

DÉBORA RUSSI FRASQUETE

DENER PAMPLONA DE ABREU E AS COSTURAS DE LUXO E ELEGÂNCIA PARA  
AS DONAS-DE-CASA NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1970

MARINGÁ - PR

2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DENER PAMPLONA DE ABREU E AS COSTURAS DE LUXO E ELEGÂNCIA PARA  
AS DONAS-DE-CASA NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1970

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção título de Mestre em História, área de concentração Fronteiras, Populações e Bens Culturais, pelo Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, elaborada por Débora Russi Frasquete, sob orientação da professora-doutora Ivana Guilherme Simili.

MARINGÁ

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca do Instituto Federal do Paraná – Campus Umuarama)

F841d      Frasquete, Débora Russi  
              Dener Pamplona de Abreu e as costuras de luxo e elegância para  
as donas-de-casa no início da década de 1970/ Débora Russi  
Frasquete. – Maringá, 2016.  
139f. il. , color., fotos.

Orientador: Profa. Dra. Ivana Guilherme Simili

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá,  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-  
Graduação em História, 2016.

1. Dener Pamplona de Abreu. 2. Curso Básico de Corte e Costura.  
3. Elegância. 4. Mulheres. 5. Moda 1970 I. Simili, Ivana Guilherme. II.  
Universidade Estadual de Maringá. III Título.

CDD 21. ed. 391.009034

DÉBORA RUSSI FRASQUETE

DENER PAMPLONA DE ABREU E AS COSTURAS DE LUXO E ELEGÂNCIA PARA  
AS DONAS-DE-CASA NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1970

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção título de Mestre em História, área de concentração Fronteiras, Populações e Bens Culturais, pelo Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, elaborada por Débora Russi Frasquete, sob orientação da professora-doutora Ivana Guilherme Simili.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Ivana Guilherme Simili  
(PPH-UEM Orientadora)

---

Prof. Dra. Mara Rúbia Sant'Anna  
(UDESC)

---

Prof. Dr. Henrique Manoel Silva  
(DFE-UEM)

---

Prof. Dra. Maria Claudia Bonadio  
(UFJF – Suplente)

---

Prof. Dra. Maria Cristina Gomes Machado  
(DFE-UEM- Suplente)

À Deus, início e fim desse trabalho. À minha família pelo amor e incentivo demonstrados por toda a minha vida. À minha mãe Ângela Russi por não poupar esforços para me conceder uma educação de qualidade, à Daniel Russi Frasquete por me ensinar o valor da palavra companheirismo e ao meu pai Eder Osmar Frasquete por me ensinar a nunca desistir de algo iniciado e a sempre fazer o meu melhor.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Ivana Guilherme Simili, cujos comentários e correções permitiram que este trabalho pudesse ser concluído da melhor forma possível. Agradeço a presteza com que sempre devolveu o trabalho corrigido e comentado, nos mínimos detalhes, de maneira rápida e eficiente. Sem sombra de dúvidas, minha escolha de orientador não poderia ter sido melhor.

À professora Mara Rúbia Sant'Anna que com as suas correções e gentileza como banca deste trabalho me fez vê-lo com outros olhos, contribuindo para meu amadurecimento intelectual.

Às professora Sandra de Cássia Araújo Pelegrini e Maria Cristina Gomes Machado pela importante contribuição direta à este trabalho, com apontamentos que possibilitaram o aperfeiçoamento desta pesquisa.

À Jorge Cantos e Henrique M. Silva, os primeiros professores a me apresentar, ainda na graduação, o amor pela área acadêmica.

Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós Graduação em História que sempre me trataram de forma cordial e estiveram ao meu lado nos dois anos dessa trajetória.

À Fernando Antonio Abrahão da Universidade de Campinas que contribuiu no refinamento da proposta inicial.

Aos funcionários da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo que me trataram gentilmente fornecendo todos os exemplares necessários da revista Manequim.

Aos colegas e amigos de profissão do Departamento de Design e Moda da Universidade Estadual de Maringá em Cianorte, que sempre me ajudaram e não mediram esforços para que eu pudesse estar presente em Maringá em cada aula e em cada reunião.

Aos meus alunos e aos meus amigos que compreenderam esse momento e apoiaram sempre demonstrando interesse pela pesquisa.

À Maria Helena Ribeiro de Carvalho, pela amizade e disposição em me ajudar no que fosse necessário, desde o início do processo de seleção do programa até a finalização deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação Araucária (FAPPR), pelo investimento no desenvolvimento deste trabalho.

*“Quero que o público continue a me encarar como o mais chato, o mais esnobe, o mais industrial, o mais respeitado, o mais besta, pois, na verdade, sou tudo isso”*

*(Dener Pamplona de Abreu)*

FRASQUETE, Débora Russi. **Dener Pamplona de Abreu e as costuras de luxo e elegância para as donas-de-casa no início da década de 1970.** Dissertação (Mestrado em História). 2016. 139 f. Universidade Estadual de Maringá: Maringá, 2016.

## RESUMO

No Brasil, a produção de roupas, como bens culturais da moda, sofreu mudanças significativas entre os anos 1960 e 1970. O sistema produtivo do *prêt-à-porter* (roupas prontas para vestir) pela indústria da confecção altera as dinâmicas do consumo. Face às mudanças, a moda de luxo praticada pelos costureiros da alta-costura redefine-se. São as estratégias desenvolvidas por um dos representantes da moda que vestia as mulheres ricas do país que o estudo focaliza: o costureiro Dener Pamplona de Abreu (1937-1978), considerado o criador de uma moda com características nacionais. Nessa construção identitária cruzou os tecidos, as cores e o design com o biótipo da brasileira e alcançou grande reconhecimento. Porém, os anos 1970, marcam o fim dos anos áureos da alta-costura. Para costureiros, como Dener, as novas dinâmicas do mercado ditadas pelo *prêt-à-porter* significaram adequações e mudanças nas estratégias de produção e consumo. Com o objetivo de estudar as narrativas de roupas e moda para as mulheres produzidos pelo costureiro, recorreremos a um dos símbolos de suas estratégias, a publicação em 1972 do Curso Básico de Corte e Costura Dener, que se propunha a ensinar moda para mulheres. Ensinamentos sobre como fazer roupas, o que usar e como se tornar elegante compõem a coleção do método, organizado em três volumes. Neste texto, nosso olhar se volta para uma das faces dessa produção: as orientações sobre os usos das roupas pelas “mulheres comuns” e a sua construção por meio da costura no espaço doméstico. Como uma estratégia de mercado desenvolvida por Dener, o recorte temático se deve ao fato de que, por meio dela é possível perceber e identificar os trânsitos e as adequações feitas pelo costureiro, acostumado com o luxo, para falar de roupas com as donas-de-casa. Além do Método, as informações coletadas na imprensa, em específico no Jornal Correio da Manhã e na Revista Manequim dão suporte às análises. A este material empírico, associamos as narrativas biográficas sobre o costureiro, a história da moda e das mulheres no Brasil. Com este procedimento metodológico foi possível mostrar os posicionamentos do costureiro em suas ações e reações diante dos avanços da moda brasileira.

**Palavras-chave:** Dener Pamplona de Abreu; Curso Básico de Corte e Costura; Elegância; Mulheres; 1970.



FRASQUETE, Débora Russi. **Dener Pamplona de Abreu e as costuras de luxo e elegância para as donas-de-casa no início da década de 1970.** Dissertação (Mestrado em História). 2016. 139 f. Universidade Estadual de Maringá: Maringá, 2016.

### ABSTRACT

In Brazil, the production of clothing as fashion cultural goods, has undergone significant changes between 1960 and 1970. The production system of prêt-à-porter (clothes ready to wear) through the clothing industry alters the dynamics of consumption. Given the changes, the luxury fashion practiced by couturiers resets itself. Are the strategies developed by one of the fashion representatives, who wore the richest women in Brasil that the study focuses: the couturier Dener Pamplona de Abreu (1937-1978), considered the creator of a fashion with national characteristics. This identity construction with fabrics, colors and design with the brazilian biotype achieved great recognition. However, the 1970s marked the end of the golden years of haute couture. To couturiers such as Dener, the new dynamics of the market dictated by the prêt-à-porter meant adjustments and changes in production and consumption strategies. In order to study the narratives of clothes and fashion for women produced by the couturier, we turn to one of the symbols of their strategies, the publication in 1972 of Dener Cutting and Sewing Basic Course which aimed to teach fashion to women. Teachings about making clothes, what to use and how to become elegant make the method compilation, organized in three volumes. In this paper, our attention turns to one side of this production: the guidelines on the uses of clothing by "ordinary women" and its construction through the seam made at home. As a marketing strategy developed by Dener, the thematic focus is due to the fact that through it's possible see and identify the transits and the adjustments made by the couturier, accustomed to luxury, to talk about clothes with housewives. In addition to the method, the information collected in the press, in particular in the newspaper Correio da Manhã and the magazine Manequim support the analysis. In this empirical material, we associate biographical narratives about the couturier, the history of fashion and of women in Brazil. With this methodological procedure was possible to show the positions of the couturier in their actions and reactions to the advances of brazilian fashion.

**Keywords:** Dener Pamplona de Abreu; Cutting and Sewing Basic Course; Elegance; Women; 1970.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Dener em início de carreira na Casa Canadá, Rio de Janeiro (entre 1948 e 1956).....	18
Figura 2	Oscar Wilde à esquerda e Dener Pamplona de Abreu à direita.....	21
Figura 3	Autorretrato de Dener (entre 1960 e 1978).....	33
Figura 4	Propaganda do Instituto Universal Brasileiro.....	43
Figura 5	Modelo Dener 1970 para a Coluna Bela.....	50
Figura 6	Modelo Dener 1970 para a Coluna Bela.....	51
Figura 7	Modelo Dener setembro 1972 para a Revista Manequim.....	54
Figura 8	Modelo Dener setembro 1972 para a Revista Manequim.....	55
Figura 9	Volumes do Curso Básico de Corte e Costura Dener de 1972.....	58
Figura 10	Modelos de <i>tailleurs</i> para a Coluna Bela.....	89
Figura 11	Exemplos de modelos de blusas ensinados no método Dener, blusa <i>drapée</i> , blusa com gola esporte e blusa russa com manga japonesa.....	97
Figura 12	Modelos de saias ensinados no método Dener. Saia godê com costura na frente, saia godê serpentina e saia calça.....	97
Figura 13	Exemplos de modelos ensinados no método Dener. Cortes de modelos.....	98

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>PARTE I - MENINO REI, MÁGICO DO LUXO E DO BOM GOSTO</b>	<b>18</b>
1.1 A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM	20
<b>1.1.1 Iniciativas Dener além moda</b>	<b>24</b>
<b>1.1.2 A popularização de Dener, o costureiro</b>	<b>29</b>
1.2 ALTA-COSTURA VERSUS <i>PRÊT-À-PORTER</i>	32
<b>1.2.1 Iniciativas pró-alta-costura</b>	<b>39</b>
<b>1.2.2 Ensino da costura nas mídias impressas</b>	<b>42</b>
1.2.1.1 Coluna Bela: jornal Correio da Manhã	48
1.2.1.2 Revista Manequim	53
<b>PARTE II - O MÉTODO DENER DE CORTE E COSTURA</b>	<b>58</b>
2.1 A CONSTRUÇÃO DA “COSTURA ELEGANTE”	61
2.2 A COSTURA COMO CUIDADO MARITAL E MATERNO	72
<b>2.2.1 A elegância infantil</b>	<b>75</b>
2.3 A SOCIABILIZAÇÃO E O VESTIR FEMININO	83
<b>2.3.1 Roupas para ficar em casa e para as compras da casa</b>	<b>84</b>
<b>2.3.2 Roupas para o trabalho e para o lazer</b>	<b>88</b>
<b>PARTE III – AS LEITORAS DO “LUXO”</b>	<b>100</b>
3.1 A PRÁTICA DA COSTURA E SUAS SUBJETIVIDADES	100
3.2 A ACESSIBILIDADE FEMININA AO CONSUMO	109
<b>3.2.1 Alguns conselhos sobre roupas prontas</b>	<b>110</b>
3.3 A MULHER-MÃE-DONA-DE-CASA	118
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>130</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo estudar as narrativas de roupas e moda para as mulheres, produzidos pelo costureiro brasileiro Dener Pamplona de Abreu, por meio da análise do Curso Básico de Corte e Costura Dener (1972). Compreender os mecanismos de diálogos estabelecidos pelo costureiro e os segmentos femininos, definindo padrões estéticos e de consumo para as mulheres comuns- notadamente, as donas-de-casa, no contexto de profundas mudanças no sistema da moda e nas relações das mulheres com o consumo de roupas e conceitos de elegância, são os encaminhamentos deste estudo.

Dener Pamplona de Abreu (1937-1978), em traços gerais, foi um costureiro brasileiro que entre os anos 1950 e 1970, conquistou poder e prestígio na moda nacional, reforçando características associadas à alta-costura. No final da década de 1950, como costureiro de luxo, Dener participa do projeto de construção da moda brasileira, alcançando projeção nacional na década de 1960 ao conquistar como cliente, a primeira-dama Maria Thereza Goulart. Nos anos 1970, as mudanças nas engrenagens de funcionamento da produção e consumo de roupas, com o *prêt-à-porter*, fez com que o estilista desenvolvesse mecanismos para enfrentar as alterações nas práticas de vestir dos homens e das mulheres. Foi nos anos 1970 que intensifica sua participação midiática. Publica sua autobiografia, o Curso Básico de Corte e Costura Dener, e passa a escrever para jornais e revistas, nos quais veicula concepções de elegância fabricadas ao longo de seu percurso estético.

Para a compreensão dos papéis desempenhados pelas suas orientações sobre roupas e elegância para as mulheres, a abordagem biográfica de Dener com foco na publicação do Curso Básico de Corte e Costura em 1972 se constitui em oportunidade para o entendimento de questões centrais sobre a moda brasileira. A ideia basilar diz respeito à trajetória e à produção material e imaterial do costureiro de luxo inseridas em um período de dualidades nos sistemas de moda, com a alta-costura e o *prêt-à-porter*, que no decorrer deste texto será usado com o sentido histórico de “roupas prontas para vestir”.

A constar para o encaminhamento da narrativa, o primeiro estabelecimento de alta-costura foi a Maison Worth (STEVENSON, 2012). Charles Frédéric Worth (1825-1895), foi “o primeiro costureiro a produzir coleções sazonais que eram depois mostradas às clientes, em vez de trabalhar para atender o que elas queriam” (STEVENSON, 2012, p. 52). Apontam Sant’Anna e Godoy (2010) que o “Worth inaugurou a era do “costureiro estrela”, inaugurando a palavra “*couturier*” que antes existia apenas no feminino. Como um “costureiro estrela”, no século XIX, Worth vestiu as mulheres mais importantes de sua época, estabeleceu uma indústria

do luxo consagrada à criação de modelos frequentemente alterados e fabricados nas medidas de cada cliente (LIPOVESTKY; ROUX, 2005).

Como aponta Sant'Anna e Godoy (2010) a alta-costura marca a ruptura no sistema de moda, inaugurando o que se chama a *moda moderna*, em oposição à anterior, na qual o sistema não existia de fato. Worth, apareceu como um criador livre e independente, cujo marketing pessoal foi revolucionário: ele atribuiu a si mesmo o status de celebridade e assinava seus vestidos como se fossem obras de arte (SANT'ANNA; GODOY, 2010). A partir da metade do século XIX, “toda face do universo do luxo vê-se, assim, associada a um nome, a uma individualidade, a uma casa comercial de muito prestígio” (LIPOVESTKY; ROUX, 2005).

Nesse sentido, compreendemos que Dener se apropriou das características difundidas por Worth desde o século XIX em um processo de promoção midiática, que o fez uma celebridade nacional, a qual as pessoas seguiam, tinham curiosidades a respeito e por isso era notícia em revistas e colunas sociais. Essa apropriação contribuiu com que Dener fosse considerado um criador de alta-costura tanto pelos veículos midiáticos como pela população brasileira. Dener ao se denominar um criador de alta-costura e ser reconhecido como costureiro de luxo, pelas revistas e jornais, reforça seu papel como porta-voz da moda de luxo e elegância, associado à uma alta-costura nacional, com particularidades brasileiras na criação, que a diferia da alta-costura europeia. Utilizando o conceito de tradução cultural, reconhecemos Dener como um representante da alta-costura, inspirando-se na “Haute-Couture” francesa. O modelo incorporado por Dener no Brasil se transforma em tradução do modelo de alta-costura francesa e por isso chamado de alta-costura nacional.

Sabemos que tratar sobre a existência da alta-costura no Brasil é controverso, visto que como destacam Mara Rúbia Sant'Anna e Ilma Godoy (2010, p. 219) citando Meadows (2009), “na França, Alta Costura (em francês Haute Couture) é um termo registrado, que só pode ser utilizado pelos criadores que cumprem com as rígidas regras estipuladas pela Chambre Syndicale de la Haute Couture”. Porém, como o termo não é regulamentado no Brasil, ele foi associado à diversos costureiros brasileiros que se apropriaram de suas principais características e as aplicaram à um modelo nacional de alta-costura.

