando o seu gerente enviou para a Grande Exposição Universal de 1851, em Londres, algumas das roupas desenhadas por ele. Com essa divulgação, suas criações passaram a ser conhecidas e solicitadas por toda a elite burguesa da época.

Charles Frederick Worth, aos vinte anos de idade, deixou Londres no ano de 1845 para trabalhar em Paris. Sua formação se dera como aprendiz na casa londrina Swan & Edgar (alfaiataria masculina). Teve sua primeira experiência em uma loja de novidades, na rua de Richelieu, na firma de Gagelin, onde vendia tecidos, xales e vestidos, quando conheceu uma vendedora de loja que o ajudou a pensar em modelos que seriam sucesso de vendas. Boucher (2012, p. 369) relata que “de forma pioneira, iniciou uma coleção antecipadamente para apresentá-la à clientela, foi um novo sucesso, subverteu o corte e lançou inovações bombásticas que sua mulher exibia nas corridas”. Em 1857, em sociedade com o jovem sueco Otto Bobergh, instala-se

finalmente na rua la Paix, 7. Seu sucesso foi pautado na proteção da imperatriz Eugénia, o que se ampara nessa afirmação de Boucher:

Worth conquistou rapidamente um renome pessoal que fez também o do *couturier*, “costureiro”. A partir de então – e esse é um fato completamente francês –, homens alfaiates terão autoridade antes desconhecida, de dirigir casas de costura (*maisons de couture*) de luxo, elaborar as variações sazonais da moda, de criar modelos e apresentá-los a seus clientes e compradores estrangeiros, os quais, uns e outros, instaurarão pelo mundo a supremacia do gosto francês na elegância feminina. (BOUCHER, 2012, p. 374).

Em 1895, Charles Worth, ainda ativo na criação e nos negócios, falece após sucessivos problemas de saúde, com 69 anos, deixando um legado e várias contribuições. Vale destacar que profissionais, no processo de construção de suas criações rememoram Worth, em sua modelagem e costura, dentre outros de suas obras que foram registradas. De forma investigada, ele permanece em papel ativo no processo de reconhecimento e referência para muitos, conforme observado nas buscas de publicações, é recorrente o número de citações em relação as suas criações.

Segundo Gini Stephens Frings (2012), as transformações na moda aceleraram durante a Renascença, com a descoberta de diferentes culturas, costumes e trajes pela civilização ocidental. À medida que novos tecidos e ideias eram disponibilizados, as pessoas ansiavam por mais coisas novas. E o ritmo das transformações na moda continuou a aumentar e foram ampliados por sua internacionalização no início do século XVIII.

Os vestidos longos, com suas variações de anquinhas, se arrastaram até 1881, ano em que surgiu o movimento do Traje Racional, formado por críticos “que se preocupavam com o aspecto não saudável da moda, protestando em particular contra o espartilho apertado e deformador e contra as camadas desnecessárias de roupas, acolchoados e barbatanas” (LAVÉR, 1999, p. 202). O movimento só atingiu seus objetivos à medida que as mulheres começaram a ter uma vida mais ativa.

Todos os tipos de esporte começavam a ser apreciados, o que também impossibilitou a continuidade do uso de trajes desconfortáveis para tais práticas. Nesse sentido, as mudanças ficaram mais evidentes, dadas às manifestações impulsionadas por questões sociais - vistas de forma clara nas roupas femininas. Como relata Laver (*ibidem*, p. 211), a década de 1890 “foi uma época de mudança de valores. A velha e rígida estrutura social estava se desfazendo visivelmente. Para os jovens, havia uma brisa de liberdade, simbolizada tanto pelos trajes esportivos como pela extravagância de suas roupas cotidianas”.

A partir de 1900, aparecem novas silhuetas femininas nas roupas em total contraste com as de 1860. A roupa torna-se, desse modo, mais livre, mesmo que, a princípio, com a parte superior pesada, levando o corpo para a frente, evidenciando o busto e deixando a postura com formato de “S”. Contudo, em 1910, tal característica foi banida graças ao decote em “V”, que deu leveza aos trajes.

2.3 Alfaiatas no século XX: questões para a equidade das mulheres na história deste período na alfaiataria feminina

*“Trabalhar para ser livre, mas não na horizontal”
(BAUDOT, 1999, p. 5).*

Esta pesquisa evidencia as questões do feminismo e as discriminações históricas do passado ao ressaltar o design social e suas vertentes como aporte das lutas feministas atreladas à entrada das mulheres na alfaiataria, em especial após a industrialização no século XX.

É neste proceder orquestrado pela demanda industrial que se considera uma expansão de mulheres na área, que, de forma ainda tímida, assumiram os fazeres do ofício da alfaiataria, mas com outras denominações, como modistas, modelistas e estilistas. Assim, compreende-se a existência de alfaiatas na execução da alfaiataria tradicional e industrial, sem necessariamente um sistema anular o outro, uma vez que a alfaiataria tem essas características de manter na oferta peças únicas e industrializadas.

2.3.1 Alfaiatas no sistema tradicional e industrial do vestuário na contemporaneidade

Para o reconhecimento da participação feminina na moda, tomemos como exemplo a rua *Savile Row*, situada em Londres, Inglaterra, local que concentra lojas especializadas em roupas masculinas, responsável pelas grandes mudanças e transformações na alfaiataria, onde esse ofício se mantém vivo desde 1731, conforme registros que datam do início da construção da primeira loja. Para compreender a importância que a *Savile Row* teve e ainda tem no cenário histórico da

alfaiataria, faz-se necessário compreender seu surgimento e suas contribuições com relação a esse ofício.

Em 1789, a Revolução Francesa anuncia o fim da vestimenta da corte francesa. A queda do Antigo Regime termina com o domínio cultural da França sobre a Europa, trazendo o fim das roupas masculinas extravagantes. Esse fato, somado ao desenvolvimento do vestuário de equitação, leva os ingleses a desenvolver a alfaiataria sob medida e se aprimorar na especialidade, tornando-se referência.

A *Savile Row* transforma-se, assim, uma rua de tradição e história, sendo um local dos mais requisitados para comprar ternos, uma rua onde a atuação na área da alfaiataria passa de pai para filho, tal como a tradição artesanal. Sua principal característica é a qualidade. Essa rua está localizada no bairro de Mayfair, que começou a ser construído entre 1731 e 1735.

Conforme indica Fiona Anderson (2002), os ternos encontrados no local são de alta qualidade, costurados à mão e sob medida, especificamente para o gosto e o corpo de cada cliente. Com uma linguagem visual da vida aristocrática inglesa do século XIX, esse estilo foi mudando a partir das viradas das décadas e de acordo com o crescimento populacional da sociedade.

No início, as lojas produziam apenas roupas para a elite, tornando a oferta um contraste com o que estava sendo oferecido pelo sistema *prêt-à-porter*. Feita sob encomenda e com várias provas durante a execução, a peça levava meses para ficar pronta. Porém, naquela época, um cavalheiro do século XIX esperava “esse tempo” para se vestir com a qualidade e a elegância que as peças de alfaiataria da *Savile Row* lhe proporcionavam.

Graças aos clientes estrangeiros, os ternos sob medida logo se tornaram conhecidos mundialmente. No início, a maioria dos clientes eram europeus, mas, em razão dos deslocamentos entre países e as viagens de intercâmbio cultural, os alfaiates da *Savile Row* tornaram-se famosos em todas as partes do mundo.

Segundo Foog (2013), o século XIX testemunhou uma evolução no vestuário masculino. Em *Savile Row*, por volta de 1830, registra-se, “as ruas eram conhecidas pela concentração de costureiras e alfaiates, estima-se que Londres teve entre 9 mil a 13 mil alfaiates diaristas organizados em sindicatos em 1834”. (FOOG, 2013, p.155).

Objeto de indagação é a atuação, nesse cenário, de alfaiatarias comandadas por mulheres – o início da *Savile Row* é datado de 1731, e o primeiro registro de uma mulher no comando de uma alfaiataria viria a acontecer somente no ano de 2012. Rompendo com a tradição, Kathryn

Sargent³⁷ abriu sua alfaiataria quase 300 anos depois da inauguração da *Savile Row*. Seu ateliê está localizado no nº 6 da Brook Street, na prestigiada Mayfair. No ano de 2016, Kathryn alcançou o título de primeira mestra alfaiata na *Savile Row*. Sua criação de roupas carrega alguns elementos de sua assinatura e são totalmente personalizadas para cada cliente.

Assim, considerando a presença de mulheres já em 1830, ainda que reconhecidas nestes espaços apenas como costureiras, compreende-se que, durante a industrialização, ocorreu um alastramento de alfaiatas com outras denominações na área, uma vez que, motivada pela demanda crescente que o mercado apresentava desde o início do século XIX de forma mais latente, a indústria do vestuário de moda inicia um processo de produção de peças com maior rigor técnico em sua construção projetual em um sistema de fabricação industrializada.

A disseminação do vestuário de forma democrática também ocorreu a partir de publicações em revistas, algumas das quais traziam os moldes dos modelos. Esse movimento facilitou a produção das roupas para serem confeccionadas em casa, bem como motivou a indústria a expandir cada vez mais a variedade de oferta de produtos, mesmo os de maior complexidade, como é o caso da alfaiataria na produção de um terno, por exemplo.

Diante desse cenário, fica claro que, inicialmente, o sistema de industrialização não foi um problema para os alfaiates, pois as peças produzidas nesse sistema eram consideradas de qualidade ruim e feitas com tecidos mais comuns, não representando uma séria concorrência. Entretanto, tal sistema de fabricação democratizou o vestir masculino. Logo, por mais que tentativas de barreiras tenham sido impostas pelos alfaiates, novas modalidades emergiram, e uma delas foi a alfaiataria industrial. Sobre algumas das condições para as mudanças, o autor Cardoso adverte que:

as transformações desse período dependeram muito menos de novas maquinarias do que se costuma imaginar. Deveram-se, antes de mais nada, a mudanças na organização do trabalho, da produção e da distribuição, ou seja, mudanças de ordem mais social do que tecnológica. O declínio do poder político das antigas guildas de artesãos (ou, corporações de ofícios) foi um fator imprescindível, pois a extrema divisão de tarefas característica do trabalho industrial só foi possível devido ao desmantelamento sistemático das tradicionais habilitações e privilégios que protegiam o artesão livre. (CARDOSO, 2008, p.32).

Na simplificação do fazer artesanal da alfaiataria tradicional para a alfaiataria industrial, cabe incluir a inserção de novos materiais, a exemplo dos de acabamento, como os materiais internos que, com a industrialização, passaram a ser termocolantes – anteriormente, as entretelas

³⁷ Loja Kathryn Sargent. Disponível em: <<https://tinyurl.com/bwjcrnw3>>. Acesso em: 23 set. de 2020.

não eram termocolantes, mas confeccionadas com tecidos, como a cavalinha, e costuradas à mão, sobrepostas em camadas, para dar o efeito de acolchoamento e rigidez no paletó. Nisto, a autora Jones (2005) afirma que, nos últimos 150 anos, o mundo conheceu formidáveis transformações, entre elas, a moda e a alfaiataria.

Em concomitância a esse contexto, o design de moda promoveu soluções para o a construção do produto do vestuário de moda, assim como diversos critérios e habilidades técnicas e científicas, por intermédio do ensino, para a dinâmica industrial com as técnicas da alfaiataria.

A autora Menezes (2016) relata que o final do século XIX é especial para a modelagem e a confecção em virtude dos avanços quanto a materiais e métodos empregados. “Existe uma busca por melhor caimento e ajuste, pois as roupas estão mais próximas do corpo, melhorando o desempenho e a produtividade” (MENEZES, 2016, p. 264). Neste caminho, Cardoso (2008) afirma que o design está relacionado a industrialização e relaciona três grandes processos históricos que ocorreram de modo conexo e concomitante, em escala mundial, entre os séculos XIX e XX.

Segundo Cardoso (2008, p.23), o primeiro processo, que é a industrialização, caracterizou-se pela “reorganização da fabricação e distribuição de bens para abranger um leque cada vez maior e mais diversificado de produtos, e consumidores” (*ibidem*). No segundo, na urbanização moderna, ocorreu “a ampliação e adequação das concentrações de população em grandes metrópoles, acima de um milhão de habitantes” (*ibidem*). No terceiro, classificado pelo autor como a globalização, aconteceu “a integração de redes de comércio, transportes e comunicação, assim como dos sistemas financeiro e jurídico que regulam o funcionamento das mesmas” (*ibidem*).

A respeito dos desdobramentos que se seguiram na história do vestuário, destacamos o referencial da alfaiata Stefania Rosa (2014), que trata de registros da alfaiataria masculina em linguagem de diagramas convencionais, método este que possibilita a reprodução dos moldes de camisa social, calça social, colete e paletó.

Ao fazer o traçado, a autora mostrou, de forma clara, todos os processos da construção da modelagem, contemplando tecido externo, forro, entretela e a fórmula de distribuição de medidas para a graduação da base, com explicações da ampliação e redução de medidas. Conforme enfatiza a autora, “na indústria de vestuário, uma coleção deve estar disponível no mercado em todos os tamanhos, a fim de atender clientes dos mais variados tipos físicos” (ROSA, 2014, p.185). Nas tabelas de medidas, o referido material apresenta do tamanho 40 ao 60, para homens baixos, medianos e altos, o que possibilita atender a escala industrial.

Em seu prefácio, a pesquisadora Patrícia de Mello Souza ressalta que a referida obra é pioneira no Brasil, considerando o rigor, a complexidade e o número elevado de partes inerentes à alfaiataria masculina. Conforme apresenta-se na Figura 09, a obra consegue transpor esses dados de forma clara para o profissional que se propuser a executar a modelagem da alfaiataria por intermédio da referida bibliografia para atender a alfaiataria masculina em produção, seja em ateliês com sistema de demanda individual ou industrial seriada.

Figura 09 - Modelagem do Paletó: base e graduação

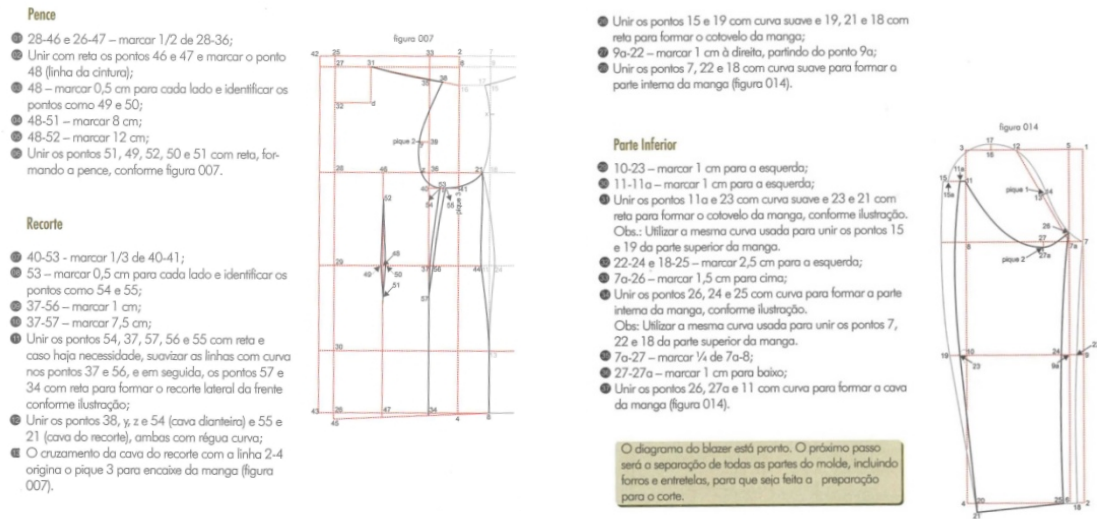


Figura a) sequência traçado costas (p.153)

Figura b) traçado manga (p.159)

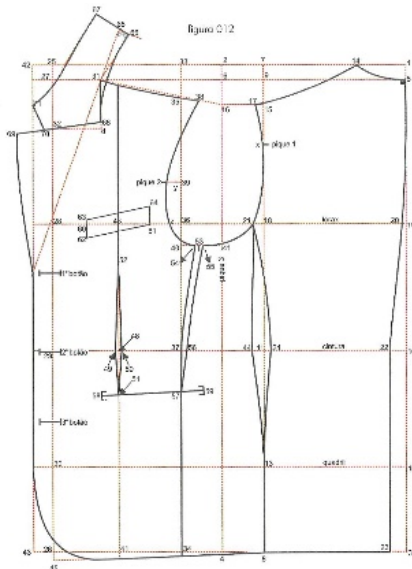


Figura c) traçado frente e costas completo (p.158)

Dianteiro

- 1) marcar 1/6 da diferença da medida das costas;
- 2) marcar 1/6 da diferença da medida das costas;
- 3) marcar 1/6 da diferença da medida das costas mais 1/20 da diferença da medida das costas;
- 4) marcar 2/5 da diferença da medida das costas;
- 5) marcar 1/8 da diferença da medida do tórax;
- 6) marcar 1/8 da diferença da medida da cintura;
- 7) marcar a medida colocada no item 3 menos a diferença da medida do comprimento do corpo;
- 8) marcar 1/8 da diferença da medida do quadril;
- 9) marcar a diferença da medida da altura do quadril;
- 10) marcar a diferença da medida do comprimento total menos a medida colocada no item 3;
- 11) marcar 1/4 da diferença da medida das costas.

Finalizada a graduação, verifique se será necessário mudar o espaçamento entre os bolões dos tamanhos maiores.

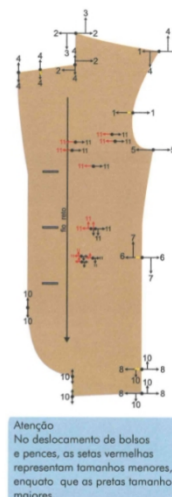


Figura d) graduação da frente (p. 214)

Fonte: ROSA (2014)

Daniela Nunes Figueira Belschansky (2011) aponta o avanço das técnicas e métodos para modelagem e relata que, no ano de 1770, em um anúncio de uma loja de roupas prontas que também enviava as encomendas por meio do correio, encontramos o registro de oferta de vestuário em escala:

O mestre Sr. Dartigalongue, comerciante e alfaiate em Paris, estabeleceu há algum tempo uma loja de roupas prontas, novas, de todas as espécies, todos os cortes e mais elegantes. Se não tiver a peça pronta para ser provada, compromete-se a prepará-la rapidamente, por conta da grande quantidade de pessoas que emprega e com a máxima economia. Envia para a província e também para países estrangeiros, e os interessados podem fazer seus pedidos por carta. (FRANKLIN, 1906, p. 194 *apud* BELSCHANSKY 2010).

Rosa (2014) descreve que Dartigalongue inicia a venda de vestuário com uma proposta de grade de tamanhos de modelos diversificados. Mas a sua produção ainda apresentava características manuais, não atingindo um número necessário para que estivesse apto a atender à demanda proposta ao sistema industrial, qualificada por Rosa como um avanço gradativo na busca por produtos, tanto no que se refere à quantidade como à qualidade. Isso levou a uma exploração dos alfaiates por aperfeiçoamento em técnicas, a exemplo, o sistema de modelagem padronizado para seu trabalho mais esmerado: “a modelagem plana sendo uma arte e técnica que consiste na construção de peças a partir do estudo do corpo humano, utilizando os princípios da geometria para o traçado de diagramas que resultarão em formas a envolver o corpo” (*ibidem*, p. 20).

Nesta linha, a autora Emídio (2018) afirma que:

a ampla e tão respeitada capacidade técnica dos alfaiates para reproduzir os modelos solicitados pelas clientes no decorrer da história aponta para a importância dos tradicionais conhecimentos da área de modelagem para o processo de construção de produtos projetados, pois, conforme já abordado, a alfaiataria é caracterizada pela sua precisão no que diz respeito à construção do vestuário, especialmente pela qualidade técnica e de acabamento (EMÍDIO, 2018, p. 70).

A ampliação da demanda por produtos de alfaiataria ampliou o mercado, constituindo um novo tempo na alfaiataria. Diante da perfeição dos trajes, suas estruturas internas escondidas, o entrelaçar que o furo da agulha e o passar das linhas fazem, considerando todo o processo manual, o tempo da espera, o desejo da aquisição, a pressa não imposta por calendários de estações ditadas por um mercado em que o fascínio está no lucro, Jennifer Prendergast reforça:

Sabe-se que estes processos foram anunciados como decadentes, que os novos procedimentos acelerados para uma demanda crescente por consumo haveriam de dizimar seus históricos. Em assalto, dita-se que o futuro que se aproxima exigirá mais

e mais do fazer artesanal, onde o tempo não será mais veloz, e que estilos descartados serão conclamados a retornarem, porém, a pergunta que se faz, é, onde encontrá-los, por onde andam todos os registros? (PRENDERGAST, 2015, p. 7).

A autora afirma que é crescente a busca dos estilistas por conhecimento sobre os processos de costura para inseri-los como uma forma artística e de habilidade criativa comunicativa em seus desenvolvimentos, partindo dos métodos mais tradicionais aos mais elevados padrões de processos tecnológicos, o que, na alfaiataria tradicional, passa a ser o pilar diferencial nos projetos dos designers contemporâneos que, de forma criativa, enobrece as criações:

Para conceber projetos inovadores utilizando da costura como argumento criativo, é necessário ter retórica dos processos raízes, como podemos ver nas coleções de Dior, alta-costura primavera/verão 2012, onde a saia aparece com ponto aparente de overloque, e o blazer feminino com as costuras de pespontos aparentes, dando leveza e inovando na alfaiataria. (RENDERGAST, 2015, p. 17).

Nesse sentido, passa a ser o diferencial na construção de peças de alfaiataria, contemplando em sua construção os elementos de ordem de modelagem, acabamentos, forros e outros determinantes do tradicional, porém com inserções de elementos de outros segmentos, conforme apresenta-se na Figura 10, os pespontos aparentes e com linha de gramatura mais grossa.

Figura 10 - Elementos da alfaiataria tradicional no contemporâneo em produção industrial



Fonte: Prendergast (2015, p. 17)

Nesse sentido, conforme publicamos anteriormente³⁸, a percepção de que, da mesma forma que os alfaiates adquiriram novos formatos em seu sistema de produção e se modernizaram, os sistemas de produção do vestuário de diversos segmentos na indústria de moda contemporânea passaram a se valer de processos advindos da alfaiataria.

2.3.2 O movimento feminista e suas contribuições para a efetiva entrada das alfaiatas na história do vestuário de moda

O feminismo é um movimento social que nasce numa proposta ativista em busca da equidade de direitos civis, jurídicos, políticos e a igualdade entre os gêneros. O movimento feminista pode ser dividido em três fases, sendo a primeira marcada inicialmente na Revolução Francesa com a publicação do manifesto “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã Industrial” idealizado por Olímpia de Gouges e os movimentos sufragistas dos séculos XIX e XX. A segunda fase é marcada entre as décadas de 60 e 70 com a busca da liberação feminina, e a terceira fase, que podemos chamar de feminismo contemporâneo, ocorre a partir dos anos 1990 libertando-se da visão burguesa, da representatividade relacionada apenas as mulheres brancas e de classe média, incluindo as questões das mulheres negras e do movimento LGBTQIA+.

A entrada das mulheres na área da alfaiataria associada às questões do movimento do feminismo é percebida por meio das manifestações visuais na moda, que atribui ao design as questões sociais em busca de reflexões éticas na inclusão e igualdade de gêneros.

O primeiro livro sobre direitos da mulher, segundo Zina Abreu (2002), foi de Mary Wollstonecraft, em 1792, e se chamava Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher. A autora era considerada uma porta-voz sobre os direitos da mulher, defendia a igualdade salarial e a educação universal e acreditava que a desigualdade dos sexos era causada pela educação diferenciada entre homens e mulheres. Para ela, apenas um sistema educativo universal misto e igualitário colocaria fim na desigualdade social e política entre os sexos (ABREU, 2002 p. 444).

38 NUNES, V. A. V.; MOURA, M.; MENEZES, M. S. **Cenários futuros da alfaiataria e do vestuário na moda contemporânea**. In: Luis Carlos Paschoarelli; Marizilda dos Santos Menezes. (Org.). Design: cenários diversos de pesquisa. 1ªed. Bauru: Canal 6 Editora, 2019, v. 1, p. 135-150.

Para a sociedade, as mulheres não possuíam capacidade mental para votar, sofriam torturas e eram ridicularizadas. Para Abreu (2002), homens do século XIX acreditavam que mulheres não eram qualificáveis para o exercício do sufrágio, pois não tinham intelecto suficiente. Algumas mulheres também se opunham às sufragistas, justificando-se com argumentos como: a política as corrompia; que virariam rebeldes; que não se casariam; que a raça britânica desapareceria; que tinham cérebros menores que os dos homens e, portanto, eram menos inteligentes; e que mulheres eram emotivas e incapazes de tomar decisões racionais. A primeira organização feminina em busca do direito ao voto ocorreu apenas em 1869 (ABREU, 2002).

A história das civilizações, da moda e da indumentária evidencia o avanço do movimento feminista e a reivindicação das mulheres por seus direitos, contribuindo, assim, para a participação feminina de maior notoriedade a partir do século XX.

Em suma, a primeira onda feminista foi a das sufragistas britânicas, que buscavam o direito do voto no fim do século XIX. A segunda onda refere-se às mulheres americanas que, nos anos 1960, período pós-Segunda Guerra Mundial, encontravam-se insatisfeitas com o estilo de vida no qual estavam inseridas. A terceira onda teve início nos anos 1970 e tratava das minorias do próprio movimento que precisaram ir para um caminho mais específico e alinhado a outras problemáticas sociais, como o movimento negro e homossexual. A última onda é a atual, não havendo um consenso sobre seu início, mas pode-se afirmar que vem acontecendo ao longo das duas últimas décadas, influenciada, principalmente, pelo avanço da comunicação via redes sociais, que ajudaram a dar voz e disseminar o posicionamento do movimento feminista.

Enquanto comportamento, o feminismo também se manifesta por meio da moda, pois, ao longo do tempo, as feministas utilizam a vestimenta como forma de protesto e propagação de ideais, o que trouxe – e ainda traz - grandes reflexões para compreender o funcionamento da sociedade.

Segundo as autoras Fernanda Henriques e Danielle Naomi Nakatsu (2019), como toda reivindicação de “minorias”, o movimento feminista ainda possui demasiada rejeição por parte de uma grande parcela da sociedade, principalmente, nos segmentos mais conservadores, pois, segundo Maria Amélia de Almeida Teles (1999),

Falar da mulher [...] é assumir a postura incômoda de se indignar com o fenômeno histórico em que metade da humanidade se viu milenarmente excluída nas diferentes sociedades, no decorrer dos tempos. É acreditar que essa condição, perpetuada em dimensão universal, deva ser transformada radicalmente. É solidarizar-se com todas

as mulheres que desafiaram os poderes solidamente organizados, assumindo as duras consequências que esta atitude acarretou em cada época. (TELES, 1999, p. 9).

Henriques e Nakatsu (2019) defendem que o feminismo, sendo um movimento histórico tão discutido na multiplicidade das mídias atuais, ainda está repleto de pré-julgamentos.

A subordinação feminina sempre foi entendida como algo universal, recorrente em qualquer contexto geográfico, mas que varia de acordo com o local e a época histórica. Entende-se que tal subordinação decorre da construção social da mulher, mas que pode ser transformada.

Vários são os exemplos que esboçam a discrepância da valorização de trabalho entre homens e mulheres, como, por exemplo, a parca representação das mulheres na Wikipédia, enciclopédia colaborativa amplamente consultada no mundo todo, sendo, frequentemente, a fonte primária de muitas pesquisas e altamente relevante na disseminação de conhecimentos e informações. As pesquisadoras Juliana Monteiro e Mariana Valente (2018) mostram que apenas 17% dos verbetes de biografias na Wikipédia Brasil são de mulheres. Entre os artigos de destaque para artistas, nenhum é sobre mulheres (ibidem). Apesar da péssima estatística, somente a divulgação de tais dados permite que movimentos sociais mudem o cenário.

Alguns movimentos já estimulam a mudança nesses números. O Centro Cultural do Ministério da Saúde (CCMS/CGDI/SAA/SE/MS), por exemplo, a partir de seu Programa Educativo e em parceria com o grupo Wiki Educação Brasil, realizou um dia de maratona de edição de verbetes na Wikipédia sobre Mulheres na Saúde³⁹, em comemoração ao Dia Internacional da Mulher. O evento aconteceu no dia 21 de março de 2019, no laboratório de Informática do DATASUS, no Núcleo Estadual do Ministério da Saúde, no Rio de Janeiro.

Destacamos a Art + Feminism⁴⁰, uma organização feminista sem fins lucrativos e interseccional, que trabalha no apoio da criação e edição de verbetes sobre mulheres, compreendendo a necessidade de aumentar a representação feminina na plataforma.

Relata-se também o termo “sororidade⁴¹”, que, segundo Tatiana Leal (2018), tem sido atribuído ao movimento feminista, combinando um vocabulário de teor político e emocional, com menções a sentimentos como amizade, afeição e afeto.

39 Fonte: <<https://tinyurl.com/yhxrj8jx>>. Acesso em 20 set. 2020.

40 Fonte: <<https://www.artandfeminism.org/>>. Acesso em 20 set. 2020.

41 “Relação de irmandade, união, afeto ou amizade entre mulheres, assemelhando-se àquela estabelecida entre irmãs” – Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/sororidade/>> Acesso em: 26 de set. 2021.

Ainda sobre sororidade, Leal (2018) considera que a palavra surgiu, sem se saber muito bem de onde, para expressar um sentimento que pode (ou deve) ser experimentado por todas as mulheres, para que o projeto político da igualdade de gêneros se concretize. Portanto, palavras já existentes, como empatia, amizade e solidariedade, passam a não dar conta de expressar o que diversas ativistas feministas contemporâneas declaram sentir em relação a outras mulheres. É preciso dar um nome específico a esse tipo de sentimento para que ele tenha uma potência política.

Outro fator a se considerar é a questão do patriarcado, que consideram natural da ordem social existente em uma cultura, estruturas e relações que favorecem os homens, em especial o homem branco, cisgênero e heterossexual⁴².

A autora Marcia Tiburi (2018) explica que “o patriarcado representa a estrutura que organiza a sociedade, favorecendo um e obrigando outros a submeterem ao grande favorecido que ele é, sobre pena de violência e morte”. (*Ibidem*, p.59)

Nesse sentido, vemos as consequências do patriarcado sob as mulheres que exercem a alfaiataria a partir de suas dificuldades para se apresentarem nos postos de trabalho, assumindo a função de alfaiatas e sendo reconhecidas no entorno, o que nos leva a pensar ser impossível que o patriarcado dará espaço ao feminismo. Mas a nossa esperança se refere à atuação das mulheres para assumir seus lugares e lutar pela diferenciação e libertação desse sistema patriarcal.

Assim, vemos que colocadas sob a submissão de fatores de ordem social, a mulher vê-se inferiorizada e fragilizada para se impor e ocupar espaços que são delas, conforme Tiburi (2018) relata:

Nessa sociedade, as pessoas são obrigadas a desempenhar papéis a partir de signos que são administrados e manipulados, como se fosse em caixas que compõem as coisas em lugar no qual é mais fácil dominá-las. As mulheres serão constantemente preteridas e talvez de antemão, nem se coloca em disputa com homem porque já se acostumaram há um lugar subalterno e negativo nessa ordem. (TIBURI, 2018, p. 61).

Compreende-se, dessa forma, que é preciso um empenho para inverter uma lógica histórica divulgada há séculos, a fim de proporcionar visibilidade às mulheres por meio de uma busca nas entrelinhas dos fatos históricos e dos padrões estabelecidos no *modus operandi* da alfaiataria no presente, isto é, compreender como as mulheres ainda sofrem com os padrões opressores e com a discriminação por meio da invisibilidade nas áreas em que atuam.

⁴² Disponível em: <<https://www.politize.com.br/patriarcado/>> Acesso em: 26 set. de 2021.

Em defesa da questão igualitária de gênero, a Organização das Nações Unidas (ONU)⁴³ contemplou, nos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável e nas 169 metas anunciadas na nova Agenda Universal, a serem atingidas até 2030, 5 metas no que se referem à igualdade de gênero e ao empoderamento de mulheres e meninas.

Com relação a participação das mulheres na alfaiataria, o trabalho desenvolvido pela pesquisadora Valeria Oliveira Santos (2018) buscou compreender a etnografia da prática da alfaiataria, com destaque à estranheza que sua presença produzia nos ambientes das alfaiatarias, locais onde realizou sua pesquisa.

Conforme seu relato, Santos (2018, p. 27) descreve que, durante uma visita de um cliente a uma alfaiataria na qual estaria realizando coletas de informações, foi apresentada como aprendiz de alfaiate pelo proprietário da alfaiataria, mas o visitante, ao se despedir, disse: “Muito bom, arranjou uma ótima costureira então”. Em sua tese, a autora destaca que, no passado, alguns alfaiates consideravam que as mulheres eram apenas trabalhadoras levando serviços das alfaiatarias para realizarem em contraturno, assim, paralelamente aos seus serviços domésticos, objetivavam uma ajuda na renda familiar e não uma profissão.

A autora encontrou nas alfaiatarias apenas duas mulheres, esposas dos alfaiates, em atuação. Santos (2018) relata que elas se dedicavam aos trabalhos domésticos de manhã e, à tarde, ao trabalho na alfaiataria do marido, porém, mesmo executando os trabalhos de calceiras, acabamentos e confecção dos ternos, evitavam ser expostas aos clientes, uma vez que a percepção que estes ainda passavam aos proprietários certa rejeição ao saber que sua calça ou seu terno foram confeccionados por mulheres. Reforçando tal apontamento, a autora reforça que “se a presença feminina nas alfaiatarias clássicas não é de todo incomum, é certamente minoritária e atrelada, de modo geral, aos serviços de menor remuneração ou mesmo não remunerados” (*ibidem*, p. 116).

Assim, sobre o século XX, de forma linear, aprofundaremos na constituição da história sobre o vestuário e suas criações na moda e na alfaiataria, a fim de compreendermos a participação das mulheres no processo aqui pesquisado, analisando, para tanto, tal participação de forma entrelaçada aos dados históricos e aos demais acontecimentos.

43 Fontes: Disponível em: <<https://tinyurl.com/k3ncyxja>> e <<https://tinyurl.com/rxucynu7>>. Acesso em: maio de 2020.

2.3.3 Mudanças do vestuário feminino sob forte influência das alfaiatas

Todo esse percurso tem como objetivo ampliar a criticidade a respeito da conexão dos fatos ocorridos, a fim de distinguir as singularidades e a pluralidade dos processos de exclusão, anulação, proibição, permissão restringida, bem como a compreensão de modo justo dos conteúdos existentes nas entrelinhas das referências pesquisadas.

Figura 11 - Linha do tempo da alfaiataria - século XX



Fonte: Adaptado pela pesquisadora⁴⁴

Constata-se, na Figura 11, a predominância de estilistas, designers, alfaiatas e modistas que buscam, em um primeiro momento, **referências no masculino para a criação dos padrões femininos na primeira década** e término da era vitoriana. A moda feminina adentra a nova fase do conforto e praticidade, como visto na imagem do vestuário com novos formatos, em que os volumes e ajustes de cinturas não ocorrem mais. A alfaiata Jeanne Lanvin torna-se conhecida em

⁴⁴ As ilustrações que compõem a figura 11, foram desenhadas por Ana Paula Amaral de Oliveira, sob orientação da autora, com base nas imagens presentes no livro “Tudo Sobre Moda”, de Marnie Fogg (2013); “A evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurino”, de Marie Louise Nery (2009) e “Moda do século”, de François Baudot (2002).

1907 pelo traje Mãe e Filha e inicia sua grife em 1909. No vestuário masculino, vemos as variações de bolsos, lapelas e comprimentos dos paletós.

Na **década de 20**, Gabrielle Bonheur Chanel abre sua 1ª loja, priorizando o conforto por intermédio da inovação na modelagem e nos tecidos. Madeleine Vionnet abre sua *Maison*⁴⁵ de alta-costura Vionnet, fundada em Paris, em 1912, e trouxe leveza e novas formas para o vestuário feminino, com inovação no corte e na modelagem. No masculino, insere-se o transpasse e alarga os ombros. Nas **décadas de 30 e 40**, Elsa Schiaparelli inicia seus projetos para a área em 1928, priorizando a inovação em tecidos e aviamentos, projetados para acentuar o efeito surreal de suas criações. No masculino, evidencia-se a influência do militar nos detalhes de fechamento frontal e lapelas dos paletós.

Entre as **décadas de 50 e 60**, Mary Quant abre a boutique Bazaar em Londres. Empreendedora de uma nova geração, com novas propostas de misturas de estilos clássicos, materiais e cores não convencionais para criações, como, por exemplo, a minissaia. No masculino, ocorre a substituição de elementos da alfaiataria.

Na **década de 70**, evidencia-se a inversão da busca como referência, a moda masculina busca **referências no feminino para a criação dos seus padrões**. Vivienne Westwood abre sua primeira loja em Londres em 1971. Suas criações inovaram na linguagem estética como denúncia e resistência às questões políticas. Quanto ao masculino, surgiram novos padrões de cores e modelagens.

Na década seguinte, de **80**, Donna Karan apresenta sua primeira coleção, em 1985, intitulada “Fáceis e essências”. Surge um novo ideal feminino, que representava a mulher na gestão de negócios de grandes empresas, propondo uma alfaiataria que ressignificou o tradicional para o contemporâneo. Nos trajes masculinos, surgem formatos de outros segmentos.

Na **década de 90**, Stella Nina McCartney, aos 16 anos, iniciou na equipe do estilista Christian Lacroix. Ativista em prol do meio ambiente e contra a exploração animal, inovou na “limpeza visual”, com o minimalismo em sua criação. Há, no masculino, uma desconstrução na modelagem.

⁴⁵ De acordo com o “Dicionário Larousse” (2005), “*maison*” significa “casa”, porém esse termo é utilizado para designar as marcas que trabalham com produtos de alta qualidade e de luxo.

Vemos uma nova lógica que progrediu durante o século XX, a de buscar as referências nos nomes dos estilistas, designers, modistas e grifes, e não mais em períodos, uma vez que os movimentos se tornaram referências para as novas concepções de criações para a moda. Logo, faz-se necessário um aprofundamento nas décadas e movimentos para compreender a evolução da linha histórica da alfaiataria do século XX, conforme segue-se nas explicações abaixo.

Na época do sufrágio britânico, no final do século XIX e início do século XX, a moda era mais andrógena, o espartilho, aos poucos, foi abandonado e a silhueta ficou mais solta, sem marcar os seios, mudanças que evidenciaram que as mulheres do movimento optavam por roupas práticas e funcionais.

A busca por direitos iguais sempre foi vista como um ato de rebeldia, principalmente, na moda e em suas mudanças. Laver (1993) cita Amelia Jenks Bloomer que, na Era Vitoriana, propagava ideais feministas, como direitos políticos, no jornal “O lírio”, e propôs um traje racional em oposição ao tradicional da época. A partir daí, surgem as chamadas Bloomers, que abandonaram as saias pesadas com várias camadas e os espartilhos que impossibilitavam seus movimentos.

Destacam-se, nessa fase, estilistas como Lucile (Lady Duff-Gordon), que trabalhou para Poiret e, em conjunto com Charles Creed e Redfern, desenvolve suas criações inspiradas em ternos masculinos, o que rendeu grande sucesso, além da abertura de lojas filiais em Paris.

Muitas mulheres se destacaram na época, como Madame Paquin, Jeanne Lanvin, Madeleine Vionnet, Coco Chanel, Elsa Schiaparelli, e todas elas inovaram nos cortes das peças ao inserirem novos costumes na moda feminina, de forma a criar novas silhuetas, que visavam a liberdade. Mais à frente, Coco Chanel trouxe, no início do século XX, segundo Laver (1993), a diminuição do comprimento das roupas, além do corte de cabelo e estilos de ternos considerados “masculinizados” nos primórdios de seu surgimento.

Assim, adentra-se na moda no século XX, cujos pontos de destaque foram o surgimento de novos tecidos, como a casimira, e o propagação das técnicas dos alfaiates aplicadas ao vestuário feminino pelas mãos das mulheres modistas da época, que voltaram a ocupar o espaço que, no passado, já fora delas.

Frings (2012) atribui o desenvolvimento da indústria do *ready-to-wear*⁴⁶ a Poiret, Vionnet e Chanel, que simplificaram os estilos e, com isso, a sua construção. Gabrielle Chanel, também conhecida como Coco Chanel, após a Primeira Guerra Mundial, estava na vanguarda da moda francesa. Responsável pela popularização do estilo “Garçon”, que alguns denominavam “moda menino”, lançou suéteres e vestidos de jérsei, mas a grande revolução de fato foi a introdução de calças de alta moda para mulheres no cotidiano, quebrando paradigmas de que essa peça era um item exclusivo do guarda-roupa masculino.

Essa autora também aponta que, em Paris, a influência na moda internacional conta também com Elsa Schiaparelli, considerada a *trendsetter*⁴⁷ da moda europeia nos anos 1930, ao inovar o foco do estilo, utilizando pregas e enchimentos entrelaçados. Jacques Doucet também se revelou na área como o mais feminino dos costureiros da época, com um gosto pronunciado pelas toaletes refinadas e vaporosas, em que os rendados brincavam sobre crepe de seda de tons claros, transpondo para suas criações a paleta dos grandes mestres do século XVIII, seus preferidos. Foi em sua firma que, em 1907, Madeleine Vionnet ingressou como modelista, já pesquisando para o vestido a técnica do corte enviesado que dominaria o mundo da moda depois da Primeira Guerra Mundial. Desde a sua primeira coleção, na *Maison Doucet*, Madeleine Vionnet mostrou-se uma figura revolucionária, apresentando manequins descalços e “em pele”, isto é, sem espartilho. Instalada por conta própria em 1912, criou para suas fiéis clientes as pregas em viés que conferiam à roupa um diferencial no caimento. Seu nome se tornaria, de 1918 a 1939, um dos maiores da alta costura parisiense, não apenas pela ciência da técnica da roupa feminina e da utilização perfeita dos tecidos, mas pela sua arte de criar um equilíbrio harmonioso das proporções.

A liberdade de escolhas, liberdade sexual, quebra de estereótipos de gênero, diferenças no mercado de trabalho e assédios marcam a segunda onda. Nesse período, as mulheres não eram mais ridicularizadas, porém, com a segregação entre os sexos, o papel da mulher era apenas o de ser dona de casa, sem contar as diferenças salariais e os padrões de feminilidade impostos.

O uso do jeans também marcou a época, minimizando a significação de gênero em oposição à feminilidade exigida das mulheres. Estilistas acompanhavam a influência do

⁴⁶ A produção das roupas em escala industrial corresponde à costura por atacado, sendo uma produção em série, mais fácil e barata do que as que antes eram somente feitas sob medida. Daí nasce o *ready-to-wear*, que, em inglês, significa “pronto para usar” (BOUCHER, 2012, p. 406).

⁴⁷ *Trendsetter* significa “criador de tendências” (SABINO, 2008, p. 5).

movimento por um estilo de vida mais simples, propondo calças e paletós com corte masculino e em tecidos mais suaves, rústicos e ondulantes, como a malha (LAVÉ, 1998, p. 270).

O período da terceira onda feminista, que se inicia nos anos 70, é marcado por uma grande liberdade de escolhas e de expressão, como defende Lipovetsky (2009). As mulheres lutavam para se afirmarem em ambientes destinados aos homens e a moda acompanhava essa busca, com a praticidade nos modelos e tecidos, visto que mulheres tinham pouco tempo para se preocupar ou cuidar da combinação de roupas (LAVÉ, 1998 p. 271).

Portanto, com base nos indicativos e discursos apresentados e na busca pela compreensão de como as mulheres foram partícipes na alfaiataria, apresenta-se, na sequência, a relação com o quarteto feminino, revelado no final do século XIX e começo do século XX, analisando a conjuntura e as influências produzidas, além de reconhecer, por intermédio dessas mulheres, as informações que possam formalizar um referencial para a distinção e periodização na classificação de mulheres que são alfaiatas em sistema tradicional, industrial e contemporâneo.

Desse modo, faz-se necessário enfatizar que, como já exposto, as mulheres não se intitulam alfaiatas desde as leis impostas a elas no ano de 1667, buscando-se, dessa forma, o reconhecimento do ofício pelas suas obras na área do vestuário.

2.4 A alfaiataria feminina traduzida em Lanvin, Vionnet, Chanel e Schiaparelli

2.4.1 Lanvin e seus vestidos modernos e atemporais

*“Lanvin soube criar um estilo original sem ser chamativo. Sua sensibilidade é a de seu tempo”
(BAUDOT, 2002, p. 66).*

Jeanne Lanvin nasceu em Paris em 1867 e faleceu em 1946 e abriu o cenário da atuação das mulheres nas grandes contribuições que adentraram o século XX. Por sua história marca pela simplicidade, torna-se referência incontestável com suas criações no cenário da costura feminina, como também na expansão e exemplar condução administrativa de *maisons*.

Possuía conhecimentos em chapelaria e aperfeiçoou-se na costura. Segundo Baudot (2002), ela iniciou sua trajetória profissional em 1885, trabalhando com guarnições de chapéus, e abriu uma chapelaria em 1889 em Paris. Após a abertura da chapelaria e do nascimento sua filha, com

seus conhecimentos de costura, Lanvin inicia o desenvolvimento de modelos infantis. A excelência de seu trabalho, bem como os vestidos inéditos, chamou a atenção das mulheres da sociedade parisiense, que passaram a encomendar roupas para suas filhas. Posteriormente, Lanvin começa a criação de vestidos para as mães, tornando-se uma grande modista e foi chefe de uma das principais casas de alta costura de Paris nas décadas de 1910 e 1920. Baudot (*ibidem*) relata que, apesar de seus vestidos “bonitos” contrastarem fortemente com a estética esbelta e andrógina da época, seus projetos pareciam existir em uma época própria, isto é, eram atemporais.

Em 1901, Jeanne Lanvin criou para Edmond Rostand⁴⁸ a sua farda acadêmica, bem como para Jean Cocteau⁴⁹ e Salvador Dalí⁵⁰, trabalhos estes que Lanvin despendeu para a modelagem oitenta horas e, para o bordado, seiscentas horas.

Seus projetos eram desenvolvidos com o máximo de esmero, levando em consideração que o desenvolvimento de um costume completo produzidos à mão, geralmente, levava em média oitenta horas.

Em 1909, a *Maison* Lanvin foi oficialmente fundada e passou a integrar o *Chambre Syndicale de la Haute Couture* (Sindicato da Alta Costura). Utilizava-se dos recursos de aviamentos de forma inovadora, com o entrelaçamento refinado em passamanaria, bordados de complexidade de difícil execução e ornamentos de pérolas com harmoniosos motivos florais, delicados e leves.

Seu estilo incorporava a feminilidade da juventude de maneira mais moderna, com enfeites de superfície aplicados sem exageros e silhuetas de *robe de style*⁵¹, que podiam ser usadas por

48 Edmond Rostand (Edmond Eugène Alexis Rostand) era francês, nascido em Marselha, no ano de 1868. Faleceu em Paris aos 50 anos de idade, em 1918. Bacharel em Direito, não exerceu essa profissão. Descendente de família rica, destacou-se como poeta e dramaturgo. Granjeou enorme fama pela autoria da conhecida peça “Cyrano de Bergerac”. Disponível em: <<https://tinyurl.com/hjawa8nm>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

49 Romancista, dramaturgo, poeta, ensaísta e cineasta francês, uma das principais figuras da vanguarda nas primeiras décadas do século XX. Sua atividade multiforme foi exercida na poesia e no romance, bem como no teatro e no cinema. Traços de todos os movimentos de vanguarda são encontrados em sua copiosa produção, apesar de Jean Cocteau nunca ter aderido totalmente a nenhum deles. Disponível em: <<https://tinyurl.com/53yawzxy>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

50 Pintor espanhol. Embora parte do imenso prestígio e popularidade que ele já gozava na vida se deva a suas excentricidades bizarras e impostas, Salvador Dalí conseguiu dar nova vida ao surrealismo europeu até se tornar seu representante mais conhecido; suas confusas ideias estéticas (o chamado método crítico-paranoico) eram muito menos decisivas do que suas impressionantes composições. Disponível em: <<https://tinyurl.com/53yawzxy>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

51 Robe de Style é caracterizado por sua cintura baixa e saias largas. Disponível em: <<https://tinyurl.com/t8c7e2bs>>. Acesso em: 01 nov. 2020.

mulheres de todas as idades. A aptidão de Lanvin podia ser vista por meio da expansão de sua casa nos anos 1920, com a oferta de peles, lingerie, roupas masculinas, utensílios domésticos e perfumes.

No início da década de 1920, quando as saias eram mais retas, ela defendia o *robe de style*, inspirado na moda do século XVIII. Conforme visto na Figura 12, o corpete podia ser ajustado ou de corte reto, com uma cintura caída, para apresentar uma saia cheia apoiada em um aro oval na altura dos joelhos, como aplicado na criação do modelo do vestido Ciclone.

Figura 12 - Vestido Ciclone de seda (1939)



Fonte: <https://tinyurl.com/2b5zuzuf>

A cor era uma das principais preocupações de Lanvin, por isso, mantinha seus próprios trabalhos de tintura para obter as cores claras, sutis e femininas que preferia, assim como apresentado na Figura 13.

Figura 13 - Vestido de tafetá (1927)



Fonte: <https://tinyurl.com/5nev3j48>

Baudot (2002) destaca que Lanvin foi notória na expansão de seus negócios, atuando em 23 ateliês e chegando a empregar, em 1925, mais de oitocentas operárias, distribuídas nos diversos departamentos: sob medida, roupa esporte, peleteria, lingerie e, em seguida, o de moda masculina, sem contar a boutique de decoração.

A partir de 1923, o império constituído por Lanvin dispõe de uma fábrica de tintas, onde se desenvolviam cores exclusivas, com os tons sutis e originais que fazem a composição da “paleta Lanvin”. Em 1925, lança sua grife My Sin e, em 1927, seu primeiro perfume, o Arpège, Figura 14.

Figura 14 - Primeiro perfume de Lanvin



Fonte: <https://tinyurl.com/kpk8t9dh>



Fonte: <https://tinyurl.com/4hjfhkr>

Ao longo de sua carreira, Lanvin acreditou firmemente que as mulheres deveriam usar roupas de feminilidade sensual. Seu trabalho representou a sobrevivência de roupas românticas e, durante um período em que a moda oferecia apenas uma silhueta, Lanvin sempre ofereceu uma alternativa feminina.

2.4.2 Vionnet, a mestra da moulage, arquiteta das costureiras

“Se podemos dizer que existe hoje uma escola Vionnet, é sobretudo porque eu me mostrei inimiga da moda. Há nos caprichos sazonais, furtivos, um elemento superficial, instável, que choca meu sentido de beleza” (MADELEINE VIONNET apud BAUDOT, 2002, p. 82).

Madeleine Vionnet nasceu em 1876, em Chilleurs-aux-Bois, e faleceu em 1975, em Paris, França. Ainda adolescente começou seu aprendizado como costureira, em Paris, tendo a oportunidade de adquirir algumas habilidades ao trabalhar com Kate Reilly em Londres. Reilly foi uma estilista fornecedora de vestuário para a família real britânica. Seis anos mais tarde, trabalhava na *Maison* de Jacques Doucet, muito conceituada no final do século XIX e no começo do século XX, onde permaneceu por cinco anos.

Vionnet abriu seu Salon de Couture em 1912, mas, por causa da Primeira Guerra Mundial, fechou as portas dois anos depois, reabrindo apenas em 1919. A autora Bronwyn Cosgrave (2012) descreve Vionnet como alguém que compreendia as condições do tecido, por isso trabalhava com suas propriedades e, diferentemente da maioria dos estilistas, não desenhava suas ideias, mas as construía diretamente em miniatura. Seus vestidos eram produzidos em manequins de madeira em menor escala, de aproximadamente 60 cm de altura. Com domínio e destreza nas mãos, ela manipulava os tecidos, dobrando e manuseando o fio em torções para o viés, formando, dessa forma, modelos fluidos, conforme apresenta-se na Figura 15.

Figura 15 - Madeleine Vionnet em seu estúdio, em 1930



Fonte: <https://tinyurl.com/33uc5zvv>

Desenvolveria a técnica de transferir as miniaturas depois de prontas para as proporções em tamanho natural adaptadas aos corpos e as medidas das clientes, que escolhiam os modelos ainda em miniatura. Cosgrave (ibidem) relata que as diferentes técnicas de lingerie – nervura estreita, *faggoting*⁵² e bainhas enroladas – também eram usadas por Vionnet. Seus cortes pioneiros produziram novas formas, incluindo o decote drapeado e a frente única, além do corte enviesado.

A arte grega foi uma das principais inspirações utilizadas por Madeleine para criar suas peças de vestuário. O autor Baudot (2002) descreve sua confecção, na qual ela moldava as peças de forma a mantê-las agarradas à forma do corpo, como fluida quanto aos movimentos, pois, para Madeleine, os vestidos deveriam assumir a personalidade da pessoa que os usava.

⁵² É uma forma decorativa de costura que consiste em unir duas abotoaduras por pontos cruzados. Fonte: <<https://educalingo.com/pt/dic-en/faggoting>>.

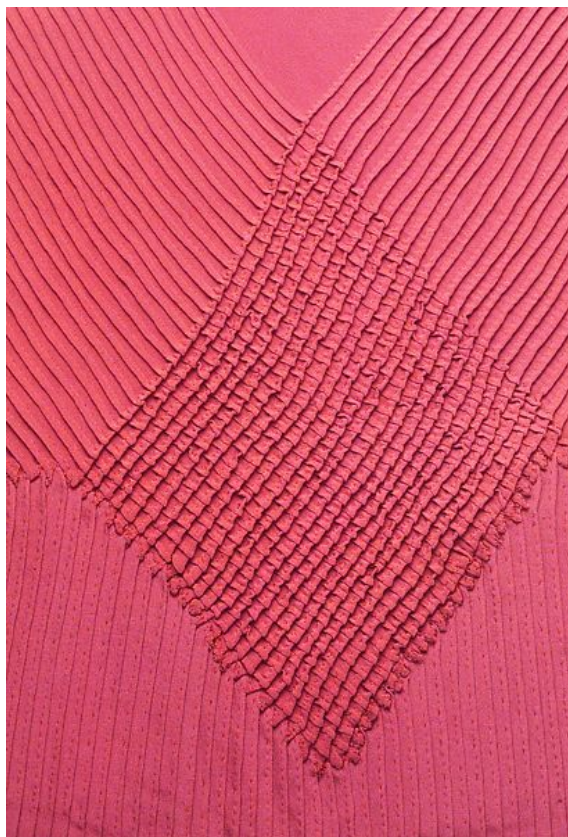
Diferenciando-se pela forma de projetar e demonstrar seus produtos, utilizando manequins em escala reduzida, com discurso singular e atemporal, manuseando o tecido com destreza do drapeado, Vionnet, após alcançar o resultado desejado aos seus olhos perfeccionistas, transpunha-os para a escala real, com a sensibilidade no caimento e na leveza, características que a fizeram precursora dessa técnica, ficando conhecida como a “arquiteta entre as costureiras”, devido ao seu refinado talento para a costura.

Além disso, somada ao objetivo de uma peça confortável, a técnica de *pin tuck*⁵³ passa a ser uma assinatura nas criações de Vionnet. Bronwyn Cosgrave (2012) relata que a fina dobra costurada à mão puxava a roupa para mais perto da parte superior do corpo e dos quadris, formando, com exatidão, um trabalho de geometria complexa, assim posto na Figura 16.

Figura 16 - Vestido de seda com nervuras (1926)



Fonte:
<https://tinyurl.com/6udwc5dx>



Fonte:
<https://tinyurl.com/4nrayzd3>

53 Define-se *pin tuck* como uma dobra ornamental estreita usada especialmente em frentes de camisa e corpetes de vestido. Na costura, um *tuck* é uma dobra ou plissado em tecido que é costurado no lugar. *Tuckles* pequenos, especialmente quando múltiplos e paralelos, podem ser usados para decorar roupas ou peças de cama, mesa e banho. Quando os *tucks* são muito estreitos, eles são chamados *pin tucks* ou *Pin-tucking*. Fonte: <<https://educalingo.com/pt/dic-en/pin-tuck>>.

Minimalista, Vionnet costumava executar os detalhes da sua construção para criar padrões decorativos, evitando a necessidade de realizar aparos no processo de acabamento das peças. Foi, em sua vida, estilista, empresária e visionária no mundo da alta costura, dominou as técnicas de moulage e alfaiataria e influenciou os demais profissionais da área com sua abordagem totalmente inovadora, suas habilidades de indumentária e a perfeita harmonia entre experimentação e elegância.

Baudot (2002) destaca que a característica marcante de suas criações foi o viés de corte, o qual ela protegeu por meio de patentes, apresentado na Figura 17.

Figura 17 - Vestidos construídos com técnica de corte em viés



Vestido de noite, outono/inverno
(1929-1930)
Fonte: <https://tinyurl.com/88r3r3h7>



Vestido viés fluidez de 1936
Fonte: <https://tinyurl.com/3hjehnut>

Além disso, foi a responsável por inserir a moda de tecidos drapeados, trabalhando com materiais como crepe, gabardine e cetim. Um dos principais nomes do século XX, a estilista Vionnet modernizou as roupas femininas, libertando as mulheres de espartilhos e priorizando a personalidade, bem-estar e desejos de suas clientes.

2.4.3 Chanel, a modista alfaiata

A marca Chanel é a representação do atemporal, um misto entre luxo e contenção, classicismo e modernidade, eterno e contemporâneo.

Axel Madsen (1992) relata a trajetória de Chanel como uma história marcada por lutas desde sua infância. Nascida em 1883, na França, filha de camponeses que viviam à beira da miséria, após a morte da mãe, Gabrielle foi abandonada pelo pai aos 12 anos em um internato católico para moças, onde aprendeu a arte de costurar. Ao completar a maioridade, sem interesse pela vida religiosa, aos 18 anos, deixou o orfanato e foi transferida para o Institut Notre-Dame, na cidade de Moulins, uma pensão para moças mantida por religiosas católicas, onde aprimorou sua habilidade como costureira e adquiriu conhecimentos sobre técnicas de acabamento de chapéus com sua tia Louise.

Nesse período, Chanel foi contratada como vendedora e costureira em uma loja de tecidos e, durante os finais de semana, trabalhou para um alfaiate, aperfeiçoando, assim, os conhecimentos e a habilidade de costura.

Madsen (ibidem) relata que, desde o início da carreira, Chanel foi vítima de preconceito, pela sua origem, por ser mulher e por ser independente, opositores tentaram impedir que chegasse onde chegou. Contudo – e felizmente - mais tarde, ganhou o prestígio da alta sociedade parisiense em virtude do seu envolvimento com o milionário Arthur Capel, figura que, com sua ajuda, possibilitou a abertura da primeira loja de Gabrielle, a Chanel Models, em 1910, na Rue Cambon, nº 21, em Paris.

Os trabalhos iniciais da loja concentravam-se na produção e venda às mulheres de chapéus femininos, o que destacou Chanel como a preferida entre as atrizes francesas mais famosas da época, título conquistado graças à qualidade, ousadia e simplicidade de suas peças. Com o reconhecimento na área da chapelaria, passou a se dedicar também à costura. Em consequência

desse êxito, em 1913, Gabrielle Chanel abre um pequeno negócio em Deauville. Após a morte de seu companheiro, com a herança, expandiu seus negócios e abriu sua segunda loja na Rue Cambon.

Figura 18 - Chanel na divulgação de sua chapelaria (1910)



Fonte: <https://tinyurl.com/y8jkwvt>

A inovação diante de desafios se tornou em uma forte característica de Chanel. Entretanto, após a expansão de seus negócios e com a chegada da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), iniciou-se um período de restrições, que trouxe consigo novas demandas vivenciadas pela mulher da época. Nesse sentido, Elisa Maria Ferreira Romeiro (2014, p. 4) relata que “Chanel teve a sensibilidade de elaborar vestimentas mais funcionais para o novo perfil feminino, surgindo então o estilo andrógino”. De forma astuta, ela estabeleceu o choque cultural, a princípio causado pela praticidade e simplicidade das vestimentas, sem a presença de adornos, com peças modeladas em linhas retas marcantes. Tal estilo representou e contextualizou o período de severidade da guerra.

Em 1915, Chanel abre sua primeira *maison* de costura, em Biarritz, na França. Com sua reputação já estabelecida, em 1916, utiliza o tecido de jérsei na criação de *tailleurs*. Cosgrave (2012) relata que, nesse momento, ocorreu o encurtamento das peças, de duas ou três polegadas

acima do tornozelo, evidenciando mais os calçados. É a primeira vez na história ocidental que as pernas femininas podem ser vistas em público.

Em 1918, Chanel abre a *maison* de costura na Rue Cambon, nº 31, e, em 1921, lança seu primeiro perfume, Chanel Nº 5, apresentado por Gabrielle Chanel em um frasco simples e atemporal de laboratório, com destaque ao design minimalista, praticamente intacto desde a sua criação. O perfume, em sua fórmula, é composto de produtos sintéticos criados por Ernest Beaux, algo ainda não admitido pela perfumaria moderna. Romeiro (2014) afirma que não foi apenas o novo conceito da fragrância que tornou o Chanel Nº 5 um ícone da marca, mas também suas concepções opostas, que exibiam linhas retas e tipografia simples, sem as decorações românticas e rebuscadas utilizadas na época, constatado na Figura 19.

Figura 19 - Perfume Chanel Nº 5



Fonte: <https://tinyurl.com/e6456afd>

Chanel influenciou o mundo com suas criações, protagonizando no universo da moda, um cenário preconceituoso em relação à entrada feminina por parte de criadores costureiros. Foi, nesse sentido, uma das forças do movimento feminista do seu século.

Quanto as criações que contribuíram para liberdade ao vestuário feminino, o autor Baudot (2002) relata que as roupas das mulheres eram quase impraticáveis, pois não propiciavam movimentos, logo, a roupa, que impedia a mulher de se expressar livremente, reforçava o lugar social reservado ao gênero feminino, a exemplo, o espartilho, que promovia um estrangulamento da cintura. É nesse cenário que Chanel coloca em prática o processo de criação de vestuário

feminino para que as mulheres conseguissem se vestir sozinhas, o que, em 1908, já havia sido pensado pelo costureiro Paul Poiret⁵⁴.

Entende-se, dessa forma, que Chanel interpretou o desejo e a necessidade das mulheres com a definição de liberdade pela modelagem agênero. Suas criações nascem, portanto, em função de suas necessidades, por meio de um estilo inovador, com modelos sem excessos, que visavam um conforto absoluto, mas, acima de tudo, que definiam uma nova dimensão da moral, sendo por ela assim explicitado: “Uma mulher bem-vestida será daqui para a frente uma mulher pouco vestida” (ibidem, p. 74).

Figura 20 - Gabrielle Chanel em sua casa de campo nos anos 1930



Fonte: Baudot (2002, p. 74)

O estudo da biografia de Chanel revela que a estilista acreditava que, no universo da moda, havia um excesso de homens que não conseguiam proporcionar conforto às mulheres, motivo pelo

⁵⁴ Paul Poiret (1879-1944) nasceu em Paris, trabalhou para Charles Frederick Worth, mas rejeitou a utilização de espartilhos e vestidos justos que delineavam o corpo. Em 1903, Poiret fundou sua própria *maison*. Criou trajes inspirados nos vestidos neoclássicos, que permitiram às mulheres abandonar os espartilhos e as anáguas, com a técnica do drapeado, proporcionou que as peças tivessem bom caimento sem que o corpo fosse forçado a se encaixar nos moldes e padrões da época (LOVINSKI, 2010).

qual o estilo criado por ela libertou-as de faixas e corpetes apertados em saias pesadas e com muitos babados. Chanel criou a possibilidade de liberdade e poder, permitindo que a mulher usasse trajés de maneira simples, revolucionando usos e costumes no século XX.

Nessa transformação, destaca-se também a joia fantasia. Em 1924, Chanel abre um estúdio para a criação de joias, mas é somente em 1932 que ela lança a sua primeira linha de joalheria, uma coleção criada com a união de joias verdadeiras e falsas, em que os longos colares de pérolas falsas eram misturados com fios de ouro e pedras verdadeiras.

Suas joias eram produzidas com originalidade e imponência em beleza. Cosgrave (2012) afirma que, com a criação da joia fantasia, Chanel traz o conceito de elegância completa, que, posteriormente, é denominado como *total look*, sendo defendido por ela: “isoladamente, as peças de vestuário não são tão importantes quanto a forma em que são combinadas e vestidas com acessórios” (*ibidem*, p. 222).

Para suas coleções, Chanel realizou parcerias com empresas joalheiras; para o desenvolvimento das suas bijuterias, contou com a *Maison* Gripoix, uma casa que atende à indústria de alta costura desde a sua fundação, em 1869.

O projeto de Suzanne Gripoix para a Chanel (Figura 21) reflete a moda do final dos anos 1930, com motivos românticos baseados na natureza, como a coroa de cabeças de flores translúcidas graduadas. A ousadia do design é temperada por formas naturalistas de dalias vermelhas, flores com uma série de associações simbólicas, que incluem dignidade, eloquência, amor eterno, inconstância e efemeridade da beleza.

Figura 21 - Colar coleção joia fantasia de 1938



Fonte: <https://tinyurl.com/4zzycyxr>

A carreira de Chanel é marcada por duas épocas: a primeira se encerra em 1940, com a invasão alemã, e em 1954, quando a estilista retorna à ativa com a reabertura de seus salões, que permanecem funcionando desde então.

Baudot (2002) a define como uma mulher governada por um modernismo alternativo. Sua obra servia de conforto e mobilidade de sonhos, enquanto suas técnicas de acabamento e acessórios, intencionalmente ostensivos, forneciam à classe alta parisiense uma exclusividade da moda. Simplificando a silhueta e a textura, a roupa de noite de Chanel era tão elegante, conforme apresenta-se na Figura 22, quanto a praticidade de seus projetos diurnos.

Figura 22 - Conjunto **noite de 1933, seda e penas**



Fonte: <https://tinyurl.com/2mp73rc6>

O preto, reconhecido em suas criações, durante a década de 1930, recai no apelo romântico e sedutor de seus vestidos de renda. Baudot (*ibidem*) descreve seus desenvolvimentos, os quais “possuíam uma elasticidade natural que permite se apegar aos contornos do usuário, uma qualidade que apela à fixação compulsiva da Chanel na acomodação do corpo”. Raramente soltos ou apertados, os vestidos de renda da Chanel nunca restringem o tronco por meio de sustentações rígidas.

Apaixonada pelo seu trabalho, “Chanel compreenderá que somente o trabalho a livraria de sua condição. Ela o levou a seu mais alto grau de excelência, equiparando-se aos homens, acabou por superá-los” (BAUDOT, 2002, p. 74).

Chanel foi um marco na mudança de hábitos, costumes e postura da mulher perante a sociedade, principalmente por seu caráter revolucionário. Ela criou sua marca com um olhar à frente da sua época.

2.4.4 Elsa Schiaparelli: a estilista alfaiata que projetou com a arte

“Depois de Lanvin, Vionnet e Chanel, Elsa Schiaparelli chega para completar o quarteto de ases da costura parisiense no entreguerras” (BAUDOT, 2002, p. 88).

Elsa Schiaparelli, segunda filha de uma família abastada, nasceu em 1890, na Itália. De acordo com a autora Charlotte Seeling (2000), por ser de família rica, Elsa teve o privilégio de estudar em uma escola, contudo, lhe foi negada a oportunidade de aprender algum ofício. Aos 23 anos, foi mandada por seus pais para Londres para ajudar uma senhora a construir um orfanato. Nesse período, Elsa gostava de visitar museus e ver palestras sobre arte e design e outros temas.

Ainda em Londres, casou-se e teve uma filha, porém seu matrimônio não durou muito tempo e, em vista do posicionamento e descontentamento da família por sua separação, Elsa passa a ter que costurar para se manter. A autora Juliana Dorigoni (2012) relata que, diferentemente da maioria dos estilistas, ela não trabalhou em ateliês franceses para aprender e depois se tornar estilista, mas começou sua carreira sozinha, sem nenhuma base. No início, não vendia muitas peças, mas sua amizade com o costureiro Paul Poiret foi muito importante, pois foi ele quem a encorajou a continuar.

Em 1927, Elsa lança um suéter preto de lã tricotado manualmente e brinca com a ideia de um laço. Utiliza o efeito de ilusão de ótica *trompe-l'oeil*⁵⁵, refletindo uma atitude mais descontraída em relação ao vestuário formal para mulheres no final da década de 1920.

Essa peça foi um marco importante em sua carreira, pois rendeu inúmeras vendas, o que a ajudou a abrir seu próprio negócio. Surgiram, assim, projetos mais divertidos, incluindo gravatas e lenços *trompe-l'oeil*. Com o faturamento dessas criações, Elsa abre, em 1927, na Rue de la Paix, sua primeira butique, *Pour le Sport* – na tradução literal, “Para o Esporte” –, onde vende roupas esportivas modernas.

Ficou evidente, a partir de sua primeira peça, (Figura 23) a influência expressa do Surrealismo em suas criações. Elsa também passou a ter amizade com um grupo de artistas

⁵⁵ Empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, o recurso técnico-artístico chamado *trompe-l'oeil* (em francês, “*tromper*”, “enganar”; “*l'oeil*”, “o olho”) foi apresentado pela estilista italiana Elsa Schiaparelli. Influenciada pelo Modernismo, movimento artístico de sua época, Schiaparelli misturava em suas criações características dadaístas e surrealistas, tendo como referência o artista plástico Salvador Dalí (SABINO, 2007).

dadaístas e surrealistas – Marcel Duchamp, Alfred Stieglitz e Man Ray –, com os quais se identificaria e se deixaria influenciar imediatamente.

Figura 23 - Suéter Laço



Fonte: <https://tinyurl.com/2fert4ex>

Em 1933, lançou a manga pagode, com ombros largos, determinando a silhueta básica até o New Look. “Elsa usava tweed em roupas de noite e juta em vestidos. Seus pesados suéteres tinham os ombros almofadados. Ela tingia peles, punha cadeados nos costumes e criou a voga do traje tirolês” (GEORGINA O’HARA CALLAN, 2007, p. 285).

Suas criações sempre foram marcadas pelo forte predomínio da ornamentação do Surrealismo. Nesse sentido, Elsa inovou nos materiais, ao utilizar tecidos sintéticos, o *rayon* e o celofane, tudo para acentuar o efeito surreal. Aos zíperes, deu destaque, em 1935, quando “tingiu os novos zíperes de plástico nas mesmas cores que os tecidos, colocando-os à mostra ao invés de escondê-los; desse modo, tornou-os decorativos e funcionais” (ibidem).

Elsa desenvolveu o *tailleur escrivaninha*, inspirado na obra de seu amigo Salvador Dalí, transpondo, de forma inovadora, a ideia visualmente. Elsa e Dalí trabalharam juntos em várias obras, como, por exemplo, na criação do vestido Esqueleto, Figura 24, de 1938.

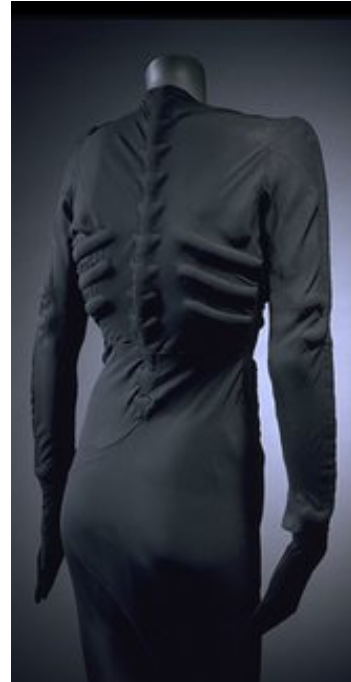
Figura 24 - Vestido Esqueleto



Fonte: <https://tinyurl.com/4ra5f273>



Fonte: <https://tinyurl.com/2a4t595d>



Fonte: <https://tinyurl.com/3baay9ps>

O vestido preto de noite Esqueleto simulava uma segunda pele e a anatomia de imitação na fina superfície do tecido seda, no qual Schiaparelli aplicou a técnica de acolchoamento, transpondo com costuras pontos manuais delicados, criando enormes “ossos”. O desenho foi costurado em contornos por meio de duas camadas de tecido; depois, o algodão foi inserido na parte de trás para dar relevo ao desenho na frente. As costuras dos ombros e o lado direito são fechados por zíperes de plástico.

O vestido, com suas representações acolchoadas de ossos humanos, na época, foi para muitos um ultraje, uma ofensa ao bom gosto. Mas, para outros, uma elegante harmonia com as linhas predominantes do vestuário noturno do final da década de 1930.

Dessa forma, as criações de Elsa Schiaparelli fundiram, nitidamente, a moda com a arte. A italiana apresenta sua primeira coleção em 1929, quando ficou reconhecida como “uma das raras criadoras do momento”. Segundo Baudot (2002), Schiap, como Paris a batizou, não chegou a revolucionar a moda no seu tempo, mas a agitou com parcerias com Marcel Duchamp, Picabia, Man Ray e Stieglitz para o desenvolvimento de suas coleções.

Cada vez mais ornamentadas, as coleções fizeram sucesso e atraíram uma clientela que colocou Schiap na posição de rival de Mademoiselle Chanel. Assim, as duas passaram a ser grandes rivais, que dividiam não apenas clientes, mas também amigos.

Dorigoni (2012) afirma que Elsa conseguiu de fato transpor os ideais dos surrealistas em suas peças. Assim, suas criações eram extravagantes e surpreendentes, não se limitando às formas do corpo humano ou a objetos reais. Além disso, a estilista italiana também tem o crédito de ser a primeira a criar coleções temáticas e utilizar materiais inusitados em suas criações, sendo pioneira nos desfiles temáticos e incentivadora da inovação de materiais para a indústria têxtil.

No inverno de 1937, Elsa atingiu o auge do absurdo surrealista com o chapéu em formato de sapato de salto alto (Figura 25), inspirado na fotografia de Salvador Dalí usando um sapato na cabeça e outro no ombro.

Figura 25 - Chapéu salto alto



Fonte: <https://tinyurl.com/465pp8z7>



Fonte: <https://tinyurl.com/nnkexb>

Da coleção pagã, do outono de 1938, talvez mais do que qualquer outro design que ela executou, o colar icônico da Figura 26 resume as tendências surrealistas de Schiaparelli, devido à ideia irreal de insetos rastejando sobre sua pele como uma declaração de moda. Graças ao Rhodoid⁵⁶ claro, um tipo de plástico de acetato de celulose, os insetos multicoloridos parecem descansar na pele da usuária. A coleção foi inspirada nas exuberantes pinturas de Botticelli, portanto, flores, criaturas da floresta, folhagens e insetos decoravam trajes de jantar, vestidos e acessórios. Os insetos de metal multicoloridos também foram vistos segurando uma faixa de fita em um chapéu de boneca e descansando no colarinho de um terno, desenvolvidos por Jean Clemént, parceria com Elsa para a criação de botões exclusivos para suas coleções.