O que é importante destacar é que a alta-costura forneceu meios e recursos para a manipulação da aparência pelas mulheres, com a individualização possível pelas etiquetas de luxo, as quais se transformavam em indicadores e comunicadores da distinção social (LIPOVETSKY, 2009). “Entre 1950 e 1960 porém, transformações organizacionais, sociais, culturais em curso, alterariam a tal ponto o edifício anterior que se tem o direito de considerar que uma nova fase da história da moda fez sua aparição (LIPOVETSKY, 2009). Escreve

Lipovestky (2009) que essa segunda fase da moda moderna prolonga e generaliza o que a moda de cem anos instituiu de mais moderno: “uma produção burocrática orquestrada por criadores profissionais, uma lógica industrial serial, coleções sazonais, desfiles de manequins com fim publicitário” (LIPOVESTKY, 2009). Assim, novos focos e critérios de criação impuseram-se, fazendo com que o momento aristocrático e centralizado da alta-costura terminasse, ainda que as casas de alta-costura francesas continuassem a gozar de um renome ilustre exibindo cifra de negócio global em constante expansão, apesar do marasmo econômico da época, o que mostra que a emergência de um novo sistema como o *prêt-à-porter* não significa, em nenhum caso, ruptura histórica liberta de qualquer laço com o passado.

Por trás dessa continuidade de superfície, a alta-costura perdeu o estatuto de vanguarda que a caracterizava até então e o polo de costura sob medida, expressão sublime da moda de cem anos, atrofiou-se, assim como a alta-costura não vestia mais as mulheres na última moda. É a partir de 1960 que o *prêt-à-porter* vai chegar de alguma maneira à verdade de si mesmo, concebendo roupas com espírito mais voltado à audácia, à juventude, à novidade do que à perfeição, à *classe*. Já dizia Dener em 1972: “alta-costura é um negócio muito sério e baseia-se em uma coisa além do bom gosto: na classe” (ABREU, 2007, p. 19) e é a *classe*, pelos discursos do costureiro no método, a marcante diferença entre os dois sistemas de produção de roupas. Relações evidenciadas, nos discursos do costureiro sobre costura e elegância e influenciados pela sua trajetória. São as escritas de moda de Dener, transformando seu conhecimento sobre roupas em discursos direcionado às mulheres.

Pensar o Curso Básico de Corte e Costura Dener como fonte principal, amparada pela sua biografia e autobiografia e pelas suas publicações nas mídias impressas, nos permite analisar questões históricas sobre a relação das mulheres com o vestir, visto que há “lacunas documentais [que] evidenciam a percepção do valor que a sociedade reservava para atividades tão rotineiramente desenvolvidas pelas mulheres” (MALERONKA, 2007, p. 49). Como segundo Bonadio (2002, p.187), “Moda é coisa de mulher”, sendo assim indissociável uma da outra, visamos contribuir com os estudos sobre o feminino e a feminilidade.

É importante destacar que a possibilidade de um estudo sobre as mulheres é recente. Pensar uma história “sem as mulheres” parece impossível. Entretanto, isso não existia. Pelo menos no sentido coletivo do termo: não se trata de biografias, de vidas de mulheres específicas, mas das mulheres em seu conjunto, abrangendo um longo período, o que é relativamente recente (PERROT, 2015). Isso se deve “[...] ainda mais pelo fato de que o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss insistia no papel da mulher na reprodução e no parentesco: ‘troca de bens, troca de mulheres’” (PERROT, 2015, p. 15), papel feminino explorado por Thompson (1998) sobre

a venda e troca de esposas nos séculos XVIII e XIX. À medida que a tradição historiográfica dos Annales propunha a ampliação do leque de fontes, observando a presença de pessoas comuns, ela contribuiu para que as mulheres, posteriormente, fossem incorporadas à historiografia.

Ela contribuiu também para a História cultural, que segundo Chartier (1990, p. 16-17) “tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” e permite o estudo histórico das formas como a realidade social se constitui. Esta relação entre sociedade e cultura é abordada por Certeau (1995, p. 208) quando o autor afirma que “uma produção social é uma condição de uma produção cultural”. Ao considerarmos a "cultura no plural" (CERTEAU, 1995), compreendemos que cada sociedade elabora assim, um conjunto de condutas e atitudes que são tidas como virtuosas e nesse sentido “cultura reflete conversa, o diálogo de uma sociedade consigo mesma e com as outras, um diálogo que não para” (CERQUEIRA, 2012, p. 59).

Resultantes desse diálogo, as culturas material e imaterial que categorizam à produção social como cultural e seus bens culturais, tangíveis e intangíveis, devem ser preservados como fonte de estudo histórico inseridos na diversidade do patrimônio cultural. Com fronteiras classificatórias não definidas na categorização conceitual do patrimônio cultural escreve Cerqueira (2012, p. 43) que “o reconhecimento do caráter imaterial é, na verdade, o reconhecimento da amplitude que a categoria ‘patrimônio’ pode alcançar”. Nesse sentido, podem ser considerados patrimônio imaterial, conceitos intangíveis como o conceito de beleza e de elegância em determinado período histórico, assim como a produção de bens culturais materiais inseridos em uma produção estética e artística, que são bens patrimoniais em sua totalidade, considerando também sua importância para a história de um país.

Como comenta Pelegrini (2006), o patrimônio cultural se constitui de bens móveis ou imóveis e também de representações assentadas em conceitos históricos, entre outros, que de alguma maneira colaboram para a formação das identidades de etnias ou grupos sociais. Trata-se de bens que conjugam dados cognitivos, estilísticos e afetivos com os quais as comunidades se identificam. Comenta Delfim (2010), que a dimensão imaterial do patrimônio avalia as formas de utilização de recursos, formas de expressão, modos de criar, fazer e viver que distinguem cada grupo social e que também constituem a singularidade da paisagem cultural. Inseridas nesse contexto estão as fontes de pesquisa que permitem a identificação de uma paisagem cultural, como os jornais antigos, os manuais de instrução e os métodos de ensino.

Essa dimensão imaterial do patrimônio ao avaliar as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver de cada grupo, nos permite pensar o conceito de estilo de vida. Burke (2008)

aponta que esse conceito tem origem nos sociólogos Max Weber e Georg Simmel ao pensarem sobre a noção de estetização da vida. De Weber está a associação entre o estilo de vida e o padrão de consumo para a definição dos “grupos de status” e de Simmel, a reflexão na cultura de variados estilos e da liberdade de escolha como fatores que multiplicam os estilos de vida. A moda e o vestir, associados aos estilos de vida, se apresentam como recursos que propiciam a distinção. Como já havia dito Simmel, referenciado por Burke (2008, p. 29): “toda moda é uma moda de classe” e dela se apropria para afirmar tanto a individualidade quanto sua diferença exterior de outra classe. Sendo uma das mais evidentes marcas de status social e de gênero – útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas, “o vestuário constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status” (CRANE, 2006, p. 21). É em torno dessa distinção entre classes ou camadas sociais, por meio do conceito de elegância de um costureiro que essas apropriações formatariam as aparências e as subjetividades femininas das leitoras de Dener, visto que as normas presentes nos discursos masculinos, são enraizadas e interiorizadas pelas mulheres (CHARTIER, 1995, p. 40).

O método empreendido por Dener visava inserir as mulheres das camadas baixas da sociedade de consumo, ao mundo das mercadorias e principalmente às significações simbólicas, associadas a subjetividade da elegância. Essas mulheres, chamadas por nós de *mulheres comuns* diferiam-se das mulheres das camadas médias e altas da população, pois para elas era muito custoso a compra de roupas prontas, que podiam custar até dez vezes o valor do salário mínimo. Essas relações femininas com o vestir, voltadas nos discursos do costureiro às *mulheres comuns*, reforçam a existência dessas mulheres que em meio à inúmeras mudanças presenciadas nas décadas de 1960 e 1970, como a maior liberdade feminina, sua inserção no mercado de trabalho, entre outras, possibilitaram que as mulheres que continuaram no espaço privado cuidando da casa e dos filhos, fossem direcionadas ao esquecimento. Isso se deve também ao fato de que, como escreve Perrot (2015, p. 17) há um silêncio: o *silêncio das fontes*, visto que as mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais.

Partindo dessa perspectiva, o método se apresenta como um trabalho memorialístico visto que como escreve Chartier (2009, p. 21) "as obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja ela coletiva ou individual, também conferem uma presença ao passado, às vezes ou amiúde mais poderosa do que a que estabelecem os livros de história". Deve-se ter em vista também que Stallybrass (2008, p.24) considera a costura como um meio de produzir contra-memórias, possibilitando às mulheres a escrita de sua própria história. Ao analisar a roupa como mercadoria que fetichiza “o invisível, o imaterial, o supra-sensível” (STALLYBRASS, 2008,



p. 41-42), podemos considerar que ao inscrever a roupa também à imaterialidade, ela se torna um objeto de memória, além da cultura material, permitindo localizar suas subjetividades. Em outras palavras, as roupas como bens materiais e imateriais se transformam em documentos da memória pelos sentidos que fizeram ou fazem em nossas vidas (SIMILI, 2012).

Como um produto de relações sociais, ambientado em um período de importantes dualidades, o Curso Básico de Corte e Costura Dener demonstra a complexidade que envolve a identificação dos discursos direcionados à essas “mulheres comuns”. Nesse sentido, o compreendemos como um material dividido entre dois discursos, o da prática da costura e o da subjetividade da elegância, enquadrado dentro da tipologia de documentos históricos como um de manual de instrução aliado à um material didático, tendo a “consciência de que os livros didáticos são produtos de relações que ocorreram ao longo do tempo na sociedade e não objetos surgidos ao acaso” (SILVA, 2011, p. 179).

Nesse sentido, devida à complexidade do estudo, estipulamos analisar no método Dener, três abordagens distintas: a trajetória de Dener como costureiro de luxo que o levaria a lançar o método em 1972, o contexto social que estava inserido o método e a quem o costureiro visava atingir com seus discursos sobre elegância.

Exploramos a trajetória de vida de Dener por “intermédio das *vozes* que nos chegam do passado, dos fragmentos de sua existência que ficaram registrados, ou seja, por meio das chamadas *fontes documentais*, visto que os dados biográficos falam sobre uma pessoa, “mas também sobre a época, sobre a sociedade em que ela viveu” (BORGES, 2005, p. 212-215). É importante destacar que o campo de estudos a respeito de um dos maiores nomes da moda brasileira é ainda pouco explorado. À parte do Curso de Corte e Costura Dener lançado em 1972 e de uma autobiografia lançada no mesmo ano e relançada em 2007, que levam a etiqueta do costureiro, o trabalho memorialístico de Dória (1998), intitulado como uma biografia de Dener, é o único trabalho que tem o costureiro como personagem principal. Nesse sentido, o presente trabalho tem a inovação nas questões que envolvem a relação desse costureiro com a simplicidade da costura caseira e a elegância da alta-costura em um momento de mudanças e permanências nos comportamentos que envolvem as mulheres e o vestir na década de 1970.

Para tanto, o estudo se divide em três partes principais que exploram a relação do costureiro com a prática da costura e da elegância. O primeiro aborda a trajetória de Dener Pamplona de Abreu, pois é pela sua trajetória sob a ótica de seus escritos, que nos é possível captar a cultura de moda nos anos 1970, trajetória de vida que pode ser descrita como um conjunto de eventos que fundamentam a vida de uma pessoa (BORN, 2001) e que pode ser influenciada em sua estrutura pelas instituições. Considerando sua trajetória, durante a escrita

optamos por tratar o costureiro por “Dener”, ao contrário de seu nome completo ou de referência como autor, pois é a maneira como era conhecido e referenciado pela mídia. A segunda parte aborda o Curso Básico de Corte e Costura Dener lançado em 1972, considerando que são as memórias de uma personagem importante para a história da moda no Brasil, que em forma de ensinamentos sobre corte e costura, transmitiu e reproduziu a elegância associada à comportamentos femininos específicos. Nesse sentido, a terceira parte se concentra em desenhar a mulher leitora desse método de corte e costura.

Inicialmente a primeira parte intitulada *Menino rei, mágico do luxo e do bom gosto* explora a trajetória de Dener, utilizando sua autobiografia (2007) e a sua biografia de autoria de Dória (1998), associadas à publicações de jornais e revistas que faziam referência ao costureiro, para compreender o seu papel na sociedade do período. Nesse sentido, o primeiro sub tópico intitulado *A construção de uma personagem*, aborda as estratégias do costureiro para a exaltação de seu nome associado à de um costureiro de luxo, como o próprio luxo, porta-voz da elegância, utilizando Mirôn (2015) para compreender suas referências dandistas; Lipovestky e Roux (2005), para entender o luxo e Lipovestky (2009) para a idolatria à celebridade. Com as extensões: *As iniciativas Dener além moda* e *A popularização de Dener, o costureiro*, são analisados o processo de marketing pessoal empreendido e os seus resultados refletidos na sociedade da época. Pelo viés de Ridente (2010) buscou-se compreender o período vigente aliado à publicações dos jornais Correio da Manhã e Folha de São Paulo. O segundo sub tópico analisa a relação do costureiro entre a *Alta-costura versus prêt-à-porter* com *Iniciativas pró-alta-costura* dentre as quais se insere o *Ensino da costura nas mídias impressas*, como a *Coluna Bela: jornal Correio da Manhã* e a *Revista Manequim*, fontes auxiliares em toda a análise do sub tópico, visto a presença do costureiro, como colaborador nessas mídias, comentando sobre moda, beleza e comportamento, e como difusor da prática do “faça você mesmo”.

A segunda parte, intitulada *O método Dener de corte e costura*, enfatiza os três volumes do Curso Básico de Corte e Costura Dener, explorando o processo empreendido pelo costureiro de *construção da “Costura elegante”*. Com um olhar voltado às *mulheres comuns*, seus discursos direcionam a escrita da *costura como cuidado marital e materno* e conseqüentemente determinam noções sobre *A elegância infantil*. Contribuindo para a compreensão da elegância, as ideias de Sant’Anna (2014b) e Chartier (1995) foram significativas, assim como Maleronka (2007) e Bourdieu e Delsaut (2001), para o entendimento do consumo feminino e da mobilidade social do período, respetivamente. O sub tópico sobre os *Espaços de sociabilização feminina* separados em *Espaço privado* e *Espaço público*, utiliza Lipovestky (2009) para entender a moda como distinção social e Biroli (2014) para compreender os espaços privados e públicos,

compreendidos por nós como espaço privado aquele relacionado ao lar, e espaço público aquele à parte do espaço privado. O livro *Nova história das mulheres*, organizado por Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro (2012), como bibliografia principal, não só para essa parte, mas para todo o estudo, aliado à Simili (2014b) auxiliou na compreensão das duas esferas sociais. Ao discursar classificando as roupas como aquelas para ficar em casa, roupas para o trabalho ou para lazer, Dener possibilita uma análise sobre as sociabilidades femininas nesse período, a respeito de quais eram os espaços destinados às mulheres.

Na terceira e última parte, continua-se a explorar os discursos presentes no método, porém direcionados à delinear *A mulher leitora*, explorando um breve histórico sobre a relação das mulheres com *A prática da costura e suas subjetividades*, com as significativas contribuições de Perrot (2005), Maleronka (2007), Calanca (2008) e Simili (2008) aliadas ao livro *Nova história das mulheres* (2012). Essa parte aborda o sub tópico *A acessibilidade feminina ao consumo* amparada por estudos como os de Durand (1988), Cidreira (2008) e Stevenson (2014) que ajudam a entender a introdução das mulheres ao mercado de consumo de roupas prontas para vestir que faria com que Dener dedicasse parte de seus ensinamentos a dar *Alguns conselhos sobre roupas prontas*. Para finalizar é explorado o perfil da “*Mulher comum*” utilizando Perrot (2015) e Lipovestsky (1997) como bases para a compreensão dessa mulher em meio ao período proposto. Mulher desenhada pelos discursos de Dener, como aquela que existe, não por meio do seu fazer social, mas sobretudo, por meio do parecer.

## PARTE I - MENINO REI, MÁGICO DO LUXO E DO BOM GOSTO

A perspectiva biográfica nos estudos de moda permite a abordagem das trajetórias de costureiros/estilistas brasileiros, como uma “[...] série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou mesmo um grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (BOURDIEU, 1998, p. 189). Com base neste princípio teórico e metodológico enfocamos o percurso de Dener Pamplona de Abreu (1937- 1978) como narrativa biográfica para a moda brasileira das décadas de 1950, 1960 e 1970, por trazer em sua trajetória como costureiro de luxo os caminhos por ela percorridos. Em linhas gerais, no final dos anos 1950 e na década de 1960, momento em que a moda seguia apenas os ditames internacionais, o costureiro envolve-se com o projeto de criação da moda nacional. Nascido em 3 de agosto de 1937, Dener, paraense, inicia sua vida profissional em 1948 com apenas 13 anos, na Casa Canadá – líder como casa de alta-costura no Rio de Janeiro, que importava modelos reproduzia-os em exclusividade ou em poucas cópias, a preço mais convidativo (DURAND, 1988, p. 71). Como a situação em São Paulo era mais favorável que a do Rio, Dener trocou a capital carioca para trabalhar em São Paulo e começa a ganhar reconhecimento, abrindo seu próprio ateliê aos 21 anos de idade, na Praça da República. A partir de 1958 então, Dener passa a vestir clientes famosas, inclusive a primeira dama, Sarah Kubitschek, sendo premiado em 1959 com a Agulha de Ouro e de Platina, no Festival da Moda promovido pelas Indústrias Matarazzo-Boussac (DÓRIA, 1998, p. 168).

*Figura 1 Dener em início de carreira na Casa Canadá, Rio de Janeiro (entre 1948 e 1956).*



*Fonte: [www.chic.uol.com.br/gayegos](http://www.chic.uol.com.br/gayegos) - Acervo pessoal de José Gayegos (2012).*

A década de 1960 se apresenta como um período de grande reconhecimento do costureiro, sendo Dener o responsável pelo guarda-roupa da então primeira-dama Maria Thereza Goulart. Afirma Simili (2014a), que a contratação, em 1963, de um figurinista brasileiro para cuidar do seu guarda-roupa foi uma das estratégias da primeira-dama. Como uma personalidade que ditava moda e comportamento, essa ação estava associada a valorização da moda nacional. “Entre 1963 e 1964, aos eventos e solenidades que marcaram a vida pública brasileira, ela compareceu vestida com as roupas da alta-costura, criadas especialmente para a primeira-dama pelo costureiro Dener Pamplona de Abreu” (SIMILI, 2014a, p. 278). O reconhecimento do costureiro está relacionado ao projeto de moda nacional no qual ele se envolve e dinamiza, sendo um importante marcador a relação de costura estabelecido entre o costureiro e a primeira-dama.

Na mesma década, em 1968, o costureiro cria a primeira Grife de moda nacional, marcando a evolução da indústria da moda no Brasil, “fundou a Dener Difusão Industrial de Moda e cinco anos depois, com outros costureiros, a Associação da Moda Brasileira” (CALLAN, 2007, p. 107). A incorporação das particularidades brasileiras na criação de estampas únicas, de tecidos singulares e a consideração do clima brasileiro que muito diferia do europeu nas concepções das peças indumentárias foram traços do seu estilo no estilismo. Assim, conquistou a sociedade brasileira e fez do Brasil um país produtor de alta-costura, com características próprias que contribuíram para o destaque da moda brasileira aos olhos estrangeiros.

No início da década de 1970, visto o declínio da alta-costura, mudanças significativas foram presenciadas, relacionadas ao processo produtivo da vestimenta. O *prêt-à-porter*, caracterizado por um sistema de produção que altera o modo de produção e de consumo de roupas, redefinindo o mercado internacional e nacional, ganhava força devido à alta-costura ter perdido o estatuto de vanguarda que a caracterizava até então, deixando de ser o ponto de mira e o foco da moda viva diante de um *aggiornamento* crucial (LIPOVETSKY, 2009, p. 124). Dener criticava essa atualização do sistema ferrenhamente, ainda que tenha se inserido nos novos rumos que a moda tomava. O luxo e o refinamento eram apresentados nos discursos de Dener como um ideal de vida que devia ser cultuado por todos, das elites à comerciária.

O costureiro acreditava numa moda de luxo e elegância, naquele produto de moda que vestia as mais finas, elegantes e luxuosas moças e senhoras da sociedade brasileira de consumo, ideia em partes contrária às tendências decorrentes do sistema de *prêt-à-porter*. Propulsionada por essas mudanças, alguns defendem que iniciou um processo de decadência, que fez com que

o costureiro desativasse seu ateliê em 1976 por falta de clientes, e vivendo tempos difíceis, morreu dois anos depois, em 1978, com 41 anos.

### 1.1 A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM

Dener, como uma ‘figura polêmica e destacada das décadas de 1960 e 1970, foi um dos maiores nomes da moda brasileira de todos os tempos, ao unir seu talento à habilidade para o marketing pessoal’ (CALLAN, 2007, p. 107). E essa habilidade para a construção de sua imagem foi característica marcante, fazendo do costureiro uma personagem, uma celebridade amada e exaltada no Brasil. O nome Dener Pamplona de Abreu esteve sempre entre os mais comentados nas décadas de 1960 e 1970, e esse foi o resultado das estratégias do costureiro para a divulgação de seu nome.

Sua personalidade foi assunto de diversas fontes jornalísticas tendo seu nome muitas vezes associado à ambiguidade. Sua dualidade já se vê pela escrita do nome Dener, difundido com duas formas de escrita diferentes, sendo uma a correta e a outra com o acréscimo de um “n”, *Denner*. Sobre isso, escreve o jornal Correio da Manhã: ‘Dener deve estar uma fúria. Seu nome saiu duas vezes com dois **enes**. [...] vamos deixar as coisas bem claras: Dener se escreve só com um n’ (CORREIO DA MANHÃ, 1970b) [grifo do jornal]. A equipe do jornal Correio da Manhã se retrata pelo erro, e evidente é a reação do jornalista ao escrever sobre a possível reação de Dener ao erro, quando se relacionava ao seu nome. E mesmo que Dener buscasse divulgar seu nome, reforçá-lo, esse erro se vê recorrente em muitas publicações que se direcionam ao costureiro. Seja com um ou dois *enes*, seu nome sempre esteve entre os mais comentados. Dener era uma celebridade, idolatrado por muitos, e a importância de seu nome é difícil se retratar nos dias de hoje.

Sobre essa idolatria das estrelas, afirma Lipovetsky (2009, p. 256) que ela não é uma droga de massa e não se explica a partir da “miséria da carência” da vida morna e anônima das cidades modernas, mas um fenômeno inseparável da busca da identidade e da autonomia privada, que só pode aparecer no universo democrático em que se operaram a dissolução da ordem hierárquico-desigualadora e a desagregação individualista do tecido social. Em outras palavras, a desigualdade entre o fã e a estrela é aquela ligada à revolução democrática, em que todos os seres, soltos, livres, podem reconhecer-se uns nos outros, em que se quer conhecer tudo na intimidade cotidiana do outro, em que se pode exprimir seu amor sem barreiras nem reserva para além das diferenças de idade, de posições sociais, de celebridade (LIPOVETSKY, 2009).

Essa idolatria foi o que Dener, no decorrer da sua carreira, tentou reforçar em cada iniciativa midiática. Iniciativas que deixam sinais de que Dener era um dândi. Já havia dito o costureiro: “Faço uma figura extremamente *démodé*. Um homem pertencente ao ano de 1888. Aliás, eu me sinto todo pertencente a outro século, e isso inclui minha casa, minhas coisas. Sou um sofisticado personagem de Oscar Wilde, talvez” (DÓRIA, 1998, p. 159).

Sobre o assunto, a obra de Andreia Miròn (2015) esclarece que o dandismo empenhou-se em “espiritualizar a moda” nas questões masculinas da elegância, do aspecto e da correção, colocando-se perante a sociedade vigente como elemento diferenciador e fora dos padrões estabelecidos. “Os Dândis não são e não querem ser vistos como pessoas comuns, nem na maneira de se comportar nem na de se vestir” (MIRÒN, 2015, p. 20).

*Figura 2 Oscar Wilde à esquerda e Dener Pamplona de Abreu à direita.*



*Fonte: Arquivo da pesquisadora (2015).*

Nota-se na imagem que Oscar Wilde, escritor, poeta e dramaturgo britânico do século XIX, conhecido como símbolo do dandismo, serviu de inspiração também para o vestir de Dener. Sua admiração por Wilde aparece em diversos escritos, objetivando até mesmo atuar em “O Retrato de Dorian Gray”, uma de suas obras. Nesse sentido, se comparamos as suas imagens, notamos as referências de Wilde em Dener. O casaco preto, com a sobreposição de um casaco de pele, o colarinho branco ornamentado com a gravata sobressalente, o cabelo e a pose reforçam mimetismo. Em diversas fotografias Dener se apropria de símbolos de ornamentação historicamente associados ao dandismo, como a gravata e os ornamentos de pescoço (MIRÒN, 2015), passando uma imagem de credibilidade e confiança e assim deixa sinais da personalidade de um dândi moderno.

Sobre esse fenômeno na modernidade escreve Lipovetsky (2009), que com as modas jovens, a aparência registra um forte ímpeto individualista, uma espécie de onda neodândi consagrando a importância extrema do parecer, exibindo afastamento radical com a média,

arriscando a provocação, o excesso, a excentricidade, para surpreender ou chocar. “A exemplo do dandismo clássico, trata-se sempre de aumentar a distância, de se separar da massa, de provocar espanto, de cultivar a originalidade pessoal [...]” (LIPOVETSKY, 2009)

Ademais do vestir, Dener reforça outra característica dos dândis. Os primeiros, como pioneiros em matéria de identificação sexual, exploravam uma identidade que intrigava seus contemporâneos por parecer masculino e feminino ao mesmo tempo. Outra característica é

A ironia, a forma de considerar todas as coisas, as pessoas, os acontecimentos com distanciamento, uma atitude tipicamente “blasé”, faz parte da essência desse jogo de pura aparência. Ao mesmo tempo em que respeita as convenções, brinca com elas. Ao mesmo tempo em que admite o poder das convenções, sofre com elas e se vinga delas, e as usa como uma desculpa contra elas mesmas; domina-as, por sua vez (MIRÒN, 2015, p. 43).

Essa identidade sexual entre masculino e feminino, é explorada pelo próprio costureiro em sua autobiografia em 1972, em que decide abrir mais detalhadamente sua vida para todos, inclusive abordando a questão que tanto foi comentada durante sua participação no programa da TV Tupi, sua possível homossexualidade. Dener, porém, sempre se referiu ao tema com negação e cuidado. Essa relação é descrita pelo costureiro desde o início de sua carreira aos 13 anos. Conta que estava tão animado com seu novo emprego na Casa Canadá e que ao contar à sua mãe, essa não esboçou a mesma felicidade, por isso escreveu, “Não consegui entender porque não houve muito entusiasmo. Só depois é que vim a saber que, naquele tempo, costureiro era sinônimo de homossexual” (ABREU, 2007, p. 43). Para Dória (1998, p. 114) “Dener sabia que sua imagem pública de “fresco” facilitava o contato com suas clientes, driblando a resistência dos maridos: nesse sentido, era quase um requisito para ser um costureiro de sucesso”.

Porém, na vida pessoal Dener “era discreto e de um comportamento irretocável, como testemunha o jornalista Giba Um. Era capaz até mesmo de colecionar manifestações de virilidade no estilo mais apreciado pelo machismo [...]” (DÓRIA, 1998, p. 114). Em entrevista para o jornal Correio da Manhã sobre o lançamento de sua autobiografia, escreve o jornalista que Dener comportou-se muito sobriamente durante a entrevista: “Os trejeitos esperados não acontecem. O comportamento é normal, a voz é tranquila. Dener sabe agir de acordo com a ocasião” (CORREIO DA MANHÃ, 1972b), escreve.

O diálogo entre os discursos sobre o costureiro, mantém a dúvida. Seriam as frescuras de Dener estratégia para a construção de sua personagem como costureiro de luxo, ou seria ele homossexual escondendo e insinuando sua preferência quando acreditava conveniente, agindo de acordo com a situação?



Nesse sentido, perguntado algumas vezes sobre sua sexualidade Dener sempre negou, mas também gostava de deixar suas resposta exposta a ambiguidade.

Em entrevista a O Pasquim, na época, Dener assim respondeu a uma pergunta sobre experiências homossexuais: ‘Acho que não é muito meu gênero. Mas é engraçado... sou uma pessoa que normalmente se impressiona com a beleza... a beleza é, para mim, fundamental. As experiências devem ser muito na base da beleza. Balança muito o meu coreto. A Stella era meu tipo. Agora, homem, homem é alto, louro, com olhos azuis’ (DÓRIA, 1998, p. 114).

Dener gostava de deixar em suspense a respeito de sua sexualidade, mas quando era preciso negava, e explicava que toda a sua “frescura” era apenas para que os maridos de suas clientes não tivessem ciúme e isso não atrapalhasse sua boutique. Ainda que haja sinais de sua possível homossexualidade essa nunca foi provada, nem mesmo pelos parentes de Maria Stella que buscavam evitar seu casamento com o costureiro. E o argumento para o irmão da noiva era simples: onde já se viu homossexual casado? (DÓRIA, 1998, p. 104) Porém, ainda que esse assunto tenha sido muito comentado, Dener o mantinha pouco explorado, dizia: “Todos os meus casos amorosos foram com pessoas belíssimas. E não se pode absolutamente exigir de pessoas muito belas que sejam iguais a mim em espírito e intelecto” (DÓRIA, 1998, p. 85). Sua resposta faz notar autopromoção, assim como outro detalhe importante: o uso da palavra *pessoas*. Não disse que seus casos amorosos foram com mulheres belíssimas, mas sim *pessoas*, o que poderia ser interpretado em ambos os gêneros. Essa forma de se expressar, seus exageros, sua profissão, faziam com que a homossexualidade fosse considerada, mas enquanto esse negava e tinha atitudes contrárias ao esperado, como se casando, dizendo que suas frescuras eram por conta de suas clientes, a ambiguidade imperava. A Dener interessava manter a sua personalidade excêntrica, e por isso muito se falou sobre a veracidade das histórias presentes em sua autobiografia. Como sempre buscou se promover, o costureiro contou sua vida como quis e muitas das histórias são exageradas, exaltando ainda mais sua imagem de esnobe.

Essa característica multifacetada do costureiro reforça aspectos do fenômeno Dândi e faz dele personalidade comentada, colaborando com o desenvolvimento de sua personagem. Como um Dândi, torna-se artista na medida em que seu objetivo é fazer de sua própria vida uma bela arte, que pretende pela aparência contestar uma escala de valores, uma hierarquia de gostos, hábitos, comportamentos, uma visão de mundo. Os dândis: “querem ser ou se imaginam diferentes, singulares, e pretendem afirmar-se pela atitude e aparência” (MIRÒN, 2015, p. 44).

[...] “a figura do Dândi se traduz pela individualidade e por preconizar um modo de vida que exalta o belo e dá grande valor à aparência física, à cultura,

ao refinamento e à sobriedade. Para ele, o mais importante é a imagem: o “aparentar ser”. [...] Para ele, a imagem é tudo (MIRÒN, 2015, p. 149-150).

Portanto, devido a sua relação com a imagem, afirma MirÒn (2015) que o Dândi pode ser essencialmente entendido como aquele que “domina à arte de vestir e representar – um ditador alegre, irônico e ousado em termos de roupa e elegância. Isto ele certamente é, mas muito mais do que isso” (MIRÒN, 2015, p. 153). Como se propõe a ser, ao mesmo tempo, “regra de vida e figura ideal do belo, o Dândi reconcilia a arte com a moral. Acostumado ao luxo e a ser obedecido; sua única profissão é a elegância numa fisionomia distinta, à parte” (MIRÒN, 2015, p. 153).

Reforçando esses pressupostos, é notável que em nível de promoção midiática, Dener não se igualava à nenhuma outra celebridade brasileira. O diferencial não era apenas a fama, mas a sua personalidade e essa personalidade excêntrica de Dener é extremamente comentada nas mídias, sendo uma das ferramentas mais eficazes na promoção da imagem do costureiro. Dener estava sempre em contato com a alta sociedade brasileira. Como um mecenas, aglutinava ao seu redor celebridades importantes no período, e participavam de seu centro de relacionamentos pessoas muito famosas e influentes. O costureiro apreciava ser o centro das atenções, ser o comentário, estar nas mídias, e por essa personalidade exótica, multifacetada, Dener, além da criação de suas coleções de alta-costura e *prêt-à-porter*, se aventurava a diferentes áreas, todas com objetivo de satisfazer sua pessoa, mas que ao mesmo tempo contribuíam como ferramenta na construção da imagem de sua personalidade, da personagem Dener. Assim, simultaneamente à moda, o costureiro estava sempre desenvolvendo uma nova atividade, e sendo essas tantas, apenas quatro eixos temáticos principais serão expostos, a televisão, a mídia impressa, a literatura e o figurino.

### **1.1.1 Iniciativas Dener além moda**

Na década de 1970, Dener, buscando ainda mais popularidade, estreia como jurado no programa de Flávio Cavalcanti na TV Tupi, dando origem à construção do personagem “dândi” da bancada de júri do programa (DÓRIA, 1998, p. 136), ditando o que era um lixo e o que era um luxo, em se tratando de moda. Ainda empreendendo na área televisiva, o costureiro é convidado a participar da escolha do Homem Mais Bonito do Brasil, no mesmo programa, transmitindo o concurso, porém como apresentador de TV. No jornal Correio da Manhã, a participação como apresentador é noticiada: “Dener estará hoje no programa de Flávio

Cavalcanti, na TV-Tupi: é ele quem vai apresentar o concurso para escolha do Homem Mais Bonito” (CORREIO DA MANHÃ, 1970e).

Como Dener era muito querido pelo público brasileiro, e sua participação era motivo de muita audiência, sua oportunidade como apresentador foi muito divulgada. Assim, as notícias a respeito da apresentação do concurso são muitas. Em outra, se escreve que o costureiro chega ao Rio para apresentar a final do concurso do Mais Belo Homem, e que diz “estarei entre os mais belos porque mereço” (CORREIO DA MANHÃ, 1970c). Considerando-se o próprio luxo, Dener utilizava todas as iniciativas midiáticas para se promover, para promover sua personagem. Ainda que tenha utilizado a televisão para aumentar sua popularidade na tentativa de se reafirmar como nome de beleza e elegância, sua participação não permaneceu por muito tempo.