Figura 26 - Colar Insetos, de Elsa Schiaparelli e Jean Clemént, de 1938



Fonte: <https://tinyurl.com/hprmncyk>



Fonte: <https://tinyurl.com/2pbmkeys>

56 O Rhodoid, criado por Rhône-Poulenc por volta de 1917, é uma marca comercial registrada para um acetato de celulose transparente e não combustível. O Rhodoid é usado para fazer todos os tipos de objetos que exigem um material transparente. Disponível em: <<https://tinyurl.com/h4uyv269>>. Acesso em: fev. de 2020.

Outra criação de Elsa foi o casaco de noite bordado em um padrão que se lê simultaneamente como um vaso e como duas faces em confronto. A peça, com seu perfil *trompe-l'oeil*, foi produto de sua parceria com Jean Cocteau.

Figura 27 - Casaco de noite de Cocteau



Fonte: <https://tinyurl.com/yptxmx5k>



Fonte: <https://tinyurl.com/5dfeke4z>

O design do casaco de noite revela a preocupação de Cocteau com a imagem dupla, um motivo constante em seu trabalho. A imagem dupla era particularmente fascinante para vários outros artistas associados ao movimento surrealista, incluindo Dalí.

O forte design desse casaco pode ser lido como dois perfis, um de frente para o outro, e, no espaço negativo, um vaso de rosas em uma coluna de pregas. O desenho foi usado por Schiaparelli em uma jaqueta e nesse casaco para a coleção de outono de 1937.

2.4.5 Influências históricas das criações do quarteto da moda na evolução do vestuário feminino: mulheres no comando

Quando analisamos Lanvin, Madame Vionnet, Chanel e Schiaparelli de forma unitária nas apreciações de suas criações, percebemos a conjuntura de suas influências no decorrer da história

da moda, principalmente, quando relacionamos os nomes que depois delas surgiram às suas influências.

A partir do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, alguns nomes abalizam o início de uma reação determinante contra a moda anterior, dos formatos rígidos e excludentes para as mulheres tanto como partícipes da história do vestuário na constituição produtiva quanto na função de usuárias de trajés inconcebíveis para questões de liberdade funcional. Desse modo, conforme Frings (ibidem) afirma, nomes como os de Madame Vionnet, Madame Lanvin, Mademoiselle Chanel e Elsa Schiaparelli passam a dominar o cenário de uma história de libertação do traje feminino.

Dessa forma, por meio da análise de seus feitos, as contribuições que cada uma realizou foram descritas no Quadro 07.

Quadro 07 – Contribuições de Lanvin, Chanel, Vionnet e Schiaparelli

Nome e período de atuação das alfaiatas	Jeanne Lanvin (1867-1946)	Gabrielle Chanel (1883-1971)	Madeleine Vionnet (1876-1975)	Elsa Schiaparelli (1890-1973)
Influências e referências de criação	Clássico	Classicismo, modernismo e vanguarda	Arte grega e drapeados na experimentação e construção das peças	Influência expressa do Surrealismo e relação entre moda e arte
Conhecimento do ofício artesanal	Chapelaria, costura, modelagem e moulage	Costura, chapelaria e alfaiataria	Costura, alfaiataria, modelagem e moulage	Tricô, técnicas de costura acolchoada em relevo e estamparia
Início da atuação	1889	1910	1912	1927
Final da atuação	1946	1971	1940.	1954
Maison, ateliês, marcas continuam em atividade até o momento	Ativa	Ativa	Ativa	Ativa
Realizações para a área	Costura, modernizaçã	Novos materiais para conforto,	Técnica da moulage,	Primeira criadora de coleções temáticas, fusão

	o do <i>robe style</i> , criação padrão de cores exclusivas – “paleta lanvin”, misturas de técnicas de bordados – pérolas/lante joulas/passa manaria, modelagem e costura artesanal.	modelagem simplificada, popularização das vestimentas de corte masculino ao gênero feminino, valorização dos quesitos ergonômicos, conforto, joia fantasia e perfumaria sintética.	construção em protótipo em miniatura, técnicas de costuras no viés, construção na costura de recursos para adaptação do tecido à forma do corpo e experimentação formal.	entre moda e arte, uso de materiais não convencionais na área e estamparia inovadora.
--	--	--	--	---

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Assim, compreendemos que, para além de contribuir para a área, Lanvin, Chanel, Vionnet e Schiaparelli abriram um caminho até então fechado pelos cânones vigentes da tradição do ofício da alfaiataria para a entrada do gênero feminino.

2.4.6 A alfaiataria sob a regência das alfaiatas: do surgimento da história da moda ao século XX

“A Primeira Guerra Mundial colocou as mulheres no mercado de trabalho e deu a elas novos direitos e roupas práticas” (FRINGS, 2012, p. 16).

Sobre a evolução da moda do início do século XX até os anos 1960, Baudot (2002, p. 12) afirma que ela “permaneceu regida pelas normas da alta-costura. À imagem da sociedade à qual serve, a alta-costura somente considerava as elites”. Criada para os salões, jamais para a rua, ela impera, incondicional, sobre a tendência, e seu aprendizado é artigo inacessível ao comum dos mortais. Para o autor, a “alta costura é a única e unívoca” (ibidem).

Uma vez adotada pela alta sociedade, a alta costura *dernier cri*⁵⁷ se propagou, reverberando nas categorias inferiores da sociedade ocidental, tornando-se acessível ao que podemos classificar

⁵⁷ A moda mais recente, aquilo que é o último lançamento. Fonte: <<http://michaelis.uol.com.br/>>.

de ideal de modelos que despertam o desejo pela aquisição. Porém, com as limitações impostas pela classificação de valores de aquisição, desperta o desejo de possível reprodução individual. Nesse sentido, afirma o autor:

Entregue agora a hábeis ateliês, a costureirinhas, a gente anônima e a donas de casa que, debruçadas sobre suas máquinas de costura, reproduzirão não muito fielmente, mas quase sempre com encantadora habilidade, os padrões, os figurinos e os modelos que as revistas e a atmosfera de Paris difundem, com certo atraso. (BAUDOT, 2002, p.12).

Até 1900, um número restrito de mulheres trabalhava fora de casa. É na virada do século que surgem números mais relevantes da atuação feminina no mercado de trabalho, graças a inúmeros fatores, como a evolução das roupas prontas para vestir, o *ready-to-wear*, uma vez que essas mulheres não teriam mais tempo hábil para produzir suas roupas e, conseqüentemente, as da família, impulsionando o mercado do vestuário.

Segundo Baudot (2002), os acontecimentos originados pela Primeira Guerra Mundial permitiram que europeias e norte-americanas substituíssem os homens em funções antes exclusivas do sexo masculino nas indústrias, o que exigiu maneiras diferentes do vestir feminino, aderindo a roupas mais funcionais que, a partir desse momento, impactaram a moda.

Nesse cenário, algumas mulheres se destacaram ao se libertarem do pejorativo termo “costureirinhas”, passando a ocupar lugares de evidência na área do vestuário da moda nos Estados Unidos. Claire McCardell, considerada a principal designer americana da época, foi uma dessas mulheres. “Intitulada a criadora do *American look*, o visual americano prático com peças separadas. Claire McCardell se inspirou em roupas de trabalho de fazendeiros, engenheiros ferroviários, soldados e esportistas” (*ibidem*, p. 126).

Em Londres, surgem designers que se tornaram líderes da moda jovem, como Mary Quant, na década de 1960, e Zandra Rhodes. O autor Baudot (2002) afirma que elas criaram o visual “*Mod*”, com peças diferentes e antigas de brechós combinadas em um novo look próprio.

Foi preciso aguardar os anos 1960 para que, das confusões geradas pela guerra, nascesse uma nova fase da história do vestuário que marcou o início da contemporaneidade. Baudot (*ibidem*, p. 23) afirma que “concebido em função de cada marca, o *prêt-à-porter* traz uma poderosa rede de boutiques, que, em cima dos mesmos conceitos, permite que cada um, se não todos, tenha seu sonho realizado”.

Frings (2012) relata que, em resposta a uma reação generalizada contra o excesso, a moda mudou de um figurino extravagante e exagerado para um vestuário mais simples. Nesse momento,

registram-se impactos na alta costura e uma revolução na área dos negócios pelas mãos das mulheres.

No período entre 1966 e 1967, Baudot (2002) chama a atenção para um expressivo declínio no número de *maisons* inscritas na Câmara Sindical dos costureiros parisienses, que cai de 39 para 17, afetando bruscamente os negócios relativos à alta costura.

Diante de tal crise, Yves Saint Laurent e Pierre Bergé criam um sistema que servirá de apoio para todos os demais costureiros. Inauguram uma boutique com preços mais acessíveis, por meio de produto fabricado pelas oficinas Mendès. Nasce, assim, um desmembramento do processo de construção do produto, sob rígido controle das grifes. Dessa forma, a alta costura desce do pedestal e, lentamente, a confecção toma consciência das perspectivas que lhe abre o mercado.

Configura-se, nesse novo sistema, a profissão dos estilistas, que, para atender à demanda de novidades, “deve dotar-se de células criativas que vão assegurar a notoriedade daqueles que serão chamados daqui por diante de estilistas” (ibidem, p. 212). Os costureiros, por sua vez, iniciam a contratação desses estilistas e, nesse processo, surge Maïmé Arnodin, uma das primeiras mulheres formadas pela Escola Central de Artes e Manufaturados, que despontará como a grande pioneira do “estilo”.

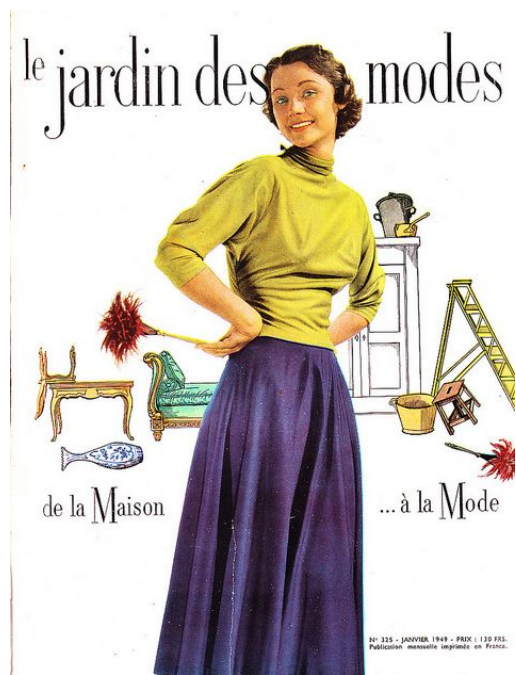
No fim dos anos 1950, Maïmé Arnodin inicia seus estudos para soluções de um sistema que, da fabricação à distribuição, organize uma cadeia de produção coerente. Baudot (ibidem, p. 213) relata que assim determinou Maïmé Arnodin: “Qualquer produto de consumo corrente tem, a partir de agora, todos os direitos reservados a seu desenho”. O autor a define como dotada de um faro especial para descobrir talentos novos.

Ao assumir a direção da revista *Jardin des Modes*⁵⁸, Maïmé revela ao público, sob a aparência das marcas, uma função nova, criativa e personalizada ao transformar artigos genéricos em produtos de qualidade, produções anônimas em linhas atribuíveis àqueles jovens e famosos estilistas, cujos nomes eram conhecidos apenas de maneira informal.

58 A revista foi publicada pela primeira vez em abril de 1922 como *L'Illustration des Modes* e destinava-se a um grupo de vanguarda da moda. Na década de 1950, assumiu a liderança, tornando-se referência para o *prêt-à-porter*. Seu título foi alterado para *Jardin des Modes* durante esse período. Em 1997, a publicação foi descontinuada. Disponível em: <<http://www.jardindesmodes.fr/>> Acesso em: abril de 2020.

Durante o comando de Maïmé Arnodin, muitos nomes ficaram evidentes no mundo da moda. É o caso de Emmanuelle Khanh⁵⁹, Christine Bailly⁶⁰ e Michèle Rosier⁶¹, que levam a grande imprensa da época a escrever, de forma escancarada, sobre a demonstração do universo machista em oposição a participação das mulheres, “o *prêt-à-porter* nas mãos das mulheres” (ibidem). O autor declara, ainda, que Madame Arnodin impõe a muitos desses machistas as opiniões dela sobre as mudanças a serem empreendidas.

Figura 28 - Revista Jardin des Modes, edição 1950, n° 343



Fonte: Revista Jardin des Modes, 1949.
<https://tinyurl.com/4jbz4b2j>



Fonte: Revista Jardin des Modes, 1953.
<https://tinyurl.com/36knceej>

Frente a todas essas questões, as indústrias de moda se organizaram para atender e responder ao momento de crescente demanda gerada pela inserção das mulheres no mercado.

59 Emmanuelle Khanh foi uma estilista francesa, particularmente conhecida por seus distintos óculos de tamanho grande e considerada uma das principais designers jovens do movimento *New Wave*, dos anos 1960, na França. Disponível em: <<https://tinyurl.com/24dsfy6h>>. Acesso em: 07 abril 2020.

60 Christine Bailly foi uma estilista francesa que acompanhou o desenvolvimento de boutiques de *prêt-à-porter* nas décadas de 1960 e 1970. Em 1962, Christine Bailly e Emmanuelle Khanh criaram juntas a marca Emma Christie. Disponível em: <<https://tinyurl.com/xr4cwrp2>>. Acesso em: 07 abril 2020.

61 Michèle Lazareff Rosier foi uma jornalista de moda e designer francesa que fundou, em 1960, a marca de moda V de V, que projetava roupas esportivas e de banho. Disponível em: <<https://tinyurl.com/vb89nrvs>>. Acesso em: 07 abril 2020.

Boucher (2012) afirma que a cronologia dessas operações requer uma organização sem falhas e pressupõe dos fornecedores dos materiais um primoroso sincronismo.

Atreladas ao estrelismo para o cenário que ocorria, as mulheres foram em busca de sanar a atadura que as vestes significavam até então para o corpo feminino. Elas tinham em seu cerne de criação o objetivo de libertar as mulheres de vestuários que, em seus códigos, pretendiam mostrar que o feminino é inferior, e que, fadadas pela expressão pejorativa de “sexo frágil”, eram dependentes e subalternas se comparadas aos homens. Assim, diversos nomes que abrilhantaram o mundo da moda progrediram, expressando por vezes o grito inicial para busca da igualdade e reparação das mulheres em todos os cenários que circundavam suas vidas.

A relação quantitativa é visível quando se relacionam nomes de homens e de mulheres feitos da história da moda, analisados nos discursos e mesmo nas bibliografias que trazem à tona o feminino, dando crédito a essas profissionais que compuseram a área com suas contribuições. Em uma atitude pejorativa, sempre será encontrado nas entrelinhas um enaltecimento aos homens quando se fala de sua atuação e, na maioria dos casos referentes às mulheres, o discurso é raso, frívolo e desmerecedor de seu profissionalismo.

Como comprovação disso, tomemos como exemplo Baudot (2002, p. 24), que, ao relacionar alguns nomes, qualificados como os gênios que construíram a alta costura na França, pergunta: “O que seria de Paris sem Worth (inglês), Balenciaga (basco), Lagerfeld (alemão), Kenzo (japonês), McQueen (escocês), Margiela (belga) etc.?”.

Aqui, entende-se que as mulheres que cunharam a história desse mesmo império encontram-se nesse discurso do autor no negacionismo do “etc.?”. Nesse sentido, o legado das mulheres pode ter colaborado, de forma permanente, ao conhecimento eminente dos alfaiates no contemporâneo, mesmo que não expostos ao reconhecimento em registros. Como afirmado no aspecto de trazer à luz o conhecimento das contribuições, a autora Cidreira declara que:

em tempo remoto como na década de 50, ainda reclamado as quantidades, variedades e qualidades de material na área, percebe-se que muitas obras ainda continuam sendo as mesmas, considerando a inexistência de material que atribuía o mesmo discurso ao feminino que é atribuído ao masculino quanto a fazedores da moda no âmbito profissional, alfaiates, costureiras e outros. (CIDREIRA, 2005, p.23).

Os diversos segmentos do vestuário de moda no contemporâneo buscam a alfaiataria tradicional como referência para suas criações, fazendo conexões do passado com o presente e utilizando a identidade projetual de seus processos, capazes, dessa forma, de estabelecer ligações com o usuário que, na atualidade, tem buscado ressignificações do fazer manual em produtos.

Pelo exposto, observa-se presente na história, desde Madame Rose Bertin até Lanvin, Vionnet, Chanel e Schiaparelli, nomes de mulheres que tomaram como objetivo em suas vidas profissionais romper as barreiras impostas por impedimentos estabelecidos desde o século XVII, que retirou delas o direito de serem intituladas alfaiatas, contudo, essas mulheres se valeram pelas suas obras projetuais na moda, comprovando suas contribuições, conforme veremos nos quadros apresentados a seguir.

Seus projetos as qualificam como alfaiatas e outros títulos que transcendem o fazer da alfaiataria de raiz tradicional, interligando novos sistemas, sem perder a rigorosidade do ofício, acrescentando e estimulando novas configurações. O estudo das obras dessas mulheres está exposto de forma mais detalhada no Quadro 08.

Quadro 08 - **Mulheres partícipes na alfaiataria na história da moda**

Madame Rose Bertin ⁶²	Modista, com domínio das técnicas de alfaiataria, fundou seu próprio negócio de moda em 1773, uma boutique denominada Grand Mogol, situada à rua Saint-Honoré. Rose Bertin é reconhecida pelo título de "ministra da Moda da rainha Maria Antonieta" e também como grande criadora de roupas e penteados durante o reinado de Luís XVI
Madame Alice Guerre ⁶³	Possuía domínio das técnicas de alfaiataria e atuou na área do ensino da alfaiataria feminina. Em 1880 , assume o comando da escola <i>Alice Guerre</i> , abrangendo a entrada do público feminino. Além disso, criou manuais franceses para a escola <i>Guerre-Lavigne</i> , atual Escola de Moda ESMOD.
Jeanne Lanvin ⁶⁴	Conhecedora das técnicas de chapelaria e alfaiataria feminina, iniciou sua carreira em 1885 , quando abriu seu primeiro ateliê. Chefiou uma das principais casas de alta costura de Paris entre 1910 e 1920, destacando-se na gestão.
Madame Paquin ⁶⁵	Em 1891 , Jeanne Marie Charlotte Beckers torna-se responsável pelo design em sua <i>Maison de Couture</i> , quando a entrada de mulheres na área não era comum. Foi a primeira costureira a enviar modelos vestidas com suas próprias roupas para eventos públicos, como óperas e corridas de cavalos para publicidade. Destaca-se como a primeira mulher a ter registro como presidente de um sindicato de empregadores na França, sendo também a primeira mulher da sua época a obter o título da Légion d'Honneur ⁶⁶ .

⁶² Cosgrave (2012, p. 170).

⁶³ Disponível em: <<https://tinyurl.com/uxadz5e8>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

⁶⁴ (BAUDOT, 2002, p. 66).

⁶⁵ Disponível em: <<https://tinyurl.com/3p9urw4d>>. Acesso em: agosto de 2021.

⁶⁶ A Ordem Nacional da Legião de Honra (Em francês, *Ordre National de la Légion d'Honneur*) é uma condecoração honorífica francesa. Foi instituída em 20 de maio de 1802 por Napoleão Bonaparte e

Gabrielle Chanel ⁶⁷	Possuía domínio das técnicas de Chapelaria e alfaiataria, inovando na utilização de novos tecidos e nas formas da modelagem. Em 1910 , abre sua primeira chapelaria e, em 1915 , sua primeira <i>maison</i> de costura. Seu estilo libertou as mulheres de faixas e corpetes apertados em saias pesadas e com muitos babados.
Madeleine Vionnet ⁶⁸	Abriu seu Salon de Couture em 1912 . Foi estilista, empresária e visionária no mundo da alta costura e teve, como característica marcante e inovadora de suas criações, o viés de corte. Dominava as técnicas de <i>moulage</i> e alfaiataria e foi considerada a "arquiteta entre as costureiras", devido ao seu refinado talento para a costura. Inovou ao apresentar suas criações primeiro em miniaturas para, depois de aprovado o modelo, transpor para a escala real.
Elsa Schiaparelli ⁶⁹	Aprendeu técnicas de costura que, somadas ao seu conhecimento artístico, inovou nos materiais e nas formas dos modelos com domínio da alfaiataria. Abre, em 1927 , sua primeira boutique, <i>Pour le Sport</i> – na tradução literal, "Para o Esporte" –, onde vende roupas esportivas modernas. A estilista italiana obtém o crédito de ser a primeira a criar coleções temáticas e utilizar materiais inusitados em suas criações, sendo pioneira nos desfiles temáticos e incentivadora da inovação de materiais para a indústria têxtil.
Claire McCardell ⁷⁰	Em 1930 , iniciou como designer de roupas esportivas femininas, projetando de forma inovadora, com novos tecidos que se adaptassem à realidade das mulheres trabalhadoras que desejavam roupas elegantes e bem-feitas em tecidos de fácil manutenção. Contribuiu com a produção americana de larga escala e desistiu de projetos nos quais as roupas femininas sacrificavam o conforto ao estilo.
Vera Maxwell ⁷¹	Referência em inovação nos quesitos de agilidade nos elementos de vestibilidade e do vestuário feminino. Em 1935 , destaca-se com suas criações para o "guarda-roupa de fim de semana", composto por peças separadas, intercambiáveis. Com seu conhecimento em alfaiataria, trabalhou como designer para várias casas de roupas esportivas americanas. Em 1975, desenvolveu um projeto intitulado de "traje de

recompensava os méritos eminentes militares ou civis à nação e oficiais. O chefe de Estado, hoje o presidente da República, recebe a grã-cruz e se torna grão-mestre da ordem durante a cerimônia de posse presidencial. Há condecorações da Legião de Honra a marechais, soldados, inválidos de guerra, cientistas, artistas e escritores com méritos destacados. Fonte Disponível em: <<https://tinyurl.com/hpnxjjfj>>. Acesso em: 21 agosto de 2021.

67 Frings (2012)

68 Cosgrave (2012)

69 Frings (2012)

70 Baudot (2002)

71 Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/ym7zb3zn>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

	velocidade", um vestido que permitia esticar a parte superior sem utilizar nenhum sistema de fechamento, para a mulher colocá-lo em segundos.
Alix Grès⁷²	Abriu sua <i>Maison</i> de Couture em 1941 . Conhecida como "Esfinge da Moda", dava grande atenção aos detalhes. Devido às características de seus drapeados, também era chamada de "mestre do vestido embrulhado e coberto" ou "rainha da cortina". Evidenciada por usar manequins vivos, projetando e criando roupas diretamente nas modelos, recorreu a tradições étnicas, como sáris, quimonos e serapes, para inspiração.
Tina Leser⁷³	Muitas peças do seu vestuário exibiam estampas e padrões étnicos ousados. Foi uma estilista americana de uma geração pioneira em designers de roupas esportivas. De 1942 a 1952, sua especialidade eram roupas esportivas e macacões. Produziu peças com diferencial para resort, roupas de banho em lastex, calças cortadas e de harém, saias no estilo sarongue, calças de toureiro e pijamas lurex.
Carolyn Schnurer⁷⁴	Iniciou seus negócios em 1944 , buscando referências para suas coleções em culturas de diversos países. Diferia na maneira como fazia uso das suas referências em seus projetos, pois, para ela, a inspiração dependia muito mais dos tecidos derivados de fontes nativas do que dos trajes nativos. Seu vestuário casual melhorou o tempo de lazer de uma mulher comum, enquanto seus tecidos e estilos abriram a mente dos consumidores e das pessoas do setor para a variedade que os esperava fora das fronteiras do país.
Madame Carven⁷⁵	Ela foi a primeira estilista de Paris a patentear um sutiã push-up (empurrar para cima). Iniciou seu contato com a moda por questões pessoais: por ser uma mulher de estatura baixa (1,55 m), tinha dificuldade para encontrar roupas e, por isso, passou a criar seus próprios vestidos. Em 1945 , fundou a sua <i>Maison</i> e participou do movimento de estilistas que tornaram a moda mais simples por meio do <i>prêt-à-porter</i> .
Sonia Rykiel⁷⁶	Começou sua carreira como vitrinista em 1948 , antes de criar sua marca. Inicialmente, dedicou-se a projetos de vestidos de gestantes e camisolas de malha. Foi a primeira a comercializar suas roupas por intermédio de revistas. Intitulada pelos norte-americanos como "Rainha da Malha", no final da década de 1960 , já estava estabelecida em vários locais da Europa e dos Estados Unidos. Foi a inventora das costuras do avesso e, à vista, suas criações caracterizavam-se por ser funcionais e confortáveis,

⁷² O'Hara (2010).

⁷³ Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/f57nn52k>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

⁷⁴ Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/xt2ud4jk>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

⁷⁵ Baudot (2002).

⁷⁶ Baudot (2002).

	feitas com materiais sensuais em cores discretas. Marcou a história da moda por seu engajamento pela liberação das mulheres, sempre apresentando modelos que desfilavam sorridentes e com naturalidade nos gestos, enquanto a regra ditava posturas mais contidas nas passarelas.
Clare Potter ⁷⁷	Inovou a forma de comercialização dos produtos "pronta para vestir". Em 1948 , fundou uma empresa de moda em Manhattan, chamada Timbertop, e, na década de 1960, uma empresa atacadista. Potter foi uma das 17 mulheres reunidas por Edna Woolman Chase, editora-chefe da Vogue, para formar o Fashion Group International ⁷⁸ .
Anne Klein	Nos anos 1950 , introduziu o conceito da venda de peças separadas, ou seja, jaquetas, blusas e saias que poderiam ser usadas de muitas formas diferentes. Abriu, em 1968 , sua própria linha, que, nos anos 1970, era vendida em mais de 800 lojas. Desenvolveu uma linha de moldes para costura, que era comercializada pela Vogue Patterns. Especializou-se no desenvolvimento de projetos de dimensões corporais para mulheres de menor estatura e para todos os tamanhos, comercializando seus moldes em revistas.
Gaby Aghion	Designer de moda francesa, em 1952 , fundou a grife Chloé. Até 1959, foi a única designer da marca e, inicialmente, projetou seis vestidos casuais femininos em popeline de algodão e os vendeu em uma mala para butiques. Seu perfil audacioso a levou a abandonar a rígida formalidade da moda dos anos 1950 para criar roupas macias, femininas e conscientes do corpo a partir de tecidos finos, o que chamou de " <i>prêt-à-porter</i> de luxo". Montou sua oficina no quarto de uma empregada acima de seu grande apartamento. Chloé é o luxo e a sofisticação do <i>prêt-à-porter</i> .
Mariuccia Mandelli ⁷⁹	Em 1954 , fundou a marca de moda <i>prêt-à-porter</i> Krizia. A estilista apresentou sua primeira coleção em preto e branco no Palazzo Pitti, em Florença, Itália, em 1964, sendo premiada pela Critica della Moda. Em 1971, lançou uma versão do short " <i>very short</i> ", uma forma inicial de <i>hot pants</i> que lhe rendeu o prêmio Tiberio d'Oro pela criação irreverente e ousada, numa época em que toda roupa era comprida – uma característica das criações da marca que, em regra, iam contra a corrente dominante. Em 1985 , cria um espaço em Milão para que outros estilistas pudessem mostrar seu trabalho.

⁷⁷ O'Hara (2010).

⁷⁸ O Fashion Group®, concebido em um almoço informal em 1928, tornou-se uma organização em 1930, com um lugar, um propósito, estatutos, oficiais e mulheres ansiosas por serem membros. Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/bja4wrcy>>. Acesso em: 13 maio 2020.

⁷⁹ Frings (2012).

Mila Schön ⁸⁰	Em 1958 , junto com sua mãe, abriu uma oficina de costura onde costuravam para as mulheres parisienses, com base nos conhecimentos da alfaiataria. Realizou seu primeiro desfile em 1965, no qual mostrou sua coleção no Palácio Pitti, em Florença, juntamente com outros grandes designers italianos.
Mary Quant ⁸¹	"A ideia da minissaia não é minha, nem de Courrèges", confessará com elegância Mary Quant. "Foi a rua que a inventou" (BAUDOT, 2002, p. 224). Estilista britânica que, na década de 1960 , foi a precursora da minissaia, peça de roupa que provocou cólera nos conservadores e foi marco de representação da libertação das mulheres. Abriu a loja Bazaar, impulsionou as roupas de ginástica de cores, os coletes de crochê e as jaquetas de polivinil, um estilo conhecido como "Chelsea look". Foi a primeira designer a usar PVC, criando roupas com aparência molhada e diferentes estilos de botas à prova de intempéries em sua linha de calçados, Quant Afoot.
Laura Biagiotti ⁸²	Fundadora da Casa de Biagiotti, ao lado de sua mãe Delia, iniciou a carreira em Roma, em 1965 . As duas trabalharam com grandes empresas, como Alitalia, Roberto Capucci e Rocco Barocco. Conhecida como a rainha italiana do cashmere - fio precioso que ela usou desde a primeira coleção com uma abordagem diferente -, promoveu a moda como questão cultural. Compilou um capítulo sobre moda italiana para a "Enciclopédia Treccani", no Livro do Ano 2004. Foi considerada a embaixadora da moda italiana no mundo, por ter sido pioneira nas relações comerciais e culturais com muitos países. Em 2001, foi a primeira designer a receber o Prêmio Femmes d'Europe, por sua contribuição para a promoção da participação das mulheres no desenvolvimento de uma Europa unificada.
Vivienne Westwood ⁸³	Westwood tornou-se notória no final da década de 1970 , quando seus primeiros projetos de designs ajudaram a revolucionar a aparência da moda. A partir daí, a estilista começou a criar roupas visando o público marginalizado das periferias de Londres. Ficou conhecida como "estilista-punk", título que é atribuído a ela até hoje. Provocativa, nunca perdeu sua identidade e sempre se mostrou atenta aos acontecimentos do mundo, lançando roupas inusitadas, utilizando a moda como ferramenta revolucionária, com apelo às causas sociais e políticas que provocaram reações e mudanças na mentalidade da sociedade e das novas gerações de designers de moda.

⁸⁰ Disponível em: <<https://tinyurl.com/3sv2vzf2>>. Acesso em: maio 2020.

⁸¹ Baudot (2002).

⁸² O'Hara (2010).

⁸³ WILCOX (2010).

<p>Donna Karan⁸⁴</p>	<p>Na década de 1970, o <i>collant</i> – batizado por Donna de <i>bodysuit</i> e mais conhecido no Brasil somente como <i>body</i> – era modelado segundo os princípios das peças capazes de firmar o corpo e corrigir as imperfeições. Na época, Karan revolucionou o conceito da moda feminina ao lançar o que ela mesma chamava de “Seven Easy Pieces” (sete peças fáceis de roupas) que, mescladas e misturadas, resultariam em uma enorme combinação de estilos. Em 1984, a estilista cria a marca DKNY, em meio aos excessos dos anos 1980, colocou na passarela uma mulher quase minimalista aos olhos da época, vestindo jérsei e crepe de lã.</p>
<p>Miuccia Prada</p>	<p>Filha de Mario Prada, dono de uma empresa de produtos de couro, sediada em Milão, na Itália. Seu pai não acreditava que as mulheres devessem ter um papel nos negócios, impedindo que membros do sexo feminino da família trabalhassem em sua empresa. Porém, o filho não tinha interesse nos negócios, por isso, Luísa Prada assumiu o comando da Prada e a administrou por quase vinte anos. Sua sucessora, Miuccia Prada, ingressou na empresa em 1970, assumindo o lugar da mãe em 1978. Designer-chefe da Prada e fundadora de sua subsidiária Miu Miu, em 1995, lançou sua primeira linha de moda masculina. A linha Miu Miu foi introduzida em 1992 como uma linha de moda feminina menos cara, inspirada em seu guarda-roupa pessoal.</p>
<p>Nanni Strada</p>	<p>É uma designer de moda e têxtil de Milão que produziu coleções para Dolomite, Ermenegildo Zegna, Fiorucci, La Perla, Max Mara, Nórdica e Visconti di Modrone. Por sua formação, desenvolveu, em um ambiente cultural do design industrial dos anos 1970, sua pesquisa com caráter à frente de seu tempo para a área de moda, com o mundo da produção, inovação tecnológica e experimentação industrial. Busca subverter as regras típicas da alta costura, afastando-as da maneira tradicional de conceber o vestido, com uma irreverência saudável em relação a códigos predeterminados, com o objetivo de evitar armaduras desconfortáveis e rígidas para o corpo. Assim, nasceu uma extensa série de invenções que vão dos tecidos plissados “Matrix” aos vestidos flexíveis “Pli-Plà”, apresentado na Trienal de Milão em 1974 e premiado com o Compasso d’Oro.</p>
<p>Anne Marie Beretta⁸⁵</p>	<p>Abre sua primeira boutique em 1974, especializa-se em trajes para o dia a dia, cujo despojamento tem sua inspiração no Oriente. Funcionais e desprovidos de detalhes secundários, seus esboços saberão quase sempre inovar por meio de materiais e técnicas de fabricação modernos. Ela é conhecida principalmente por seu icônico casaco “101801”, projetado para Max Mara. No design, garantiu que seu trabalho tivesse uma qualidade atemporal. Mesmo que algumas de suas silhuetas</p>

⁸⁴ Baudot (2002).

⁸⁵ Baudot (2002).

	emitam uma vibração retrô, quando os designers contemporâneos olham para a década, provavelmente também reconhecem nas peças o que Beretta referenciava.
Alberta Ferretti	Ainda adolescente, já trabalhava no ateliê de costura da família antes de abrir a própria boutique, aos 18 anos de idade. A partir de 1974 , começa a criar uma linha com seu nome, cuja clientela cresceu no decorrer dos anos 1980. A marca italiana Alberta Ferretti é uma grande referência no mundo <i>fashion</i> pela sua estética elegante, romântica e feminina. Algumas das suas técnicas de produção mais conhecidas envolvem torção, dobragem e drapeados. É por meio dessas estratégias que as peças de sua marca são feitas, adotando uma estética sutil de camadas, principal responsável pelo romance e charme inerentes às suas coleções.
Agnès Troublé⁸⁶	Criou sua marca em 1975 , "à margem do mundo da moda, ao qual, aliás, ela se recusa hoje a pertencer" (BAUDOT, 2002, p. 268). A estilista manteve-se distante da sociedade do consumo, o que não a impediu de ser influente no mercado da moda. No percurso da designer, empresária, galerista, mecenas, fotógrafa, produtora e realizadora, Agnès B. se diferencia pela sua liberdade de pensamento, fidelidade aos seus valores e pela fé nos combates ecológicos e humanitários. Para ela, a roupa é política. Defensora da miscigenação étnica, líder de uma empresa e adepta da partilha, burguesa e boêmia, Agnès é uma figura histórica do feminismo.
Carolina Herrera	Carolina estreou nas passarelas em abril de 1981 , quando lançou sua primeira linha prêt-à-porter, confeccionada com justaposição de tecidos distintos oferecidos nos mais diversos tamanhos. A estilista nutre a mesma paixão por seus trajes, nos quais ela ainda atua em todas as etapas, do projeto no papel à escolha das cores.
Martine Sitbon	Trabalhou como designer <i>freelancer</i> para várias casas de moda em todo o mundo, projetando coleções na Índia e em Hong Kong, de 1976 a 1980, e também foi diretora criativa da luxuosa casa de moda francesa Chloé. Em 1996 , inaugurou sua primeira loja na Rue de Grenelle. Seu estilo, que misturava uma "atitude do rock" com o chique e romântico estilo parisiense, mais tarde foi chamado de "rock'n'romantic".

Fonte: Elaborado pela pesquisadora







Assim, para clarificar o entendimento da aplicação dos quesitos da alfaiataria, nos quadros a seguir, partindo da década de 1930, constam as criações e contribuições das mulheres alfaiatas a partir da influência do quarteto da moda, considerando os novos formatos do vestuário em relação

⁸⁶ Baudot (2002).

aos segmentos como *casual wear*, *street wear* e outros, bem como das evoluções técnicas e tecnológicas advindas dos conhecimentos aplicados ao desenvolvimento de novos equipamentos, materiais e processos.