Em entrevista para a Folha de S. Paulo, algumas considerações a respeito das iniciativas de Dener e o resultado delas em sua imagem são importantes. Sobre o curto espaço de tempo na televisão escreve,

[...] ‘Se eu não parasse de fazer televisão ela fatalmente acabaria prejudicada’. Dener explicou que sua saída da televisão brasileira não teve nada a ver com censura. Em determinado momento viu que sua imagem estava sendo desgastada na medida ‘em que outras pessoas’ não entendiam seu trabalho e procuravam transformar a sofisticação em gozação e mesmo em imoralidade. Dener afirma que foi este tipo de aparição que lhe deu a medida exata do papel que estava fazendo na televisão brasileira: vendendo uma imagem deformada de si próprio, enquanto que seu produto, sua criatividade, ficavam inteiramente esquecidos, envolvidos pelo ridículo (FOLHA DE S.PAULO, 1972, p. 25).

É notável na entrevista que para o costureiro a iniciativa de participar do programa da TV Tupi, ao invés de consagrá-lo como um júri sofisticado, tomou outra direção, prejudicando sua imagem. Diz Dener que sua imagem estava sendo desgastada, ou seja, sua popularidade, todo o trabalho de manter-se como uma personalidade excêntrica que era, estava se esvaindo. A fim de não deixar que a sofisticação, característica sua insistentemente trabalhada, se transformasse em gozação, Dener saiu de cena. Mas continua empreendendo em outras áreas, diz o costureiro:

[...] ‘A televisão Brasileira só me fez perder dinheiro. Fui fazer um trabalho e não consegui pela própria estrutura que a envolve. É impossível’. Agora Dener se volta inteiramente para outras atividades que exigem mais de si como pessoa, como a literatura e sua moda, principalmente a popular que o realiza em maior âmbito que a alta costura (FOLHA DE S.PAULO, 1972, p. 25).

Dener direciona suas iniciativas então, à outras frentes, mantendo sempre a moda como sua principal vocação. Simultaneamente as suas criações de alta-costura e *prêt-à-porter*, considerada pelo jornal como moda popular, o costureiro empreende como jornalista e escritor. Houve parceria de conteúdo semanal com o jornal Correio da Manhã em 1970 e com a revista de moda mensal Manequim em 1972, sempre dando sua opinião sobre elegância e beleza. Suas contribuições nas mídias impressas apresentavam exemplares de modelos de roupas as quais davam suporte à compreensão da moda como pedagogia de gênero. Nesse sentido, a contribuição de Dener nas mídias impressas, marcante em sua carreira, será analisada de forma detalhada posteriormente.

Na área comentarista/escritor Dener não se manteve escrevendo apenas para as mídias impressas, empreendendo ainda na área literária. É noticiado:

Proibido de aparecer na Televisão, onde já havia conseguido uma grande popularidade pelo exotismo de sua personalidade, o costureiro Dener (Pamplona de Abreu), deu uma de literato escrevendo a sua autobiografia intitulada Dener - O Luxo, da editora Landes (CORREIO DA MANHÃ, 1972a).

O lançamento em 1972, do livro autobiográfico *Dener - o Luxo* foi um divisor na carreira de Dener, pois em meio a curiosidade que sua personagem causava, nesse momento o costureiro decide abrir mais detalhadamente sua vida para todos. Sua autobiografia virou notícia e trechos de seus escritos aparecem nas matérias relacionadas:

Este é um livro para saciar (ou alimentar) a curiosidade em torno de um personagem chamado Dener. Vocês vão ver que eu sou muito mais ondeiro do que pensavam. E uns poucos privilegiados (a inteligência é coisa rara) vão perceber que sou muito mais sério do que muita gente imagina (FOLHA DE S.PAULO, 1972, p. 25).

A Dener interessava manter a sua personalidade associada à excentricidade, e por isso muito se falou sobre a veracidade das histórias presentes em sua autobiografia. Como sempre buscou se promover, o costureiro contou a sua vida como quis e muitas das histórias são exageradas, exaltando ainda mais sua imagem de esnobe, que inspiraria a revista francesa *Paris Match* à nomeá-lo como “O homem mais esnobe da América do Sul” (CARRASCOSA, 2003).

Em um momento em que a alta-costura perdia progressivamente espaço ao *prêt-à-porter*, Dener empreendeu ainda mais iniciativas a fim de valorizar seu nome e manter a alta-costura. Uma delas foi outro lançamento editorial, mas em forma de três volumes. O Curso Básico de Corte e Costura Dener lançado em 1972 – no mesmo ano de sua autobiografia apresenta nos três volumes, escritos por Dener com coordenação de Helena Aranha, lições sobre

a arte de modelar, riscar e cortar peças femininas e infantis. Nesses volumes, para Dener se destinam as lições teóricas e principalmente as dicas de bem vestir, de elegância. São diversas páginas escritas por Dener com conceitos empregados por ele como beleza, elegância, luxo, sempre apresentando sua opinião, associada a sua imagem como ditador da moda. Iniciativa que aparece como recurso do estilista para a autoafirmação da elegância e da alta-costura.

Suas iniciativas não param por aí, escreve o jornal Folha de S. Paulo,

Depois da alta-costura ‘que não abandono nunca’, da literatura com sucesso – “meu livro está vendendo um horror”, e da pintura, Dener pretende buscar no teatro um outro caminho de glória, encenando, assim que tiver tempo, ‘O Retrato de Dorian Gray’ de Oscar Wilde. “É preciso buscar sempre novas formas de expressão (FOLHA DE S.PAULO, 1972, p. 25).

O teatro foi uma das paixões de Dener. Em seus escritos os palcos sempre tiveram espaço. Seu trabalho como criador de vestuário muitas vezes esteve também direcionado ao teatro. Mesmo sem deixar a moda, sua trajetória como figurista é marcante. Amigo de artistas, Dener, chegou a criar para a atriz Maria Della Costa, “o figurino de uma peça teatral, que originou o filme *Moral em concordata*, estreado em 1959” (DÓRIA, 1998, p. 35). Conta Dener em sua autobiografia, que acompanhou a atriz britânica Vivien Leigh em sua visita ao Brasil, resultando em “roupas para *La Dame aux Camélias* e para *Macbeth*, que depois ela usaria no Old Vic” (ABREU, 2007, p. 148), um reconhecido teatro londrino. Sua paixão teatral foi além, e na coluna Balaio do jornal Correio da Manhã consta,

Dener olhou para a ponta dos dedinhos e gritou: ‘Cruzes! Estou todo picadinho de agulha. Que profissão humilde essa minha! Largo tudo!’ Jogou tesoura para o ar e foi chamar os atores do Hair paulista para o musical que resolveu montar: “Não se assustem. Não vim vestir os nus. Venham as you are. Nunca mais quero saber de roupinhas. Abaixo as rendas, as plumas, os paietés e as maitês d’oreys!” (CORREIO DA MANHÃ, 1970a)

Ainda que a matéria se destine a Dener apenas no papel de figurinista, esse jamais abandonou a produção de roupas como exagera o colunista. O caráter multifacetado da personagem Dener aliado ao amor que sempre declarou pelo teatro, principalmente pela ópera, sua paixão, fez com que algum tempo fosse dedicado a vestir atrizes e cantoras, além das colunas sociais, mas também nos palcos. Com muito orgulho, Dener escreve sobre o prazer de fazer figurino:

Semana passada recebi um chamado telefônico [...] Era uma encomenda quase impossível: três trajes para **A Tosca**, que deveriam ser feitos de segunda para quarta-feira. A encomenda era quase impossível de ser atendida, mas como quem deveria usar aqueles trajes era a grande soprano Elena Suliotis,

considerada uma das melhores cantoras líricas do momento, parei minha oficina e com a maior alegria. Não fôsse eu um fanático por ópera...[...] Minha satisfação foi enorme, pois Elena é uma grande estrêla do Scala e, na verdade, adorou minhas criações. [...] Esta semana, em Tóquio, ela vai inaugurar o Teatro Nacional de Tóquio vestindo Dener, e vestindo Dener, segundo me informou, vai abrir a temporada de inverno do Scala, em novembro próximo (CORREIO DA MANHÃ, 1970g).

O costureiro ao fazer figurino encontrava uma maneira de divulgação de sua imagem. Com prazer escreve que seus modelos irão a Tóquio junto a cantora, e dado seu amor pela ópera parou seu ateliê para produzir seu figurino. Ainda que tenha obtido sucesso em grande parte dessas iniciativas, esses desenvolvimentos eram um risco para a imagem de Dener. Uma dessas iniciativas é expressa no jornal com certa ironia:

Uma firma paulista encarregou o costureiro Dener de desenhar os uniformes com que os atletas brasileiros disputarão os IV Jogos Pan- Americanos, marcados para S. Paulo de 20 de abril a 4 de maio próximo. Se não fiscalizarem o trabalho do geniozinho éle é capaz de obrigar nossos pugilistas a subir no ringue usando calções rendados (CORREIO DA MANHÃ, 1963).

Inicialmente é notável que a imagem de Dener era de um “geniozinho” e nesse sentido todas suas iniciativas contribuíram para a construção dessa imagem. Mas é impossível deixar de notar na notícia o preconceito com um criador de moda. Escreve o jornalista que se o trabalho de Dener não fosse fiscalizado, os atletas usariam *calções rendados*. Não se percebe a criação com seriedade, comprometimento, e isso infelizmente se mostra enraizado na sociedade.

Dener conseguiu empreender em tantas áreas, sem deixar a moda de lado, que sua estratégia pode resultar em diversos estudos. Suas iniciativas eram contínuas, enquanto realizava uma, já pensava em outras simultaneamente. Escreve Dener,

Alta-costura é, pra mim, um círculo fechado, formado pelas minhas 400 clientes (não aceito mais) que só recebo em São Paulo. Continuo criando para as minhas 22 industrias mas já estou programando um segundo livro “O Jovem na Sociedade” e tudo que possa fazer, em termos de criação, sem prejudicar a moda brasileira, que é o mais importante pra mim. (FOLHA DE S.PAULO, 1972, p. 25)

Assim, Dener deixa claro sua personalidade multifacetada, que buscava sempre estar ativo, criando, produzindo arte, construindo a sua personagem, seja nas mídias impressas ou na televisão. Sem nunca deixar de lado a criação e sem prejudicar a moda brasileira, esse costureiro empreendeu, construiu sua imagem, criando a personagem Dener, a quem todos tinham desejo de conhecer melhor, e instigando essa curiosidade, conseguiu fama e reconhecimento incomparável aos dias de hoje. Graças as suas iniciativas, Dener era uma celebridade como nunca existiu, nem nunca existirá na moda brasileira, até mesmo porque os tempos são outros.

### 1.1.2 A popularização de Dener, o costureiro

O Brasil, vivia o período de regime militar desde o golpe de 1964, e Dener como um mecenas, aglutinava ao seu redor as mais importantes influências do meio cultural e político do país, fazendo de sua casa, um requisitado espaço para festas e recepções. Por fazer parte desse universo, Dener esteve sujeito a perseguição, de causa ainda desconhecida. Como escreve Ridenti (2010, p. 72), o meio cultural “sofreu perseguição direta, tanto pela censura (mais branda entre 1964 e 1968, absoluta após essa data)” quanto pelos movimentos de contestação. Como qualquer “crítica ao regime era tomada, após 1968, como subversiva e comunista, logo, passível de punição” (RIDENTE, 2010, p. 72), Dener nesse período, mesmo após ter vestido a primeira dama deposta, Maria Thereza Goulart, não se pronunciava contrário ao regime militar.

Ao vestir a extinta primeira dama, Dener era inofensivo, os únicos palpites que deu “durante o governo foram referentes a vestidos e etiqueta” (DÓRIA, 1998, p. 24). Porém, entre “os vários estragos causados pela direita no país, o atentado da noite de 23 de julho de 1968 foi contra um símbolo, Dener, costureiro da primeira-dama da “República sindicalista” de João Goulart” (DÓRIA, 1998, p. 24). Esse capítulo de sua biografia foi tratado pelo costureiro de forma pouco valorizada. Dener não quis fazer alarde sobre o atentado contra si, que deixou seu carro marcado por doze tiros de metralhadora. Porém, os jornais o noticiaram, e como Dener estava sempre em evidência, a manchete do jornal Última hora foi: “Dener, golpe de publicidade”, porém o costureiro altivo, reage – “E por acaso preciso estragar meu carro por um pouco de divulgação?” (DÓRIA, 1998, p. 20). Conta Dória (1998, p. 24) ainda, que certa vez militares surgiram no ateliê de Dener com o intuito de arrancar uma declaração de que sua cliente, Maria Thereza Goulart, comprava as roupa de gala com dinheiro público. “Salvou-se o figurinista pela intervenção do deputado Cunha Bueno, por acaso de passagem pela butikue: ‘Dener nunca fará isso, esqueçam! É um homem correto’, disse enxotando a comitiva militar” (DÓRIA, 1998, p. 24). Essa relação de Dener com o governo, como personalidade e costureiro de primeiras-damas fez dele uma pessoa importante e respeitada, graças aos círculos sociais do qual fazia parte.

Dener em momento algum se posicionou a favor ou contra questões do governo ou do regime militar, e dizia não se interessar por política (ABREU, 2007). Inclusive, escreveu em sua autobiografia que no dia do golpe de 64, não se preocupou com o fim que teriam Jango e Maria Thereza, porque o exército era “civilizado e não iria decapitá-los nem fuzilá-los no escuro”, mas sim com a roupa com a qual ela seria deposta (ABREU, 2007, p. 74), declarando

sua decepção com a escolha errada da primeira dama, ao ser “exilada de turquesa” (ABREU, 2007, p. 74).

Como um costureiro que lutava pela valorização da indústria da moda com características nacionais, é importante destacar que nesse período,

[...] muitos artistas e intelectuais defensores da cultura nacional e popular encastelaram-se numa posição defensiva em relação à modernização industrial e tecnológica que o regime militar veio impor, mantendo as propostas estéticas anteriores ao golpe e ressaltando o apego à tradições populares pré-capitalistas [...] (RIDENTE, 2010, p. 76)

Essa posição defensiva de Dener se vê refletida no diálogo entre as formas de produção da moda entre alta-costura e *prêt-à-porter*<sup>1</sup>. Dener, se mostra na década de 1970, apegado às tradições e propostas estéticas anteriores ao regime militar, defendendo a forma de produção da alta-costura, frente à modernização, com o fortalecimento do *prêt-à-porter*. Discursão ampla que merece diferenciados estudos, e reforça a complexidade de estudar a trajetória de Dener, como “um sujeito que, por sua vida, nos fala do seu tempo” (DÓRIA, 1998, p. 16).

Na década de 1970 o Brasil assistia “a vitória na Copa do Mundo de 1970 e a campanha ufanista do “Brasil Grande”, acompanhadas do “milagre” econômico” (RIDENTI, 2010, p. 19-20) que proporcionaram empolgação à grande parte da população. Não deixou de ser contraditório que as camadas médias fossem beneficiárias do “milagre econômico” e por isso, adotando em sua grande maioria, enquanto o “milagre” durou, posição de tolerância ou mesmo de apoio com relação a ditadura militar (RIDENTE, 2010). Como as camadas médias passam a ter maior poder de consumo e Dener direciona seus discursos às mulheres que para ele desconheciam a elegância, nota-se uma tentativa do costureiro de inserir as mulheres das camadas médias e baixas da população ao consumo, um consumo aliado à boa costura.

Essa predileção pelo *povo* em seus discursos no método se destaca pela visão de que nos anos 1960 *o povo* era visto como “uma massa inerte, inculta, despolitizada” (ROUANET, 1988). Segundo Rouanet (1988), o conceito de *povo* parte de duas direções, um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política que deve ser objeto da escrita porque a sua voz é a voz da história, e um povo que ainda não o é e precisa ser objeto de uma pedagogia. Nesse sentido, Dener, se mostra como aquele portador de

---

<sup>1</sup> Alta-costura e *prêt-à-porter*: A alta-costura, associada à Haute Couture, como termo regulamentado na França, é empregada nesse trabalho como a costura de luxo produzida sob medida, pois é a forma como o costureiro se referia à sua produção de moda. O termo *prêt-à-porter*, como modernização da alta-costura é utilizado relacionado à popularização da roupa de produção não individualizada, a roupa pronta para vestir.



uma sabedoria que deve ser objeto de escrita e as mulheres comuns como aquelas que ainda precisam ser objetos de uma pedagogia, uma pedagogia do vestir. Conforme o autor,

[...] o populismo da indústria cultural sintetiza esses dois conceitos divergentes de povo. Num dos seus vetores, ela leva ao povo a consciência que lhe falta: ela o ensina a ser “moderno”, a inserir-se na sociedade de consumo, a integrar-se no mundo das mercadorias, nas significações simbólicas pelas quais o capitalismo se auto-representa (ROUANET, 1988).

Partindo desses pressupostos, os discursos de Dener visavam inserir o *povo* à sociedade de consumo, ao mundo das mercadorias e às significações simbólicas, associadas a subjetividade da elegância. É possível que essa predileção tenha ocorrido devido à sua participação na televisão, que anteriormente havia aberto sua percepção para o poder do *povo*. A marcante participação de Dener na televisão como jurado todos os domingos às 20h, fez de Dener celebridade conhecida, pois atingia todo o país pelo canal da Embratel.

Como até então as pessoas conheciam o costureiro apenas por fotografias e notícias de sua popularidade em revistas e jornais, pela TV essas podiam vê-lo, reconhecê-lo, ouvi-lo e dessa forma, Dener se tornou uma celebridade ainda mais conhecida. A respeito desse reconhecimento alcançado, se evidencia a tentativa do costureiro de aproximação às massas, pois ao fazer televisão percebeu o reconhecimento que o *povo* lhe oferecia. Escreve, em sua autobiografia (1972) relançada em 2007, que sabia que ia agradecer as pessoas,

[...] mas não imaginava que a reação seria tão boa, especialmente do povo assim mais humilde. Fiz o meu gênero que é sofisticado, e resolvi caricaturar ainda mais e minha maneira de ser. Quanto mais eu gozava, mais aplaudiam (ABREU, 2007, p. 125).

Porém, ambíguo que era, Dener escreve que sempre teve excelente comunicação com o *povo*, embora não tivesse a menor intenção de ser popular: “Não preciso porque não vendo meus vestidos para quem não tem dinheiro, e além disso, não vejo charme nenhum em pobreza” (ABREU, 2007, p. 117). Nota-se que para ele o *povo* são as camadas menos favorecidas da população, pois ele gostava de ser reconhecido pelas pessoas *humildes*, porém, não queria estar associado à elas. Escreveu Dener que para ele multidão é sempre cafona, que “Multidão só é boa quando aplaude” (ABREU, 2007, p. 117). Nesse sentido, algumas iniciativas do costureiro buscavam essa aproximação com o popular e Dener sabia usufruir bem disso, se mantendo na linhas entre as elites e o *povo*. O costureiro escreveu em sua autobiografia que para o sucesso,

Basta ser estrela mesmo, que todo mundo gosta de ver estrelas. Quando eu chego em um auditório de televisão e vejo aquela gente paupérrima me aplaudindo e urrando para mim, fico lembrando da minha turma. Lá fiquei

popular porque adiei uma prova. Eles ganharam o que queriam e eu também, com sucesso. [...] Depois, os marginais dizem que eu e o povo não nos entendemos. Muito melhor do que eles pensam, tanto que fui popular, e eles não sabem nem da minha popularidade, quanto mais ter igual (ABREU, 2007, p. 30).

O esforço de Dener em mostrar sua popularidade com o *povo* ao mesmo tempo em que muitos diziam que o costureiro não se dava bem com ele, se faz evidente. Essa necessidade de reafirmação de sua popularidade com os mais pobres, aparece em diversos momentos da escrita do costureiro. Sobre seu papel como jurado na TV Tupi Dener escreveu: “Como eu sempre dei ibope, sempre tentaram arrancar de mim o máximo, e é para isso que existe o júri. Eu faço o que eu acho que devo e o que me interessa. O auditório me adora, e eu a ele” (ABREU, 2007, p. 127). Sua relação com o povo era de troca: dar ao povo a elegância de Dener e os ensinamentos sobre os comportamentos das elites que tanto almejavam, enquanto o costureiro recebia em troca, a popularidade e a propagação da prática de costura tradicional, que aos poucos diminuía.

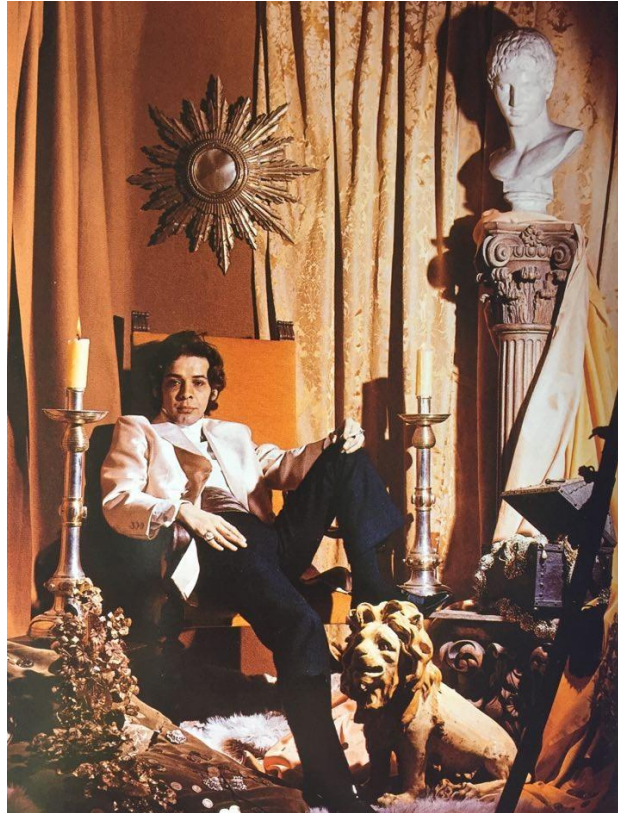
Assim, o balanço sobre os principais momentos da trajetória de Dener contém indicativos da ascensão e decadência de nosso personagem que, constituídos em pistas, permitem aprofundar a relação do costureiro com a costura de luxo e o prêt-à-porter, assuntos permeados por muitas posições e debates historiográficos e que o percurso do costureiro, como um dos protagonistas, tem algo a narrar.

## 1.2 ALTA-COSTURA VERSUS *PRÊT-À-PORTER*

As mudanças presenciadas pela moda nas décadas de 1960 e 1970, se veem refletidas na trajetória de Dener, principalmente por ser um período em que há a necessidade de readequação da moda, com as mudanças no consumo, a perda de espaço da alta-costura e consequentemente luta dos estilistas por manterem seu espaço. Dener acreditava numa moda de luxo e elegância. Como recita o costureiro o poema escrito por Lupe Cotrim, Dener era: “um

menino mágico de oz. Mágico do luxo e do bom gosto. Poeta das cores...” (CORREIO DA MANHÃ, 1970b).

*Figura 3 Autorretrato de Dener (entre 1960 e 1978)*



*Fonte: Dener o Luxo, Cosac Naify (2007).*

As referências do poema se reafirmam na imagem visto que na produção da fotografia diversos elementos saltam ao olhar. O ouro dourado é elemento marcante, assim como a ideia de trono, do sol, a luz das velas acesas, o leão, o baú com joias e objetos que remetem ao período clássico. Elementos que poderiam ser analisados separadamente mas que em conjunto dão sinais relevantes do objetivo promocional de Dener como aquele associado ao extremo luxo e a realeza. Sua relação com o luxo, exposta por meio de símbolos na imagem, poderia ser associada à outra personagem excêntrica que fez do luxo e do sol seus símbolos. Luís XIV, rei francês que estabeleceu regras que tornaram a França uma referência de bom gosto e de viver com elegância. O luxo como sinônimo de ostentação, opulência e distinção social nos remete ao reinado do Rei-Sol. Como afirma Dejean (2010) durante o reinado de Luís XIV, o belo, os franceses forjaram certos padrões de beleza, expressando determinadas condutas e modos de reger a elegância, os padrões de sociabilidade, o conforto e a cultura e assim inventariam uma *essência para o estilo* aliada à sofisticação e ao glamour que resistiria com resignificação até os dias de hoje e que consideramos como inspiração à Dener em sua trajetória.

Como as inspirações de Moda vinham da França, podemos dizer que Dener em seus discursos objetivou, com inspiração francesa, reger a elegância e os padrões de sociabilidade, assim como se apropriou do conceito do luxo durante toda sua trajetória profissional. O costureiro se considerava o próprio luxo personificado. Em parte de sua entrevista para o jornal Correio da Manhã veiculada na coluna Bela, a entrevistadora escreve: “Dener, Defina-se”. Dener responde: “Eu sou o luxo” (CORREIO DA MANHÃ, 1970b). Como entender então, a percepção que o costureiro tinha de si?

Para compreender Dener lançamos mão da definição de luxo do dicionário Michaelis (2015). Nele, luxo relaciona-se como magnificência, ostentação, suntuosidade, pompa, além de significar tudo que apresenta mais riqueza de execução do que é necessário para a sua utilidade, poderia ser descrito como qualquer coisa dispendiosa ou difícil de se obter, que agrada aos sentidos sem ser uma necessidade. Dener se mostra como outros designers que têm construído a sua imagem pública, contando versões notavelmente diferentes da realidade, chegando ao ponto de recriá-las ou até mesmo fabricá-las, e às vezes as dividindo em vidas mutuamente conflitantes (VACCARI, 2015). Nesse sentido, ao utilizar o conceito luxo, o costureiro fornece pistas a pensar como ele desenvolve estratégias de valorização do ideal que fazia de si e de sua trajetória, mediante a apropriação do conceito que fez a história da moda, com símbolos de riqueza, ostentação e glamour e que antes de ser uma marca da civilização material, foi um fenômeno cultural, uma atitude mental associada ao espírito de consumo (LIPOVETSKY; ROUX, 2005). O luxo, de acordo com Lipovetsky e Roux (2005), pode-se tomar por uma característica do humano-social afirmando seu poder de transcendência, sua não-animalidade. Como o luxo, existe desde os tempos remotos, inicialmente com ofertas cerimoniais, trocas de presentes, distribuição de bens e dispêndios ostentatórios,

Na escala de longuíssima duração, não há dúvida de que o aparecimento do Estado e das sociedades divididas em classes constitui uma das rupturas mais importantes da história do luxo. Quando se impôs a separação entre senhores e súditos, nobres e plebeus, ricos e humildes, o luxo não mais coincidiu exclusivamente com os fenômenos de circulação-distribuição-desentoesouramento das riquezas, mas com novas lógicas de acumulação, centralização e hierarquização. Toda a vida das sociedades de ordens organiza-se em torno da cisão ostensiva entre bens ricos e bens ordinários. Fausto de uns, pobreza da maioria: por toda parte as sociedades estatais-hierárquicas são acompanhadas pela desigualdade das riquezas, pela divisão social das maneiras de possuir e de despender, de morar e de se vestir, de se alimentar e se divertir, de viver e de morrer (LIPOVETSKY; ROUX, 2005, p. 28)

Nesse sentido, o luxo está associado à divisão de bens, na desigualdade das riquezas, em que o vestir, o morar, a alimentação e a diversão, assim como todos os aspectos da vida social, encontram no luxo a distinção, uma distinção associada a ostentação de bens ricos, *um luxo*, em contraposição aos bens pobres, *um lixo*. O luxo como um fenômeno cultural importante à história da moda, esteve associado à Dener, assim como à alta-costura, pois além da ostentação, essa era uma maneira de produção da vestimenta mais dispendiosa e difícil de se obter, mantendo sua essência apenas nas mãos dos costureiros, distanciando a maioria da população de sua aquisição, da mesma forma que fazia o costureiro propositalmente com sua imagem de esnobe.

Os conceitos de luxo e elegância quando relacionados à costura permeiam as fases de construção da vestimenta. Trabalhos manuais valorizados, moldes bem traçados, costuras bem feitas, detalhes de construção que faziam a diferença no produto de moda final. Mas como escreve Dória (1998, p. 17) “[...] Dener foi vítima desses mesmos caminhos que desbravou. Ao massificar o assunto “moda”, ela lhe escapou das mãos quando a alta-costura teve que ceder passo à invasão do *prêt-à-porter* e aos *jeans*”. Um destaque importante é a concepção da alta-costura, feita por Dener, como um artesanato de luxo. Um marcador simbólico de como o mesmo se representava na moda brasileira: alguém que produzia algo com diferencial em um universo de transformações geradas pelas roupas prontas para vestir do *prêt-à-porter*.

A relação da alta-costura e do *prêt-à-porter* como uma dualidade se faz presente na trajetória do costureiro, visto que ao mesmo tempo em que aderiu a criação e produção do pronto-para-vestir sua predileção pela alta-costura se fazia marcante. Sobre isso o estilista escreve em sua autobiografia,

Por que forço a alta costura? Porque a alta costura é o laboratório da moda de um país. A alta costura inspira os modelos, mexe a engrenagem de todo o mundo da moda, lança padrões, estilos. Nenhum país tem moda própria, se não tiver uma excelente alta costura (ABREU, 2007, p. 110).

Para o costureiro, a alta-costura é o que movimenta a indústria da moda, e reforça a sua importância para a moda brasileira, assim como a necessidade de valorização que essa forma de criação e produção necessitavam, visto que no período, segundo este, pouco incentivo se dava aos profissionais criadores de alta-costura. Para ele a moda nacional tinha potencial, e devido a isso escreve:

Não quero dizer com isso que acho que os nossos figurinistas estejam em condições de concorrer com os criadores de moda europeus. Lá eles contam com uma poderosa máquina promocional para ajuda-los. Os franceses chegam a receber subvenções governamentais para a alta costura e polpudos

financiamentos para a parte de pronto para vestir. Enquanto que entre nós os figurinistas ficam mesmo no que recebem das clientes e olhe lá... (CORREIO DA MANHÃ, 1970b)

Dener aproveita a coluna semanal Bela do jornal Correio da Manhã, em que publica seus desenhos e suas opiniões, para expressar sua insatisfação com o valor dado pelo governo à alta-costura brasileira, e principalmente aos profissionais que a fazem possível. Sua comparação à França se valida devido ao país ser reconhecido mundialmente por sua alta-costura, e servir de inspiração e referência a todos os costureiros. Ainda que houvesse o prêt-à-porter, a alta-costura se mantinha superficialmente fortalecida na França. Com a afirmação do prêt-à-porter, a alta-costura brasileira presenciava, ao contrário da francesa, um processo de decadência, e mesmo que Dener vivesse dos louros de seu grande sucesso, o costureiro precisou se inserir nas novas tendências de produção. A respeito dessa dualidade em seu trabalho, focado na alta-costura, mas sem dar-se ao luxo de negar o pronto-para-vestir, o estilista escreve,

Eu sou talvez o costureiro mais caro do Brasil, mas a minha casa de alta costura dá prejuízo. O que eu gasto de material, em pessoal e em tempo, não compensa o que eu peço por uma roupa. Se dedicasse todo o meu tempo à indústria de moda, ganharia dez ou vinte vezes mais. Além disso não precisaria de todo o esquema de promoção que tenho em volta de mim. Seria apenas um industrial como uma porção de outros (ABREU, 2007, p. 110).

Essa citação apresenta diversos elementos de análise. Primeiro, Dener deixa claro que seu ateliê de alta-costura lhe dava prejuízo, mais uma prova de que na década de 1970 a alta-costura já não tinha o mesmo reconhecimento e valor que teve anteriormente. Essa dificuldade financeira já é vista no final da década de 1960, quando Dener é acusado de não pagar corretamente seus funcionários.

É importante destacar que a imprensa nesse período sofreu restrição quanto aos conteúdos publicados, pois durante o seu governo, o Marechal Humberto Castelo Branco decretou uma Lei de imprensa restritiva (FICO, 2004). Partindo desse pressuposto, a existência de notícias sobre as questões acerca das dificuldades financeiras de Dener, reforça-o como elemento simbólico do período, relacionado aos interesses empresariais que fortaleceriam o consumo do prêt-à-porter. Nas linhas e entrelinhas, seria a divulgação dessa notícia uma estratégia midiática de consumo no populismo militar de governo para as classes médias, as quais davam sustentação ao governo?

Entre a forte turbulência política no governo João Goulart, entre final de 1963 e março de 1964, o país encontrava-se fortemente endividado e com problemas no balanço de pagamentos (SIMÕES, 2010). Essa turbulência política que levaria à prática do golpe militar e

civil, mesmo com a mudança de governo em 1964, faria com que alguns aspectos remanescentes do governo anterior fossem conservados. Nesse sentido, no período de governo militar de Marechal Humberto Castelo Branco (1964-1967), o ministro do Planejamento, Roberto Campos, a fim de conter a inflação, adotou uma política econômica anti-inflacionária que, teve como consequência o desemprego e o arrocho salarial. Entre 1964 a 1967, centenas de pequenas empresas decretaram falência. Como afirma Ridenti (2009, p. 6), a ditadura militar e civil levou adiante um modelo autoritário de modernização que promoveu um desenvolvimento concentrador de riquezas, com arrocho salarial e restrições às liberdades civis. Era um tempo em que prevaleceu o mote “segurança e desenvolvimento”.