Quadro 09 - Início do século XX – até a década de 1930

Nome	Claire McCardell	Clare Potter	Alix Grès	Vera Maswell	Tina Leser	Anne Klein
Marca	Lord and Taylor	Timbertop (varejo e atacado)	La <i>Maison</i> Alix/Madame Grès	Vera Maxwell Originals	Edwin H. Foreman	Anne Klein & Co.
Período	1930	1930	1932	1935	1935	1937
Formação/ conhecimento predominante	Design de moda -Parsons School of Design Modelagem e têxtil	Artes plásticas - Instituto Pratt, Art Students League of New York - Instituto Pratt do Brooklyn Corte, costura e interferência têxtil com pregas e drapeados	Pintura, escultura, costura, moulage, figurino e alfaiataria	Alfaiataria e têxtil	Artes na Academia de Filadélfia de Belas-Artes e na Sorbonne, em Paris Modelagem, moulage, costura e estamparia	Artes Plásticas na Girls Commercial High School Alta costura e modelagem
Influência	Coco Chanel	Coco Chanel	Elsa Schiaparelli	Coco Chanel	Elsa Schiaparelli	Coco Chanel

<p>Imagem relacionada</p>						
<p>Fontes</p>	<p>https://tinyurl.com/3y96kh2e</p>	<p>https://tinyurl.com/u6h46ukn</p>	<p>https://tinyurl.com/38zmen65</p>	<p>https://tinyurl.com/yvws8rv4</p>	<p>https://tinyurl.com/pk5tf3uu</p>	<p>https://tinyurl.com/ez735uwe</p>






Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Quadro 10 - Século XX – década de 1940

Nome	Carolyn Schnurer	Madame Carven	Sonia Rykiel
Marca	Carolyn Schnurer	<i>Maison Carven</i>	Sonia Rykiel
Período	1944	1945	1948
Formação/ conhecimento predominante	Arte, música e moda na Traphagen School of Fashion Figurino, têxtil, modelagem e alfaiataria	Design de interiores e arquitetura na École des Beaux-Arts Costura, modelagem, moulage, alfaiataria e têxtil	Vitrinismo, costura e alfaiataria
Influência	Elsa Schiaparelli	Madame Vionnet	Coco Chanel
Imagem relacionada			
Fontes	https://tinyurl.com/4zjnu443	https://tinyurl.com/dprbb8aa	https://tinyurl.com/5gve2mrm







Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Quadro 11 - Século XX – décadas de 1950 e 1960

Nome	Gaby Aghion	Mariuccia Mandelli	Mila Schön	Laura Biagiotti	Mary Quant
Marca	Chloé	Krizia	Mila Schön	Casa de Biagiotti	Bazar
Período	1952	1954	1958	1960	1960
Formação / conhecimento predominante	Alfaiataria, costura, modelagem e acabamento	Alfaiataria, têxtil e estamparia	Alfaiataria, têxtil, modelagem e moulage	Arqueologia na Universidade de Roma Costura e alfaiataria	Ilustração na Goldsmiths Chapelaria Costura, têxtil e estamparia
Influência	Coco Chanel	Elsa Schiaparelli	Elsa Schiaparelli	Jeanne Lanvin	Elsa Schiaparelli
Imagem relacionada					
Fontes	https://tinyurl.com/6j6ca6tp	https://tinyurl.com/ybhap42n	https://tinyurl.com/r3ykc9hf	https://tinyurl.com/m5xn65hv7	https://tinyurl.com/mu83wxmj

Fonte: Elaborado pela pesquisadora




Quadro 12 - Século XX – década de 1970

Nome	Miuccia Prada	Nanni Strada	Vivienne Westwood	Anne Marie Beretta	Alberta Ferretti	Agnès Troublé
Marca	Miu Miu Prada	Prestadora para várias marcas	1ª Loja Let It Rock 2ª Sex 3ª World's END		Ferretti Studio	Agnès B.
Período	1970	1970	1971	1974	1974	1975
Formação/ conhecimento predominante	PhD em ciências Políticas na Universidade de Milão; Liceo Clássico Berchet, em Milão Costura, têxtil e estamparia	Designer de moda milanesa Alfaiataria, tecnologia têxtil e costura	Alfaiataria, modelagem, têxtil e estamparia	Design de Moda Alfaiataria	Design de Moda Alfaiataria e têxtil	École du Louvre, em Paris, Designer, fotografia, alta costura e modelagem
Influência	Elsa Schiaparelli	Madame Vionnet	Elsa Schiaparelli	Coco Chanel	Jeanne Lanvin	Elsa Schiaparelli
Imagem relacionada						

Fontes	https://tinyurl.com/w5hy3yw	https://tinyurl.com/dtxdrakf	https://tinyurl.com/hyweezt7	https://tinyurl.com/j2fepw	https://tinyurl.com/435fyhkh	https://tinyurl.com/yhkw35tz
---------------	---	---	---	---	---	---

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Quadro 13 - Século XX – décadas de 1980 e 1990

Nome	Carolina Herrera	Donna Karan	Stella McCartney
Marca	Carolina Herrera	DKNY	Stella McCartney
Período	1981	1984	2001
Formação/ conhecimento predominante	Estilista Alfaiataria – camisaria alta costura	Desenho de Moda na Parsons School of Design, em Nova York	Design na Saint Martins e Alfaiataria em Londres
Influência	Jeanne Lanvin	Coco Chanel	Jeanne Lanvin
Imagem relacionada			
Fontes	https://tinyurl.com/4y7buj8y	https://tinyurl.com/2b9b3jnx	https://tinyurl.com/8a2ny77u

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Na contemporaneidade, somos influenciados pelos ditames da moda, porém não há uma obrigatoriedade, na maior parte do mundo, de usar determinados trajes por imposições rígidas de diferentes sistemas, como no passado, quando a não sujeição a essas leis acarretava severas punições para o usuário.

Para chegarmos ao contexto dessa aquisição de liberdade de uso dos trajes, muitos no passado foram tolhidos, caçados e punidos. Quando, posteriormente, flexibilizadas as punições, as imposições continuaram a ser de classe, em que claramente o topo da camada social dominante possuía condição de massacre, pelo discurso da aparência, em relação aos menos favorecidos, expondo-os à evidência de sua condição pelas vestes.

Segundo Frings (2012), as transformações na moda aceleraram durante a Renascença, com a descoberta de diferentes culturas, costumes e trajes pela civilização ocidental. À medida que novos tecidos e ideias eram disponibilizados, as pessoas ansiavam por mais coisas novas, aumentando o ritmo das transformações na moda.

A partir dessas mudanças, contemplamos questões que, hoje, nos leva a indagar o sistema de uma alfaiataria, com seus alfaiates não mais determinados por gêneros e fórmulas engessadas.

2.4.7 Novas concepções e ressignificações da alfaiataria no contemporâneo

Ao olhar para o fazer contemporâneo da alfaiataria, observa-se que o alicerce para as criações está pautado na retórica do passado. Assim, apresenta-se a alfaiataria na contemporaneidade, que tem como pano de fundo o amparo nos séculos subsequentes, conforme Figura 29.

Figura 29 - Alfaiataria no século XXI



Fonte⁸⁷: Elaborado pela pesquisadora

Observa-se que a reinterpretação, sob as raízes da alfaiataria clássica e com a regência de novos gêneros e olhares, oferece a qualidade que o contemporâneo reconhece e congrega nas evoluções da desconstrução desse traje em via de construção de roupas inusitadas à condição do sincronismo de um novo produto que se espera na contemporaneidade.

Ao olharmos para o passado, vemos que a moda, reconhecida como sistema, dentre vários fatores já mencionados anteriormente, trouxe a questão da divisão do vestuário na questão do gênero nas vestes. Com a segregação, as mulheres foram proibidas de exercerem a profissão de alfaiatas, ocorrendo, conseqüentemente, a nulidade do registro destas antes e após o seu retorno à área.

Sequencialmente, a partir do século XIX, a participação da mulher volta a ser registrada, porém com outras denominações, como modistas e costureiras. No século XX, a entrada do gênero

⁸⁷ As ilustrações que compõem a Figura 29 foram desenhadas por Ana Paula Amaral de Oliveira, sob orientação da autora com a intersecção de todas as ilustrações construídas nas figuras 08 e 11.

feminino na área busca o aporte dos trajes masculinos para projetar o feminino, ou seja, em conjunto com as questões das lutas feministas, o traje passa a apresentar padrões expressivos próximos do masculino, como o uso das calças, por exemplo.

No final do século XIX e início do século XXI, surge uma neutralidade, isto é, a moda agênero passa a tomar posição. As modas masculina e feminina deixam as sombras do passado, passando a buscar novas referências, criando e ressignificando novos padrões.

O autor Motta (2016) relata que, a partir das últimas décadas do século XX, uma nova modalidade de alfaiataria foi identificada, configurada por trabalhar a inovação de forma livre dos trajes, mas pautada nos critérios-base da alfaiataria tradicional para o resultado da alfaiataria contemporânea:

Revelar o avesso e a montagem, distorcer a silhueta e a função ou embaralhar os elementos de gênero são procedimentos que se tornariam frequentes entre alguns criadores. Eles inauguraram uma fase iconoclasta de experimentação que deu origem à alfaiataria que aqui foi chamada de contemporânea. (MOTTA, 2016, p. 23).

Confirma-se, assim, que as desconstruções e criações de novos formatos no contemporâneo encontram o pilar para se edificar no passado, “profissionais da moda em todos os níveis da indústria precisam ter como base um bom entendimento do modo como o negócio de moda se desenvolveu. Lições de história ajudam na tomada de decisões para hoje e para o futuro” (FRINGS, 2012, p. 3).

A moda no contemporâneo busca ressignificações do passado, por isso, trazer à luz o conhecimento e o reconhecimento de fatos históricos que ainda permanecem sem seu devido crédito se faz extremamente necessário para compreendermos o que é produzido hoje.

Frings (*ibidem*, p. 4) afirma que muitas ideias do passado são, hoje, reinterpretadas e que “a moda é uma imagem das forças sociais, políticas, econômicas e artísticas de um determinado período. Assim, o modo de viver, pensar, relacionar e as privações e conquistas nos mostram os desdobramentos dessas forças”.

O autor Motta (2016) compreende a alfaiataria contemporânea como um vasto acervo técnico, artesanal e industrial a serviço de projetos criativos específicos e pouco convencionais, configurados de forma inusitada, e afirma que “os alfaiates no contemporâneo, para alcançar o que desejam não hesitarão em reinventar técnicas e recursos móveis e, antes de se preocupar em subvertê-las simplesmente, irão manipulá-las, submetendo-as à sua intenção” (*ibidem*, p. 91).

Nesta fase da contemporaneidade, vemos projetos que se valem da alfaiataria, o que evidencia a desconstrução de formatos aplicados em suas coleções, prezando, por sua vez, pela liberdade de criação ressignificada. O autor supracitado, defende que é nessa liberdade em utilizar e experimentar as técnicas da alfaiataria tradicional sem rigidez que a alfaiataria contemporânea vai se alojar, o que gera, algumas vezes, desconforto nos tradicionalistas.

Essa forma de proceder, entretanto, não faz deles alfaiates indiferentes às técnicas tradicionais, nem significa que eles não as dominem. A reverência ao que a alfaiataria representa e oferece para a construção de roupas parece permanecer viva entre eles, embora não tomem seu conjunto de regras como estáticas e trabalhem forçando os limites delas todo o tempo (MOTTA, 2016, p. 97).

Seria também incoerente desprezar as preocupações no presente quanto aos alfaiates tradicionais, pois elas estão pautadas nos acontecimentos passados, quando, em nome da industrialização e pela simplificação dos processos.

No contemporâneo, convivemos com os alfaiates tradicionais, alfaiataria industrial distribuída e comercializada para as grandes massas e uma alfaiataria contemporânea, em que as estruturas de alfaiataria tradicional são o pilar para criações exclusivas e de repertório, cuja valorização reside no fazer manual. Desse modo, percebe-se a relação da alfaiataria tradicional como arcabouço de ressignificações para outros segmentos do vestuário, como também temos visto algumas novas denominações surgirem no próprio segmento da alfaiataria, sendo elas: alfaiataria desconstruída, nova alfaiataria, alfaiataria despojada e outros que ainda virão.

Com base em Bosi (1994), para quem a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que agora estão à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual, que, além de colher as informações passadas, deve-se dar existência às memórias, bem como partindo dos processos externos contidos em um paletó, peça de maior retórica da alfaiataria, sabemos que nele existe o interno, algo invisível aos olhos do cliente, mas que está ali e o qualifica como um paletó pelos processos minuciosos de cunho artesanal, mesmo que em um processo misto com o industrial, creditando a quem o fez a atribuição de alfaiata e/ou alfaiate.

Vale destacar que todas as práticas que foram substituídas não mudaram o fato de que, para a realização de uma peça de vestuário na alfaiataria, ainda se faz necessário um índice grande de operações realizadas de forma manual. Quanto à natureza das práticas manuais, Jones (2005) cita que, na alfaiataria industrial, ainda grande parte das operações contemplam a interferência manual,

isto é, mantém-se artesanal mesmo em um sistema industrial, o que descaracteriza a produção em série.

O olhar de Bosi (1994) sobre as práticas artesanais e sua transferência de conhecimento relata que fazeres na vida profissional, desde a condição de aprendiz, envolvem uma série de movimentos do corpo atrelados à vida psicológica, sendo o período de adestramento cheio de exigências e receios, seguido de uma longa fase de práticas, que acaba se confundindo com o próprio cotidiano do indivíduo adulto.

De acordo com a escritora Bosi (*ibidem*, p. 47), “[...] as lembranças estão na cola das percepções atuais. A memória seria o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas, o que busco no passado efetiva o realizar no presente”. A autora complementa que a memória teria a função prática de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo.

Nesse sentido, vale ressaltar a importância da alfaiataria tradicional enquanto subsídio para a área da moda, que oferece novos conceitos e possibilidades para a aplicação dos seus elementos, ainda atrelados à tradição, como suportes de inovações para o design, processo este que amplia as oportunidades de novas aplicações para as habilidades manuais e para as técnicas dominadas pelos artesãos, respeitando seu universo cultural e social.

Segundo Cordova *et al* (2009), o universo atual da alfaiataria, para além de prática que reúne alfaiates e clientes em torno da construção de trajes sob medida, vivencia constantemente os movimentos de uma contradança entre permanências e mudanças. Portanto, podemos inferir que esse segmento adota outros segmentos. Nesse âmbito, o autor Motta (2016) relata a alfaiataria como uma incomparável técnica de construção de roupas e de seus rebatimentos sobre a evolução do design, sobre a história das formas de trabalho, sobre os comportamentos de gênero na cena da moda contemporânea e, ainda, entendida como atividade fragmentada pelas suas diferentes práticas e modalidades.

Dessa forma, a memória do conhecimento passa a ser introduzida nas novas abordagens da alfaiataria no contemporâneo, deixando-a em um formato híbrido, em que o tradicional, industrial e contemporâneo se entrecruzam, estabelecendo a interrelação da construção projetual.

Bosi nesse sentido, confirma:

O artesão acumula experiência, e os anos aproximavam da perfeição seu desempenho; era um mestre de ofício. Hoje, o trabalho operário é uma repetição de gestos que não permite aperfeiçoamento, a não ser na rapidez. Enquanto o artesão realizava sua obra em sua casa, sua oficina. (BOSI, 1994, p. 78).

O autor Motta (2016) revela que a alfaiataria tradicional ainda projeta a roupa como design de um corpo singular, técnica insubstituível e valorizada nos nichos de roupa de alta qualidade nos quais ela se alinhou. De forma coletiva, a tradição é rememorada, possibilitando compreender que o esquecimento é indicativo de morte do ofício.

Nesse sentido, a alfaiataria permanece como acervo de criação, estimulando a reflexão da inovação, da invenção a partir dos seus fundamentos e tradições, sem que seja necessário, no entanto, abandonar o que o ofício legou para produzir roupas e significados. Sob essa perspectiva, a autora Moura (2011, p. 89) identifica “que o contemporâneo é o presente, o momento atual no qual vivemos, mas onde também deve ser incluído o passado recente e as relações históricas e sociais, visando a uma melhor abordagem de análise, comparação e interpretação”. Nisto, quanto à ação do design no contemporâneo, prossegue a autora:

Envolvem o pensamento amplo do design materializado por meio da criação, dos projetos e produtos, constituindo diferentes estilos e modos de vida por meio das inter-relações entre o ser e as questões que a sociedade, a história, o tempo e as reflexões levam à produção da cultura constituindo novas possibilidades de viver. (MOURA, 2011, p. 112).

Frings (2012) complementa dizendo que aqueles que idealizaram a alfaiataria como meio de garantir uma aparência social uniforme para o homem do século XX certamente não poderiam prever essa condição que o terno assumiria no século XXI. Nesse sentido, o design interliga a fruição e conexão do passado com o presente, colocando em prática e organizando os dados do passado.

Em face da atuação do designer diante dos fatos que priorizam a visibilidade de desfavorecidos por lutas de classes de diversos âmbitos, entende-se que uma das ações para minimizar a desigualdade de gênero na alfaiataria é por meio do ensino e da disseminação dos fatos, dando equidade às publicações referentes a suas contribuições, uma vez que novas pesquisas abarcaram acontecimentos evidenciados nas bases históricas sobre a participação das mulheres na alfaiataria. Dá-se crédito, aqui, à fala de Moura (2017), de que a realização da transmissão da cultura ocorre por meio da educação em todo tipo de sociedade, tendo em vista que são as sociedades chamadas de civilizadas as consideradas mais aparelhadas e abertas à inovação.

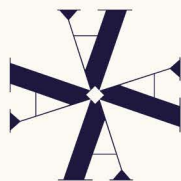
A autora Moura (2017, p. 206) defende que o design contemporâneo “vai além das novas características da forma, das materialidades e imaterialidades e do desenvolvimento de novos

métodos que levam as características pluri e multifuncionais”. E, adentrando nas questões da sensível, instrui:

É ter a capacidade de observar, de entender e se colocar no lugar do outro, de viver situações em realidades adversas, de explorar o sentido de humanidade, de buscar a consciência do exercício da política e do sentir. [...] há um aspecto crescente que ocorre por meio da aplicação de novas propostas e a busca de soluções que podem ser encontradas, exploradas ou amplificadas no âmbito do universo do sensível. (MOURA, 2017, p. 206).

No espaço e reconhecimento contemporâneo, tendo como pauta as questões igualitárias, ante as questões evolutivas da moda para o atendimento das diversas necessidades de arsenal técnico, metodológico e histórico de matérias para a área e em face do negacionismo histórico da participação das mulheres na alfaiataria, indaga-se se esse passado se torna uma lacuna para a edificação da alfaiataria contemporânea.

3. O NEGACIONISMO HISTÓRICO DO GÊNERO FEMININO NA ALFAIATARIA E SUA VALIDAÇÃO NO CONTEMPORÂNEO

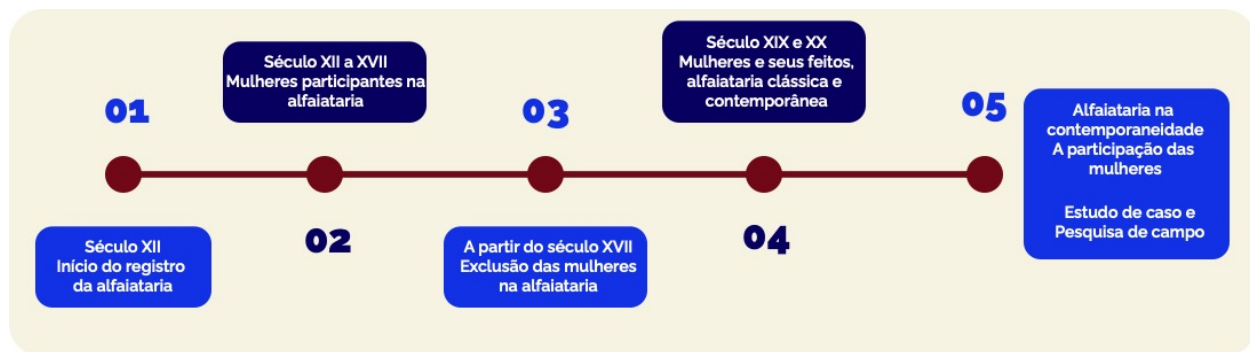


3. O NEGACIONISMO HISTÓRICO DO GÊNERO FEMININO NA ALFAIATARIA E SUA VALIDAÇÃO NO CONTEMPORÂNEO

A presente pesquisa adota um método investigativo quali-quantitativa, empregando técnicas de revisão sistêmica e assistemática, associada à pesquisa documental, pesquisa de campo com entrevistas semiestruturadas e estudos de caso.

Nesse percurso, a tônica inicial é a pesquisa histórica, com a qual se procurou identificar e apresentar o impacto desses fenômenos com base em uma fundamentação teórica – na seleção e análise do estado da arte, com olhar convergente para as ações e produções das mulheres na alfaiataria, uma vez que é a característica da pesquisa histórica. Conforme apresentado na Figura 30, a intersecção de métodos, cumpriu-se na fase 01 a 04, sendo o contemporâneo, a fase 05, que concluiu com estudo de caso e as pesquisas de campo.

Figura 30 - Intersecção de métodos com método histórico



Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Assim sendo, os trabalhos elencados dos autores pesquisados colaboram no sentido de ampliar as relações feitas anteriormente, agregando aos estudos aspectos concernentes às mudanças sociais mais amplas do período.

Os dados da pesquisa histórica legitimaram a participação do gênero feminino na alfaiataria, em configuração aos novos conceitos e possibilidades para a aplicação dos seus elementos como bases e contribuições inovadoras ao design geradas pelas alfaiatas.

Portanto, pelo contexto histórico exposto, a investigação propiciou visibilidade dos fatos frente ao negacionismo quanto à participação feminina na alfaiataria, bem como sua exclusão.

Além disso, reiterou que a alfaiataria tradicional é o pilar para os modelos que adentraram na fase da alfaiataria industrial, prevalecendo até a alfaiataria contemporânea.

Considerando o entendimento da pesquisa, de que a alfaiataria tradicional é a retroalimentação dos sistemas diversos que, posteriormente, surgiram na indústria de moda do vestuário, infere-se que a alfaiataria contemporânea propicia novos potenciais para a área do design de moda, uma vez que o desdobramento da pesquisa historiográfica comprovou a segregação da mulher em seu papel profissional de alfaiata e os embates para sua exclusão tanto no campo do reconhecimento projetual como nos fatos históricos registrados, conforme apresentado na Figura 31.

Figura 31 – Etapas da pesquisa para a validação do gênero feminino na alfaiataria contemporânea



Fonte: Elaborada pela autora

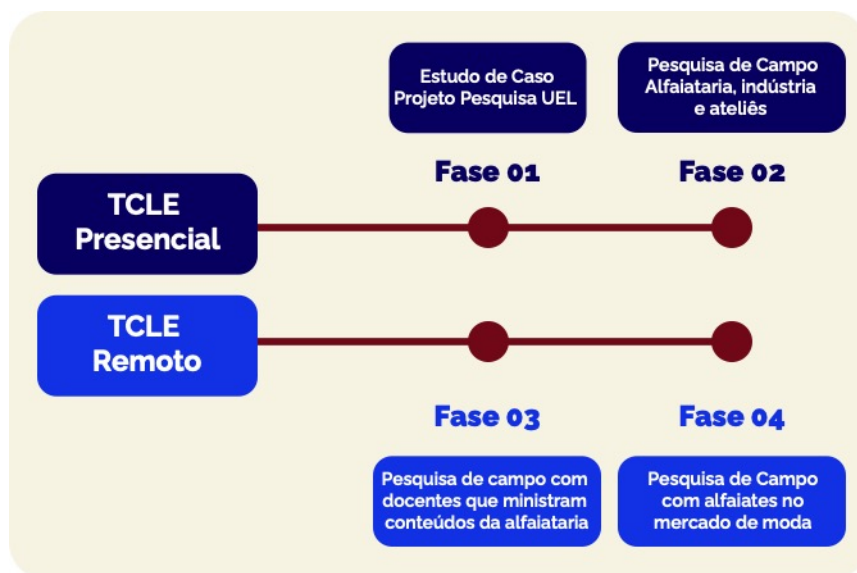
Cabe ressaltar que para a interação com o universo da pesquisa, em relação às **questões éticas**, o projeto foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP Bauru, e aprovado pelo parecer N° 4.640.064, emitido em 09 de abril de 2021, por atender às recomendações dispostas na Resolução N° 466/2012.

Todos os(as) participantes foram informados(as) dos objetivos da pesquisa, que, a qualquer momento, poderia solicitar novas informações, deixando-os(as) à vontade para se retirarem do estudo sem qualquer prejuízo. Além disso, acordaram em colaborar por vontade própria,

consentindo suas participações por meio de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE (Apêndice 01).

Para as pesquisas, foram utilizados como protocolo o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE, que foi aplicado em todas as etapas da pesquisa. O contexto de isolamento, advindo da pandemia do Covid-19, determinou uma série de medidas restritivas à população mundial. Desta forma, as etapas posteriores a março de 2020 aconteceram de forma remota, sendo as entrevistas realizadas via plataforma do *Google Meet*. Nesse contexto, a leitura do TCLE foi realizada ao entrevistado e, ao final do termo, a aprovação foi solicitada com a seguinte frase: Ao ouvir ou ler este termo, ao final, você pode assiná-lo ou gravar um áudio, declarando seu nome completo, número de identidade, e a frase: “Concordo em conceder entrevista à pesquisa: Mulheres na alfaiaria – da invisibilidade às alfaiatas no design de moda no contemporâneo”.







Figura 32 - Formatos de aplicação do TCLE presencial e remoto



Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Para as pesquisas de campo até a condução das entrevistas, realizou-se uma exposição do tema da tese, com auxílio do material visual de apoio intitulado “Referencial visual” conforme no Quadro 14.

Quadro 14 - Referencial visual

DADOS DO PARTICIPANTE									
Nome da empresa: Nome do alfaiate(a):									
Referência visual de alfaiatas	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Jeanne Lanvin</th> <th>Gabrielle Chanel</th> <th>Madeleine Vionnet</th> <th>Elsa Schiaparelli</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	Jeanne Lanvin	Gabrielle Chanel	Madeleine Vionnet	Elsa Schiaparelli				
Jeanne Lanvin	Gabrielle Chanel	Madeleine Vionnet	Elsa Schiaparelli						
									
1	Quando você olha para essas referências, dos projetos desenvolvidos por essas alfaiatas (Lanvin, Chanel, Vionnet e Schiaparelli), identifica a presença do ofício da alfaiataria nessas obras?								
2	Você identifica similaridade e referência de alguma dessas alfaiatas na sua marca?								
3	Existe uma relação forte nos projetos de sua marca com a alfaiataria?								
4	No percurso da história de sua marca, qual a participação, direta ou indireta, das mulheres?								
5	Existe, na atualidade, a presença da participação de mulheres na marca?								

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Com auxílio do referido material visual buscou-se compreender, por intermédio de pesquisa realizada, inicialmente, com dois alfaiates predominantemente tradicionais, uma alfaiata industrial, um designer alfaiate e uma designer alfaiata com atuação contemporânea, a visão destes sobre a participação do gênero feminino na alfaiataria.

A validação sobre o negacionismo do gênero feminino na alfaiataria aconteceu de forma gradual à seguinte sequência evolutiva:

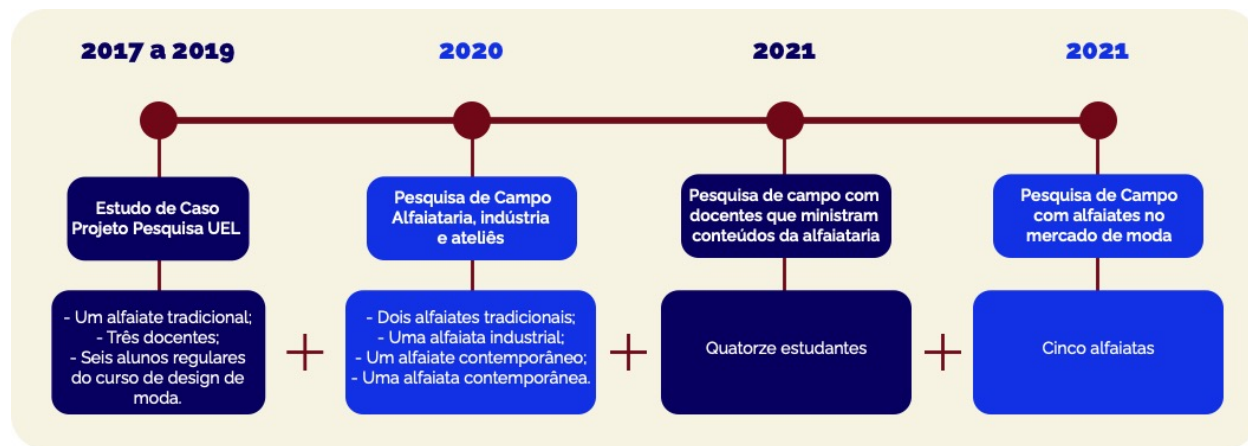
1) Estudo de caso: rememoração da alfaiataria tradicional pelo olhar do alfaiate no estudo de caso;

2) Pesquisas de campo com alfaiates e alfaiatas da alfaiataria tradicional, industrial e contemporânea;

3) Pesquisa de campo com as mulheres profissionais na contemporaneidade, abrangendo docentes do ensino superior na área da moda e design de moda;

4) Pesquisa de campo com as alfaiatas em atividade profissional em alfaiatarias, ateliês e outros. No cenário geral conforme mostra-se na Figura 33, a pesquisa contou com a colaboração de 34 sujeitos participantes, sendo assim caracterizados:

Figura 33 – Cenário dos participantes no estudo de caso e pesquisas de campo



Fonte: Elaborada pela pesquisadora 2021

Os registros dos dados deram-se de forma distinta para cada etapa da pesquisa:

1. Estudo de caso: intitulado “o registro das informações da alfaiataria tradicional pela memória de um alfaiate”, relaciona-se às atividades realizadas, por meio do projeto de pesquisa proposto por esta pesquisadora, no início do ano de 2017, junto à Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPPG) da UEL, junto com um alfaiate profissional e os alunos participantes do projeto de pesquisa. A coleta de informações deu-se sob forma de caderno de observação e anotações de campo, documentação e registros em imagens de vídeo e fotografias por aparelho de telefonia móvel e uma câmera fotográfica. Em alguns momentos, o enquadramento escolhido foi o plano fechado da tarefa executada para o procedimento de análise e, em outros momentos, foram permitidos registros de imagens em plano geral, para melhor compreensão visual e relacional do que estava sendo trabalhado.

Cabe salientar que, nessa fase, optou-se pela atuação da pesquisadora como intermediadora, por já existir uma relação entre os discentes, docentes e o mestre alfaiate, com o intuito de que as atividades transcorressem como tarefas cotidianas. Desse modo, a pesquisadora, como observadora e participante, ocupou-se da coleta das informações, em vídeo e imagens (fotografias), e da posterior análise das ações. Além do recurso audiovisual, foram feitas anotações em um caderno de campo, que teve por objetivo coletar informações relevantes à interpretação dos fatos observados, como relatos dos participantes (docentes, discentes e alfaiate).

- 2. Pesquisa de campo com alfaiatarias, indústria e ateliês:** intitulada “a participação feminina na alfaiataria sob olhar de alfaiates tradicionais, industrial e contemporâneos”, essa fase buscou compreender os dados apresentados na delimitação teórica desta pesquisa, a fim de averiguar os olhares de alfaiates tradicionais, industrial e contemporâneos. Para tanto, fez-se uso da abordagem qualitativa, empregando técnicas de pesquisa de campo, de forma presencial em seu ambiente de trabalho de forma virtual (via acesso remoto). As entrevistas semiestruturadas foram realizadas a partir da observação e vivências sistemáticas. Como condução da entrevista, a pesquisadora realizou a exposição do tema da tese, com auxílio de material denominado **referencial visual** (Quadro 14).

Nesta etapa, contou-se com três entrevistas realizadas com a alfaiataria local, no início do ano de 2020, usando como suporte o caderno de observação e anotações de campo e coleta de dados. Quanto aos outros dois entrevistados, a entrevista foi realizada no formato remoto, por acontecer em contexto pandêmico de Covid-19, e um laptop foi usado para o registro da reunião gravada, com a permissão dos participantes via *Google Meet*. O referencial visual foi utilizado e auxiliou para que os entrevistados adentrassem ao campo de investigação e objeto desta tese, bem como para elucidar sobre o motivo da coleta de dados e sua importância para a referida pesquisa.

3. Pesquisa de campo: questionário enviado aos docentes que ministram conteúdo de alfaiataria: foi adotado o método quali-quantitativo, esta ocorreu de forma remota, e o recurso utilizado foi a plataforma virtual *Google Forms*.

4. Pesquisa de campo: entrevistas semiestruturadas intitulada “alfaiatas atuantes no mercado de moda - Mulheres na alfaiataria na moda brasileira (2016-2020)”: primeiramente por intermédio da pesquisa documental em cenário nacional, identificou-se as mulheres que se intitulam alfaiatas(e), e que atuam como profissionais em alfaiatarias, ateliês de costura ou indústrias na contemporaneidade. Essa fase propiciou o mapeamento destas profissionais para as entrevistas semiestruturadas da última fase intitulada “**mulheres alfaiatas brasileiras na contemporaneidade**”, nesta contou-se com 05 participantes do total de 08 anteriormente identificadas no mapeamento. Para as entrevistas, foi adotado o método quali-quantitativo, com os seguintes procedimentos: pesquisa de campo, entrevistas semiestruturadas, compostas e apresentadas aos participantes da seguinte forma: a) material descritivo sobre o teor da pesquisa (Anexo 02), e b) questionário (Anexo 03). Para tanto utilizou-se da plataforma virtual *Google Meets*⁸⁸ em todo o processo nesta última fase.

3.1 – Estudo de Caso: Análise e síntese

3.1.1 O registro das informações da alfaiataria tradicional pela memória de um alfaiate

Em busca de compreender os cânones ainda vigentes sobre o ofício da alfaiataria, no qual ainda prevalece o discurso sobre **tempo estipulado e gênero para a entrada no aprendizado do ofício**, esta etapa teve como um dos objetivos observar e ter uma validação, por vias de um especialista, quanto ao desempenho e a ampliação de repertório ou aquisição de conhecimentos deste fazer,

⁸⁸ As gravações estão arquivadas sob responsabilidade da pesquisadora, conforme consta na TCLE, bem como o aceite nesta etapa pelo entrevistado, realizado no início da entrevista com a permissão da gravação pelo mesmo.

bem como para analisar se haveria fatores diferenciais quanto ao tempo despendido para a execução das atividades realizadas por um grupo composto, tanto pelo gênero feminino quanto masculino.

Para tanto, na iminência desse alcance, a ação se deu pela investigação em campo, a partir de atividades realizadas por meio do projeto de pesquisa proposto por esta pesquisadora no início do ano de 2017, junto à Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação (PROPPG) da UEL⁸⁹. A ação primária pautou-se no exercício de práticas e metodologias de desenvolvimento do paletó, segundo a direção do alfaiate participante. Esse processo foi delineado por um percurso de análise das memórias expostas do alfaiate e, por meio delas, se deram descobertas pelo envolvimento com os sujeitos participantes na observação e nos registros.

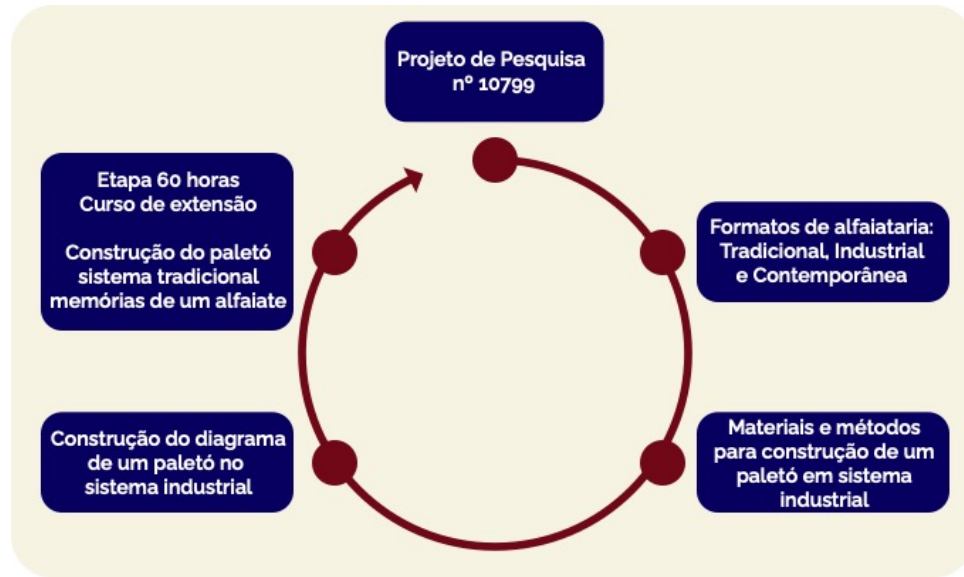
Nessa fase investigativa, buscou-se o conteúdo social da memória de um alfaiate para compreensão das técnicas utilizadas na alfaiataria tradicional, na busca do saber histórico-conceitual e prático da alfaiataria. Assim, o grupo foi coordenado por esta pesquisadora e conduzido por um alfaiate, que, por intermédio da imersão em sua técnica específica, levou o grupo ao estudo prático a construção de um paletó. Esse processo teve amparo em Bosi (1994), que afirma que uma pesquisa é um compromisso afetivo, um trabalho ombro a ombro com o sujeito dela. Assim, em busca da memória, edificou-se naturalmente a aproximação do sujeito dessa fase – o alfaiate. Para maior clareza e organização, essa fase da pesquisa apresenta-se dividida em duas etapas:

1 – Estudo teórico sobre os materiais ainda existentes nas oficinas de alfaiataria, especificamente os que tratam do processo de conhecimento prático para a execução de peças de alfaiataria tradicional, e os métodos utilizados pelos alfaiates no decorrer do seu processo histórico-evolutivo, por meio de vivência de campo com o alfaiate;

2 – Construção do paletó na alfaiataria artesanal tradicional conduzida pelo método de um alfaiate.

⁸⁹ O Projeto de Pesquisa nº 10799 encontra-se no Apêndice 02.

Figura 34 - Processo de conhecimentos prévios para a execução do paletó



Fonte - Elaborada pela pesquisadora

Estas etapas auxiliaram na conexão dos integrantes do projeto de pesquisa (Anexo 1) para a construção de conhecimentos prévios, fundamentais ao fazer prático, para o qual foi conduzido o processo de regulamentação de um Curso de Extensão junto à UEL – CÓDIGO Nº: 4322⁹⁰, contando com 9 (nove) participantes, que tiveram 60 horas para realizar o processo de construção de um paletó no sistema tradicional.

A amostra foi composta por docentes de modelagem e costura, graduados e não graduados em design e com discentes do curso de Design de Moda que já possuíam conhecimentos em modelagem e costura a partir das disciplinas cursadas com este enfoque. Tratou-se de uma amostra intencional, selecionada sobretudo por se enquadrar no contexto desta investigação. O grupo trabalhou na condução das memórias do alfaiate Sr. Ovídio Silvério⁹¹, que se pautou em seus conhecimentos práticos adquiridos durante 40 anos de exercício da profissão, que advêm da sua prática de oficina e do método de Annibal Martins (1972), autor do livro “Método mundial de corte anti-provas”⁹², por ele estudado.

⁹⁰ O Projeto de Curso de Extensão com protocolo junto à UEL encontra-se no Apêndice 03.

⁹¹ Termos de consentimento dos participantes do estudo de caso, no Anexo 04.