Em 1967, o Brasil vivia ao mesmo tempo uma crise econômica e a inflação. É a partir de 1967 que a inflação continua a perder vigor com mais ênfase enquanto a economia sai da crise econômica e alcança altos índices de desenvolvimentos (BRESSER PEREIRA, 1971). Como resultado desse período entre crise e desenvolvimento, é noticiada pelo jornal Correio da Manhã, em 21 de janeiro de 1967, a questão de falta de pagamento de salários de empregados por parte de Dener. A suposta inadimplência do costureiro se torna notícia. Assim escreve o jornalista,

De um momento para o outro a notícia apareceu ontem, ameaçando abalar as teses econômicas do Gôverno de que pelo menos no campo da moda e da alta-costura as coisas vão bem: Dener, o *soi disant*<sup>2</sup> mais famoso costureiro do País, não está pagando em dia seus empregados. Mas como? – Perguntou o sr. Roberto Campos, hoje à tarde em seu gabinete refrigerado, quando soube da notícia. O consumo conspícuo no Brasil não tinha outra alternativa senão continuar aumentando, e agora vem esta figura comprometer as nossas previsões? (CORREIO DA MANHÃ, 1967)

Dois elementos desse fragmento merecem análise. O primeiro, é o prestígio de Dener, que com seu ateliê comprometia as previsões do ministro de planejamento brasileiro. O segundo é a ênfase do jornalista quanto à falta de pagamento dos funcionários que estaria associada à diminuição do consumo, enquanto o governo visava o aumento da produção interna de bens duráveis, a fim de aumentar o mercado consumidor. E notável pela publicação, que em 1967 as consequências da política anti-inflacionária de Roberto Campos, se veem refletidas também na indústria de consumo de moda. Escreve o jornalista que,

[...] a indignação do responsável pelo planejamento do País não foi suficientemente grande para evitar a verdade: o sr. Dener Pamplona de Abreu não pagou o 13.º salário, não está pagando férias aos empregados e já está com cinco processos na justiça do trabalho, todos por falta de pagamento de

---

<sup>2</sup> *Soi disant*: supostamente [tradução nossa]

empregadas. E o nosso Dener está agora obrigado a responder ao presidente do Sindicato dos Alfaiates e Costureiras de São Paulo que fez severas críticas ao seu comportamento, como patrão (CORREIO DA MANHÃ, 1967).

Questões acerca de declínio da alta-costura pedem reflexão. Será que, como escreve o jornalista, Dener deveria receber severas críticas a respeito de sua postura como patrão ou essa notícia seria a ponta de um iceberg, na crise que enfrentaria a alta-costura? Como para esse estudo, nos interessa os sinais das possíveis consequências do prêt-à-porter para o processo vigente da alta-costura, o que se faz notar é a maneira como escreve o jornalista, noticiando que essas informações iam contra as previsões do governo, evidenciando um esforço governamental de manutenção das aparências de progresso, reforçado pela mudança da política anti-inflacionária que passa a ser claramente subordinada ao objetivo maior de promover o desenvolvimento do País (BRESSER PEREIRA, 1971)

A trajetória que viria a passar a alta-costura muito desagradava Dener, tendo sido esse para alguns, o motivo que o teria levado a desistir da vida tão cedo. Muito se escreveu a respeito de sua morte, porém em entrevista para o jornal Folha de São Paulo (1978, p. 35), alguns artistas e amigos íntimos de Dener comentaram a morte do estilista. Hebe Camargo, sua amiga diz, que o que “mais admirava no Dener era seu amor pela profissão que exercia sem pensar no dinheiro” Segundo ela, “Ele passou a se desinteressar pela moda que seguiu os caminhos do “prêt-à-porter” e até pela vida, recusando-se a fazer um tratamento que poderia tê-lo curado. Acho que ele não queria continuar a viver” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1978, p. 35). Outra amiga do estilista, a atriz e dramaturga Leilah Assunção diz,

Dener não nasceu para fazer moda do dia-a-dia e seu amor pelo trabalho só lhe permitia criar a moda da sofisticação. Assim como ele era: um homem requintado em atitudes e gostos que vivia como um príncipe. Mas isso não o proibiu de ser popular a ponto de curtir o charme da decadência de uma classe. Dener fazia parte de uma época que acabou junto com ele, por isso talvez tenha procurado a morte (FOLHA DE SÃO PAULO, 1978, p. 35).

Ainda que em decadência, Dener, até o fim de sua vida, manteve sua predileção pela alta-costura, mesmo em um mundo que agora preferia as facilidades trazidas pelo prêt-à-porter. Sobre isso, na mesma matéria, a colunista “Alik Kostakis falou do esquecimento a que Dener foi renegado por parte das mulheres que passaram a preferir “uma moda mais barata exigida pela vida de hoje, a que Dener não soube e também não quis se adaptar” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1978, p. 35).

Em contrapartida a esse desinteresse, em seus últimos anos de vida, a resistência de Dener aos novos caminhos da moda, resultou em iniciativas que visavam reafirmar a alta-



costura nesse período de transição, iniciativas que surgem em forma de um último suspiro do costureiro, na tentativa de transmitir e reafirmar seu amor à alta-costura. Essas resistências explicadas por Bourdieu (1983), como estratégias conservadoras, defensivas, dos dominantes no campo das relações entre as classes contra as estratégias de subversão da vanguarda, farão com que os detentores da legitimidade, isto é, os ocupantes da posição dominante, tenham o discurso vago e pomposo do inefável, pois eles têm que ser aquilo que são para serem o que devem ser.

Se concordarmos com Bourdieu (1998, p. 187) que o “nome próprio não pode descrever propriedades nem veicular nenhuma informação sobre aquilo que nomeia”, atestando apenas a identidade da personalidade como individualidade de uma pessoa que deve ser concebida como “fracionada e múltipla”, compreendemos que Dener e seus posicionamentos de resistência e defesa da alta-costura, permitem a análise das estratégias que movimentou e colocou em ação como “iniciativas pessoais” no universo da moda dos anos 1970. É o que analisaremos a seguir.

### 1.2.1 Iniciativas pró-alta-costura

Como escreve Miranda (2008, p. 66), a moda é o fenômeno que melhor demonstra a capacidade e a necessidade de mudanças de uma sociedade, e dessa forma se vê refletida no processo de consumo. Partindo desse pressuposto o panorama social da década de 1960 e início da década de 1970 demonstram as mudanças comportamentais de uma sociedade em meio a abertura ao consumo. Dener, como uma personagem de múltiplas faces, reforça essa característica na análise de suas iniciativas, ao ponto em que se percebe que foram de variadas formas e em veículos de divulgação diversos, nos quais empreitou reafirmar a importância da alta-costura como processo de produção de vestimentas.

Dentre essas tentativas de preservar o seu nome e a alta-costura, Dener encabeça a criação da Câmara de Alta Costura, em 1970. Sua formação e objetivos se tornam notícia no jornal *Correio da Manhã* de 18 e 19 de outubro de 1970. A Matéria *O que será a Câmara de Alta Costura* consiste em perguntas e respostas constando escrito que “Augusto de Azevedo, diretor-comercial de **Dener S. A** – Distribuidora Nacional de Moda é quem está incumbido de preparar os estatutos da Câmara Brasileira de Alta Costura” e, que por isso mesmo, seu depoimento era importante” O jornalista pergunta o que será a entidade e como funcionará, responde Augusto de Azevedo,

Antes de dizer “o que será” a Câmara Brasileira de Alta Costura, gostaria de dizer que “já é”: Uma força de coesão que reuniu em torno de si o interesse profissional dos figurinistas brasileiros, levando-os a abandonar o seu tradicional isolacionismo para somarem esforços visando a um objetivo em comum. No campo prático, a entidade será o órgão de classe dos figurinistas, atuando junto ao Governo, às indústrias têxteis e ao público em geral. Deverá defender o interesse dos seus associados, inclusive pleiteando certo grau de proteção em relação à competição externa. Fará o estudo da moda no mundo e afixação das diretrizes para a criação dos estilos de moda nacional, destinadas a orientar as indústrias. Isso quer dizer que o tom da moda brasileira será ditado pela entidade, a exemplo do que se faz na Europa. A entidade, por exemplo, organizará e patrocinará exposições, festivais, congressos e outras promoções da moda, tanto no País como no exterior, podendo ainda editar um **Figurino da Moda Brasileira**, com criações de todos os seus associados. Com finalidades didáticas, deverá editar boletins e anuários, assim como distribuir informações atualizadas aos jornais e revistas. Procurará, além disso, organizar cursos de formação profissional de figurinistas, estilistas e manequins. No campo econômico, procurará colaborar com o Governo e com as indústrias, elaborando ou assessorando a elaboração de projetos que visem a melhorar o nível tecnológico de cada setor da moda, fomentando as relações com o mercado consumidor internacional (CORREIO DA MANHÃ, 1970d).

As iniciativas propostas pela Câmara focam em proporcionar melhorias no setor da moda, desde o ensino dos ofícios relacionados, até o produto final destinado a um consumidor internacional. Augusto de Azevedo, como diretor comercial da empresa Dener S. A., reflete em suas palavras o esforço do costureiro, por meio de sua empresa, em controlar a competição externa, mesmo que inspirado pelos modelos europeus, objetivando a abertura à uma moda nacional, que orientasse as indústrias, assim como a criação de um espaço para que os associados pudessem mostrar suas criações, chamada de **Figurino da Moda Brasileira**, que poderíamos apontar como ideia precursora dos desfiles de moda nacional presentes na atualidade. Como escreve Crane (2011, p. 184) vemos que “as organizações da moda e a mídia dominam a disseminação das inovações da moda na sociedade contemporânea, fornecendo o contexto no qual os processos interpessoais são acionados”. Esse mesmo fenômeno pode ser identificado nas iniciativas de Dener, que fornecem vestígios do desejo de domínio midiático das informações de moda no Brasil, as quais sintonizam o País nas dinâmicas internacionais decorrentes da globalização. Nota-se que o objetivo da Câmara na década de 1970 já era esse, o de ter maior domínio na disseminação de informações de moda.

O projeto da Câmara de Alta Costura, funcionaria associado à criação de uma Associação Brasileira das Indústrias de Moda (ABIM), ambicionando transformar o Brasil em exportador de moda. A iniciativa em unir forças, de estilistas, associações e governo, visando a proteção e manutenção de uma indústria de Moda, buscava fortalecer a criação e produção da alta-costura brasileira. O modelo é o francês, que mantém até hoje a Câmara Sindical de Alta-

Costura em Paris. Mesmo que o projeto da Câmara, assim como da Associação não tenham se firmado na década de 1970, a importância dessa iniciativa, se reflete hoje, com as semanas de moda nacional, com as associações como a ABEST – Associação Brasileira de Estilistas, criada em 2003, a ABRAVEST - Associação Brasileira do Vestuário, criada em 1982 e a ABIT - Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção.

Dentre as iniciativas de Dener para a afirmação da alta-costura, além da Câmara de Alta Costura, o costureiro passa a escrever para mídias impressas com regularidade. Em 1970 inicia sua participação na coluna semana do jornal carioca *Correio da Manhã*. Nessa coluna, intitulada *Bela*, Além dos desenhos de suas criações, Dener dá dicas de moda e elegância. Todos os modelos disponibilizados pelo costureiro na coluna, possuíam descrições de como deveriam ser confeccionados, quais tecidos utilizar e como combiná-los nas diversas situações. Pela sua divulgação da prática do faça-você-mesmo, o costureiro incentivava a reprodução de modelos Dener, de forma que o bom-gosto e o ideal de elegância da alta-costura se difundissem.

Em 1972, Dener continua a sua participação nas mídias impressas dessa vez com a sua presença em edições recorrentes da revista *Manequim*, que havia sido lançada em 1959, como a primeira revista de moda brasileira dedicada inteiramente à moda. A revista trazia “moldes e visava um público especializado: costureiras e mulheres que costuravam em casa. A pioneira *Manequim* desempenhou um papel muito importante no desenvolvimento da indústria de confecção” (BUITONI, 2009, p. 100). A revista possuía o atrativo de aliar os desenhos à moldes, que explicavam passo a passo o processo de confecção da roupa (LUCA, 2012).

Ainda que Dener em alguns momentos não incentivasse a ideia de uma alta-costura caseira, no início da década de 1970 o costureiro passa a considerá-la ao associar-se a revista *Manequim*, porém, os seus modelos viriam acompanhados à um processo de ensino direcionado às leitoras para que a suposta “alta-costura caseira” que a revista divulgava não destruísse a elegância, característica que o costureiro aliava à uma costura de qualidade e que era considerada indispensável à um modelo Dener. Como um periódico direcionado ao desenvolvimento e difusão do ideal de moda, em suas páginas a revista não se limita à modelos de alta-costura e sim, encontra-se nela reforçada a conexão *prêt-à-porter* e alta-costura, aspecto presente em sua linha editorial e perceptível nos modos como disseminava em suas páginas conhecimentos sobre roupas e moda. Como uma das iniciativas de maior alcance de Dener, o ensino das mídias impressas permite a análise de sua relação com o feminino e a feminilidade, pois ao ensinar as mulheres sobre a elegância da costura caseira, o costureiro reafirma os papéis femininos há muitas décadas difundido.

### 1.2.2 Ensino da costura nas mídias impressas

Na história das mulheres, sobre o ensino de “costurar e produzir roupas” e nas transmissões de saberes e fazeres relativos às roupas como parte da educação feminina para a moda, os jornais e as revistas da época davam a sua contribuição. Após 1950, as revistas femininas constituíram-se em um dos principais passatempos das mulheres, com muitas publicações literárias e periódicas que difundiam regras de etiqueta e noções de elegância que seriam provavelmente colocadas em prática ao lado do esposo (AREND, 2012). Com esse desenvolvimento, as revistas destinadas às mulheres, em sua grande maioria, auxiliavam na difusão do modelo de feminino e de feminilidade ao mesmo tempo em que apresentavam lições de corte e costura, facilitando às mulheres a reprodução de modelos descrevendo suas características. Associado aos modelos, dicas eram disponibilizadas a respeito de qual tecido utilizar, quais aviamentos eram necessários, entre outras informações pertinentes à sua confecção. Unida aos encartes semanais dessas revistas, a ideia de utilizar materiais que houvessem disponíveis para a confecção de trajes, facilitou a prática do faça você mesmo, estimulando a leitora a costurar sua própria roupa, e aperfeiçoá-la a seu gosto, porém, com elegância.

Nesse sentido, o ensino de corte e a costura adquire, novos sentidos, inclusive e, particularmente, pelos cursos presenciais e a distância que faziam sua divulgação nas mídias impressas, caso do Instituto Universal Brasileiro criado em 1941, que instrumentalizou e forneceu o título de costureira a milhares de mulheres (MENEZES; SANTOS, 2002) e do Método Vogue, difundido, em especial, nas décadas 1950 e 1960. O Método Dener lançado na década de 1970 soma-se às publicações em jornais e revistas femininas que apresentavam em seus fascículos cadernos com dicas de moda e de construção de moldes.

Como um exemplo de anúncios publicitários, que tinham intuito de convencer as mulheres das vantagens em se estudar o corte e costura a distância, se destacam aquelas veiculadas pelo Instituto Universal Brasileiro. Encontradas no Jornal das Moças, assim como em diversas revistas veiculadas no período, estas apresentavam cupons incluídos no fim da página que poderiam ser enviados pelos correios de forma gratuita para maiores informações sobre o curso. Concomitantemente, como é possível ver na imagem a seguir, o anúncio da instituição visava difundir a ideia de “MOÇAS FELIZES” como aquelas que aprenderam o

ofício de corte e costura, apresentando testemunhos de ex-alunas como incentivadoras às facilidades em se aprender o ofício.

Figura 4 Propaganda do Instituto Universal Brasileiro no Jornal das Moças

**SALTO, 20 de Maio de 1949.**  
Imensamente satisfeita pelo que aprendi em seu Instituto. Estou lecionando no Sindicato dos Trabalhadores na Indústria de Têxtil e Tecelagem de Salto. Já ensinei 36 moças e todas me agradecem e no momento estou com 60 alunas.  
**Maria Spinardi**  
SALTO DE ITU  
Estado de São Paulo

**Teresópolis, 20/6/1948**  
Com grande alegria afirmo-vos que já recuperei todo o dinheiro empregado em meus estudos. Espero ganhar sempre mais e mais, para que nunca me esqueça daqueles que foram os meus grandes amigos, conselheiros, animadores e mestres.  
**Edméa Guimarães**  
TERESÓPOLIS  
Est. Rio de Janeiro

**MOCAS FELIZES!** Aqui estão os retratos de algumas alunas que terminaram brilhantemente o curso de Corte e Costura do INSTITUTO UNIVERSAL BRASILEIRO.

**Estude**  
**CORTE E COSTURA**  
por Correspondência

**Quando comecei a estudar por esse sistema, muitos me diziam que eu ia perder tempo, sem obter resultado algum, mas ao dar atenção ao método e sempre, através da inteligência, não se decora, memoriza-se o seu método que é fácil, simples e intuitivo; seu aprendizado é mesmo fácil e mesmo agradável.**  
**Benedita Adelaide de Oliveira**  
VIEIRA BRAGA  
Est. do Rio

**Julgo esse Instituto a mais perfeita do Brasil, com suas solícitas, constantes e atenciosas mestras, muito dignas das mais francas elogiações. Recebo elogios e a preferência das amigas, pela perfeição das minhas criações, pois recebo a profusão de modista. Produzindo não que aprendi perfeitamente a fazer. Julgamos e de qual muito me orgulho, através de mim, realmente realizada no meu futuro. Foi com este trabalho aluna, perfeita e realizada que consegui melhorar consideravelmente a minha situação econômica.**  
**Alicia Mantecón**  
SANTOS  
Est. de São Paulo

**Quando comecei a estudar por esse sistema, muitos me diziam que eu ia perder tempo, sem obter resultado algum, mas ao dar atenção ao método e sempre, através da inteligência, não se decora, memoriza-se o seu método que é fácil, simples e intuitivo; seu aprendizado é mesmo fácil e mesmo agradável.**  
**Viera Braga**  
1744/1947

**Quando comecei a estudar por esse sistema, muitos me diziam que eu ia perder tempo, sem obter resultado algum, mas ao dar atenção ao método e sempre, através da inteligência, não se decora, memoriza-se o seu método que é fácil, simples e intuitivo; seu aprendizado é mesmo fácil e mesmo agradável.**  
**Quando comecei a estudar por esse sistema, muitos me diziam que eu ia perder tempo, sem obter resultado algum, mas ao dar atenção ao método e sempre, através da inteligência, não se decora, memoriza-se o seu método que é fácil, simples e intuitivo; seu aprendizado é mesmo fácil e mesmo agradável.**

**APRENDA EM SUA PRÓPRIA CASA, NAS HORAS LIVRES, SEM DEIXAR SUAS OCUPAÇÕES HABITUAIS, O CURSO COMPLETO DE CORTE E COSTURA. EM POUCO TEMPO SERÁ UMA EXCELENTE MODISTA, PERFEITAMENTE PREPARADA PARA FAZER QUALQUER TRABALHO MESMO DE ALTA COSTURA.**

**MENSALIDADES SUAVÍSSIMAS**  
Confeccionando você mesma os seus vestidos, realizará uma grande economia e será objeto de admiração de todas as suas amigas.