⁹² MARTINS, Annibal. **Método mundial de corte anti-provas: Base direta e proporcional**. 4.ed. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1972.

Lembrando que para a execução dessa fase da pesquisa, o objetivo foi compreender o processo de construção de um paletó sob a ótica de um alfaiate. Para melhor adaptação e aproximação real do fazer artesanal, deixamos o condutor, Sr. Ovídio Silvério, realizar o processo seguindo seu roteiro intuitivo. Assim, a experiência durante o curso de extensão reproduziu o atendimento a um cliente, do primeiro processo de tirar as medidas até o acabamento do paletó.

Para ter mais proximidade com a reprodução dos conhecimentos do alfaiate, buscou-se uma ambientação similar a dele, tanto em materiais como em equipamentos, como o dedal, tesoura com diferentes tamanhos para papel, tecido e abertura de pontos de lapelas, e agulhas de mão com numerações diferenciadas, específicas para diferentes processos. Quanto aos materiais para a produção da peça, utilizou-se a entretela cavalinha, uma entretela de tecido e sem cola, e entretela termocolante, linha de seda e milanesa⁹³ para o caseado manual, ombreira e feltro para a meia lua, costurada junto à ombreira, na cava.

Para o feitiço da peça, a escolha dos tecidos no fornecedor foi realizada sob orientação do alfaiate Sr^o Ovídio Silvério para adquirir cortes para a construção do paletó que propiciasse melhor condição na realização das etapas de forma manual. Devido às questões de custo, optou-se por tecido de fibra mista - poliéster e viscose, sendo o mais comum e com melhor custo-benefício.

Para as réguas, foram utilizados esquadros e curvas de alfaiate convencionais. Um modelo de régua foi fornecido pelo alfaiate, que ele utiliza para auxiliar no traçado de cavas e decote frente e costas, conforme consta na Figura 34.

93 Fio metálico recoberto, utilizado como guarnição para dar suporte aos pontos do caseado.

Figura 35 - Régua para traçado de cavas e decotes



Fonte: Acervo da pesquisadora 2019.

Quanto aos equipamentos e maquinários, utilizamos a mesa para corte e mesa para passar. As tábuas selecionadas foram a de abertura de costura e a específica para ombreiras e manga, bem como cabeço⁹⁴, e a madeira ou pedra mármore⁹⁵ para auxiliar nos vincos e aberturas de costuras. A máquina reta doméstica e industrial foi também introduzida no ambiente. Toda a ambientação foi articulada para que ele pudesse reproduzir o processo, levando a reflexão ao grupo de forma intensa.

Ao proporcionar o espaço de rememoração para a exposição dos fazeres com o alfaiate Sr. Ovídio Silvério, a pesquisa, por diversas vezes, transportou o cenário para o passado, como se a paisagem fosse revisitada.

⁹⁴ madeira em formato de meia circunferência com mais ou menos 40 cm de diâmetro e 7 cm de espessura que serve para abrir a costura.

⁹⁵ Utilizado em processo de vinco das barras, uma vez que ao passar e logo após fixar o mármore em cima o esfriamento local é acelerado e passa a propiciar o vinco mais duradouro.

No que diz respeito aos relatos durante o processo, nas palavras do alfaiate Sr. Ovídio Silvério⁹⁶, *“necessitei iniciar processos menos trabalhosos, porque ninguém valoriza o trabalho pelo tempo e detalhes nele empregados. A indústria em massa matou o fazer artesanal, porque aconteceu uma desvalorização da qualidade escondida em cada costura invisível das peças de alfaiataria clássica”*.

O mesmo relata que sua inserção no mundo profissional se deu muito cedo e que ele encontrou barreiras: *“foi muito difícil conseguir iniciar na alfaiataria, era ainda menino, com 13 anos, meu tio que resolveu me dar uma chance, e quem ensinou meu tio foi um alfaiate muito renomado que veio da Espanha. Não existia material escrito, você tinha que aprender, e os alfaiates não paravam para te ensinar, era ali na prática, muitas vezes eu desmanchava algo para fazer novamente, para assimilar como fazer aquilo”*.

Prosseguindo com seu relato, o Sr. Ovídio Silvério rememora, *“com o passar do tempo, eu resolvi estudar um método, foi quando fiz o curso do Annibal Martins, o que me ajudou, mas cada alfaiate desenvolve seu método, porque é algo que faz parte da pessoa.*

Eu desenvolvi uma forma particular de trabalhar, conforme o tempo foi passando eu assimilei o que ocorre quando um defeito acontece e para cada tipo de situação e criei uma forma de traçar o paletó que melhor atenda e que aproxime melhor para reduzir as provas, mas isso não tenho anotado, está tudo em minha cabeça”.

Segue o Sr. Ovídio Silvério descrevendo e realizando o fazer de um paletó: *“as medidas bem tomadas do corpo do cliente é algo que requer atenção e bagagem, não existe um manual que vai te ensinar a compreender que, conforme as alterações acontecem em cada corpo, determina o seu agir no traçado, é o tempo, a experiência. Uma medida bem tomada, a fita métrica passa a ser uma ferramenta que desenha o primeiro passo e determina a primeira sequência para o melhor traçado”*.

No ato de executar as instruções passadas pelo alfaiate, obtivemos, de forma prática a sequência de aquisição de medidas, segundo o método desenvolvido pelo Sr. Ovídio e que, conforme por ele relatado, obedece à ordem exposta na Figura 35.

⁹⁶ As instruções cedidas pelo alfaiate durante o projeto foram registradas por meio de gravação em áudio/vídeo, realizada na sala de trabalho da UEL, com data prévia estabelecida semanalmente e por ele aprovada, conforme consta no termo de livre consentimento.

Figura 36 - Sequência de tomada de medidas para a construção de um paletó

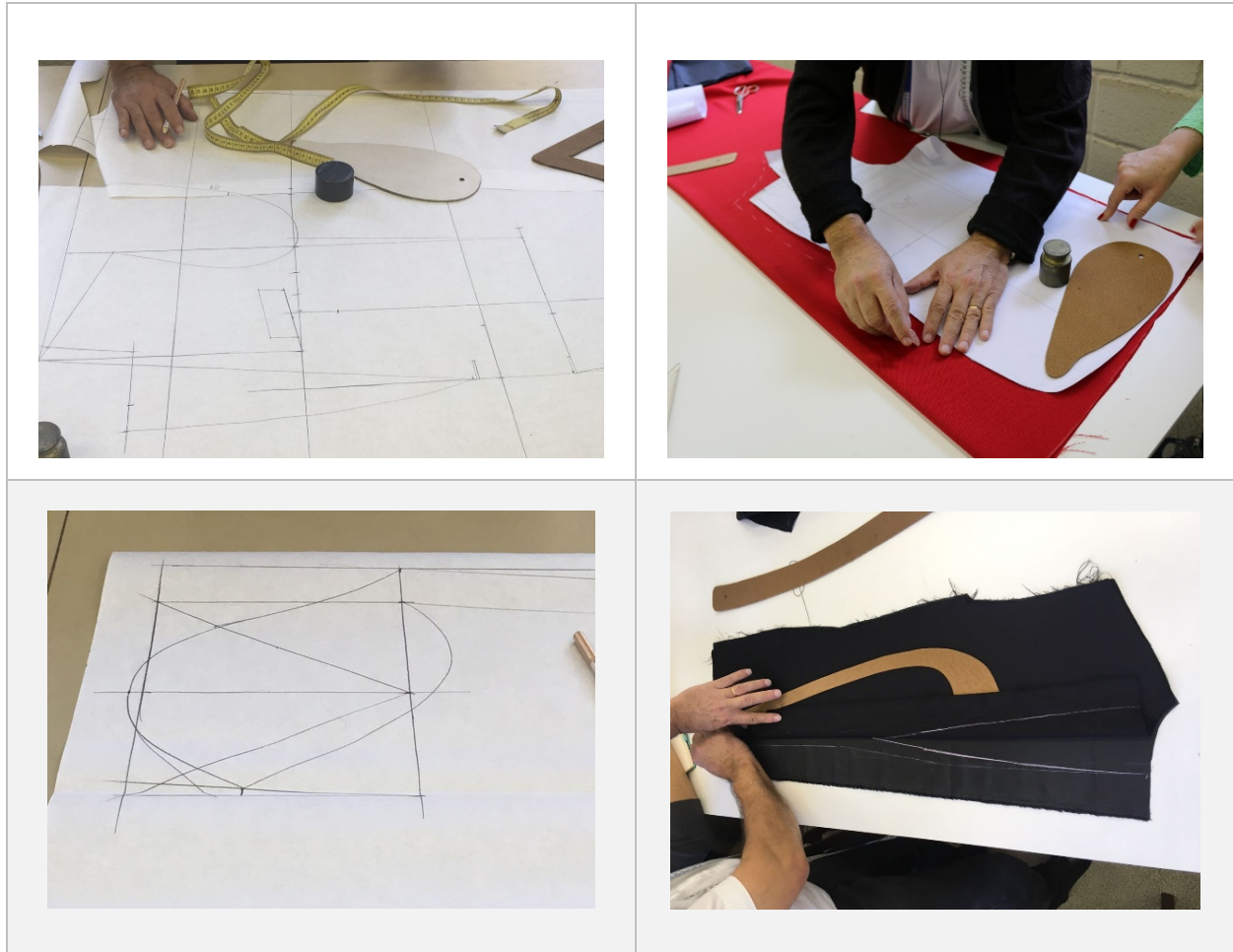
			
Altura do corpo	Comprimento total para o paletó	Costas (ombro a ombro)	Metade das costas
			
Circunferência do tórax	Ombro	Comprimento total da manga braço reto	Comprimento total da manga braço em movimento

Fonte: Alfaiate Sr. Ovídio Silvério e aluno participante do Projeto de Pesquisa – UEL nº 10799.

O alfaiate complementa e enfatiza para o grupo que o *“traçado do molde da alfaiataria requer memória fotográfica do alfaiate, quando você vai desenhando o molde no papel você vai relembrando até o [modo de] gesticular do cliente e vai transferindo ali, essa etapa é determinante, se errar pode comprometer o tecido e ter prejuízos financeiros e a perda do cliente, porque o cliente muitas vezes vê o alfaiate como um ser perfeito”*.

Tiradas as medidas do cliente, iniciou-se o traçado do molde e a parte das costas e da frente para a construção do molde para a parte externa, conforme mostram as imagens da Figura 36.

Figura 37 - Traçado do paletó frente e costas e corte no tecido externo



Fonte: Alfaiate Sr. Ovídio Silvério e Grupo do Projeto de Pesquisa – UEL nº 10799.

Após a construção da parte externa do tecido foi realizada a primeira prova, que, nas palavras do alfaiate, “*é um momento importantíssimo, um alfaiate experiente muitas vezes consegue na primeira prova já ajustar e deixar o paletó feito para o corpo do cliente. Nessa prova fazemos todas as correções do traçado e ali vemos o comportamento do tecido e o formato do corpo do cliente, que vai além de medidas, são questões de postura e outras coisas*”.

Figura 38 - Primeira prova no corpo do cliente – modelo para o projeto



Fonte: Alfaiate Sr. Ovídio Silvério e aluno no papel de cliente do Projeto de Pesquisa – UEL no 10799

Vale ressaltar que, para a execução dessa fase, cada participante contou com um “cliente”, sendo tudo realizado de forma simultânea, conforme as informações dadas pelo alfaiate, o que tornou o processo rico em detalhes, uma vez que cada participante trabalhou com um corpo com peculiaridades específicas. Todas as provas e etapas foram planejadas para acontecer do modo mais sincronizado possível, uma vez que tínhamos a presença do Sr. Ovídio Silvério somente para realizar as verificações e passar as informações.

Figura 39 - Construção da parte interna de pence, bolsos e revel



Fonte: Fonte: Alfaiate Sr. Ovídio Silvério e Grupo do Projeto de Pesquisa – UEL no 10799

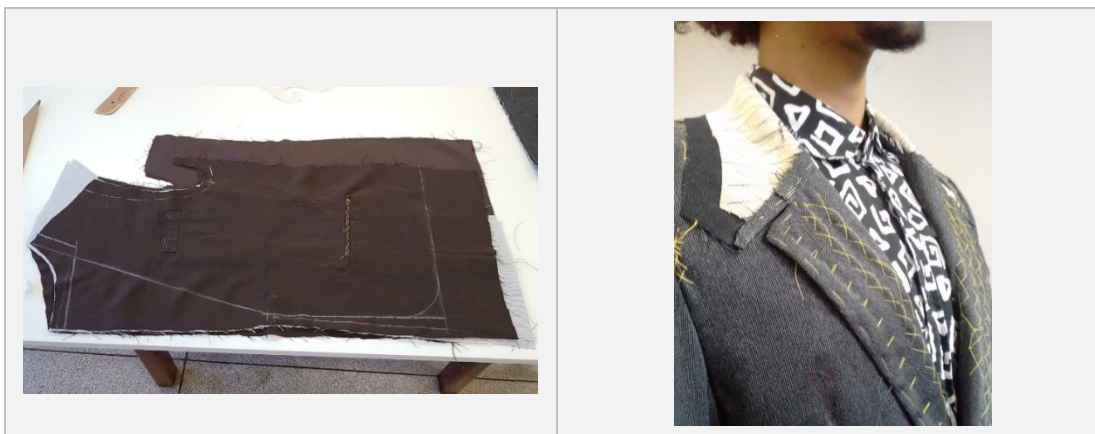
Após verificados e realizado todos os ajustes, iniciamos a construção mais rigorosa, quando o tecido vai receber as entretelas⁹⁷, cavalinhas⁹⁸, forros, mantas e ombreiras. Conforme as recomendações do alfaiate, *“isso muda o comportamento do tecido externo, exige repertório do alfaiate, pois, dependendo do tecido, pode mudar totalmente se ele não souber alinhar com perfeição. É como construir uma armadura, o corpo vai se formando na peça”*.

Figura 40 - Alinhavos e refilamentos para o acabamento da peça



97 Entretela “entre telas”, ou seja, é uma estrutura que fica entre duas camadas de tecido. Existem entretelas de malha, de algodão fina, com ou sem termocolante que fixam no tecido com o calor do ferro.

98 Cavalinha é uma entretela utilizada para estruturar partes das peças de alfaiataria, como revel, gola, região de cima frontal, ombros, lapelas e outras partes quando necessário. Sua fixação à peça é de forma manual, geralmente cortada com o mesmo molde da peça que está sendo confeccionada, é costurada à mão entre forro e tecido principal. Origem do nome consiste devido a mistura de algodão e crina de cavalo.



Fonte: Alfaiate Sr. Ovídio Silvério e Grupo do Projeto de Pesquisa – UEL no 10799

Após a construção de todos os paletós, fez-se a última prova no sujeito cliente da pesquisa e, memoravelmente, a peça vestiu o corpo.

Figura 41 - Resultado final construção dos paletós





Fonte: Alfaiate Sr. Ovídio Silvério e Grupo do Projeto de Pesquisa – UEL no 10799

Por meio da estratégia do estudo de caso, foi proporcionada a inserção na realidade estudada, com vistas a examinar a interação dos participantes. A ação conduzida pelo alfaiate e observada pela pesquisadora permitiu a esta uma postura investigativa e colaborativa, podendo ser participante do processo, aprendendo as técnicas no decorrer do percurso.

Como o propósito essencial nesta etapa foi o de cada participante executar a construção individual do seu paletó, tomando por base a compreensão e a execução de todos os processos realizados pelo alfaiate condutor, dessa perspectiva, conforme visto na Figura 40, temos o resultado de sete paletós prontos. Essa premissa guiou o intercâmbio realizado entre os participantes e o alfaiate.

As interações foram documentadas por meio de imagens fotográficas, vídeos e protocolos de observação, que propiciaram a análise do alcance dos participantes, conforme apresentado na sequência:

- a) **Compreensão:** todos compreenderam o formato da descrição verbal e demonstração prática do alfaiate em todas as etapas;
- b) **Execução:** as técnicas de traçado e corte foram de maior compreensão, porém, na execução dos trabalhos manuais de costura, 3 dos 9 participantes tiveram mais dificuldade, mas conseguiram executar todo o processo;
- c) **Avaliação dos participantes:** dos 7 participantes que permaneceram até o final, todos conseguiram realizar os processos de forma conjunta e completa. Enfatizaram que, apesar de não executarem com a mesma qualidade e agilidade do alfaiate, adquiriram o conhecimento de todo o processo.

O estudo de caso permitiu concluir que as funções de manualidades na alfaiataria foi de melhor compreensão e execução para o gênero feminino (o processo contou com 9 participantes, sendo 6 do gênero feminino e 3 do gênero masculino, permanecendo na conclusão 7 participantes).

Dos desistentes, dois foram do gênero masculino, sendo a justificativa da desistência questões de ordem pessoal. Outro fator a se destacar é o número de ingressantes, uma vez que para a seleção não foi imposta a questão de gênero, ficou evidente o maior interesse por parte do gênero feminino.

Dessa forma, pontua-se que o gênero não foi um limitante para o **tempo de obtenção do conhecimento**, como também, **a limitação de compreensão e execução dos conteúdos** para ambos os gêneros aconteceu de forma igualitária, apresentando uma certa dificuldade por parte de 3 participantes (1 do gênero feminino e 2 do gênero masculino) nos processos de construção que exigiam a habilidade manual. Ressalta-se, desse modo, que o resultado completo da execução do processo foi alcançado por 7 dos 9 participantes.

Assim, as análises foram concluídas, e as memórias expressadas pelo alfaiate Sr. Ovídio Silvério, documentadas. De forma inédita, ele confessou que *“temia não conseguir em curto tempo, de 60 horas de atividade permitida no projeto de extensão, passar todos os processos e*

que estava grato por ver que os envolvidos de forma geral conseguiram ao final do projeto apresentar um paletó construído, que não identificou diferença entre habilidade na execução por parte do gênero feminino em relação ao masculino participante”.

3.2 – As pesquisas de campo: Análise e síntese

3.2.1 A participação feminina na alfaiataria sob olhar de alfaiates tradicionais, industrial e contemporâneos

Ponderando as questões das barreiras quanto à participação do gênero feminino na alfaiataria, reconhecimento de mulheres alfaiatas e transmissão dos conhecimentos do ofício, buscou-se informações de alfaiates tradicionais, industrial e contemporâneos para contribuir com a presente pesquisa.

Cabe enfatizar que, nesta etapa, utilizou-se o recurso da referência visual, com o objetivo de aproximar o participante da questão da equidade e do reconhecimento da participação do gênero feminino na alfaiataria.

3.2.1.1 Entrevista com alfaiates da alfaiataria tradicional

Para a referida fase, contamos com amostragem preliminar de dois alfaiates, sendo eles: o Sr. Marcos Moreira dos Santos⁹⁹ e o Sr. Ovídio Silvério

O Sr. Marcos Moreira dos Santos, que reside em Minas Gerais, atuou como profissional alfaiate durante 63 anos e, hoje, é aposentado. Sua entrevista foi realizada por chamada de vídeo via *WhatsApp*, tendo sido feitas as explicações e apresentação do termo de consentimento livre e esclarecimento (TCLE) pela pesquisadora ao entrevistado.

A execução dessa fase considerou o fato de o entrevistado não obter marca própria em sua carreira profissional e objetivou compreender como, durante o processo profissional, o Sr. Marcos Moreira dos Santos rememora a participação de mulheres nas alfaiatarias que trabalhou, se ele

⁹⁹ Os termos de consentimento dos participantes da fase de pesquisa de campo encontram-se no Anexo 05.

identifica a alfaiataria masculina como similar em diversas marcas que trabalhou no feitiço de modelos femininos e se reconhece a participação e aptidão das mulheres na alfaiataria.

Para melhor adaptação e aproximação real do fazer artesanal, proporcionou-se o entrevistado realizar o processo de rememoração, uma vez que o formato da entrevista permite por ser não estruturada.

Sr. Marcos inicia sua fala como quem se sente indignado, *“não consigo ver, compreender a separação de gênero feminino e masculino atuando na alfaiataria, tem muito mais a ver com o olhar, o que chamamos de golpe de vista, do que com o gênero de quem a executa, é uma questão de dom, este ofício não é só querer, é gostar, se apaixonar por ele, você olha e já percebe no cliente como fazer, isso é olhar de alfaiate, isso tem no homem e tem na mulher, mas tem que ter dom”*.

Conduzi para a questão de como ele via as marcas que fazem alfaiataria feminina, para melhor direcionar o foco da pergunta.

“Acho grandioso ver marcas trabalharem tão bem terninhos femininos, e digo mais, por experiência pessoal, o corpo da mulher tem segredos no traçado da modelagem que se não bem traçadas, comprometem todo o processo de sucesso de uma marca.

Uma mulher que aprende alfaiataria se destaca muito mais que os homens a meu ver, porque a mulher é ousada, é livre, muito mais criativa, tem o dom de ir muito além e é muito mais cuidadosa e sabe ouvir com paciência, isso homem não tem.

Eu sempre trabalhei com mulheres, e como meus filhos não quiseram aprender a profissão, fiz questão de ensinar cada uma que teve interesse”.

Perguntei se ele saberia pontuar quantas pessoas ele ensinou e prosseguiu na área como alfaiata e alfaiate, ele respondeu: *“me lembro de ter ensinado muitas pessoas, mas nem todos persistiram até o fim, quando chegava na costura manual, muitas desistiram, que eu tenho notícias você e dois homens estão trabalhando com alfaiataria”*.

Sobre o início de seu aprendizado na alfaiataria e a existência de mulheres que fizeram parte de seu passado neste incentivo no aprendizado:

“Sim, meu passado foi construído dentro de uma família de costureiras e alfaiates, e minha vó era muito melhor na costura que meu vô, então, é isso, era muito preconceito mesmo, não aceitavam que uma mulher soubesse igual ou mais que um homem”.

Quando perguntei se ele via Lanvin, Chanel, Vionet e Schiaparelli como precursoras da alfaiataria, respondeu:

“Não conheço todas, mais a Chanel, e acho que ela foi além, se dependesse dos homens alfaiates estávamos até hoje usando as mesmas roupas, digo de forma, aquela coisa paletó mais pesado, no final do dia cansa o corpo da gente”. E destacou: “quando fazia um vestido no viés levava um tempo enorme para dar o movimento que hoje eu vi nas suas fotos que Vionett fazia brincando, elas são muito melhores do que imaginamos”.

Sequencialmente, ainda com vistas à alfaiataria tradicional, o segundo entrevistado foi o **Sr. Ovídio Silvério**, que se encontra em atividade em sua alfaiataria, que conta com a presença e contribuição de sua esposa, que executa trabalhos de âmbito administrativo, auxiliando na produção de algumas peças de roupas encomendadas pelos seus clientes.

A entrevista do Sr. Ovídio Silvério deu-se de forma presencial, tendo sido feitas as explicações e apresentação do termo de consentimento livre e esclarecimento (TCLE) pela pesquisadora ao entrevistado.

Para melhor adaptação e aproximação real do fazer artesanal, deixamos o entrevistado realizar o processo de rememoração seguindo roteiro intuitivo ordenado por ele. Um diferencial na marca¹⁰⁰ do Sr. Ovídio Silvério é que, em seu local comercial, ele também administra aulas no período noturno, o que possibilitou obter um olhar de um alfaiate e docente ao mesmo tempo.

Seguindo os mesmos procedimentos, rememorando toda a trajetória construtiva de seu ofício como alfaiate, Sr. Ovídio Silvério iniciou fazendo um desabafo:

“Na minha época o alfaiate não gostava de ensinar, e com 13 anos fui trabalhar com meu tio, que tinha uma alfaiataria em São Paulo, com 33 funcionários, dentre estes, três eram mulheres, calceiras, excelentes profissionais, até por isso, que decidi ensinar aqui na alfaiataria também.

100 Fonte: Disponível em: <<https://tinyurl.com/afjub9jr>>. Acesso em: set. 2020.

Para aprender eu fiquei seis anos de ajudante de mesa, observava tudo e a noite eu muitas vezes desmanchava algo para fazer novamente, era o jeito que eu tinha para conseguir aprender. Os alfaiates tinham medo da industrial, do novo, e achavam, que se guardasse o conhecimento do ofício, não perderiam espaço”.

Perguntei se ele tinha mais procura de alunos do gênero feminino ou masculino, Ele explicou que:

“Recebo mais mulheres, porém, muitas delas também estão em busca de aprender peças específicas, como exemplo fazer uma saia, e mais homens em busca de aprender a alfaiataria, mas eu percebo que quando uma mulher se dedicava a aprender a alfaiataria, elas são ótimas na atenção, se envolvem muito no trabalho manual e tem muita habilidade para o ofício”

Perguntei se ele se lembrava de alguma das suas alunas que atuam como alfaiatas, ele respondeu:

“Aqui na cidade tem duas, são excelentes, e quando eu tenho muito trabalho peço ajuda para elas, mas elas não se colocam como alfaiatas não, dizem que são costureiras de peças de alfaiataria, de roupas finas e outros”.

Sequencialmente, procurei entender como a sua esposa atuava e como era vista na alfaiataria.

“Quando é para ela acompanhar, auxiliar marcar medidas de um cliente percebo que não existe resistência por parte dos clientes não, mas, exemplo, já ocorreu da minha esposa fazer um terno e eu entregar e não comentar que ela que executou a maior parte das operações da confecção daquela peça, e o cliente recebeu a peça, fez a última prova e saiu satisfeito”.

Continua: *“daí o mesmo cliente em uma próxima vez, veio e comentei que ela que tinha feito, e percebi no ato o quanto ele observou detalhe a detalhe”.*

Quando perguntei se ele via Lanvin, Chanel, Vionet e Schiaparelli como precursoras da alfaiataria, respondeu:

“Vejo muito de Chanel em minhas peças, acho que ela é uma grande referência”.

Uma observação que fez questão de fazer é que *“não achava que foram os homens que não aceitaram as mulheres na alfaiataria, e sim o mercado, foi uma forma do mercado tirar as mulheres da alfaiataria e isso se impregnou”*.

Por meio da estratégia da pesquisa de campo junto dos alfaiates tradicionais, foi possível obter a percepção dos entrevistados sobre **a importância da participação das mulheres na alfaiataria**, bem como a atribuição/reconhecimento de Lanvin, Vionnet, Chanel e Schiaparelli enquanto alfaiatas. Também se confirmou as questões de aprendizado, que o ofício mantinha como segredo, e que o tempo e a persistência do aprendiz eram umas das condições para que se cumprisse o domínio das técnicas de um alfaiate, além do desmantelamento do modelo dos cânones vigentes na tentativa de manterem o ofício em âmbito familiar, a exemplo do que cita o alfaiate Marcos, sobre seus filhos não darem sequência na profissão.

Alguns pontos foram ressaltados quanto às barreiras para o aceite e reconhecimento da participação do gênero feminino também pelos clientes que frequentam o ambiente da alfaiataria. Assim, conclui-se que prevalece a questão do preconceito para além dos alfaiates, mas também de clientes, que estabelecem barreiras, inibindo as mulheres que executam a função de se denominarem alfaiatas, como no caso das duas alfaiatas que aprenderam com o Sr. Ovídio e se apresentam como costureiras ou outras denominações.

Em relação a questão de os entrevistados reconhecerem a participação e aptidão das mulheres na alfaiataria, ambos mostraram-se abertos na transmissão de seus conhecimentos, não prevalecendo quesitos de seleção para essa escolha pautadas no gênero, como também reconhecem as obras e produções de alfaiatas no passado, porém, mostraram que vivenciaram e ainda vivenciam questões de ordem discriminatória, de preconceito machista, como o exemplo em que Sr. Ovídio Silvério relatou a aceitação dos clientes em reconhecer sua esposa no desempenhar do ofício, o que efetiva a permanência do negacionismo para as mulheres atuarem como alfaiatas.

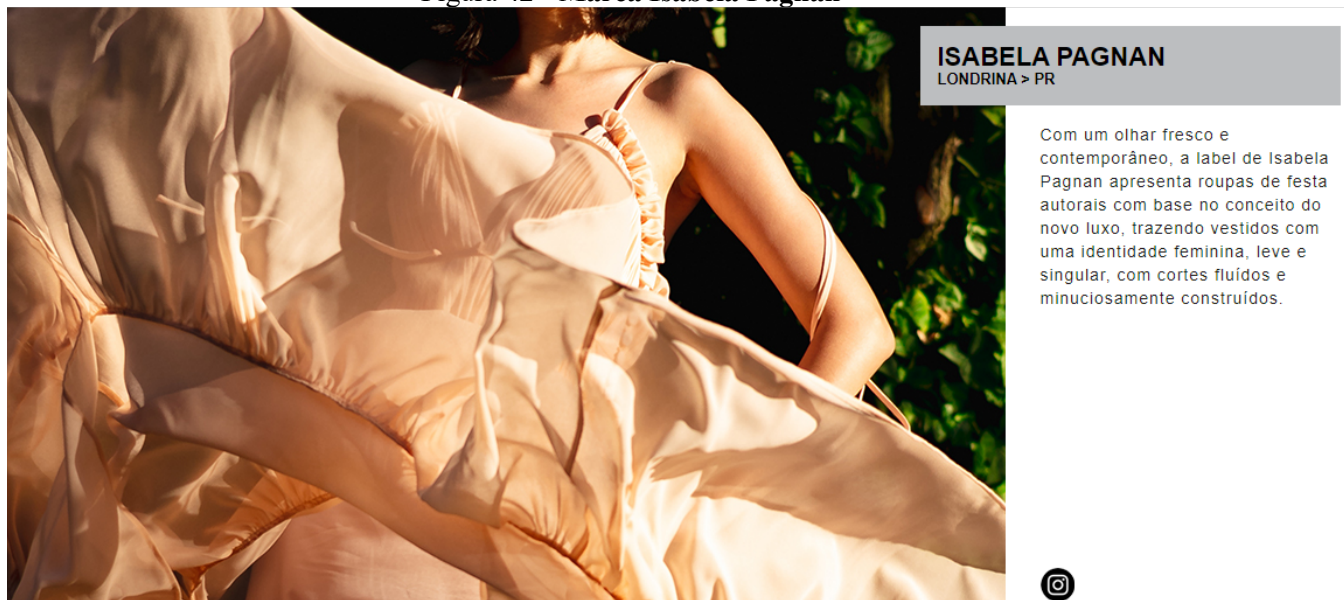
3.2.1.2 Entrevista com designers do segmento de alfaiataria contemporânea

Nesta etapa, na amostragem, buscou-se duas marcas locais. A seleção deu-se com vistas a encontrar designer de moda, de gênero feminino e masculino, jovem e que se intitulasse alfaiate(a)

ou executor de alfaiataria em sua marca. Na análise da marca, buscou-se também a presença da alfaiataria contemporânea, já descrita no tópico 2.4.7, e se usam **da alfaiataria como arcabouço técnico** para novas configurações em seus projetos.

A primeira entrevistada foi **Isabela Pagnan**¹⁰¹, com a marca Label, sediada em Londrina (PR), atuando na construção de novos tempos.

Figura 42 - Marca Isabela Pagnan



Fonte: <https://tinyurl.com/cnsewe8f>

A marca surgiu a partir do trabalho de conclusão de curso de Isabela Pagnan, fundadora e diretora criativa que assina todas as peças da marca, em 2017, com o propósito de criar um olhar mais fluido e contemporâneo para o vestido de festa, baseada no conceito do novo luxo e da sofisticação aliada ao consumo consciente.

A empresária explica que “*o processo criativo da marca parte de materializar cores, formas e tecidos em uma abordagem que une a simplicidade ao luxo e que busca referências no feminino, na natureza, em obras de arte e em um olhar refinado e cheio de frescor para o desejo da mulher contemporânea*”.

¹⁰¹ Os termos de consentimento dos participantes da fase de pesquisa de campo encontram-se no Anexo 05.

Explica, ainda, que *“o desejo por vestir roupas de festa com uma linguagem contemporânea, fresh e em sintonia com os novos tempos foi o que moveu a jovem estilista a criar e lançar sua primeira coleção em Londrina, local onde tudo começou, ganhando visibilidade local e regional rapidamente”*.

Em 2019, a marca recebeu o selo de reconhecimento TOP 10 SEBRAE (PR) de marcas autorais paranaenses, sobre isso, Pagnan conta que *“foi convidada a participar de eventos que fomentam a moda nacional como o coletivo Carandai 25 e lojas como a Casa 22 em São Paulo, e o marketplace (2)Collab”*.

Quando perguntei se ela identificava a alfaiataria em suas peças e se intitulava uma alfaiata, respondeu que *“sim, percebo que me utilizo de elementos da alfaiataria na construção de um bojo, de um corpete, no manejo de um tecido em fazer acolchoamentos, **mas não me intitulo”***.

Sobre o motivo, relatou que: *“tinha receio de que as pessoas não viriam como, mesmo que dominando processos e colocando elementos da alfaiataria na sua coleção, tinha medo de as pessoas estranharem, e também achava a área muito nobre, ainda teria muito a aprender”*.

Quando perguntei se ela via Lanvin, Chanel, Vionet e Schiaparelli como precursoras da alfaiataria e se sua marca se identificava com alguma delas, respondeu:

“Vejo muito de Vionet, pela escolha dos tecidos, pela construção das formas na coleção pela moulage, e vejo Chanel pela qualidade de acabamentos, os recursos de modelagem que utilizo e busco para resolver propostas na coleção e valorizar o corpo feminino, prezando a beleza e conforto sempre”.

Solicitei que elegeisse criações que identificasse a alfaiataria contemporânea como recursos em suas peças, e ela destacou as que seguem abaixo:

Figura 43 - Alfaiataria contemporânea na marca Isabela Pagnan



Fonte: <https://tinyurl.com/b5tu2mds>

Isabela Pagnan descreveu seus produtos da seguinte forma: *“transitam no tempo, sem seguir estações predefinidas, e prezam pela atemporalidade criativa em um vestido de festa atual, trazendo uma identidade feminina, leve e singular, com cortes fluidos e minuciosamente construídos”*.

Perguntei quanto à questão de trabalho manual, uma vez que identificasse isso nas criações de sua marca, e ela relatou que a marca o prioriza, sobretudo nos plissados e acabamentos primorosos, como forma de valorizar o processo à mão e todos os profissionais envolvidos no processo.

“A produção é feita toda de forma artesanal em Londrina e desenvolvida exclusivamente por mulheres. Criada e produzida por mulheres, para mulheres”.

Relatou também que acompanha a criação da primeira peça, mas sempre deixa muito aberto e faz questão de aprender com as costureiras que trabalham juntamente com ela nos processos. Voltada a um público autêntico e consciente, a proposta de Isabela Pagnan transita entre a rua e a festa, traduzindo um novo modo de se pensar e consumir roupas de festa.

Algo que fez questão de destacar é que ela seleciona mulheres com mais experiências, senhoras com maior tempo de conhecimento para trabalhar, pois acredita que, assim, dá

oportunidade a essas mulheres no mercado de trabalho, além de valorizar os conhecimentos que possuem.

A segunda marca e última desta fase com designers alfaiate(a) foi a empresa de moda festa de **Samuel Oliveira**¹⁰², formado em design de moda em 2016. Seu atêlie também localizado em Londrina, no Paraná, com perfil de alfaiataria e noivas, utilizando, para tanto, uma linguagem contemporânea.

A marca tem como sua essência valorizar e utilizar técnicas artesanais na construção de suas peças, buscando no artesanal o suporte para a criação de peças exclusivas.

Figura 44 – Marca Samuel Oliveira Couture



Fonte: <https://tinyurl.com/3sdntptt>

A entrevista foi presencial. Ao relatar a marca, Samuel Silveira explicou que “*busca pelo bordado exclusivo inibir o excesso de impessoalidade na confecção do vestuário decorrente da industrialização que gera produtos unificados esteticamente*”.

102 Os termos de consentimento dos participantes da fase de pesquisa de campo encontram-se no Anexo 05.

Ao ser questionado sobre as técnicas de construção e se se considera um alfaiate, Samuel Oliveira descreveu que *“as peças são valorizadas por suas modelagens, linhas usadas, pontos escolhidos na hora de executar o trabalho, que se senti um alfaiate iniciante, que sempre terá muito a aprender”*.

Enfatizou, ainda, a necessidade especial que tem com as costureiras e bordadeiras para explicar a importância desses cuidados, fazendo-as entender a necessidade de peças com acabamentos impecáveis. Para isso, criou um método próprio de aplicar os recursos da alfaiataria tradicional na elaboração dos moldes e o ensina para estagiários e funcionários, pois considera que o mercado precisa renovar na mesma medida que busca referência no passado.

“Eu tenho o cuidado de misturar as técnicas, uso a moulage, a alfaiataria em um recorte, e, assim, vou construindo as peças, penso que um processo de qualidade não acontece da mesma forma com técnicas isoladas, mas com a junção delas”.

Quando perguntei se ele via Lanvin, Chanel, Vionnet e Schiaparelli como precursoras da alfaiataria e se alguma se identificava com sua marca, respondeu:

“Na moda festa, vejo muitos elementos de Vionnet, as estruturas, os drapeados que a cliente espera da roupa que a marca propõe. Quando para um evento, ou onde a mulher não é anfitriã, os elementos da alfaiataria estão muito presentes, em estruturação dos tecidos, nas linhas mais simples, porém atemporal, que trazem algo além de uma tendência e uma identificação da usuária com o objeto projetado”. Neste momento, Samuel Oliveira identifica em sua marca fortes traços de Lanvin.

Explica que tal referência justifica-se na busca por rememorar técnicas de bordados que eram utilizadas por sua avó, pois percebeu que elas seriam abandonadas, e que, se não a resgatassem, talvez, pelo menos em nossa região, não teríamos mais este conhecimento artesanal.

Figura 45 – Vestuário com interferência de técnicas artesanais



Fonte: <https://tinyurl.com/6v97bp47>

Descreve que “o desenvolvimento de riscos exclusivos para base dos bordados, que são feitos para utilizar no bastidor, tanto com fio de seda quanto com pedrarias e cristais, nessa técnica o tecido é preso com os quatro lados esticados, para que o tecido não repuxe posteriormente, possibilitando atingir uma qualidade superior no acabamento”.

Prossegue a explicação da técnica para a aplicação de flores: “as flores de tecidos para aplicação nas peças são feitas manualmente com a utilização de golfradores¹⁰³, onde o tecido é engomado, recortado com fôrma no formato desejado e colocado no gofrador aquecido pelo fogo onde será boleado para dar o formato da flor desejada”.

103 Golfrador é uma forma metálica ou de outros materiais similares utilizadas para moldar tecidos delicados para fazer apliques em formatos de flores artesanais. O que ocorre pelo processo de pressão e de corte das peças.

Samuel Oliveira concluiu a entrevista destacando que a marca objetiva “*que os processos contemplados nas peças a serem desenvolvidas deve ser de alta qualidade, para atingir peças realmente exclusivas e de estéticas diferenciadas*”.

As entrevistas, realizadas com os designers jovens alfaiates(as) de marca de moda contemporânea, permitiram confirmar que ambos os entrevistados **usam da alfaiataria como arcabouço técnico** para a concepção das peças. Também foi verificada a questão da designer **Isabela Pagnan** não se intitular alfaiata, uma atitude atrelada a questões de receio quanto à aceitação das pessoas, e não porque ela não conhece e domina o ofício, evidenciando, dessa forma, **as consequências que a exclusão do gênero no passado mantém no presente**.

Quanto à dificuldade de se reconhecerem como alfaiate(a), compartilham a questão de ainda serem jovens na área, o que comprova a existência de preconceitos etários passados, enraizados no cânone vigente, no reconhecimento do(a) profissional no ofício.

Outro fator presente em ambas as marcas, característica das questões e visões do contemporâneo, é a necessidade de resgate das técnicas artesanais do passado, como também a inclusão das mulheres por ambos os designers em suas marcas e a abertura para a transmissão do conhecimento, não mais como no passado, quando os alfaiates mantinham segredo na transmissão do ofício.

3.2.1.3 Entrevista com uma alfaiata da alfaiataria industrial

Nesta etapa, contamos com a amostragem de uma empresa local, a Silvia Dorè¹⁰⁴, sediada na cidade de Londrina (PR), com 20 anos de experiência na confecção de moda feminina. O objetivo foi buscar entender a aplicação da alfaiataria tradicional na transferência para o sistema de alfaiataria industrial.

A análise para a seleção da entrevistada deu-se em observância quanto aos produtos de vestuário de moda que apresentassem na sua concepção a **alfaiataria industrial** em seus projetos, bem como se a entrevistada se identifica como uma **alfaiata**.

104 Os termos de consentimento dos participantes da fase de pesquisa de campo encontram-se no Anexo 05.

Figura 46 - Indústria de moda feminina Silvia Dorè



Fonte: <https://tinyurl.com/ced8hhfy>

Proprietária e fundadora da empresa, Silvia Dorè possui experiência em alfaiataria e, durante os oito anos iniciais, foi a responsável direta pela direção e concepção do padrão de modelagem e confecção de seu produto.

Em entrevista explica: *“quando iniciei minha marca, eu tinha conhecimento de costura, modelagem de roupas femininas, e também tinha bastante conhecimento da alfaiataria pelo convívio que tive com um alfaiate que fazia minhas peças, eu mandava fazer meus terninhos, mas pedia para acompanhar todo o feito, o que determinou que eu convivesse desde muito cedo e compreendesse o que era uma peça de roupa com padrão de excelência em acabamento”*.

A Sra. Silvia Dorè começou sua marca em Londrina, e uma das dificuldades que encontrou foi de formar uma equipe já com os critérios de qualidade que ela tinha para a criação da marca que projetava iniciar.

Prossegue, na entrevista explicando que, *“inicialmente, precisei capacitar cada costureira a seu modo, alinhando as peças, fazendo os processos de embutimento de forro, passando cada vinco de barra”*. Dá uma pausa em sua fala e parece viajar no cenário onde tudo começará, mas prossegue: *“enfim, esse processo até foi razoável conseguir fazer, porém, a parte da modelagem,*

de encontrar uma ou um profissional que realizasse a alfaiataria de uma forma mais despojada, moderna foi a de maior dificuldade”.

A empresária relatou que não conseguiu alguém que viesse até a empresa disposto a ensinar a alfaiataria com o olhar de uma proposta inovadora para o feminino, então, junto com uma de suas melhores costureiras na época, passou semanas desmanchando e refazendo cada etapa de um terno clássico masculino, até que chegaram ao ideal que ela queria para a marca.

Questionei se ela sentiu dificuldades em encontrar, há mais de 20 anos atrás, abertura na aceitação de sua entrada no mercado da alfaiataria industrial, e ela ressaltou: *“senti mais dificuldade das pessoas que eu chamava para trabalhar entenderem o que eu desejava, que era uma proposta inovadora para o tempo e o local, talvez eu não desejava um blazer masculino em versão feminina”.*

“Eu queria uma peça autoral de alfaiataria feminina, e isso levou certo tempo, até que consegui encontrar alguém com perfil profissional, mas sempre trabalhei junto na produção da primeira peça da coleção, para só depois liberar os pedidos em escala industrial”.

No ano de 1996, a empresa contava com 88 funcionárias internas, mantinha um *showroom* em São Paulo, participava das maiores e melhores feiras comerciais, além dos representantes que atuavam no Brasil de Norte a Sul. Contudo, a empresária relatou que, diante de diversas mudanças, a empresa decidiu trabalhar com um novo foco.

A linha *Private Label*¹⁰⁵: *“temos a qualidade, conhecimento e reconhecimento no mercado nacional para atender diversas marcas que buscam um produto de alfaiataria feminina”.*

Outra forma de atuação é a linha de moda corporativa, na qual se especializaram em *Dress Code*, tornando-se referência na produção de vestuário com elementos da alfaiataria associados com linguagem corporativa.

Figura 47 - **Clientes *Dress Code* marca Silvia Dorè**

105 *Private Label* é um tipo de terceirização da produção, em que uma empresa contrata outra para o desenvolvimento de um serviço ou produto com o seu nome. Disponível em: <<https://tinyurl.com/r3d3ydw9>>. Acesso em: jul.2020.

Clientes



Free Instagram Feed w

Siga-nos no Instagram

Fonte: <https://tinyurl.com/wfuuv9k7>

A empresária destaca que muitas mudanças também se deram após a formação de sua filha em Design de Moda pela UEL, em 2015, que passa a ingressar o quadro efetivo da empresa, cuidando, juntamente com ela, das novas linhas inseridas.

Ao perguntar para Silvia Dorè a relação da marca com a alfaiataria, ela respondeu que:

“A essência da minha marca é a alfaiataria, é a seiva da marca, é o que nutre o que o cliente chama de qualidade inigualável, e destaca, vestibilidade, algo que o cliente não sabe dizer em uma camisa por exemplo de onde vem, eu sei, vem do conhecimento da raiz da alfaiataria”.

Ao perguntar se ela se intitulava alfaiata e se percebia um estranhamento nas pessoas por ela ser uma mulher alfaiata, respondeu:

“Sim, eu me sinto uma alfaiata, e quando inclusive trouxe um alfaiate para que eu explicasse para ele o que eu queria que ele fizesse na marca, bem no início da criação da empresa, ele disse que eu não entendia o que era alfaiataria, então disse, não vamos perder tempo, segui sem ajuda claro, pois o que eu queria era alfaiataria sim, só estava à frente do tempo do padrão que elegeram que teria que ser a alfaiataria”.

Quando perguntei se ela via Lanvin, Chanel, Vionnet e Schiaparelli como precursoras da alfaiataria e se alguma se identificava com sua marca, respondeu:

“Sim, vejo todas, e reconheço a luta de todas em suas propostas, acho que deveríamos evidenciar mais do legado que essas mulheres e tantas outras deixaram para a moda”.

Silvia Dorè concluiu a entrevista dizendo que “*temos que ensinar pelo resultado de nosso produto o que é qualidade*”.

Esta etapa evidenciou a dificuldade da transmissão de conhecimento de forma mais latente no final do século XX, período no qual a marca teve seu início. Conforme a empresária Silvia Dorè destacou, ocorreu embates de ordem **preconceituosa** por parte do alfaiate que ela buscou para dar início ao processo de sua marca.

Evidencia-se também a recusa para o novo, isto é, a transferência de conhecimento da alfaiataria tradicional para o sistema industrial não era permitida, prevalecendo, ainda, barreiras para a alfaiataria industrial se solidificar, acrescidas as indagações para a alfaiataria contemporânea, que abarca em sua concepção a inovação na base da alfaiataria tradicional, o que também é uma característica da marca Silvia Dorè.

Assim, as questões de fechamento e preconceitos mostram-se atreladas ao avanço da alfaiataria industrial e contemporânea, embora, evidencie-se na marca o cuidado com os processos que envolvem padrões indicados na alfaiataria tradicional, sendo seus produtos claramente transferidos como acabamento minucioso, passadoria em etapas fundamentais para vincar barras, uso de entretelas e aviamentos. Algo de destaque enfatizado na entrevista, e de fato verificado, foi a qualidade nos padrões da modelagem para alcançar a relevância de produtos de alfaiataria industrial na contemporaneidade.

3.3 Pesquisa com docentes e profissionais alfaiatas: Análise e síntese

3.3.1 Docentes que ministram conteúdo da alfaiataria

Para a seleção do grupo, optou-se pelo perfil de docentes da área da modelagem e costura, participantes do Grupo do Concurso de Modelagem, do Congresso Colóquio de Moda, e as Instituições de Ensino Superior que ofertam Cursos de Moda, Estilismo em Moda e Design de Moda com disciplinas que abordam em seus Projetos Pedagógicos a alfaiataria.

Para a referida fase, constituíram perguntas diretas, por questionário on-line na base do *Google Forms* encaminhado para 47 sujeitos. Em primeiro momento foram enviados o

questionário (Anexo 04), para filtragem dos participantes, sendo selecionadas somente docentes do gênero feminino, que prosseguiria respondendo apenas se tivesse conhecimento em alfaiataria. Nesse cenário, dos 47 questionários enviados, tivemos 14 participantes. Dos 14 participantes tivemos a filtragem quanto a atuação dos docentes de forma direta ou indireta na alfaiataria, conforme segue no Quadro 15.

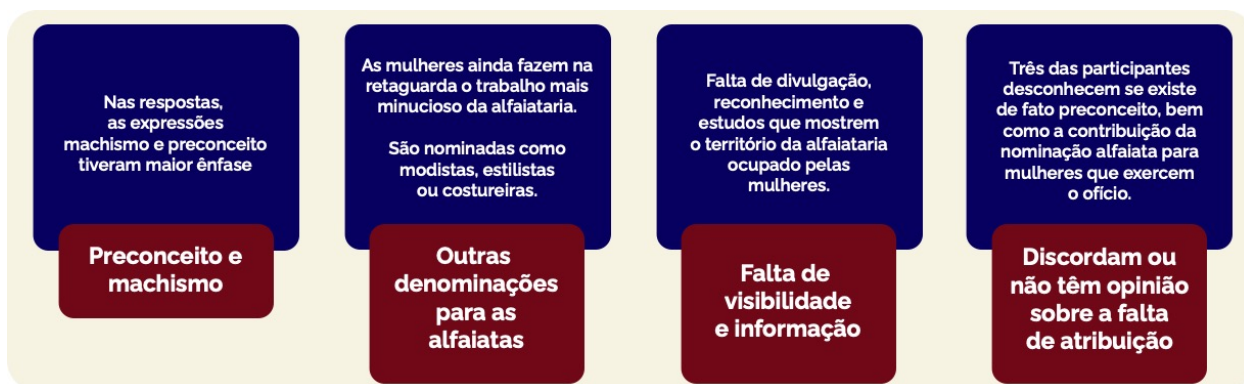
Quadro 15: Síntese das respostas de docentes que ministram conteúdo da alfaiataria

Perguntas	Respostas
Atuação profissional	36,7% exercem diretamente a alfaiataria
	64,3% responderam esporadicamente
Atua como profissional em:	7,1% atuam em alfaiatarias, ateliês de costura ou indústrias
	78,6% no campo do ensino de nível qualificação, técnico ou superior
	14,3% em alfaiatarias, ateliês de costura ou indústrias e no campo do ensino de nível qualificação, técnico ou superior
Você se reconhece como uma alfaiata?	50% não se reconhecem como alfaiata
	28,6% as vezes se reconhecem como alfaiata
	21,4% responderam que sim
Se já ouviu a denominação alfaiata	57,1% responderam que não
	42,9% já ouviram
Dificuldade em se aceitar como alfaiata	50% não sentem dificuldade
	42,9% relatam dificuldades em aceitarem o termo
	7,1% relatam que a dificuldade já ocorreu algumas vezes
Quanto às barreiras para a entrada de mulheres	50% responderam que sim, as barreiras existem
	50% consideram que talvez

Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Quanto às perguntas estruturadas, o conteúdo buscou compreender qual a percepção das entrevistadas sobre o que leva as pessoas a terem dificuldade em atribuir o título de alfaiata(e) às mulheres, conforme segue na Figura 48.

Figura 48 - Síntese da percepção da dificuldade em se reconhecer como alfaiata



Fonte: elaborada pela pesquisadora

Diante da pergunta: “Você utiliza fontes bibliográficas para a prática profissional ou acadêmica? Se afirmativo, quais?” foi possível conhecer as fontes atuais utilizadas pelas docentes, conforme segue a transcrição das respostas das entrevistadas no Quadro 16.

Quadro 16: Fontes para prática profissional ou acadêmica na alfaiataria

Você utiliza fontes bibliográficas para a prática profissional ou acadêmica? Se afirmativo, quais?	
1	<ul style="list-style-type: none"> Modelagem Alfaiataria Masculina - Stefania Rosa
2	<ul style="list-style-type: none"> Stefania Rosa Isabel Italiano
3	<ul style="list-style-type: none"> AMADEN-CRAWFORD, Connie. Costura de moda: técnicas básicas. Bookman. FULCO, Paulo de Tarso; SILVA, Rosa Lúcia de Almeida. Modelagem plana feminina\masculina. Senac. Stefania Rosa. Alfaiataria: Modelagem plana masculina. DUARTE, Sonia e SAGGESE, Sylvia. Modelagem Industrial Brasileira\saias\tabela de medidas. Letras & Expressões. ROLLIM, Cristina e RADICETTI, Elaine. Modelagem industrial feminina: Construção de bases, técnicas e interpretações de modelagem. DUBURG, ANNETTE.; VAN DER TOL, RIXT. Moulage: arte e técnica no design de moda. Bookman.

	<ul style="list-style-type: none"> • ABLING, Bina e Maggio, Kathleen. Moulage, modelagem e desenho: prática integrada. Bookman.
4	<ul style="list-style-type: none"> • Alfaiataria: Modelagem plana masculina
5	<ul style="list-style-type: none"> • Não consta
6	<ul style="list-style-type: none"> • Senac material e experiência
7	<ul style="list-style-type: none"> • Stefania Rosa Alfaiataria Masculina - • Moda Masculina - John Hopkins Modelagem - • Plana feminina - Estefânia Rosa; • Corset: Interpretações da forma e da construção- Ana Laura Berg; • Moulage: Arte e Técnica no Design de Moda - Annette Duburg; • Construção do Vestuário - Anette Fischer; • The art draping - Crawford, C. A.
8	<ul style="list-style-type: none"> • Sim!! Principalmente história da moda
9	<ul style="list-style-type: none"> • Stefania Rosa • Souza, • Bernhard Roetzel, • Fulco
10	<ul style="list-style-type: none"> • Modelagem - Tecnologia em Produção de Vestuário (Org. Flávio Sabrá); • Pattern Magic I, II e III; • Modelagem - Paulo Fulco; • Modelagem - Rosa Marly.
11	<ul style="list-style-type: none"> • O livro da Stefania Rosa • o livro italiano Burgo e outros livros de costura e acabamento.
12	<ul style="list-style-type: none"> • SENAC, ANA Laura Berg, • Marlene Mukai
13	<ul style="list-style-type: none"> • Tecnologie della modellistica della confezione Tatiana Aglietti - Hoepli, Milano, 2001. 2. • Il Modellismo: tecnica del modello sartoriale e industriale - Fernando Burgo - Editore Milano, Milano, 2004. • Tailoring: the classic guide to sewing the perfect jacket - created by the editors of Creative Publishing International • Creative Publishing International, 2005. • Corte tridimensional - Fundamentos - Bunka Fashion College - 2001. • Sistema de moda cultural / Curso de Produção de vestuário. (material de modelagem tridimensional todo em japonês- vários volumes) • Draping: art and craftsmanship in fashion design - Annette Duburg, Rixt van der Tol. ArtEZ, 2009.
14	<ul style="list-style-type: none"> • Não respondeu

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Nas respostas, foi possível compreender que de forma geral, as docentes fazem uso de fontes bibliográficas oriundas de áreas como modelagem plana, modelagem tridimensional, costura, história da moda, vestuário e outras que fundamentam para a base do ensino da alfaiataria.

Dando sequência a análise do questionário, a próxima pergunta objetivou compreender as fontes provenientes de autoras do gênero feminino utilizadas na área. Para tanto, fez-se a seguinte pergunta: Como docente, você utiliza alguma fonte bibliográfica sobre alfaiataria oriunda de autoria do gênero feminino? Se sim qual?

Quadro 17 - **Fonte bibliográfica sobre alfaiataria oriunda de autoria do gênero feminino**

Como docente, você utiliza alguma fonte bibliográfica sobre alfaiataria oriunda de autoria do gênero feminino? Se sim, qual?	
1	<ul style="list-style-type: none"> • Modelagem Alfaiataria Masculina - Stefania Rosa
2	<ul style="list-style-type: none"> • Stefania Rosa, Isabel Italiano
3	<ul style="list-style-type: none"> • O livro de alfaiataria Stefania Rosa editado pelo Senac
4	<ul style="list-style-type: none"> • Alfaiataria: modelagem plana masculina, da autora Stefanea Rosa
5	<ul style="list-style-type: none"> • Não consta
6	<ul style="list-style-type: none"> • Senac material e experiência
7	<ul style="list-style-type: none"> • Alfaiataria Masculina - Estefânia Rosa; Modelagem plana feminina • Estefânia Rosa; • Corset: Interpretações da forma e da construção- Ana Laura Berg; • Moulage: Arte e Técnica no Design de Moda • Annette Duburg; • Construção do Vestuário • Anette Fischer; • The art draping • Crawford, C. A. Incluindo algumas teses e dissertações na atualidade
8	<ul style="list-style-type: none"> • Dedicado apenas a alfaiataria, não utilizo outros materiais
9	<ul style="list-style-type: none"> • Armstrong, Helen Joseph. Patternmaking.
10	<ul style="list-style-type: none"> • Não
11	<ul style="list-style-type: none"> • Sim, o livro da Stefania Rosa, de alfaiataria
12	<ul style="list-style-type: none"> • Tônico Nakamichi, Stefanini Rosa
13	<ul style="list-style-type: none"> • Technologie della modellistica della confezione • Tatiana Aglietti • Hoepli, Milano, 2001. • Já consultei Stefania Rosa, mas não utilizei
14	<ul style="list-style-type: none"> • Apostilas e experiência

Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Em análise as respostas, percebemos de forma mais recorrente a fonte bibliográfica da autoria de Stefania Rosa – Modelagem Alfaiataria Masculina. De forma geral, os títulos acima se complementam quanto a conteúdos oferecidos, pois, em alguns contemplam a modelagem da alfaiataria, outros a produção da peça de alfaiataria e também em outros a história da alfaiataria.

Na conclusão da questão referente a atuação das profissionais docentes, a próxima pergunta objetivou compreender como docente, quais disciplinas ministram ou ministraram, para tanto, fez-se a seguinte pergunta: Caso seu exercício profissional seja, ou tenha sido, na área acadêmica, qual a denominação da disciplina vinculada à alfaiataria você ministra ou ministrou? As respostas seguem no Quadro 18.

Quadro 18: **Denominação da disciplina vinculada à alfaiataria ministrada.**

Caso seu exercício profissional seja, ou tenha sido, na área acadêmica, qual a denominação da disciplina vinculada à alfaiataria ou ministrou?	
1	• Modelagem plana e computadorizada avançada
2	• Alfaiataria e Modelagem e costura
3	• Modelagem (básica, 1, 2,3, avançada)
4	• Modelagem plana e computadorizada avançada.
5	• Modelagem plana III
6	• Modelista
7	• Laboratório de Confecção de Modelagem Especial Moulage
8	• Modelagem (qualificação e ensino técnico)
9	• Modelagem Masculina, Modelagem Avançada
10	• Modelagem Básica, Modelagem Masculina, Costura I, II, III, IV e V, Draping, Draping Avançado, Ergonomia.
11	• Tenho duas disciplinas: Alfaiataria I (para conceitos básicos e modelagem e montagem de colete) e Alfaiataria II (para trabalho mais avançado com montagem de um paletó).
12	• Montagem em tecidos especiais
13	• Laboratório da Forma Avançada
14	• Não respondeu

Fonte: Elaborada pela pesquisadora

No quadro acima, é perceptível que os conteúdos referentes a alfaiataria estão em sua quase totalidade alocados nas disciplinas referentes a modelagem, costura, montagem de peças e outros, e somente 2 das respostas, constam a denominação da palavra alfaiataria.

Sabe-se que todas as entrevistadas ministram o conteúdo, mas evidencia-se pelo resultado exposto a necessidade de constar de forma documentada nos Projetos Pedagógicos a expressão alfaiataria, para fortalecimento e esclarecimentos dos conteúdos trabalhados.

Em síntese, com as entrevistas, foi possível detectar a quantidade de docentes na área formando egressos para atuarem na alfaiataria, mas que ainda não se intitulam alfaiatas. Outro

fator confirmado foi a questão da palavra machismo, que prevalece como índice de maior destaque nas respostas referentes à dificuldade de se atribuírem como alfaiatas.

Na busca pela informação a respeito de material utilizado para o exercício de conteúdos referentes à alfaiataria, confirmou-se quase uma unanimidade na utilização da Modelagem Alfaiataria Masculina, de Stefania Rosa, ressaltando, dessa forma, a necessidade de publicações na área pelas mãos de alfaiatas na área da pesquisa e ensino.

3.4 Alfaiatas atuantes no mercado de moda - Mulheres na alfaiataria na moda brasileira (2016-2020): Análise e síntese

Sequencialmente, buscou-se compreender a participação das mulheres como designers e estilistas no contemporâneo brasileiro. Para isso, realizou-se uma pesquisa para verificar como se dá a participação do gênero feminino no maior evento de moda do Brasil, o São Paulo Fashion Week (SPFW)¹⁰⁶, na plataforma on-line, entre os anos de 2016 a 2020, nas edições de número 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 e 48. Selecionamos as marcas que atuaram nos desfiles nesse período para constatar se existiu equidade entre os gêneros feminino e masculino na função de estilista/designer responsável pela coleção apresentada.

106 TEMPORADAS SÃO PAULO FASHION WEEK. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4mrw8knc>>. Acesso em: 21 out. 2020.

Quadro 19 - Edições do São Paulo Fashion Week entre 2016 a 2020: atuação por gênero

2020	N48 2019	N47 2019	N46 2018	N45 2018	N44 2017	N43 2017	N42 2016	N41 2016	Total Desfiles
29 - D	25 - D	36 - D	30 - D	28 - D	34 - D	36 - D	26 - D	37 - D	281 - Total
16- M	15 - M	22 - M	19 - M	14 - M	14 - M	17 - M	14 - M	19 - M	150 - M
13- F	10 - F	14 - F	11 - F	14 - F	20 - F	19 - F	12 -F	18 - F	131 - F
			1 Misto		01 Misto	01 Misto	01 Misto		04 Misto
D = Desfiles M = Gênero Masculino F = Gênero Feminino									

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Das 281 marcas, o resultado aponta 150 homens, 131 mulheres e 04 gestões mistas na modalidade de estilista/designer. Nesta proporção de resultados, observa-se que não existe uma disparidade expressiva na equidade de gêneros. Porém, se compararmos com o resultado da pesquisa referente as relações de gênero nas universidades brasileiras, concluiremos que este número confirma uma exclusão, uma vez que em porcentagem, nos cursos superiores em Design de Moda, 90% dos alunos são mulheres¹⁰⁷

Das 131 marcas desfiladas que possuem mulheres na modalidade de estilista/designer das marcas, somente **05 marcas** em seu resumo sobre o descritivo no site do evento contemplam coleções de alfaiataria com mulheres em seu comando, sendo elas as marcam abaixo relacionadas, sendo elas: **1) ALUF¹⁰⁸ - Designer Ana Luisa Fernandes; 2) Gloria Coelho¹⁰⁹- Designer Gloria**

¹⁰⁷ BARRETO, Andreia. A mulher no ensino superior: distribuição e representatividade. Cadernos do GEA, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p.1-46, jul. 2014. Semestral. Acesso em: 22 out. 2020.

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://tinyurl.com/6ea5z95c>>. Acesso em 27 out.2020.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://tinyurl.com/37vbpt6x>>. Acesso em 27 out.2020.

Coelho; 3) Neriage¹¹⁰ – Designer Rafaella Caniello; 4) Helena Pontes¹¹¹ – Designer Helena Pontes; e 5) Giuliana Romano¹¹².

Quadro 20 - Resultado das marcas que se denominam alfaiataria e possuem mulheres como Estilistas/Designers

Marca	Designer
ALUF	Ana Luisa Fernandes
Gloria Coelho	Gloria Coelho
Neriage	Rafaella Caniello
Helena Pontes	Helena Pontes
Giuliana Romano	Giuliana Romano

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Diante do resultado, é necessário considerar que, devido à ausência de nomeação clara da função atribuída para a alfaiata quando se refere ao gênero feminino, a pesquisa considerou em sua apreciação quando no descritivo constava que a referida marca participante do SPFW projetava alfaiataria e que tinha no comando efetivo o gênero feminino.

No entanto, pelos produtos nos sites e das imagens apresentadas nas marcas, que desfilaram, conclui-se que existem mais do que cinco marcas que executam alfaiataria com mulheres na função de designers e estilistas, porém não foram registradas.

Para compreender a atuação das mulheres no contemporâneo na alfaiataria brasileira, investigou-se marcas que possuem mulheres no comando e se intitulam alfaiates além do SPFW, conforme composto no Quadro 21.

110 Disponível em: <<https://tinyurl.com/88fjmm6n>>. Acesso em 27 out. 2020.

111 Disponível em: <<https://tinyurl.com/2w2bz2zv>>. Acesso em 27 out.2020.

112 Disponível em: <<https://tinyurl.com/cr56472r>>. Acesso em 27 out.2020.

Quadro 21 - **Mulheres alfaiates brasileiras no século XXI**

	Marca e alfaiata responsável	Formação	Tempo de atuação na área
1	Giuliana Romano	Graduada em Economia e Moda	Iniciou a marca em 2006 e, em 2018, encerrou as atividades. Retornou em 2020, com a nova marca colaborativa GIU Instagram: https://tinyurl.com/4swnmux
2	Bárbara Santiago Alfaiataria Santiago	Graduada em Artes Plásticas e em Estilismo e modelista de vestuário	Santiago Alfaiataria – 2007 Site: https://tinyurl.com/3u68yxaz
3	Laura Borges Alfaiataria	Graduada em Moda e Mestre em	L'AURA ALFAIATARIA – Desde 2017 Site: https://tinyurl.com/2zzabuz2
4	Mara Belchior Alfaiate	Formação técnica em Alfaiataria masculina e feminina, festa e noivas.	Trabalha há 40 anos na área Instagram: https://tinyurl.com/6jbcdywz
5	Ozenir Ancelmo	Graduada em Artes Plásticas e Mestrado em Artes	- Alfaiataria sob medida - Noivas e cursos. - 30 anos na área Site: https://tinyurl.com/k3uv7x95
6	Beatriz Garcia Alfaiataria	Graduada em Design de Moda, com habilitação em modelagem e pós-graduada em modelagem e <i>moulage</i> no processo de criação. Formação técnicas de modelagem e especialização em alfaiataria	2018 Instagram: https://tinyurl.com/5bk5xe2k

7	Andrea Gomes Alfaiataria	Experiencia de 17 anos no mercado	2020 Instagram: https://tinyurl.com/whg6bdrs
8	Barbara Tofanetto	Graduada em Artes Plásticas	2012 Instagram: https://tinyurl.com/3tmp97jh
9	Alfaiataria Gentile	Graduada em Design de Moda	2009 Instagram: https://tinyurl.com/k3ne86ds

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Com o mapeamento, foi possível confirmar um baixo número de mulheres alfaiatas atuando no Brasil, destacando que somente foi considerado as que se intitulam atuando na alfaiataria. Na sequência de posse desses nomes, buscou-se estabelecer contato com essas mulheres para a realização da última etapa da pesquisa de campo, conforme segue abaixo.

3.4.1 Mulheres alfaiatas brasileiras na contemporaneidade

Visando compreender sobre a atuação das mulheres na alfaiataria, em busca do conhecimento quanto as barreiras ainda existentes para a entrada e permanência delas na área, a questão de se intitularem como alfaiatas, o preconceito de profissionais do gênero masculino na alfaiataria, o reconhecimento/aceitação do predomínio das alfaiatas frente aos clientes e outros fatores a descobrir, as entrevistas com as mulheres alfaiatas buscou a aproximação e confirmação nesta última etapa. A seleção das entrevistadas pautou-se no Quadro 21, que apresentou nove alfaiatas, porém, destas, foi possível estabelecer contato e retorno com cinco. Desta forma, o universo pesquisado nesta última fase, compreendeu 5 alfaiatas.

A referida fase buscou trabalhar com foco em entrevistas com questões abertas, observando a interação entre os relatos que as entrevistadas procediam com informações sobre seu percurso, desde a entrada na área, busca de formação e informação técnica do fazer do ofício e outros. Por

isso, a técnica de questionamento nesta fase foi amparada nos indicativos de Bosi (1994), que permite reviver, visitar por intermédio do relato do pesquisado suas memórias.

Essa tônica é fundamental para provocar as reflexões, estimular o retorno às cenas, por intermédio do compartilhamento de relatos, fotos, fatos que a pesquisadora também viveu, com vistas a localizar se estas se intitulam, reconhecem e executam todo o processo da alfaiataria. Por isso, as entrevistas aconteceram de forma aberta, sem necessariamente um roteiro pré-estabelecido.

Salienta-se que todas as entrevistas foram gravadas, e o arquivo encontra-se sob a responsabilidade da pesquisadora, que conforme Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE – previu o anonimato das participantes (Anexo 01). Desta forma, as entrevistas foram transcritas de forma sintética, sem excluir declarações do foco da pesquisa.

Entrevistada 01: A alfaiata passou por várias dificuldades e está há 40 anos na área, hoje, encontra-se com 63 anos. Deparou-se com várias barreiras em sua trajetória, sendo a primeira em sua própria família, que a punia, de forma verbal e física, uma vez que achavam que estava adentrando em um universo para homens, o que, para eles, era um afronto. A alfaiata, ainda muito menina, foi levada para sessões de exorcismo, pois a família acreditava que poderia estar influenciada por questões espirituais.

Relata que, após várias tentativas da família de fazê-la desistir, permitiram que ela iniciasse em escola técnica para fazer datilografia e, neste local, era também oferecido o curso de alfaiataria. Para poder frequentar, teve que se submeter a aprender a fazer o blazer feminino e não o paletó, de forma a retrair sua vontade. Passou esse período assistindo os alfaiates a fazerem os processos e adaptando a sua peça para o feminino.

Após os dois anos de aprendizado, convenceu ao instrutor a ensinar o paletó e, posteriormente, trabalhou como aprendiz em uma alfaiataria, onde conseguiu melhor qualificação. A próxima barreira encontrada foi quando se casou e seu esposo não admitia que atendesse o público masculino. Residia em um residencial de apartamentos, e os vizinhos, em especial **as mulheres** do condomínio, a viam de forma preconceituosa, difamando-a por atender homens, o que influenciou em sua decisão de separação matrimonial e mudança de endereço.

A entrevistada reforça que, nesse período, sentiu de forma muito mais contundente o preconceito vindo por parte de mulheres, isso há mais de 30 anos. Relata que alguns homens a tentavam assediar, mas de forma mais evidente eram os olhares das mulheres que mais a afligiam.

A alfaiata relata que é mais difícil para as mulheres jovens entrarem no mercado. Hoje, ela tem clientes do gênero masculino, feminino e vários trans, e grande parte dos clientes trans sentem dificuldades de serem atendidos por alfaiates homens, os mais tradicionais, por exemplo, nunca estão com a agenda disponível para eles. Ela tem atendido muitas pessoas para casamento heteroafetivo e homoafetivo.

Trabalhando 15 anos no mesmo endereço, em sua opinião, o melhor cliente atualmente são as clientes trans, que exigem uma visão de adaptação, *“pois o alfaiate tem que ser um livro em branco, que a cada cliente tem que escrever suas técnicas especiais para aquele, que no caso desses corpos alterados, se já fez modificações tem todo um ajuste. E só a experiência pode resolver e atender a esse público que também é alvo de preconceito, e eles têm medo de serem expostos”*.

Quanto à questão de se intitular como alfaiata, relata que nunca escutou a palavra, e inclusive a acha estranha: *“Eu me intitulo alfaiate, mas tenho que me impor. Não é simples, o tempo passou, mas o preconceito se manteve”*.

Destacou a importância dos aviamentos, como exemplo as entretelas de qualidade. Os materiais específicos da alfaiataria que estão sumindo, como a caixinha de apontar giz, os esquadros e réguas especiais. Ela trabalha com vários materiais para consulta, porém o que mais utiliza é o livro IL Modellismo, e busca informações em sites sobre questões para a área, e sente falta de cursos de passadoria, mesas especiais e materiais. *“Precisamos de algo novo, que apaixone novamente as pessoas”*.

Reconhece que as pessoas ainda têm muita dificuldade em ensinar. Muitas se intitulam como alfaiate, mas quem faz é o pai ou o sogro, *“na alfaiataria estamos na carroça, quem sabe se as mulheres se posicionarem muda o rumo”*. Conclui relatando os problemas da alfaiataria são uma questão de hierarquia, não só de gênero.

Entrevistada 2: *“Alfaiataria é o jeito de fazer”*, assim inicia a sua participação na entrevista. Seu processo de conhecimento foi na Inglaterra e estagiou no Marcelo Brade, empresa

que, à época, empregava uma mulher no trabalho rápido, isto é, sempre que um alfaiate faltava, ela o substituíria, mas não sabia fazer todos os processos – pois eles não permitiam que ela os aprendesse. No caso da entrevistada, por ser estagiária, teve mais abertura.

Aprendeu a fazer tudo manual, no tecido, como tradição. Os alfaiates não gostavam de ensinar, não creditando às novas gerações a capacidade de aprendizado. Relatou que aprender alfaiataria não é rápido, mas a base se passa, cada um leva depois o seu tempo para ter o seu jeito.

Após o processo de aprendizagem, resolveu abrir sua própria alfaiataria, iniciando com a camisaria, aos 26 anos. Percebe que a alfaiataria tem retornado como algo mais glamouroso, e isso pode também confundir e perder as técnicas, que é o mais precioso. Conclui afirmando que tem receio da perda dos conhecimentos da origem do ofício, que o conhecimento já começa no industrial e não na origem, e se não tem um acabamento moroso e boa vestibilidade, não é alfaiataria. Se reconhece como alfaiate, é formada em design de moda. Nunca ouviu a denominação da palavra alfaiata e estranha o termo, não sabendo dizer se essa seria a melhor utilização. Complementa que sempre acharão termos para não ser um alfaiate, sempre os outros e até a própria mulher alfaiata, se senti inibida e acha outro termo para si profissionalmente.

“Porque pode ter costureiro e não pode ter alfaiata. Que para um costureiro tirar a medida de uma mulher é visto como glamouroso, e para mulher tirar a medida do homem é desconfortável”. Ela mesma passou por situações de preconceito de alfaiates profissionais.

Gosta de oferecer peças mais despojadas, por isso, faz uma alfaiataria mais livre de amarras nas escolhas, com diversidade em estampas, cores e cortes. Ao seu ver, a alfaiataria foi constituída para vender a masculinidade, as lojas tinham charuto, chapéus, *“a forma de vender alfaiataria é assustador, eu visto corpos e não gêneros”.*

Vê os stories de ateliês sendo comandados por mulheres, mas elas não são assumidas pelos seus mestres alfaiates. A parte artesanal da alfaiataria se move pelas mãos de mulheres, que não são contratadas como alfaiates. A maioria dos oficiais que trabalham em casa são mulheres. Ouvimos muito a Alfaiataria está “morrendo”, não, ela está em ascensão, o que está morrendo é o processo da alfaiataria, o fazer está morrendo, o ser alfaiate está em ascensão, e a maioria que tem surgido são mulheres.

A entrevistada utiliza o método antiprovas¹¹³ para ver questões de diferenças de corpos, bem como o *Classic Tailoring Techniques for Menswear*¹¹⁴, um básico no sentido de não aprofundar, apenas mostrar os processos para quem quer saber.

Conclui dizendo que é importante entrar na academia para poder passar o conhecimento, pois a maioria dos mestres mais velhos só tem até a 4ª série, a associação é para quem o mercado não aceita. Por isso, a importância desse papel político e social, bem como o trabalho nas próximas gerações para realizar essas mudanças. Documentar processo é muito difícil, nesse sentido, destaca a preocupação da pressa em obter os conhecimentos, em que a base tem se perdido, e criar vias de compartilhamento é a forma ao seu ver de resolver essa problemática.