**ENVIE-NOS HOJE MESMO O COUPON ABAIXO**

**GRATIS**  
Cada aluna receberá:  
Figurinos da última moda — Carteira de identidade — 100 cartões de visita — Serviço especial de consultas sobre o curso.

**INSTITUTO UNIVERSAL BRASILEIRO**  
CAIXA POSTAL 5058 — SÃO PAULO 347

Ilmo. Sr. Diretor: Peço enviar-me GRATIS o folheto completo sobre o curso de Corte e Costura por correspondência

NOME \_\_\_\_\_  
RUA \_\_\_\_\_ N.º \_\_\_\_\_  
CIDADE \_\_\_\_\_  
ESTADO \_\_\_\_\_

Fonte: *Jornal das Moças* nº 01803, em 1950. Acervo Biblioteca Nacional (2015)

Um exemplo desses incentivos presentes nesse anúncio é o testemunho de Benedita Adelaide de Oliveira de Vieira Braga, Rio de Janeiro:

Quando comecei a estudar por esse sistema, muitos me diziam que eu ia perder tempo, sem obter resultado algum, mas não dei atenção a ninguém e sempre altiva respondia: “já comecei, não me custa muito caro, agora quero ver o fim”. E afinal estou satisfeítíssima, só sinto não ter conhecido antes esse estabelecimento, pois se antes o tivesse conhecido, seria eu hoje uma jovem de mais sabedoria. Asseguro-lhes que é o sistema ideal para o estudante de boa vontade porque, em vez de sobrecarregar a memória, apoia-se mais na inteligência. Não se decora, compreende-se o seu método que é fácil, simples e intuitivo; seu aprendizado é mesmo fácil e mesmo agradável. (JORNAL DAS MOÇAS, 1950, p. 67).

Como as imagens “publicitárias serviam para reproduzir ideias predominantes no período” (MELO, 2003, p. 21), esse testemunho evidencia o objetivo da instituição em convencer *mulheres comuns* por meio de testemunhos que soassem verdadeiros a elas. Nesse sentido, poderíamos analisar nas palavras de Benedita que para a sociedade da época, resistiam alguns preconceitos com a educação feminina e com os cursos por correspondência, mas sua

resposta mostra que mesmo a mulher era influenciada por esse preconceito. Vê-se então que o preconceito apresentado por ela como vindo de terceiros, é reafirmado pela mesma que não vê inicialmente esse estudo como um aprendizado efetivo, que possa lhe dar resultados. É apenas com o término do curso que Benedita escreve como está satisfeita e como o aprendizado é fácil e agradável, recomendando-o assim, às outras mulheres.

Esses anúncios de cursos de corte e costura divulgados difundiam também o ideal de feminilidade com frases de efeito como: “Estude EM SUA PRÓPRIA CASA, nas horas livres, sem deixar suas ocupações habituais” ou ainda na mesma página, “Confeccionando seus próprios vestidos, realizará uma grande economia e será objeto de admiração de todas as suas amigas” (JORNAL DAS MOÇAS, 1950, p. 67). Essa propagação de um ensino que possibilitava às mulheres, a continuação de seu papel de donas de casa, mas que sugeria um novo ofício para a contribuição da renda familiar e que garantia a elegância digna de admiração alheia, fez com que muitas mulheres se interessassem por esse tipo de aprendizagem e buscassem os métodos que ensinavam corte e costura por correspondência, visto que os Correios eram uma forma eficaz de chegar a todos os cantos do Brasil, por mais afastados que fossem.

Outras revistas da época quando destinadas às mulheres, em sua grande maioria, auxiliavam nessa difusão do corte e costura, com encartes de moldes de modelos da moda. Um exemplo essencial à difusão dessa prática de costura é a Revista Manequim da Editora Abril. Atenta aos novos nichos de mercado, a Editora Abril lançou Manequim (SP, 1959), “[...] revista consagrada tão somente à moda e cujo atrativo estava em substituir os desenhos pelos moldes, que explicavam passo a passo o processo de confecção da roupa” (LUCA, 2012, p. 456). Com a revista, além do passo a passo a respeito de como costurar uma peça, os modelos eram apresentados nos corpos das manequins, melhorando a visualização da peça finalizada. É importante ressaltar que seu surgimento esteve associado as mudanças presenciadas, como a produção de fios sintéticos (náilon) em 1955 pela empresa Rhodia e por ser promovida em 1958 a “primeira Feira Internacional da Indústria Têxtil (Fenit), que reunia matéria-prima, maquinário e vestuário” (LUCA, 2012, p. 456). Como era destinada à mulher, a revista Manequim abordava além da costura, assuntos femininos, criando “[...] inclusive, suplementos especiais para grávidas, [onde] elas acompanham tendências de roupas, de decoração, bem como aprendem a consumir vestimentas, produtos de beleza, mobiliário e utensílios domésticos para a casa” (SIMILI, 2014a, p. 283).

Como a moda está indissociável dos papéis de feminilidade, e a “moda feminina sempre é um estatuto sobre os papéis das mulheres e sobre como estes são ou deveriam ser

desempenhados” (CRANE, 2011, p. 209), sua prática se apresenta como coisa de mulher. Visando abordar que a beleza e a feminilidade, são um “todo indivisível”, afirma Lipovetsky que

Os tratados fixam mais minuciosamente os critérios da beleza, enumeram e classificam num espírito de sistema as qualidades que as mulheres devem apresentar para serem consideradas perfeitas, estabelecem as regras da beleza, não em geral, mas nos mais ínfimos detalhes (LIPOVETSKY, 1997, p. 119)

Traços dessa interpretação estão presentes na difusão da moda na década de 1970. É notável que mesmo que os homens tenham ganhado ênfase graças aos desfiles de moda masculina de prêt-à-porter, o número de revistas que divulgavam moda feminina se apresentam em maior número que as direcionadas à masculina; assim como as iniciativas de reafirmação da moda direcionada às mulheres, como a difusão do ofício de corte e costura que continuam em alta. Assim, mesmo na década de 1970, os saberes relativos à confecção de roupas, assim como os ensinamentos a respeito de moda e elegância, tiveram grande difusão pelos jornais e revistas, que com sua contribuição reafirmavam a necessidade das mulheres em saber costurar.

Na década de 1970, Dener teve sua participação registrada nas mídias impressas, com diversas páginas escritas por ele que visando orientar o comportamento e o vestir, empregava conceitos como beleza, elegância, luxo, sempre apresentando sua opinião, associada a sua imagem como ditador da moda e da elegância. Iniciativa que entendemos como recurso do costureiro para a autoafirmação da elegância e da alta-costura. É importante destacar que para ele o “grande costureiro tem seu nome associado à idéia de um grande ditador que resolve o que usam as mulheres; pessoa assim que paira acima de todos, vivendo da arte e para a arte” (ABREU, 2007, p. 83). É como um costureiro de luxo e ditador da elegância que Dener se dedica a escrever às mulheres, orientando seu comportamento e sua maneira de vestir.

Um exemplo dessa relação de Dener com as mulheres é classificação que fazia delas. Costumava dizer que havia uma grande diferença entre a mulher bem vestida, a mulher chique e a mulher elegante. E atento ao desenvolvimento brasileiro teria criado a denominação de *mulher luxo*, capaz de superar o próprio conceito de elegância sem se preocupar com isso, sendo padrão para as elegantes (ABREU, 2007). Atento aos detalhes, em seus discursos Dener reforçava seu poder sobre as mulheres, ensinando-as, ao mesmo tempo em que junto às lições divulgava no jornal e em entrevistas as mulheres incluídas dentro de sua classificação. Para tanto, as mulheres passaram a querer estrar entre aquelas por ele classificadas e divulgadas como um exemplo de mulher bem vestida, elegante, ou até mesmo como exemplo máximo, uma *mulher luxo*.

Assim como os discursos de Dener, as revistas, como passatempos femininos, difundiam regras e noções de elegância que deveriam ser colocados em prática. Nesse sentido, eram ensinamentos que tinham grande alcance às mulheres e assim apresentam como eram os discursos direcionados à elas no início da década de 1970. Nas décadas de 1950 e 1960, a elegância ilustrava muitas capas de revista, que buscavam orientar as mulheres a respeito de como alcançá-la. Em muitas delas, ao evidenciar a elegância, difundiam frases como “a Elegância, com E maiúsculo”, e mostravam assim sua importância, digna de respeito. Porém, quando o discurso sobre elegância dirigido às mulheres vinha do costureiro Dener, a elegância poderia ser dita como marcada com D maiúsculo, pois nas entrelinhas de suas dicas, a elegância, o luxo verdadeiro, seria alcançado vestindo Dener, ou ao menos seguindo a ele como guru da elegância e do luxo, e assim sua personagem vinha antes da elegância porém, era marcada por ela.

Como Dener participou de jornais e revistas, escrevendo sobre beleza e elegância, a cultura dos gêneros e da moda que permeava as relações femininas se faz presente, além de suas criações como costureiro, e permeiam seus conceitos e escritos. Escrevia Dener: “Eu criei a moda brasileira, um estilo próprio, nosso, que fez com que as grandes senhoras do país não precisassem mais se vestir na Europa” (DÓRIA, 1998, p. 68). Essa moda brasileira a que se refere Dener, passa por conceitos de beleza próprios do costureiro. Conceitos como luxo e elegância foram os instrumentos empregados por ele para definir e diferenciar a sua produção estética e estilística dos outros costureiros e nesse sentido, esses conceitos se fazem enraizados em seus discursos direcionado às mulheres.

Nos discursos de Dener na década de 1970, encontramos dualidades importantes. Entre hábitos e inovações, o conceito de elegância do costureiro brasileiro, fabricado e disseminado na produção dos bens culturais da moda se apresenta como uma fonte enriquecedora a respeito dos discursos direcionados às mulheres, escrito para elas, porém visto a partir da visão masculina de um costureiro. Nesse sentido, as iniciativas de Dener durante sua trajetória para aproximar as mulheres à moda, com conceitos de luxo, elegância e bem vestir, se desdobram como recursos de análise de um período em que as mulheres conquistavam maior espaço na sociedade, seja pela maior inserção ao mercado de trabalho, seja pelo seu poder de consumo, com sua participação no mercado da moda.

Na década de 1950 e 1960, a relação das mulheres com o mercado de moda se abre a duas faces: a do consumo e a da produção, influenciada por fatores sociais e econômicos, nas quais essas estiveram envolvidas. Fazer roupa para se vestir e fazer roupa para sobreviver, duas faces visíveis no mercado de produção e de consumo nos anos 1960. Especialmente às



mulheres, essa relação entre a sociedade e os produtos é fundamental, pois com o Estatuto da Mulher Casada (1962), facilitando a abertura de crédito para as mulheres sem a necessidade da autorização do marido, o poder de consumo feminino cresce. Aliado à posterior ideia de um “milagre econômico”, o consumo foi incentivado, expandindo o mercado brasileiro. O resultado é que na década de 1970 o país cresceu mais de 10% ao ano (IBGE, 2003).

Na década de 1970, as mudanças do período aparecem nos discursos direcionados às mulheres, porém na voz do costureiro Dener essas se evidenciam com certa limitação. Há o incentivo do consumo, porém não de forma inconsciente, ou seja, todas as compras direcionadas às roupas mereciam atenção, entre outros fatores, à qualidade e à assertividade quanto ao modelo e a pessoa que o utilizaria, indo na contramão do consumo pelo consumo.

Nota-se que no consumo moderno, se apresentam dois princípios fundamentais, o da economia estática e o da economia do luxo (CALANCA, 2008). Na economia estática as “aparências e regras são fixadas pelas condições sociais e cada um deve consumir de modo adequado à sua classe” (CALANCA, 2008, p. 103). Na economia de luxo celebra-se o desejo de distinção em relação aos que são considerados inferiores (CALANCA, 2008). Esses princípios duais se veem intrinsecamente presentes nos discursos do costureiro, que em suas lições de elegância para o Curso Básico de Corte e Costura Dener, ensina que o vestir deve estar de acordo com o tipo de vida que se leva (ABREU, 1972c, p. 461), ou seja, a mulher deve vestir-se de acordo com a sua condição social. A alta-costura nesse sentido, apresenta os dois princípios fundamentais da economia estática e da economia do luxo, pois se destinava à aqueles que poderiam pagar por ela, ao mesmo tempo que reforçava o desejo de distinção em relação aos que eram considerados inferiores.

Ademais, desde muitos séculos, “em matéria de vestuário e tecidos, no entrecruzamento da produção com a clientela, são os alfaiates, as costureiras, as *lingères* e as *merchandises de modes* que ocupam uma posição-chave” (CALANCA, 2008, p. 122) e na época moderna, são os costureiros que participam mais ativamente dessa relação entre a produção e a clientela feminina, e nesse sentido, assim como as mídias, eles se mostram como os principais meios de conhecimento da elegância e da moda de determinada época, desde a criação da alta-costura pela figura do costureiro Charles Frederick Worth (1825-1895), no século XIX.

A fim de compreender como os discursos do costureiro se relacionam, uma abordagem a respeito de sua participação na Revista Manequim e na coluna Bela do jornal Correio da Manhã se fazem importantes no sentido em que foram participações significativas em alcance e reconhecimento por parte das próprias mídias em ter a contribuição de Dener em suas publicações. Ao empreender como jornalista/comentarista de moda Dener contribui para as

mídias impressas na disseminação do ensino de moda, fato marcante em sua carreira, analisados a seguir.

#### 1.2.1.1 Coluna Bela: jornal Correio da Manhã

A coluna Bela do Correio da Manhã, teve pelo período de 30 de agosto de 1970 a 01 de março de 1971, a participação semanal de Dener, e se apresenta como exemplar suporte à compreensão da pedagogia de gênero, veiculando orientações sobre modos de vestir e consumir bens e produtos da moda (LOURO, 2008), que ensinavam e incutiam noções de elegância. Em suas páginas, jovens – um dos focos da coluna com o segmento “Belinha” – e senhoras encontravam orientações sobre moda, beleza, e obtinham sua opinião a respeito do que era a elegância, além da disponibilização de seus modelos para serem confeccionados. Essa divulgação semanal de seus modelos no jornal, possibilitava às brasileiras a chance de vestir-se “à la Dener”. Relação vantajosa, tanto para o costureiro que se promovia, como para o jornal que com a divulgação de modelos Dener aumentavam as vendas.

Na apresentação do costureiro no Jornal Correio da Manhã, se escreve, Dener “[...] agora é jornalista e vem a convite do CORREIO DA MANHÃ. Sobre beleza diz que é uma das coisas que sempre entendeu” (CORREIO DA MANHÃ, 1970c). Como divulga o jornal, beleza é uma das coisas da qual Dener poderia falar e essa participação no jornal, escrevendo sobre beleza e sobre a arte de bem vestir é um exemplo importante dessa relação de Dener com a imprensa brasileira, direcionada às mulheres do período.

Nessa coluna, além dos desenhos de suas criações, Dener dá dicas de moda e elegância. Todos os modelos disponibilizados pelo costureiro na coluna, possuíam descrições de como deveriam ser confeccionados, quais tecidos utilizar e como combiná-los nas diversas situações. Pela sua divulgação da prática do faça você mesmo destinada às leitoras menos endinheiradas, aspecto abordado por nós na análise da revista Manequim, o costureiro incentivava a reprodução de modelos Dener, de forma que a “alta-costura” se tornasse mais acessível. O mesmo escreve em sua coluna, “Pelo amor de Deus, não façam roupas pretenciosas, digo, criações de vocês mesmas ou cópia de modelos de alta costura assassinados por costureirinhas, mas conhecidas por modistas” (CORREIO DA MANHÃ, 1970f).