Entrevistada 3: Iniciou em 2004 na área da moda e tinha a modelagem como um hobby, pois a encantava ver uma costureira em seu ofício, achava maravilhoso ver um tecido se transformar em algo que vestia. Sempre gostou do fazer. Foi coordenadora de produto em uma fábrica, onde conheceu a concepção da produção, e logo foi trabalhar em uma empresa de alfaiataria.

Relata que a incomodava o sistema de produção. Começou a estudar e fez um curso na escola de alfaiataria¹¹⁵. A alfaiataria tem um primor, com o respeito ao corpo, o que a fez se apaixonar pela profissão.

Tinha, inicialmente, clientes mais clássicos, mas revolveu renovar: “*com a alfaiataria, você pode também colorir o mundo, você precisa explicar para as pessoas o que é uma alfaiataria, e por ser uma mulher as pessoas associam muito a costureiras, modistas, modelista e que não é nenhum demérito, pois eu sou todas essas coisas sendo alfaiata, e se for um senhorzinho alfaiate, não vão ligar para ele perguntando se ele faz outra coisa. Uma alfaiataria que foge dos cânones vigentes, e tem que ser respeitado para ser uma alfaiataria. Trazer forro diferente, as mulheres trouxeram esse diferencial.*”

113 MARTINS, Annibal. Método mundial de corte anti-provas: Base direta e proporcional. 4.ed. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1972.

114 CABRERA, R.; MEYERS, P. F. *Classic Tailoring Techniques: a construction guide for men's wear*. New York: Fairchild Publications, 1983.

115 Projeto Sob Medida - Escola de Alfaiataria. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2ffmrx4c>>. Acesso em: 05 out. 2021.

Disse que, geralmente, usa a palavra alfaiate, quando usa alfaiata, sente que as pessoas ficam em dúvida, pois, para elas, o termo está longe de seu entendimento e não acham normal uma mulher jovem ser alfaiate.

Idade e gênero são, portanto, barreiras. A idade porque os cânones diziam que teria que ficar anos a fio aprendendo; gênero, porque a mão de uma mulher não pode ser a mão de um alfaiate. A entrevistada, contudo, acredita que necessita de um tempo, preceitos que fazem que a alfaiataria seja alfaiataria. Em muitos casos, uma fábrica que diz que faz alfaiataria é só pra definir um tipo de produto e não o seu processo.

O trabalho de percepção na alfaiataria é a sutileza de entender o que a pessoa quer e o que é possível para aquele corpo. É uma parceria com o cliente, com sua personalidade e seus movimentos, e todas essas coisas estarão na peça. Ela precisa expressar, e as mulheres têm uma sensibilidade para compreender o que as pessoas precisam.

Acha que ainda existem barreiras para a entrada de mulheres na área, e que inclusive até ela, que se acha uma pessoa aberta, precisa desconstruir a cultura. Seria uma ingenuidade achar que não reproduz algum comportamento machista e aponta que não será na nossa geração que isso será concretizado, mas não podemos sucumbir a essas barreiras todas.

No Brasil, conhece poucas profissionais da sua área, porém acredita que deva existir algum grupo para trocar ideais e que a temática deve ser estimulada, ter uma escola, por exemplo. *“Você precisa despertar o alfaiate que existe dentro dele, é vocação”*.

“Precisamos fortalecer nossa classe, um local de formação, para os pilares. De informação do que é a alfaiataria. Instruir as pessoas. Convencer as pessoas do produto, uma ode ao cuidado e ao tempo. O quanto já se perdeu dos processos não está documentado, daqui a 100 anos, podemos perder a tradição. Essa é a ponta da linha”.

Como material, utiliza o livro de Stefania Rosa e a dissertação da Juliana Barbosa¹¹⁶, intitulada “Preservação dos saberes tradicionais do alfaiate”, e conclui que *“não gosta de desestruturar”*, ela ousa em forros, tecidos, tamanhos, mas das estruturas não abre mão. Tem um estilo mais clássico. O olhar do alfaiate, que faz a roupa caber no cliente, considerando-o para além

116 Disponível em: <<https://tinyurl.com/4xmx66r>>. Acesso em: 20 de jul. 2021.

das medidas. “*A distribuição em uma peça de alfaiataria de pesos e medidas é pensada para o corpo para trazer conforto*”.

4ª entrevistada: Trabalhou no varejo durante 30 anos, onde obteve uma grande visão para ajustes no segmento da alfaiataria e, depois, resolveu abrir seu próprio negócio. Hoje, na sua visão, muitos dizem ser alfaiates, mas são gestores comerciais da alfaiataria, uma casa comercial com um alfaiate e mulheres que trabalham por detrás das “cortinas”. O ofício se transformou em uma sacada de negócios, e isso tem desanimado mais e mais os alfaiates, pois recebem menos, uma vez que não possuem o a mesma habilidade para negociação que o mercado tem buscado.

No olhar dela, hoje, nas mais de 90% das novas casas de alfaiataria, quem está à frente não é o alfaiate. Outro fator é que a mulher tem muita inibição, homens são mais difíceis de lidar, diz isso quando se refere aos alfaiates. Na sua opinião, quanto aos clientes, quando uma mulher está no comando, sentem-se intimidadas por questões de cantadas, por isso, muitas mulheres estão nas alfaiatarias escondidas, onde se sentem protegidas.

Em sua alfaiataria, comandada por ela, vê muito preconceito com a mulher nesse segmento, para muitos, as mulheres são “apenas” costureiras porque sempre viram a atividade como quebra-galho, atividade secundária para ganho extra quando o homem é quem tem a renda maior. Muitas fazem na retaguarda o trabalho mais minucioso da alfaiataria, como colocação de mangas e golas, mas é um universo normalmente comandado pelo homem.

Ao seu ver, o cenário vem mudando, as mulheres estão buscando a capacitação profissional para desenvolver moldes para grandes empresas e/ou trabalharem como autônomas, com agenda fechada e cobrando diária pelo trabalho, muitas, ainda, lideram equipes de costura e ministram cursos práticos para a aprendizagem da costura ou como consultoras. Todavia, reconhece que, mesmo com tais mudanças, o preconceito por gênero no ofício ainda marca o cenário da profissão.

Entrevistada 5ª: Iniciou na alfaiataria em 2015, mas já está no mercado da moda desde 2010. Boa parte da sua carreira é como modelista em ateliê de vestido de festa e noiva sob medida. Relata: “*Sempre gostei desses acabamentos mais primorosos, minha primeira experiência como modelista foi no Reinaldo Lourenço, e depois fui trabalhar na Martha Medeiros e na Vanessa Abbud*”.

Em 2018 ingressou na carreira docente no Senac, onde ministra aulas nos cursos técnicos e livres de modelagem e costura. Além disso, é docente na EMP (Escola de Moda Profissional) desde novembro de 2019, nos cursos livres de modelagem e costura. Em paralelo com a docência, trabalha com encomendas de alfaiataria.

Fez bacharelado em Design de Moda com habilitação em modelagem no Centro Universitário Senac (2010 - 2013), pós-graduação pelo Senac em Modelagem e moulage: processos de criação (2015). Em abril de 2021, concluiu a segunda pós em Docência no Ensino Superior, no Mackenzie.

Na área da alfaiataria, fez um curso de camisaria na Associação dos alfaiates e camiseiros do estado de São Paulo. Quando indagada sobre se considerar uma alfaiata, respondeu: *“Eu fico em dúvida se posso me considerar um alfaiate. Quanto às questões das barreiras, elas existem, sim, porque alguns alfaiates, principalmente os mais velhos, não querem ensinar e passar adiante o seu conhecimento. Os alfaiates mais velhos acreditam que essa não é uma profissão para mulheres. Para uma mulher buscar conhecimento de alfaiataria, ela precisa beber em várias fontes, o que dificulta um pouco. De maneira geral cursos de alfaiataria não são fáceis de encontrar e as turmas são pequenas. Consegui estudar na associação dos alfaiates em São Paulo porque já tinha uma turma que iria começar na semana seguinte. Tentei me inscrever em mais cursos, mas nunca era informada das novas turmas”*.

Durante todas as entrevistas, algumas frases ecoaram de forma mais abrangente. Dado o peso das implicações de certos relatos, foi possível observar o ponto de vista das entrevistadas, analisando a entrada na área, tempo de atuação, impasses para a qualificação, reconhecimento destas no ofício quanto ao olhar do gênero masculino e feminino, bem como a questão das dificuldades que ainda prevalecem à entrada e permanência da mulher neste ofício.

Dessa forma, foi possível confirmar a participação atual dessas mulheres na alfaiataria, exercendo o ofício, atendendo tanto o público masculino quanto o feminino e/ou LGBTQIA+. Confirmou-se também o registro das datas de entradas das mulheres no ofício em questão. Por meio de uma das entrevistas, verifica-se que, há 40 anos, a permanência na área é um aspecto a ser considerado, pois não existiam publicações específicas sobre o tema, incipiente inclusive nos cursos de Moda.

Verificou-se, ainda, a dificuldade destas profissionais em se autointitularem alfaiatas, algo que lhes causava estranheza, como também o desconhecimento do uso do verbete que, conforme

comprovado nesta tese, existe, entretanto, em alguns dicionários, caiu em desuso e foi excluído com a reformulação ortográfica.

Quanto à questão da assimilação do exercício da profissão pelas mulheres, percebe-se que, para a alfaiataria, o predomínio da palavra alfaiata poderia ser um dos meios de efetivar a participação do gênero em pesquisas daqui para frente.

Elenca-se, desse modo, a necessidade de rever as questões de autonomia na profissão, o reconhecimento das posições ocupadas por mulheres em registros trabalhistas, as legislações específicas para a função, as possíveis organizações da classe, as publicações e disseminações de suas ações e produções, dentre outros aspectos que as identificariam no segmento da alfaiataria de forma institucionalizada.

Outro fator de destaque foi a evidência da segregação, observada nos relatos e fatos que comprovam a exclusão, a anulação e a discriminação, como o afronto verbal e físico, ou seja, há o preconceito estrutural às mulheres que atuam na alfaiataria. De maneira geral, desde a pesquisa histórica, comprovou-se a discriminação entre os alfaiates baseada nas diferenças de gênero masculino e feminino.

Ressalta-se também a existência do preconceito estrutural no atendimento aos clientes trans, reforçando o machismo existente na sociedade patriarcal, em que a heterossexualidade é a norma, gerando exclusão. Há, na profissão, uma clara hierarquia social institucionalizada que ainda se impõe fortemente como ofício único do gênero masculino. Essas diferenças foram de manifestação de superioridade do grupo de alfaiates que estabeleceram a corporação de ofícios no século XVII, quando foi declarada a inferioridade de mulheres que exerciam a profissão, sendo estas, à época, proibidas de prosseguirem com o ofício.

Comprovou-se que a ocorrência deste fato gerou perdas e estabeleceu uma visão hierárquica entre os gêneros. Portanto, a ação estrutural do preconceito é reforçada em frases pejorativas, como “mulheres não são capazes de aprender o ofício da alfaiataria”, visto que ela pressupõe e conceitua que o gênero feminino é incapaz ou menos capaz do que o masculino para a área.

Nesta etapa, vemos claramente que o preconceito se tornou estrutural, uma vez que, após três séculos, as mulheres ainda vivem discriminações na área, pois foi enraizada na sociedade a visão de que a alfaiataria é de predominância masculina.

Salienta-se a questão estrutural na sociedade sobre a competição feminina atribuída ao patriarcado, visto que há uma estranheza por parte das próprias mulheres a aceitarem o gênero feminino na profissão da alfaiataria.

Confirma-se, portanto, a necessidade de extinguir a ideia de segregação transmitida de geração a geração. Para tanto, além de levantar os fatos históricos qual se fez nesta pesquisa, de verificar as questões no contemporâneo e de dar créditos às suas contribuições no presente, entende-se que ações e medidas para integrarem as mulheres na área são necessárias.

Logo, por compreender que ações de âmbito político, social e educacional necessitam se estabelecer para efetivar a condição de um cenário de inclusão das mulheres na alfaiataria, apresenta-se o website “alfaiatas.com” como uma proposta de conexões para a validação da equidade do gênero feminino na alfaiataria, para dar visibilidade às questões que estão estagnadas ainda no século XVII e para que sejam reparadas as questões históricas, tudo isso em busca pela equidade de gênero na contemporaneidade.

3.5 O website como espaço para disseminar resultados de pesquisa e soluções futuras

Nos capítulos de desenvolvimento desta pesquisa, foi se constituindo considerações, análises e discussões a respeito das fases da pesquisa histórica, das contribuições da alfaiataria para o sistema de moda, bem como ao Design de Moda, atreladas às suas ações e contribuições à instituição nos cursos superiores de Moda e Design de Moda. O arcabouço gerado na fase do desenvolvimento, na localização da participação das mulheres como alfaiatas na linha histórica do século XVII até a contemporaneidade, alicerçou e direcionou para o estudo de caso e as pesquisas de campo.

Dessa forma, a pesquisa de campo e as entrevistas foram fundamentais para a comprovação e o entendimento dos fatos que realçam a permanência do negacionismo histórico do gênero feminino na alfaiataria. Por meio das sínteses das análises que ocorreram concomitante no referido capítulo 3, apresentou-se considerações a respeito da constituição e definição quanto à participação/aceitação do gênero feminino nos formatos de negócios da área da moda atualmente.

A trajetória deu-se de forma avaliativa durante as exposições das pesquisas aqui apresentadas em suas distintas fases e, por intermédio das primícias do design contemporâneo, das questões sociais para as soluções das desigualdades perante o negacionismo histórico e questões

da segregação na contemporaneidade, confirmou a necessidade de propiciar suporte para saberes da construção e manutenção da alfaiataria.

Contudo, a partir das informações levantadas no decorrer desta investigação, pode-se averiguar que a disseminação é a premissa inicial para que ocorra a valorização das mulheres alfaiatas e suas contribuições significativas no design de moda contemporâneo, com vistas a um novo comportamento e uma conjunção de saberes. Diante disso, apresenta-se a proposta de conexões para a validação da equidade do gênero feminino na alfaiataria.

3.5.1 O *website* “alfaitas.com” como uma proposta de conexões para a validação da equidade do gênero feminino na alfaiataria

Esta pesquisa trilhou um percurso histórico relativo à alfaiataria, na busca pela recomposição das perdas geradas e na identificação das pistas nas entrelinhas da participação e exclusão das mulheres.

Durante a trajetória desta pesquisa, inicialmente por meio da **pesquisa histórica**, evidenciou-se que o preconceito da participação das mulheres no ofício da alfaiataria não as aboliu de fato, mas provocou migrações destas para posições de nuances diferentes, como costureiras, modistas e outras denominações que, conseqüentemente, geraram uma ruptura, na qual o trabalho não era mais associado de forma direta à atribuição de alfaiate(a).

Além disso, por consequência da segregação do gênero feminino na alfaiataria há mais de três séculos, existe uma lacuna no ofício, evidente no preconceito estrutural à nomenclatura para a atribuição destes às alfaiatas.

Analisando esse contexto, vê-se a ligação com conceitos machistas, em que o centro do ofício da alfaiataria é de domínio exclusivo masculino. O sistema capitalista intensifica a dificuldade da posição que a alfaiata poderia ocupar. Nesse sentido, pensar na posição que esta poderia ocupar incomodou alguns personagens e cenários, privilegiados pela atribuição da profissão somente ao gênero masculino (o alfaiate). Esse panorama é um construto histórico, **datado do século XVII até o final do século XIX**, não só na ação pela invisibilidade das mulheres no fazer deste ofício, como também na atuação dos alfaiates machistas na produção do próprio vestuário feminino, tolhido de liberdade por meio dos atributos aplicados nas formas da

composição dos modelos, como, por exemplo, os espartilhos, amplitudes exageradas da forma, e volumes de saias, comprimentos de alturas e outras, como verificado na fundamentação teórica desta pesquisa.

Na **historicidade** desse sujeito e seu ofício (alfaiatas), comprovou-se que, no século XX, movimentos contribuíram para a entrada das mulheres na área da moda, e as lutas e organizações feministas foram significativas para essa mudança, porém não abarcou a problemática do título de alfaiatas. Entretanto, comprova-se, por intermédio da **pesquisa documental**, que as práticas projetuais das mulheres entrantes a partir do século XX transformaram a realidade anterior no plano histórico-social, isto é, vê-se pelas lutas das primeiras mulheres benefícios para a área na abolição dos trajes que impunham questões de posicionamentos políticos, sociais e religiosos, cerceando a liberdade feminina.

Nomes do gênero feminino evidenciados na alfaiataria tradicional, industrial e contemporânea contribuíram na construção da história do sistema do vestuário de moda no século XX, bem como com a transposição dos seus conhecimentos para a educação, como participes na área do Design de Moda.

Dentre eles, destaca-se a influência de Lanvin, Chanel, Vionnet e Schiaparelli, propagada nas primeiras décadas do século XX, na abertura de campo para novas entrantes do gênero feminino. Todos esses fatores se transformam em fonte de referência aos próximos profissionais que adentraram na área da moda, a partir das ações e contribuições destas mulheres, e empregaram ao desenvolvimento das mudanças que sucederam, como exemplo, o *prêt-à-porter* e os novos segmentos *sport wear*, *casual wear* e outros associados à moda feminina e masculina.

Visto isto, destaca-se também a sensibilidade de elaborar vestimentas mais funcionais para o novo perfil feminino, surgindo, então, o estilo andrógino e as inovações em recursos de modelagem aplicados às condições que o tecido poderia proporcionar com suas propriedades, de forma a adentrar ao século XXI com aporte na inovação no uso de materiais e criações com padrões não convencionais para uma nova estética vigente.

A pesquisa seguiu com o estudo **de caso e das pesquisas de campo**, evidenciando a participação feminina na alfaiataria tradicional, industrial e contemporânea. O estudo evidenciou a divisão das operações de construção da modelagem do paletó em formato tradicional, confirmando a possibilidade de igualdade na compreensão do sequencial para sua primorosa

construção para a alfaiataria tradicional, independentemente de gênero. Ambos os gêneros realizaram as atividades da construção completa de um paletó.

Os registros dos conhecimentos da base estrutural do tradicional comprovaram ser pilares para vários formatos dos segmentos do vestuário, bem como para a construção da alfaiataria industrial e contemporânea, visto nas pesquisas de campo com alfaiata industrial e alfaiates contemporâneos, retroalimentando-se, como visto na Figura 49.

Figura 49 - Conexões da construção da alfaiataria



Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Neste contexto, compreendeu-se também a **participação das alfaiatas na contemporaneidade** por meio das entrevistas, com relatos das mulheres que contribuem na alfaiataria na moda brasileira, tanto nas instituições de Ensino Superior de Moda como no mercado de moda, processo este que evidenciou a necessidade de publicações de suas ações e produções para ampliar aportes teóricos e técnicos à área.

Assim, ao considerar três importantes eras, a agrícola, a industrial e a digital ou “sociedade da informação” - na qual, em tese, grande parte dos indivíduos participam de alguma maneira, compartilhando o conhecimento com base nas informações que possuem por meio da convergência tecnológica, e o processo de comunicação torna-se mais abrangente -, podemos considerar que, em menos de meio século, foi alterado o modo de registrar, distribuir e receber informação devido à tecnologia e imersão no universo digital. Nesse sentido, como resultado final desta pesquisa, **propõe-se conexões para a validação da equidade do gênero feminino na alfaiataria, por intermédio da criação do website “alfaitas.com”**.

Isto posto, com o objetivo de dispor das informações geradas nesta pesquisa, tanto de ordem teórica como prática, considerando que se comprovou neste estudo a participação histórica

das mulheres na alfaiataria, apresenta-se a arquitetura de informação do site para efetivar as conexões da participação das alfaiatas em busca da equidade de gênero no contemporâneo.

Figura 50 - Arquitetura do site *Alfaiatas.com*



Fonte: Elaborado pela pesquisadora

O site, já de registro de domínio da pesquisadora, será um espaço de interação e armazenamento dos dados gerados nesta pesquisa, além de ser um espaço coletivo aberto a todas as alfaiatas para contribuir e atribuir seus feitos. De forma coletiva, buscará identificar referências de alfaiatas e suas marcas, projetos e espaços educacionais, por compreender que ações de âmbito político, social e educacional, que envolvam associações e órgãos de classe, necessitam se estabelecer para que se efetive de fato a condição de um cenário de inclusão das mulheres na alfaiataria. Como proposto, uma das ações é o acervo gerado nesta pesquisa ser disponibilizado:

- Disposição sobre pesquisas de teor histórico e prático para ampliar o aporte de referências para outras pesquisas que também abordem assuntos que contribuam com o objetivo central desta pesquisa;
- Mapeamento das atuais alfaiatarias que possuem mulheres no comando, mediante a autorização das mesmas;
- Informação sobre capacitações na área;
- Espaço integrado para possível associação política e ações sociais na área;
- Disponibilização do material prático gerado pelo estudo de caso referente às etapas de construção do paletó em método tradicional desta pesquisa;

- Modelo informativo da caracterização da alfaiataria tradicional, industrial e contemporânea;
- Espaço de troca de informações e conhecimentos, entre outras IES e projetos que se interrelacionem com o objetivo proposto no site.

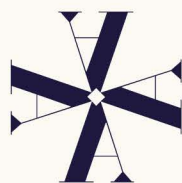
O espaço será de interação, devido à necessidade do alcance da informação sobre as alfaiatas, bem como da reparação de séculos quanto à segregação do gênero feminino na área. Compreende-se, a partir dessa premissa, que a sistemática do desenvolvimento do site contribuirá com compartilhamento de informações; transferências de conhecimentos; disposição e ampliação da rede de contatos; indicação de trabalhos e produtos e outros.

Dessa forma, entende-se que essas ações transformarão a situação atual da permanência da segregação das alfaiatas e poderão eliminar, com o tempo, o padrão constituído, pois a pesquisa – e também pesquisadora - reconhece a importância de dar voz e lugar às reivindicações, sendo uma das sugestões da pesquisadora desta tese, em ato conjunto com as alfaiatas, o envio de solicitação da inclusão do verbete¹¹⁷ “alfaiatas” aos dicionários que não o contemplam, bem como para o *Wikipédia*.

Por compreender que o gênero feminino ainda possui grande dificuldade de aceitação em diversas áreas, o site reafirma o propósito de espaço coletivo, sendo possível o movimento de novas entradas e novos públicos também em exclusão, como o das mulheres transsexuais

117 Verbetes é um texto escrito, de caráter informativo, destinado a explicar um conceito segundo padrões descritivos sistemáticos, determinados pela obra de referência; mais comumente, um dicionário ou uma enciclopédia

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS



4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, a partir do objeto de estudo, atribuiu questões de luta de classes e, no decorrer do processo, justificou essas lutas, em questões de grandeza moral e social, nas quais esses pontos ficaram em uma perspectiva muito clara, comprovando a segregação do gênero feminino na alfaiataria.

A partir disso, vimos que as relações contemporâneas apontam a necessidade de uma atuação mais abrangente com o ser humano, sendo o design contemporâneo, vinculado a valores, atitudes e experiências, uma resposta à complexidade do mundo contemporâneo, com as ações socialmente responsáveis, a inclusão, a acessibilidade, a política, o ativismo, a equidade de gênero, o feminismo contemporâneo, tudo em prol de um cenário igualitário.

Na investigação, em cada livro e documentos verificados e nas entrevistas realizadas, evidenciou-se no ofício da alfaiataria a participação das mulheres. Os conhecimentos adquiridos, partindo de embates para sua entrada, suas lutas para permanência e a condição de coadjuvantes são fatos que levam aos desdobramentos propostos nesta tese, bem como na construção destas considerações finais.

Recorreu-se a autores da história da moda, na busca por fragmentos da participação das mulheres, a fim de localizar informações que permitissem comprovar a exclusão do gênero no passado. A partir daí, surgiram novos horizontes para outras inquietações, uma vez que tal exclusão se estendeu até o presente. Assim, as questões norteadoras tornaram-se inquietações para entender o cenário quanto ao número de mulheres que se intitulavam alfaiatas e o que as levavam a não se intitular.

Juntamente com essas indagações, ampliou-se a pesquisa teórica para localizar suas ações e contribuições em consonância com períodos históricos e movimentos sociais, como o feminismo, que é um movimento social que nasce de uma proposta ativista em busca da equidade de direitos civis, jurídicos, políticos e a igualdade entre os gêneros. Essa perspectiva mostrou a atuação contundente das mulheres na área da moda, com contribuições em projetos de vestuários que identificaram a aplicação de técnicas da alfaiataria desde o final do século XIX e início do século XX.

Do mesmo modo, atentou-se para as contribuições destas em inovações para a área, como, por exemplo, novas formas, sistemas de produção, utilização de materiais não convencionais da

alfaiataria etc. Todas essas mudanças propiciadas pelas mãos das alfaiatas estiveram atreladas aos níveis postos de qualidade para o reconhecimento da alfaiataria.

Logo, o estudo justificou e confirmou as indicações da importância da alfaiataria tradicional para a área da moda, em configuração a novos conceitos e possibilidades para a aplicação dos elementos da alfaiataria como bases de inovações ao Design de Moda.

Ao mesmo tempo em que atuaram nas questões técnicas e estéticas, as alfaiatas promoveram quebra de paradigmas, desvencilhando-se das regras dos cânones vigentes. Visitaram o perfil da estética masculina e fizeram adaptações para proporcionar condições para o feminino atuar nas várias esferas sociais, sem as amarras que as tolham em seus movimentos.

Comprovou-se, assim, a permanência feminina no ofício, mesmo com outros termos profissionais, o que leva a compreender que a equidade de gênero, muito longe de ser extrapolada, estabelece atenção de políticas públicas, ações sociais, educacionais e outros, deixando clara a necessidade de cada vez mais integrar em todas as áreas as responsabilidades, contextualizando uma nova sociedade que compreenda os papéis femininos e masculinos sem divisão de espaço para a carreira profissional.

Propõe-se, nesse sentido, o website como meio para a recomposição e reparo dos fatos que provocaram e ainda persistem na questão da segregação do gênero feminino na alfaiataria. Um espaço para incluir inicialmente os resultados das fontes documentais históricas e a participação da mulher na alfaiataria no cenário contemporâneo desta pesquisa como suporte à construção do conhecimento para a área, em especial às alfaiatas. Sequencialmente, promoverá a abertura de integração e valorização das mulheres alfaiatas e suas contribuições significativas para o design de moda no contemporâneo. Disseminará questões importantes a respeito da alfaiataria, preenchendo lacunas existentes para o ensino e a pesquisa, bem como para o mercado profissional.

Isto posto, pode-se dizer que a tese foi confirmada, pelo desenvolvimento desta pesquisa, quanto à presença participativa das mulheres na alfaiataria nas contribuições históricas e na contemporaneidade.

Com vistas a ações futuras, pondera-se que a proposta do website poderá ser um canal usado na produção de conexões com áreas de ensino, de pesquisa e na extensão com o mercado em seus diversos formatos. Está aberto para futuras soluções alternativas, como propostas para ações de políticas públicas direcionadas à inclusão de pautas, como as questões de gênero, presentes nos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), 169 metas anunciadas na

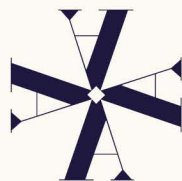
Agenda Universal 2030, que trata das questões da igualdade de gênero na ODS 5, como a extinção da discriminação e violência, comunicação e a adoção e fortalecimento das políticas para o empoderamento de mulheres e meninas, dentre outras, que somam-se às prospecções de ações futuras para continuidade desta pesquisa.

Espera-se que, em sua futura ampliação ou por meio de estudos realizados por outros pesquisadores, sejam aprofundadas outras questões como as das mulheres transsexuais que atuam nas alfaiatarias e seu reconhecimento no pertencimento da profissão.

Além das produções acadêmicas da disseminação da tese, objetiva-se realizar a publicação de um livro oriundo da pesquisa histórica, inserindo nas referências históricas da moda a participação das mulheres na alfaiataria.

Entende-se que este é um primeiro passo para efetivar a abertura para pesquisadoras ampliarem seus olhares às obras e produções das alfaiatas, além de compreender a importância de se produzir conteúdo impresso ou em formato digital para promover a igualdade de gêneros na atuação da alfaiataria.

REFERÊNCIAS



REFERÊNCIAS

4º CONGRESSO INTERNACIONAL DE MODA E DESIGN. 2018, Madri. **Atas do 4º Congresso Internacional de Moda e Design**. Braga: Centro de Ciência e Tecnologia Têxtil/Universidade do Minho, 2018. Disponível em: <http://www.design.uminho.pt/cimode2018/pt-PT/>. Acesso em: 6 nov. 2018.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU, Zina. **Luta das mulheres pelo direito de voto: movimentos sufragistas na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos**. ARQUIPÉLAGO - Revista da Universidade dos Açores, p. 443-469, 2002.

ADVERSE, Angélica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. **Acervo – Revista do Arquivo Nacional**, v. 31, n. 2, p. 105-127, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/45052>. Acesso em: 8 fev. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapeco SC. Editora Argos, 2009.

ALFAIATARIA. In: HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ANDERSON, Fiona. A moda dos cavaleiros: um estudo da Henry Poole and Co., alfaiates da Savile Row 1861-1900. **Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura – edição brasileira**, v. 1, n. 4, dez. 2002.

ANDREO, Ligia Gomes Pereira Prete. **Street style: imagem e linguagens na moda de rua de Londrina**. Londrina, 2016. 103f. Disponível em:

http://www.uel.br/pos/mestrado/comunicacao/wp-content/uploads/street-style/Andreo_L%C3%ADgia_GPP_Me_2016.pdf. Acesso em: 20 nov. 2020.

BARNARD, Malcom. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

BATISTA, Márcia Luiza da Silva.; MENEZES, Marizilda dos Santos.; ABREU, Lucimar Guimarães. Ilustrações de moda e modelagem: resgate histórico. In: 6º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MODA – ENPMODA. 2016, São Paulo. **Anais do 6º Encontro Nacional de Pesquisa em Moda – ENPMODA**. São Paulo: EACH-USP, 2016. v. 1.

BAUDELAIRE, Charles. **Meu coração desnudado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BARTHES, Roland. **Imagem e Moda**. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Universo da Moda Chanel**. São Paulo: Cosak & Naify, 1999.

BECHARA, Evanildo. **Gramática escolar da língua portuguesa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

BELSCHANSKY, Daniela Nunes Figueira. **Modelagem: profissão e método**. 2011. 228f. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte) - SENAC, São Paulo, 2011.

BESSONE, Tania. (prefácio) **A História na moda, a moda na História**. In: SILVA, Camila Borges da.; MONTELEONE, Joana.; DEBOM, Paulo. (org.). **A História na Moda, a Moda na História**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2019.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRAGA, João. Histórias: Rose Bertin. **dObras] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 3, n. 6, p. 9-13, 2009. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/issue/view/13>. Acesso em: 12 fev. 2020.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: SENAC, 2008.

CALDAS, Dario. **Observatório de Sinais: teoria e prática da pesquisa de tendências**. Rio de Janeiro: Senac-Rio, 2004.

CALLAN, Georgina O’Hara. **Enciclopédia da moda: de 1840 a década de 90**. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho e Maria Ignez França. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

_____. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu, 2016.

CASTARÈDE, Jean. **O luxo**. São Paulo: Barcarolla, 2005.

CASTILHO, Kathia. Prefácio. *In*: MOTTA, Eduardo. **Alfaiatarias: radiografia de um ofício incomparável**. Fortaleza: Senac Ceará, 2016.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda (vestuário, comunicação e cultura)**. São Paulo: Annablume, 2005.

COLÓQUIO DE MODA – 12ª EDIÇÃO INTERNACIONAL – 14º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES – 6º CONGRESSO BRASILEIRO DE INICIAÇÃO

CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA. 2019, Porto Alegre. **Anais do 15º Colóquio de Moda – 12ª Edição Internacional – 14º Fórum das Escolas de Moda Dorotéia Baduy Pires – 6º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda**. Porto Alegre: Abepem/Unisinos, 2019. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/>. Acesso em: 6 nov. 2018.

CORDOVA, Dayana Zdebsky de; STOIEV, Fabiano.; MACHADO, João Castelo Branco.; SANTOS, Valéria Oliveira. **Alfaiatarias em Curitiba**. Edição dos autores, 2009.

COSGRAVE, Bronwyn. **História da indumentária e da moda**: das antiguidades aos dias atuais. Tradução de Ana Resende. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

CUNHA, Antônio. Geraldo. da. **Dicionário Etimológico**, 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

D'ALMEIDA, Tarcisio. **As roupas e o tempo**: uma filosofia da moda. São Paulo, 2018. Tese (Doutorado em Filosofia) 138f. – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

DEJEAN, Joan. **A essência do estilo**: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DESIGN STUDIES. (Ed. 1998-2018). Disponível em: <https://www.journals.elsevier.com/design-studies>. Acesso em: 3 dez. 2018.

DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Mirador Internacional, 1980.

DICIONÁRIO LAROUSSE FRANCÊS/PORTUGUÊS – PORTUGUÊS/FRANCÊS: Mini. Coordenação editorial de José A. Galvez. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

DOBRA[S] – REVISTA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS DE PESQUISAS EM MODA (Ed. 1998-2018). Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>. Acesso em: 3 nov. 2018.

DORIGONI, Juliana. Elsa Schiaparelli e as artes: criações da estilista na década de 1930. In: XVIII SEMANA DE HISTÓRIA – VI FÓRUM DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – I FÓRUM DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA. 2012, Maringá. **Anais da XVIII Semana de História – VI Fórum de Pós-Graduação em História – I Fórum de Licenciatura em História**. Maringá: UEM, 2012. Disponível em: <http://www.indev.com.br/semana/trabalhos/2012/67.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2020.

DULCI, Luciana Crivellari. **Moda e modas no vestuário**: da teoria clássica ao pluralismo do tempo presente. Revista de História (São Paulo) [online]. 2019, n. 178 Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.137649>. Acesso em: 25 ago. 2021.

ECO, Umberto.; et al. **O hábito fala pelo monge**. In: Psicologia do Vestir. 3^a. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

EMÍDIO, Lucimar de Fatima Bilmaia. **MODThink**: projetando a modelagem do vestuário. Editora Estação das Letras e Cores. São Paulo, 2021.

_____. **Modelo MODThink**: o pensamento de design aplicado ao ensino-aprendizagem e desenvolvimento de competências cognitivas em modelagem. 229f. Bauru, 2018. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista.

ERNER, Guillaume. **Vítimas da moda?**: como a criamos, por que a seguimos. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

SCOREL, Ana Luísa. **O substituir palavra feito multiplicador do design**. São Paulo: Senac, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FERREIRA, Aurélio.; BUARQUE, de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3ª. ed. rev. atual. Curitiba: Positivo, 2004.

FERNANDES, Ana Beatriz Rabelo Andrade. **O design na articulação de feminismos em rede: da representação de identidades individuais à construção de uma identidade política feminista**. 129f. Brasília, 2018. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-graduação em Design, Universidade de Brasília.

FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Tradução: Débora Chaves, Fernanda Abreu, Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FONTES, Carlos. Alfaiataria em Portugal. **Blog dos Alfaiates**, 13 set. 2007. Disponível em: <http://blog-dos-alfaiates.blogspot.com/2007/09/alfaiataria-em-portugal.html>. Acesso em: 23 set. 2019.

FREIRE, Laudelino. de O. Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa. 1ª. ed. v. 5. Rio de Janeiro: A Noite S. A. Editora, 1939-1944.

FRINGS, Gini Stephens. **Moda: do conceito ao consumidor**. Tradução de Marina Belloli. 9ª. ed. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5ª. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GILLES, Lipovetsky. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GRUMBACH, Didier. **Histórias da moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HELLER, Steven; VIENNE, Véronique (Eds.). **Citizen designer**: perspectives on design responsibility. 2ª. ed. New York: Allworth Press, 2018. p. 188-195.

HENRIQUES, Fernanda; NAKATSU, Danielle Naomi. Projeto “Papel da Mulher”: conceitos sobre feminismo, design e infográficos. In: 13º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN. 2019, Joinville. **Anais do 13º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. Joinville: Univille, 2019.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e a roupa**: a evolução do traje moderno. Tradução de Alexandre Tort. Revisão técnica de Gilda Chataigner. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HOPKINS, John. **Moda masculina**. Porto Alegre: Bookman, 2003.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (1ª reimpressão com alterações: 2004).

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion design**: manual do estilista. Tradução de Iara Biderman. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAJUGIE, Joseph. **Os sistemas econômicos**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A. 1988.

LAVAR, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. Tradução de Glória Maria de Melo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEAL, Tatiane. O sentimento que nos faz irmãs: construções discursivas da sororidade em mídias sociais. *Revista ECO-Pós*, 23(3), 139–164. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/ecopos.v23i3.27601>. Acesso em: 21 set. 2021.

LEVENTON, Melissa (org.). ALMENDARY, Livia (trad.). **História Ilustrada do Vestuário**: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Rottenroth. São Paulo: PubliFolha, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Maria Lúcia Machado (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **A felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia das Letras, 2009

LOVINSKI, Noël Palomo. **Os Estilistas de Moda Mais Influentes do Mundo**: a História e a Influência dos Eternos ícones da Moda. Rodrigo Popotic (trad.). Barueri, São Paulo: Girassol, 2010.

MACHADO, Raymundo das Neves. Análise cientométrica dos estudos bibliométricos publicados em periódicos da área de biblioteconomia e ciência da informação (1990-2005). **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 12, n. 3, p. 2-20, 2007.

MADSEN, Axel. **Chanel**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MARTINS, Annibal. **Método mundial de corte anti-provas**: base direta e proporcional. 4ª. ed. São Paulo: Imprensa Metodista, 1972.

MCCOY, Katherine. Good citizenship: design as a social and political force. In: HELLER, Steven; VIENNE, Véronique (Eds.). **Citizen designer**: perspectives on design responsibility. 2ª. ed. New York: Allworth Press, 2018. p. 188-195.

MEDEIROS, Maria de Jesus Farias. Design do vestuário: modelagem aplicada na alfaiataria com o tecido da chita. In: ITALIANO, Izabel. Cristina.; SOUZA, Patrícia. Mello. (org.). **Os caminhos da pesquisa em modelagem: história, ensino, conceitos e práticas: volume 1.** São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2019. p. 53-64.

MENEZES, Marizilda dos Santos. Modelando o vestir do Brasil: resgate cultural e técnico do traje do século XIX. **dObras** – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 9, n. 20, p. 263-267, 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/490/440>. Acesso em: 1 dez. 2019.

MONTEIRO, Juliana; VALENTE, Mariana. Por que faremos uma maratona de edição sobre artistas mulheres brasileiras na Wikipedia? **Internetlab**, 2018. Disponível em: <https://www.internetlab.org.br/pt/desigualdades-e-identidades/por-que-faremos-uma-maratona-de-edicao-sobre-artistas-mulheres-brasileiras-na-wikipedia/>. Acesso em: 25 mar. 2018.

MONTEMEZZO, Maria Celeste F. S. **Diretrizes metodológicas para o projeto de produtos de moda no âmbito acadêmico.** 98f – (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bauru, 2003.

MOTTA, Eduardo. **Alfaiatarias: radiografia de um ofício incomparável.** Fortaleza: Senac Ceará, 2016.

MOURA, Mônica. A moda entre a arte e o design. In: PIRES, Dorotéia. Baduy. (org.). **Design de moda: olhares diversos.** Barueri, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 37-73.

_____. Design e ensino contemporâneos: dúvidas, desafios e expressões e discursos. In: DOMICIANO, Cássia Letícia. Carrara. (Org.). **Ensaio em design: ensino e produção de conhecimento.** Bauru: Canal 6, 2011. v. 1, p. 82-113.

_____. **Design brasileiro contemporâneo: reflexões.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014. v. 1.

_____. Design contemporâneo: poéticas da diversidade no cotidiano. In: FIORIN, Evandro.; LANDIM, Paula. Cruz.; LEOTE, Rosangela. Silva. (Orgs.). *Arte-ciência: processos criativos* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 61-80.

_____. Design para o sensível: contemporaneidade, diversidade e ampliação da realidade. In: ANDRADE, Ana; et al. **Ensaio em design: saberes e processos**. Bauru: Canal 6, 2017, p. 202-219.

_____. Design para o sensível: política e ação social na contemporaneidade. **Ensinarmode – Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, v. 2, n. 2, jun./set. 2018.

_____. Histórias de ensino de design. **DAT Journal**, v. 5, n. 2, pág. 76-102, 18 de junho de 2020.

NACIF, Maria Cristina Volpi. Confecção de trajes e mão-de-obra, no Rio de Janeiro, nos primeiros cinquenta anos do século XX. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN**, 3, 2005. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: 2005. 1 CD-ROM.

NERY, Marie Louise. **A evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurino**. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009, 304 p.II.

NUNES, Valdirene Aparecida Vieira. **A importância da alfaiataria no ensino de moda contemporânea brasileira**. Bauru, 2016. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista.

O ‘HARA, ALLAN, Georgina. **Enciclopédia da Moda: De 1840 a Década de 90: Companhia das Letras**, 2010.

PALOMINO, Érika. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2002.

PEZZOLO, Dinah, *Bueno*. Tecidos: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2007.

PIRES, Dorotéia Baduy. **A história dos cursos de design de moda no Brasil**. Revista Nexos: Estudos em Comunicação e Educação. Especial Moda/Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, v. 6, n. 9, p. 112, 2002.

_____. Design Moda: Linha do tempo do ensino no Brasil. Iara – **Revista de Moda, Cultura e Arte** - São Paulo – V.5 N°1 maio 2012.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

PORTAL PERIÓDICOS CAPES. Disponível em: https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php?option=com_pmetabusca&mn=88&smn=88&type=m&metalib=aHR0cHM6Ly9ybnAtcHJpbW8uaG9zdGVkLmV4bGlicmlzZ3JvdXAuY29tL3ByaW1vX2xpYnJhcnkvbGlid2ViL2FjdGlubi9zZWZyY2guZG8/dmlkPUNBUEVTX1Yx&Itemid=124. Acesso em: 20 nov. 2018.

PRENDERGAST, Jennifer. **Técnicas de costura**. Tradução de Michele Augusto. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2015.

RAINHO, Maria do Carmo. **A Moda como Campo de Estudos do Historiador: Balanço da Produção Acadêmica no Brasil**. In: Anais do 11º Colóquio Internacional de Moda. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/ARTIGOS-DE-GT/GT06-MODA-E-CULTURA/GT-6-A-MODA-COMO-CAMPO-DE-ESTUDOS-DO-HISTORIADOR.pdf>. Acesso em 20-05-2021.

REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL UNESP. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

REVISTA ESTUDOS EM DESIGN. (Ed. 1998-2018). Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design>. Acesso em: 22 nov. 2018.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas.** Colaboração de Dietmar Klaus Pfeiffer. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

RICINO, Leo. Femininos Inesperados. In: **Revista Língua Portuguesa**, nº 99. São Paulo: Editora Segmento, 2014.

ROMEIRO, Elisa Maria Ferreira. **A construção contemporânea dos clássicos da Chanel: Análise de editoriais da marca.** <http://www.fumec.br/revistas/achiote/article/viewFile/2707/1568>. Acesso em: 02 jan. 2020.

ROSA, Stefania. **Alfaiataria: modelagem plana masculina.** 3. ed. Brasília: Senac-DF, 2008.

RUGIU, Antonio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão.** Tradução de Maria de Lourdes Menon. Campinas: Autores Associados, 1998.

SABINO, Marco. **Dicionário da moda.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SANCHES, M.C.F; **Moda e projeto: estratégias metodológicas em design.** 1ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017

SANTOS, Valéria Oliveira; MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. **Sob medida: uma etnografia da prática da alfaiataria.** 2018. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-06082018-160558/>. Acesso em: 10 de dez. 2020.

SCHULMANN, Denis. **O desenho industrial.** Campinas: Papirus, 1994.

SEBRAE – SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. **Termo de referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato.** Brasília: SEBRAE, 2010.

SEELING, Chalotte. **Moda: o século dos estilistas.** Tradução por Letrário. São Paulo: Könemann, 2000.

SILVA, Maria Antonia Romão da; BARBOSA, Thassiana de A. M. O diálogo entre os elementos da comunicação visual e a modelagem no projeto de design de moda. In: ITALIANO, Isabel Cristina; SOUZA, Patrícia de Mello (Orgs.). **Os caminhos da pesquisa em modelagem: história, ensino, conceitos e práticas**. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2019. v. 1, p. 185-206.

SOUZA, Patrícia de Mello. **A modelagem tridimensional como implemento do processo de desenvolvimento do produto de moda**. Orientadora: Marizilda dos Santos Menezes. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, [s.n.] 2006.

SOUZA, Sidney Cunha de. **Introdução à tecnologia da modelagem industrial**. Rio de Janeiro: Senai/Cetiqt, 1997.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em Comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

VEJLGAARD, Henrik. **Anatomy of a trend**. New York: McGraw-Hill, 2008.

WANDERLEY, Marcela L'Amour; ANDRADE, Pollyanna Sitônio; BARROS, Rafaela Queiroz de; LINS JÚNIOR, William Guedes. Bases comuns do design: uma discussão sobre o impacto e

papel social do design. In: ARRUDA, Amilton (Org.). **Design & complexidade**. São Paulo: Blucher, 2017.

WILCOX, Claire. **Vivienne Westwood**. 14.ed. Londres. V&A Publishing. 2010.

YIN, Roberto K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

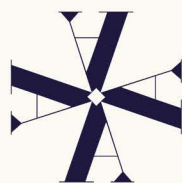
GIBERT, Vera Lúcia Pieruccini. **O entorno acadêmico e industrial têxtil no vestir e morar brasileiros**. São Paulo: ECA-USP, 1993. (Dissertação de Mestrado em Artes).

SIMMEL, Georg. **Philosophie de la modernité**. Paris: Payot, 1989.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção**. Brusque: D. Treptow, 2003.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**. Tradução de Olívia Krhenbühl. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).

ANEXOS



ANEXO

Anexo 01 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)



UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Design - Laboratório de Design Contemporâneo

MULHERES NA ALFAIATARIA – DA INVISIBILIDADE ÀS ALFAIATAS NO DESIGN DE MODA NO CONTEMPORÂNEO.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(OBRIGATORIAMENTE, CONFORME CONSTA NA RESOLUÇÃO 466/2012)

Você está sendo convidado (a) a participar da pesquisa "**Mulheres na alfaiataria – da invisibilidade às alfaiatas no design de moda no contemporâneo**", que tem como **objetivo** investigar as mulheres que atuam como profissionais em "alfaiatarias, ateliês de costura, indústrias e no campo do ensino de nível qualificação técnico ou superior", para avaliar a aceitação de mulheres como alfaiatas, a fim de verificar e apontar em fonte documental, se há equidade da participação do gênero feminino como alfaiatas na contemporaneidade.

Para esta pesquisa adotaremos o **método** qualitativo, com os seguintes **procedimentos**: **pesquisa de campo**, com entrevistas semiestruturadas, sendo composta e apresentada ao participante da seguinte forma 1) Material descritivo sobre o teor da pesquisa 2) questionário semiestruturado. A aplicação das entrevistas semiestruturadas será realizada por meio remoto (via Google Forms, skype, google meet) ou pessoalmente.

Você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira para isso. Você será esclarecido (a) sobre qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se. Você poderá retirar o consentimento ou interromper a sua participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou modificação na forma em que é atendido (a) pela pesquisadora que irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação sem a sua autorização.

A possibilidade de riscos e danos que esta pesquisa apresenta é **risco mínimo**, isto é, o mesmo risco existente em atividades rotineiras como conversar, ler, escrever, que são relacionados à dimensão de origem psicológica, intelectual ou emocional, quando pode ocorrer algum desconforto ou constrangimento do participante por não conseguir recordar alguma situação perguntada, recordar situações desagradáveis vivenciadas por ele, ocorrendo sensação de insegurança emocional.

Os resultados desta pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Os dados e instrumentos utilizados na pesquisa ficarão arquivados com a pesquisadora responsável por um período de 5 anos, e após esse tempo serão destruídos. Ao término desta pesquisa, depois de todos os trabalhos concluídos e defesa desta tese, será enviado uma cópia completa do documento para todos dos entrevistados via e-mail ou para o endereço pelo entrevistado (a) indicado. Você pode contatar-nos a qualquer momento, inclusive nos ligando a cobrar, através dos canais de comunicação abaixo.

Eu fui informado (a) dos objetivos da pesquisa "**Mulheres na alfaiataria – da invisibilidade às alfaiatas no design de moda no contemporâneo**". Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações, e me retirar do estudo sem qualquer prejuízo. Declaro que recebi este Termo em documento escrito, físico ou digital.

"Concordo em conceder entrevista à pesquisa: Mulheres na alfaiataria – da invisibilidade às alfaiatas no design de moda no contemporâneo".

Pesquisadora Responsável
Ma. Valdirene Aparecida Vieira Nunes
Orientadora Profª. Drª. Mônica Cristina de Moura

Ma. Valdirene Aparecida Vieira Nunes
Pesquisadora
valvirene01@gmail.com

Laboratório de Design Contemporâneo
PPGDesign – FAAC – UNESP
Av. Eng. Luiz Edmundo Cario Capanza, 14-01

Prof. Drª. Mônica Cristina de Moura
Pesquisadora - Orientadora
monicamoura@faac.unesp.br

Mulheres na alfaiataria – da invisibilidade às alfaiatas no design de moda no contemporâneo

Você foi selecionada como voluntária por atuar na área da moda/modelagem, para contribuir com a pesquisa de doutorado em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru.

Pesquisadora Responsável

Ma. Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Orientadora Prof^a. Dr^a. Mônica Cristina de Moura

***Obrigatório**

Breve
descrição
da
pesquisa

O principal objetivo desta pesquisa é investigar a atuação e contribuição das mulheres na alfaiataria, a fim de disponibilizar estudos e fonte documental para a valorização e equidade da participação do gênero feminino na alfaiataria. A forte influência de padrões rígidos de barreiras à entrada e reconhecimento das mulheres na área da alfaiataria é evidente desde seu surgimento até a atualidade, neste sentido, se confirma, em pesquisas recentes, na área, que ainda prevalece um número expressivo de alfaiatarias, ateliês e outras denominações comerciais que confeccionam roupas de alfaiataria, que mesmo tendo mulheres no comando como alfaiatas, mantém nomes predominantemente masculinos em suas marcas. Isso também leva a indagar se de fato ocorreu redução no número de alfaiates, ou uma multiplicação de mulheres alfaiatas no contemporâneo, sendo estas não contabilizadas como alfaiates no atual cenário, e por vezes estas profissionais se intitulam como modistas, costureiras, estilistas ou outras denominações. Diante disto, gerou-se a necessidade da compreensão da participação das mulheres neste cenário no contemporâneo, que correspondem aos objetivos desta pesquisa, que busca novos olhares para a pesquisa a respeito do entendimento da participação das mulheres no construto do percurso da história do vestuário, na participação do fazer da alfaiataria, efetivando o reconhecimento da equidade das mulheres para a área do design de moda.

Anexo 03 – Questionário

1. Ao clicar no botão abaixo, você concorda em participar da pesquisa nos termos deste TCLE. Caso não concorde em participar, apenas feche essa página no seu navegador. *

Li e concordo em participar da pesquisa

2. E-mail: *

-
3. Atuação profissional: *

Exerce diretamente a alfaiataria

Esporadicamente

4. Atua como profissional em: *

Alfaiatarias, ateliês de costura ou indústrias

No campo do ensino de nível qualificação técnico ou superior

Alfaiatarias, ateliês de costura ou indústrias e no campo do ensino de nível qualificação técnico ou superior

5. Você se reconhece como uma alfaiata? *

Sim

Não

Às vezes

6. Você já ouviu a denominação para a profissão de alfaiate para o gênero feminino como alfaiata? *

Sim

Não

7. Quando você relata sua atuação profissional, você já sentiu que as pessoas têm dificuldade em aceitar o título de alfaiata (e) por ser uma mulher? * *Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Ocorreu algumas vezes

8. Caso afirmativo a resposta anterior, relate qual sua percepção, sobre o que leva as pessoas terem a dificuldade em atribuir o título de alfaiata (e) às mulheres *
-

9. Você conhece alfaiatarias que empregam mulheres e as intitulam como alfaiata (e)? Se afirmativo, de quantas você se recorda? *
-

10. Você considera que ainda existem barreiras para a entrada de mulheres na profissão de alfaiata (e)? *

- Sim
- Não
- Talvez

11. Você utiliza fontes bibliográficas para a prática profissional ou acadêmica? Se afirmativo, quais? *
-

12. Caso seu exercício profissional seja, ou tenha sido na área acadêmica, qual a denominação da disciplina vinculada à alfaiataria você ministra ou ministrou?
-

13. Qual nome da instituição que você ministra ou ministrou a disciplina acima relatada?
-

14. Como docente, você utiliza alguma fonte bibliográfica sobre alfaiataria oriunda de autoria do gênero feminino? Se sim qual?
-

Anexo 04 – Termos de Consentimento dos Participantes do Estudo de Caso



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de Bauru



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: José Guilherme Cairns Leixner
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: CPF Nº 478.837.668-40
INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA
CURSO: DESIGN DE MODA


Eu, José Guilherme Cairns Leixner, declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.

José Guilherme Cairns Leixner

Assinatura do participante

Assinatura: 
Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8
Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes
Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01
Londrina – Paraná.
Tel: (043)99953-4014
E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Seção Técnica Acadêmica
Av. Eng. Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01 - Vargem Limpa - Bauru/SP
Fone: 14 3103-8055 - e-mail sta@faac.unesp.br - site www.faac.unesp.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Karina de Karina Grein Amorim
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: RG Nº 12.897.792-9
INSTITUIÇÃO: Universidade Estadual de Londrina
CURSO: Design de Moda

Eu, Karina de Karina Grein Amorim,
declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.

Karina de Karina Grein Amorim
Assinatura do participante

Assinatura: [Assinatura]
Pesquisador Responsável/ RG: 5768661-8

Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná.

Tel: (043)99953-4014

E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Letícia Dama da Costa

DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: R.G Nº 50094455-0

INSTITUIÇÃO: UEL

CURSO: Alfaiataria

Eu, Letícia Dama da Costa,
declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.

Letícia Dama da Costa

Assinatura do participante

Assinatura: 

Pesquisador Responsável/ RG: 5768661-8

Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná.

Tel: (043)99953-4014

E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)


NOME DO PARTICIPANTE: Quicimar de Fátima Bilmaira Emédio
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: RG, Nº 5038290-7
INSTITUIÇÃO: Universidade Estadual de Londrina
CURSO: Design de Produto - UEL

Eu, Quicimar de Fátima Bilmaira Emédio, declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.


Assinatura do participante

Assinatura: 
Pesquisador Responsável/ RG: 5768661-8
Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes
Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01
Londrina - Paraná.
Tel: (043)99953-4014
E-mail: valviera01@yahoo.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Manuela de Azambuja
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: CPF Nº 037.986.390-19
INSTITUIÇÃO: Universidade Estadual de Londrina-UEL
CURSO: Design de Moda

Eu, Manuela de Azambuja,
declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmo estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.

Manuela de Azambuja
Assinatura do participante

Assinatura: 
Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8

Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná.

Tel: (043)99953-4014

E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Marlene de Oliveira Carlos
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: RG Nº 1.606669-9
INSTITUIÇÃO: UEL - Universidade Estadual de Londrina
CURSO: Professor -

Eu, Marlene de Oliveira Carlos, declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.

Marlene de Oliveira Carlos
Assinatura do participante

Assinatura: [Assinatura]
Pesquisador Responsável/ RG: 5768661-8
Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes
Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01
Londrina – Paraná.
Tel: (043)99953-4014
E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Nicolas Matias Queiroz da Silva
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: RG Nº 10 943 5380
INSTITUIÇÃO: Universidade Estadual de Londrina
CURSO: Design de moda


Eu, Nicolas Matias Queiroz da Silva, declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.

Nicolas M. Queiroz

Assinatura do participante

Assinatura: 
Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8

Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná.

Tel: (043)99953-4014

E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: OUÍDIO SILVEIRO
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: RG Nº 4.162.310-1
INSTITUIÇÃO: ALFAIATARIA OUÍDIO SILVEIRO
CURSO: _____

Eu, OUÍDIO SILVEIRO,
declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Profª. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.

OUÍDIO SILVEIRO

Assinatura do participante

Assinatura: _____
Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8

Prof. (ª) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná.

Tel: (043)99953-4014

E-mail: valviera01@yahoo.com.br

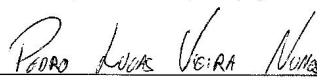
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Pedro Lucas Vieira Nunes
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: CPF Nº 102.364.059-77
INSTITUIÇÃO: UEL
CURSO: _____


Eu, _____
declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.



Assinatura do participante

Assinatura: 
Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8

Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná.

Tel: (043)99953-4014

E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Thassiana de Almeida Netto Barbosa
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: RG Nº 14372822-6
INSTITUIÇÃO: Universidade Estadual de Londrina
CURSO: Design de Moda

Eu, Thassiana de Almeida Netto Barbosa, declaro, para os devidos fins ter sido informado verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "Alfaiataria na contemporaneidade: proposta para o ensino-aprendizagem e modelo para novos negócios", com objetivo de verificar os métodos utilizados na construção de um paletó em sistema artesanal, a qual se dará por intermédio do projeto de pesquisa cadastrado junto a UEL- Universidade Estadual de Londrina, nº 11799, "Uma proposta de modelo de ensino de alfaiataria na contemporaneidade" com o curso de extensão intitulado "construção de um paletó em método artesanal" que possui caráter de ensino prático. Estou ciente que durante a transmissão do conhecimento do sistema de construção do paletó, bem como na realização da peça proposta, serão documentados os pareceres, percepções e imagens dos processos geradas durante as aulas. Afirmo estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros apresentados durante o curso por intermédio da análise da pesquisadora, que comporá o modelo final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por Valdírene Aparecida Vieira Nunes do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pesquisadora e orientadora credenciada na pós-graduação, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e a garantia do anonimato e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 27 de junho de 2018.

Assinatura do participante

Assinatura: _____
Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8
Prof. (ª) Ms Valdírene Aparecida Vieira Nunes
Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01
Londrina – Paraná.
Tel: (043)99953-4014
E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
São João de Deus, 1500

Anexo 05 - Termos de consentimento dos participantes da fase de pesquisa de campo



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de Bauru



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: OVIDIO SILVEIRA
DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: RG Nº 4162310-1
VINCULO EMPRESA OU INSTITUIÇÃO:
Eu, ALFAIATARIA OVIDIO SILVEIRA,

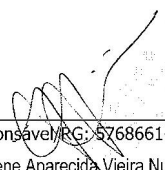
declaro, para os devidos fins ter sido informada(o) verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "DESIGN E FEMINISMO: MULHERES NA ALFAIATARIA", o qual tem como objetivo verificar o reconhecimento da participação do gênero feminino na construção da história da alfaiataria como profissionais em ambiente "alfaiatarias e ou ateliês de costura". Estou ciente que as informações fornecidas por mim, poderão ser utilizados para pesquisa durante a construção do conhecimento a respeito das contribuições das mulheres na alfaiataria, e que serão documentados os pareceres, percepções extraídas desta entrevista. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros que serão apresentados na análise da pesquisadora, que comporá a tese final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^ª. Dra. Mônica Moura, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 16 de julho de 2020.

Ovidio Silveira

Assinatura do participante

Assinatura: 
Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8
Prof. (ª) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes
Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01
Londrina – Paraná / Tel: (043)99953-4014
E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Seção Técnica Acadêmica
Av. Eng. Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01 - Vargem Limpa - Bauru/SP
Fone: 14 3103-6055 - e-mail sta@faac.unesp.br - site www.faac.unesp.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Marcos Moreira dos Santos

DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: RG Nº

VINCULO EMPRESA OU INSTITUIÇÃO:

Eu, Marcos Moreira dos Santos, declaro, para os devidos fins ter sido informada(o) verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "DESIGN E FEMINISMO: MULHERES NA ALFAIATARIA", o qual tem como objetivo verificar o reconhecimento da participação do gênero feminino na construção da história da alfaiataria como profissionais em ambiente "alfaiatarias e ou ateliês de costura". Estou ciente que as informações fornecidas por mim, poderão ser utilizados para pesquisa durante a construção do conhecimento a respeito das contribuições das mulheres na alfaiataria, e que serão documentados os pareceres, percepções extraídas desta entrevista. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros que serão apresentados na análise da pesquisadora, que comporá a tese final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por Valdirene Aparecida Vieira Nunes do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^ª. Dra. Mônica Moura, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 16 de julho de 2020.

P,P



Assinatura do participante



Assinatura: _____

Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8

Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná / Tel: (043)99953-4014

E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Seção Técnica Acadêmica
Av. Eng. Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01 - Vargem Limpa - Bauru/SP
Fone: 14 3103-6055 - e-mail sta@faac.unesp.br - site www.faac.unesp.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: SILVIA MIMA COWALTER WITBY DORÉ

DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: CPF Nº 003 390 459 65

VINCULO EMPRESA OU INSTITUIÇÃO:

Eu, NIOLET CODE

declaro, para os devidos fins ter sido informada(o) verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "DESIGN E FEMINISMO: MULHERES NA ALFAIATARIA", o qual tem como objetivo verificar o reconhecimento da participação do gênero feminino na construção da história da alfaiataria como profissionais em ambiente "alfaiatarias e ou ateliês de costura". Estou ciente que as informações fornecidas por mim, poderão ser utilizados para pesquisa durante a construção do conhecimento a respeito das contribuições das mulheres na alfaiataria, e que serão documentados os pareceres, percepções extraídas desta entrevista. Afirmando estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros que serão apresentados na análise da pesquisadora, que comporá a tese final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Profª. Dra. Mônica Moura, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 16 de julho de 2020.

Assinatura do participante

Assinatura:

Pesquisador Responsável: RG: 5768661-8

Prof. (ª) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná / Tel: (043)99953-4014

E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: SAMUEL DE OLIVEIRA

DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: RG Nº 12.098.211-6

VINCULO EMPRESA OU INSTITUIÇÃO: Samuel Oliveira Costure
Eu, Samuel de Oliveira

declaro, para os devidos fins ter sido informada(o) verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "DESIGN E FEMINISMO: MULHERES NA ALFAIATARIA", o qual tem como objetivo verificar o reconhecimento da participação do gênero feminino na construção da história da alfaiataria como profissionais em ambiente "alfaiatarias e ou ateliês de costura". Estou ciente que as informações fornecidas por mim, poderão ser utilizados para pesquisa durante a construção do conhecimento a respeito das contribuições das mulheres na alfaiataria, e que serão documentados os pareceres, percepções extraídas desta entrevista. Afirmo estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros que serão apresentados na análise da pesquisadora, que comporá a tese final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade.

A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discrição. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 16 de julho de 2020.

Assinatura do participante

Assinatura: _____

Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8

Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná / Tel: (043)99953-4014

E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

NOME DO PARTICIPANTE: Maílo Rezende Paçman

DOCUMENTO DE IDENTIDADE: TIPO: CPF Nº 094.059.019-07

VINCULO EMPRESA OU INSTITUIÇÃO:

Eu, Maílo Rezende Paçman,

declaro, para os devidos fins ter sido informada(o) verbalmente e por escrito, de forma suficiente a respeito da pesquisa: "DESIGN E FEMINISMO: MULHERES NA ALFAIATARIA", o qual tem como objetivo verificar o reconhecimento da participação do gênero feminino na construção da história da alfaiataria como profissionais em ambiente "alfaiatarias e ou ateliês de costura". Estou ciente que as informações fornecidas por mim, poderão ser utilizados para pesquisa durante a construção do conhecimento a respeito das contribuições das mulheres na alfaiataria, e que serão documentados os pareceres, percepções extraídas desta entrevista. Afirmo estar ciente de que a finalidade da minha participação é contribuir na construção dos registros que serão apresentados na análise da pesquisadora, que comporá a tese final. Estou ciente também que esta pesquisa não oferece riscos ou desconfortos a minha pessoa ou a minha privacidade. A atividade de pesquisa será conduzida por **Valdirene Aparecida Vieira Nunes** do Programa de Pós-Graduação em Design, orientado pela Prof^a. Dra. Mônica Moura, pertencente ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/UNESP/Bauru. Estou ciente de que este material será utilizado para apresentação de: tese, observando os princípios éticos da pesquisa científica e seguindo procedimentos de sigilo e discricão. Fui esclarecido sobre os propósitos da pesquisa, os procedimentos que serão utilizados e riscos e de esclarecimentos constantes, além de ter o meu direito assegurado de interromper a minha participação no momento que achar necessário.

Bauru, 16 de julho de 2020.

Maílo P.

Assinatura do participante

Assinatura: _____

Pesquisador Responsável/RG: 5768661-8

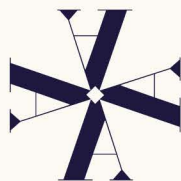
Prof. (a) Ms Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Endereço: Rua Martinho Lutero, 77, apto 203, torre 01

Londrina – Paraná / Tel: (043)99953-4014

E-mail: valvieira01@yahoo.com.br

APÊNDICES



APÊNDICE

Apêndice 01



FACULDADE DE
ARQUITETURA, ARTES E
COMUNICAÇÃO -
UNESP/FAAC



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: DESIGN E FEMINISMO: MULHERES NA ALFAIATARIA

Pesquisador: Valdirene Aparecida Vieira Nunes

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 43305120.4.0000.5663

Instituição Proponente: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JULIO DE MESQUITA FILHO

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.640.064

Apresentação do Projeto:

A pesquisa "DESIGN E FEMINISMO: MULHERES NA ALFAIATARIA" refere-se a um levantamento sobre a atuação das mulheres como profissionais em "alfaiatarias, ateliês de costura ou indústrias, a fim de verificar a equidade da participação do gênero feminino neste setor.

Objetivo da Pesquisa:

O objetivo da investigação junto as mulheres é avaliar a percepção delas quanto ao reconhecimento e/ou aceitação do gênero feminino como alfaiates, a fim de trazer dados empíricos da real situação deste setor no mercado contemporâneo.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O Termo de consentimento será lido pelo pesquisador, gravado em áudio e enviado aos participantes, antes das entrevistas semi estruturadas, para que possam dar o de acordo ou assinar o termo. Está bem detalhado, informando os possíveis risco mínimos e a possibilidade de desistência caso se sintam prejudicados, sem prejuízo algum.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O estudo está bem estruturado e possibilitará analisar na contemporaneidade a atuação da mulher nos formatos de negócios que implicam sua aceitação e titulação como alfaiates.

Endereço: Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube nº 14-01

Bairro: VARGEM LIMPA

CEP: 17.033-360

UF: SP

Município: BAURU

Telefone: (14)3103-4825

E-mail: sta.faac@unesp.br



FACULDADE DE
ARQUITETURA, ARTES E
COMUNICAÇÃO -
UNESP/FAAC



Continuação do Parecer: 4.640.064

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O "TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO" atende a Resolução 466/2012 e 510/2016.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Nada a reportar

Considerações Finais a critério do CEP:

O Comitê de Ética em Pesquisa acata o parecer e aprova o projeto.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_P ROJETO_1677572.pdf	10/02/2021 10:54:08		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	detalhadodoutorado.docx	10/02/2021 10:53:00	Valdirene Aparecida Vieira Nunes	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	Termo_TCLE_alterado.docx	31/01/2021 15:34:03	Valdirene Aparecida Vieira Nunes	Aceito
Folha de Rosto	Folhaderosto.pdf	10/12/2020 17:36:07	Valdirene Aparecida Vieira Nunes	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BAURU, 09 de Abril de 2021

Assinado por:

Luis Carlos Paschoarelli
(Coordenador(a))

Endereço: Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube nº 14-01

Bairro: VARGEM LIMPA CEP: 17.033-360

UF: SP Município: BAURU

Telefone: (14)3103-4825

E-mail: sta.faac@unesp.br

Apêndice 02 – Projeto de Pesquisa Nº 10799



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA
PROPPG - DIRETORIA DE PESQUISA
Divisão de Cadastro e Acompanhamento

Pág.1
06/07/2020

Relação de Pesquisas Cadastradas

Centro: CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES – CECA Tel.: (0xx43) 3371-4308

Depo: DEPARTAMENTO DE DESIGN – CECA-DGN Tel.: (0xx43) 3371-4000

Projeto: 10799 – UMA PROPOSTA DE MODELO DE ENSINO DE ALFAIATARIA NA CONTEMPORANEIDADE

+ Tipo de Cadastro: 18 – PROJETOS CEPE / UEL – RESOLUÇÃO 70/2012

Tipo de Pesquisa: TRABALHO CIENTÍFICO

Classificação: Aplicada

Processo: /

Relatório:

Tempo Pr. Inicial: 036

Meses ~~Prorrog.~~

Término

Área do CNPQ: DESENHO INDUSTRIAL

Previsto:

23/04/2020

Desenvolvimento do Projeto

Data	Situação	Motivo
19/04/2017	EM CADASTRO	
19/04/2017	EM TRÂMITE	
24/04/2017	EM EXECUÇÃO	

Aprovações do Projeto

Enviado para

Aprovado Nº Referência Especificação

Participantes do Projeto

Código	Categoria	Titulação	Sit	C.H.	Função	Data	Nome
201700890014	GRADUAÇÃO		AT		INIC. CIENT.	01/08/2017	ALESSANDRO APARECIDO DIAS ..
201700890014	GRADUAÇÃO		IN		INIC. CIENT.	31/07/2018	ALESSANDRO APARECIDO DIAS ..
0303711	DOCENTE	DOCTORADO	AT		CONSULTOR	24/04/2017	CLEUZA BITTENCOURT RIBAS F..
201500890054	GRADUAÇÃO		AT	105	COLABORADOR	14/06/2017	DAMARIS PRISCILLA RODRIGUES
201500890054	GRADUAÇÃO		IN		COLABORADOR	30/07/2018	DAMARIS PRISCILLA RODRIGUES

201700890150 GRADUAÇÃO	AT	INIC. CIENT. 01/08/2017 JOSE GUILHERME CAIRES TEIX..
201700890150 GRADUAÇÃO	IN	INIC. CIENT. 31/07/2018 JOSE GUILHERME CAIRES TEIX..
201700890150 GRADUAÇÃO	AT	INIC. CIENT. 01/08/2018 JOSE GUILHERME CAIRES TEIX..
201700890150 GRADUAÇÃO	IN	INIC. CIENT. 31/03/2019 JOSE GUILHERME CAIRES TEIX..
201600890330 GRADUAÇÃO	AT 80	COLABORADOR 14/06/2017 LARISSA DE LIMA GREIN AMORIM
201600890330 GRADUAÇÃO	IN	COLABORADOR 07/02/2019 LARISSA DE LIMA GREIN AMORIM
201700890183 GRADUAÇÃO	AT 45	COLABORADOR 10/05/2018 LETICIA SANA DOS SANTOS
201700890183 GRADUAÇÃO	IN	COLABORADOR 03/05/2019 LETICIA SANA DOS SANTOS
1209901 DOCENTE DOUTORADO	AT	CONSULTOR 24/04/2017 LUCIMAR DE FATIMA BILMAIA .
201600890170 GRADUAÇÃO	AT	COLABORADOR 14/06/2017 MANUELA DE AZAMBUJA
1332514 DOCENTE MESTRADO	AT	CONSULTOR 24/04/2017 MARIA ANTONIA ROMAO DA SILVA
1332514 DOCENTE MESTRADO	IN	CONSULTOR 15/05/2017 MARIA ANTONIA ROMAO DA SILVA
1333173 DOCENTE MESTRADO	AT 4	COLABORADOR 16/05/2017 MARIA ANTONIA ROMAO DA SILVA
201600890249 GRADUAÇÃO	AT	COLABORADOR 14/06/2017 NICOLAS MATIAS GUEDES DA S..
201500890270 GRADUAÇÃO	AT	COLABORADOR 14/06/2017 SILVIA MARIA CORREA
2003983 DOCENTE MESTRADO	AT	CONSULTOR 24/04/2017 THASSIANA DE ALMEIDA MIOTT..
2206331 DOCENTE MESTRADO	AT 6	COORDENADOR 24/04/2017 VALDIRENE APARECIDA VIEIRA..

□



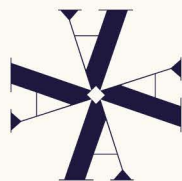
UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA
PROPPG - DIRETORIA de Pesquisa
Divisão de Cadastro e Acompanhamento

Pág. 2
06/07/2020

Resumo do Projeto

CONSIDERANDO A IMPORTÂNCIA DO RIGOR DAS TÉCNICAS UTILIZADAS NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO PRODUTO DE VESTUÁRIO NO SEGMENTO DE ALFAIATARIA E O ALCANCE DA APLICABILIDADE DOS MÉTODOS E PROCESSOS DA ALFAIATARIA, ESTA PESQUISA PROPÕE A MANUTENÇÃO DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA ALFAIATARIA, POR MEIO DE UM MODELO DE ENSINO QUE SERÁ APLICADO AOS DIVERSOS SISTEMAS PRODUTIVOS VIGENTES. PAUTA-SE NAS PESQUISAS DE NUNES (2016) QUE COMPROVAM A AUSÊNCIA DA TRANSMISSÃO DO SABER DA ALFAIATARIA HISTÓRICO-CONCEITUAL E PRÁTICO NAS INSTITUIÇÕES BRASILEIRAS DE ENSINO SUPERIOR DE MODA. AVERIGUA-SE QUAIS SÃO OS MATERIAIS AINDA EXISTENTES NAS OFICINAS DE ALFAIATARIA, ESPECIFICAMENTE OS MATERIAIS QUE TRATAM DO PROCESSO DE CONHECIMENTO PRÁTICO PARA EXECUÇÃO DE PEÇAS DE ALFAIATARIA, E COMPARAM-SE COM AS REFERÊNCIAS UTILIZADAS PELAS IES, PARA ASSIM PROPOR UM MODELO DE ENSINO DESTINADO A UMA DISCIPLINA DE ALFAIATARIA PARA CURSOS SUPERIORES DE MODA, ESCOLAS TÉCNICAS E ESPECIALIZAÇÕES. ACREDITA-SE QUE A PESQUISA CONTRIBUIRÁ PARA A ALFAIATARIA NOS SEGMENTOS ATUAIS DE PRODUÇÃO, BEM COMO AMPLIARÁ OS CONHECIMENTOS DOS PESQUISADORES, PROFISSIONAIS DO CAMPO DO VESTUÁRIO.

CRÉDITOS



CRÉDITOS

Valdirene Aparecida Vieira Nunes possui mestrado em Design pela UNESP. Professora do Departamento de Design da Universidade Estadual de Londrina, atua no ensino e nas pesquisas na área de Design de Moda, na modelagem do vestuário, com ênfase na alfaiataria no resgate histórico da participação e protagonismo do feminino na área. É membro pesquisadora no Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos, cultura (CNPq UNESP) Vinculado ao Laboratório de Pesquisa, Extensão e Ensino em Design (LabDesign).

Autora de capítulos de livros, artigos publicados em periódicos qualis e em eventos nacionais e internacionais. É membro avaliadora do concurso GG Moda da Editora Gustavo Gili Brasil e avaliadora da Revista Projética UEL. Ampla experiência na docência e na indústria de confecção do vestuário como alfaiata e gestora do processo de desenvolvimento e produção do vestuário.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5454788606463468>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9216-8366>

E-mail: Valdirene.nunes@unesp.br / valval@uel.br