Para Dener, modistas eram costureiras de baixa qualidade, visto que, para ele, a alta-costura consistia na riqueza de cuidado com os detalhes, outro ponto analisado por nós e que aqui pode ser dimensionado por meio da análise da obra que produz para orientar as mulheres sobre vestimentas. Assassinar um modelo de alta-costura, poderia ser costurar um modelo

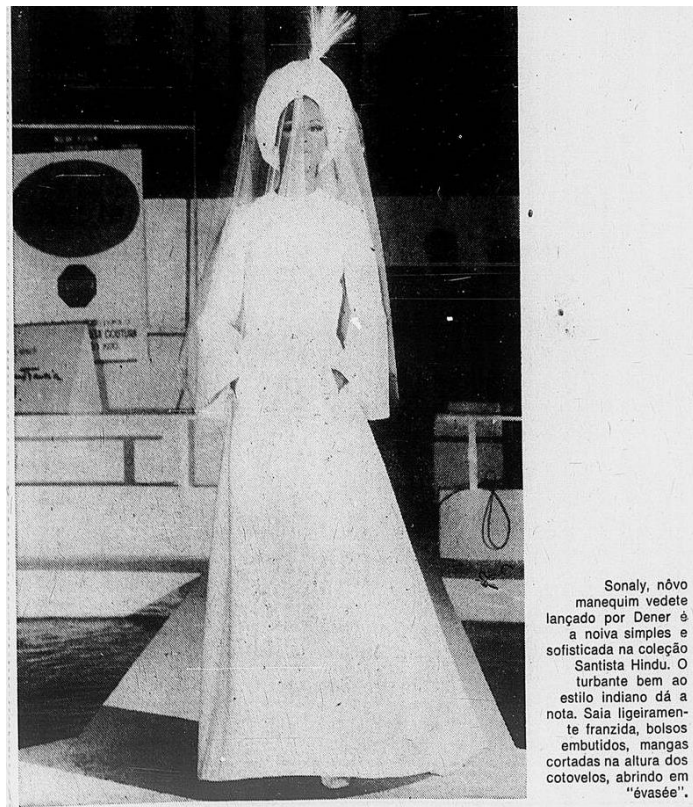
Dener disponibilizado pelo jornal, sem zelo, descuidando dos acabamentos e detalhes. Em todas suas iniciativas nesse década, Dener reforçava seu papel de ditador da elegância e do luxo e nessa coluna, o costureiro teve a possibilidade de instruir as mulheres ao mesmo tempo em que se promovia.

Dener buscava se promover em todos os momentos, sempre associado ao luxo. Essa relação de Dener com o luxo é notável até na coluna Bela que apresenta uma entrevista detalhada com o costureiro, como matéria de abertura de sua participação, e a intitula como: “EU SOU O LUXO”. Na apresentação do jornal consta:

Bela recebe a partir de hoje, Dener, muito exclusivo, mostrando sua moda, seus conceitos, e definições sobre moda brasileira e internacional. Hoje Dener fala de moda sofisticada, muito luxuosa e revela-se em entrevista muito particular. Beleza, culinária, decoração, gente, para a mulher de classe (CORREIO DA MANHÃ, 1970b).

Destinada às “mulheres de classe”, após a entrevista no qual o costureiro falou sobre a decoração de sua casa, sobre sua personalidade, gostos e desgostos, a coluna apresenta modelos Dener distribuídos em fotos e desenhos, fotos que divulgam seu desfile e um desenho como parte de seu processo criativo. São três fotos apresentadas de modelos da “Coleção Oficial Primavera-Verão 70”, Entre eles um modelo de vestido de noiva. Essa relação das mulheres com o casamento continua na década de 1970, pois os dados indicam a queda no número dos casamentos legalizados a partir da década de 1980 (SCOTT, 2012, p. 28), sendo o casamento ainda importante às mulheres do período. Essa importância é descrita no Curso Básico de Corte e Costura Dener, que ao iniciar a lição sobre o corte e a costura de vestidos de noiva escreve: “Desta vez vamos satisfazer o desejo de inúmeras alunas que estavam ansiosas por esta lição” (ABREU, 1972c, p. 405). Além de ser o casamento esperado com ansiedade, valorizando os vestidos de noiva, esses modelos, destinados ao casamento, como carros-chefes da alta-costura, se fazem presente em todas as iniciativas do costureiro de exaltá-la, como ocorre na coluna Bela.

Figura 5 Modelo Dener 1970 para a Coluna Bela



Sonaly, novo manequim vedete lançado por Dener é a noiva simples e sofisticada na coleção Santista Hindu. O turbante bem ao estilo indiano dá a nota. Saia ligeiramente franzida, bolsos embutidos, mangas cortadas na altura dos cotovelos, abrindo em "évasée".

Fonte: *Jornal Correio da Manhã*. 30 e 31 ago. 1970b. *Acervo Biblioteca Nacional* (2015).

A imagem registrada no desfile de Primavera-Verão de 1970, apresenta um modelo de vestido de noiva do desfile de Dener, com apoio da Santista Têxtil. Ao lado a descrição a respeito desse modelo para que as mulheres pudessem compreendê-lo, visto que as imagens eram em branco e preto, facilitava o entendimento do modelo, a respeito em que consistia sua confecção, caso as mulheres quisessem reproduzi-lo em casa. Sobre esse modelo está escrito:

Sonaly, novo manequim vedete lançado por Dener é a noiva simples e sofisticada na coleção Santista Hindu. O turbante bem ao estilo indiano dá a nota. Saia ligeiramente franzida, bolsos embutidos, mangas cortadas na altura dos cotovelos, abrindo em 'évasée' (CORREIO DA MANHÃ, 1970b)

Nesse fragmento pertencente ao início da década de 1970, nota-se conceitos introduzidos pelas mudanças presenciadas na década de 1960, em que a elegância “[...] adquiriu um novo qualificativo, a sofisticação, que poderia mesmo ser alcançada com uma certa irreverência e ludicidade e que desbancava o luxo a que o glamour da elegância anterior se referia” (SANT’ANNA, 2014b, p. 66). Assim, o modelo Dener, inserido, em partes, nessa nova tendência buscava exaltar uma elegância na simplicidade, aliada a sofisticação, mas que não contrariava o luxo, como escreve a autora, mas seria essa uma nova redefinição do luxo, com simplicidade. Nesse sentido, ao lado dos trajes elaborados e glamourosos, “o ideal apontado era

a simplicidade e a naturalidade, e estas não eram apenas os segredos do bem-vestir, mas de toda a elegância, logo: ‘a simplicidade é o segredo do êxito feminino’” (SANT’ANNA, 2014b, p. 160). Essa simplicidade no primeiro modelo apresentado por Dener estava associada à sofisticação, porém contrária a essa tendência estavam outros modelos, que exaltavam os trajes elaborados, como por exemplo a figura a seguir, de um modelo divulgado três semanas depois.

*Figura 6 Modelo Dener 1970 para a Coluna Bela*



*Fonte: Jornal Correio da Manhã. 20 e 21 set. 1970e. Acervo Biblioteca Nacional (2015).*

É importante destacar que durante os anos setenta, as convenções sociais se flexibilizaram e as calças passaram a ser aceitas como parte do vestuário feminino (EURREUTIA CAVERO, 2006) [Tradução nossa]. Com isso, ocorre na década de 1970 a migração da calça do território informal para o formal (MENDES; LA HAYE, 2009), e essa peça passa a fazer parte de diversas criações dos costureiros nacionais e internacionais. Nesse exemplo de Dener, a calça não está associada à informalidade, mas a formalidade, com uma grande quantidade de elementos como partes do modelo. A descrição apresenta crepe Chanel, de cores violentas, branco ou preto, quatro partes de godês em cada perna da calça, cinturão com ilhoses banhados, passantes em X feito com correntes e descendo contas coloridas, com grande decote oval e mangas volantes como a calça. A quantidade de detalhes para a construção desse modelo poderia deixar qualquer costureira cansada só de imaginá-lo, e nesse sentido estava alheio a tendência de simplicidade do vestir. Nota-se a aceitação da tendência de moda, com a criação

da calça, por exemplo, mas contrária à simplicidade a ostentação de elementos persistia. Como escreve Lipovetsky (2009, p. 33) “[...] a moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda”. E por ser “[...] um fenômeno social de considerável oscilação nem por isso a moda escapa, de um ponto de vista histórico abrangente, à estabilidade e à regularidade de seu funcionamento profundo” (LIPOVETSKY, 2009, p. 26). Assim, essa contradição do período e do costureiro se faz evidente, pois em partes aceita a nova tendência aliada à simplicidade, em partes não abandona sua escola na década de 1950, de ostentação do luxo. Assim, ele demonstra nos modelos do jornal carioca a diversidade de estilos presentes na década de 1970, assim como reforça sua personalidade ambígua.

Como nota-se nas imagens, faziam parte da coluna Bela além de fotos de modelos já confeccionados, desenhos do costureiro, os famosos *croquis*, principal maneira como Dener expunha seus modelos na coluna do jornal carioca. Todos os modelos disponibilizados pelo costureiro possuíam descrições sobre quais tecidos utilizar, com quais acessórios combinar e como adaptá-los a cada situação do dia a dia. Assim, por meio de suas criações apresentadas semanalmente no Correio da Manhã, Dener confirmava sua pedagogia do vestir, relacionada às informações de produção da vestimenta e de sua utilização. Dessa forma, ainda que em preto e branco, as mulheres leitoras poderiam observar os desenhos, representação de seu processo criativo, e depois com a descrição, compreender o que cada traço representava ao modelo final. A compreensão do modelo proposto como um todo possibilitaria elegância à mulher que aplicasse seus ensinamentos, visto que

Donas de um abalizado conhecimento de costura, fizessem ou não suas próprias roupas, as mulheres, em sua grande maioria, examinavam esses figurinos tendo em vista a reprodução das roupas, ou a possibilidade de mandar fazê-las (CRANE, 2006, p. 396).

Assim, como em outros veículos impressos, a divulgação de modelos com suas devidas descrições facilitava a difusão da prática de corte e costura e quando a disponibilização era de desenhos Dener, havia a aproximação das mulheres de menores recursos financeiros à alta-costura, visualizando como seria o desenho assinados por um grande costureiro, assim como poderiam utilizar seus desenhos na tentativa de reproduzi-los. Nesse sentido, outra aparição de Dener nas mídias impressas foi sua participação na revista *Manequim* em 1972.

### 1.2.1.2 Revista Manequim

Na primeira edição com a presença de Dener, em agosto de 1972, a revista apresenta a participação do costureiro com entusiasmo. Em sua página inicial é marcante a participação de Dener e sua presença contínua é evidenciada como importante. Ao apresentar a edição consta:

Neste número, uma surpresa: conseguimos descobrir os segredos da Alta Costura Brasileira. Era o que faltava ao nosso quadro de moda total. Quem não conhece Dener? Quem não sonhou com um vestido criado pelo famoso figurinista e costureiro? Pois bem, Dener está aqui conosco, em Manequim, e pra valer. A partir deste número a leitora encontrará uma folha de moldes a mais, uma folha diferente, na qual estão traçados três modelos: Dener. É só! (MANEQUIM, 1972a, p. 3).

Dener é descrito associado à alta-costura, como possuidor de seus segredos. Sua popularidade é evidenciada assim como seu valor como costureiro. A reportagem com Dener, nessa edição é intitulada: “Manequim oferece a você moldes de Alta Costura DENER - DENER - DENER” (MANEQUIM, 1972a, p. 6). Ao apresentá-lo, a revista escreve:

Dener, o badalado, a notícia permanente de jornais e revistas, o homem elegante e esnobe, que veste casaco de vison, o criador de expressões – “luxo, lixo, é a glória!” – o escritor, é acima de tudo o costureiro: um dos melhores que o Brasil tem. E um dos mais caros também. Por isso, ter um modelo assinado por ele era sonho de muita mulher... Era. Porque a partir de agora, Manequim vai transformar isso em realidade. Especialmente para você, leitora, Dener desenhou estes três modelos exclusivos. E dos três damos o molde. Junto com as folhas dos moldes Manequim, anexas à revista, você vai achar uma folha a mais só para os modelos Dener, com todas as explicações de peças e tamanhos. A ocasião é espetacular para você ter modelos de alta costura gastando pouco e fazer um grande sucesso. Não tenha receio de contar às suas amigas que você veste uma criação Dener e aguarde, para o próximo número, mais modelos Dener, sempre com molde correspondente. Não é a glória? (MANEQUIM, 1972a, p. 6)

A apresentação da revista precede explicações a respeito da respeitabilidade quanto ao costureiro e sua posição de prestígio. Nota-se também a elegância acessível com a disponibilização dos modelos e de seus moldes. A Manequim ao apresentar os modelos do costureiro, escreve que são além de modelos Dener, modelos de alta-costura. Partindo desse pressuposto, a ideia de alta-costura defendida pela revista compatibilizava a compressão e a definição de Dener, de que o que fazia era alta-costura e demonstra o poder que esse conceito detinha no universo das representações da moda. A manequim, ao difundir moldes de costureiros de alta-costura desenvolvia estratégias mercadológicas que faziam movimentar o consumo de moda, elementos marcantes e fundamentais no período. Nesse sentido, como sinal

de declínio progressivo da alta-costura, a revista, destinada à prática de costura e às mulheres, exaltava a sua importância, associada à Dener, que sempre a defendeu, e à elegância, conceito extremamente associado tanto à prática produtiva, quanto ao costureiro. Suas publicações se apresentam com a ideia de uma alta-costura acessível à todas as mulheres, possibilitando o *faça você mesmo*, mas incitando o *faça você mesmo alta-costura, em casa*, que é uma negação da própria ideia de alta-costura em que não há exclusividade, mão de obra qualificada e o acompanhamento do próprio costureiro no ato criativo.

A revista *Manequim* disponibilizou, a cada edição, três modelos Dener com moldes pronto para o corte, diferentemente do jornal *Correio da Manhã* que disponibilizava apenas os desenhos dos modelos. Com a *Manequim* a realidade de *ter* um modelo Dener se tornava mais próxima, pois o corte da peça, a modelagem da mesma, estava disponibilizada, restando as mulheres apenas o trabalho da compra do tecido e da confecção. Na segunda edição da revista, a participação de Dener é intitulada: “Faça você mesma com nossos moldes 3 modelos Dener. São criações exclusivas que o famoso costureiro lhe propõe para horas elegantes” (MANEQUIM, 1972b, p. 7). Um desses modelos é apresentado em croqui e em peça final vestida por uma manequim.

Figura 7 Modelo Dener setembro 1972 para a Revista *Manequim*.



Fonte: Revista *Manequim* (1972b, p. 7). Acervo Biblioteca Mario de Andrade – SP (2015).



Ademais das imagens de representação do modelo, a descrição do mesmo segue: “Conjunto de calça comprida e casaco valorizado pelos botões e pespontos. Dener recomenda um tecido de bom caimento, como gabardine, linho (Sudamtex) ou malha de jérsei. E uma blusa bonita por baixo, para usá-lo em jantares ou reuniões finas” (MANEQUIM, 1972b, p. 7). Apresentar o croqui, a imagem e a descrição da costura não pareciam suficientes, e assim, as descrições dos modelos não consistiam apenas aos tecidos, costuras e cores, mas também nas ocasiões em que a peça se adequaria melhor. Lições de bem vestir possibilitadas por Dener em mais um meio impresso destinado às mulheres. Em outro modelo apresentado na mesma edição, porém apenas em *croqui*, consta o modelo nas opções completa e sem o casaco.

*Figura 8 Modelo Dener setembro 1972 para a Revista Manequim.*



*Fonte: Revista Manequim (1972b, p. 8). Acervo Biblioteca Mario de Andrade – SP (2015).*

Nota-se ao fundo um retrato de Dener, que encaixado entre os croquis, demonstra a importância da imagem do costureiro tanto à fidelidade da obra como à sua promoção, imagem presente de diferentes formas em todas suas participações na Manequim, reforçada pela sua assinatura. Nesse sentido, tanto o costureiro como a roupa se promovem reciprocamente na revista. Aliada à esses elementos está a representação do modelo de Dener com sua descrição: “Conjunto de vestido decotado, alças abotoadas, com casaquinho curto, e muitos pespontos:

um detalhe que Dener gosta muito. Como tecido, ele sugere um crepe pesado, Piquê de seda ou albene. A ocasião elegante para usá-lo pode ser um casamento” (MANEQUIM, 1972b, p. 7). Assim, Dener reforça qual seria a ocasião correta para o uso elegante do modelo proposto pois a descrição consiste em: modelo, detalhes de confecção, tecido e ocasião para seu uso. O terceiro modelo segue a mesma linha porém considerado por Dener como um para todas as horas, visitas importantes, recepções e casamentos. E ao final a revista promete: “E até mês que vem, com Dener novamente aqui, com você” (MANEQUIM, 1972b, p. 7).

Essa participação nas publicações mensais da revista continua por mais quatro edições, completando cinco meses de participação, até dezembro de 1972. Em todas elas são disponibilizados três modelos de Dener representados em croquis e com descrições de confecção e uso que são aliados a diferentes fotografias do costureiro a cada edição. Ao final em anexo encontravam-se os encartes com os respectivos moldes e graduações para atender as mulheres de forma geral. As descrições de modelos são muitas e algumas se apresentam mais intransigentes que outras como por exemplo: “Você pode ter este tailleur alta costura, criado pelo nosso mais famoso costureiro: é só comprar linhão e seguir o molde! **Dener manda usá-lo com laço e flor no pescoço**” (MANEQUIM, 1972c, p. 5) [grifo da pesquisadora]. Nota-se que neste fragmento da edição de outubro, ter peças de alta-costura é simples, porém Dener *manda* que seja usado como ele acredita ser correto, elegante. Ou seja, “copie” mas obedeça ao Dener se quiser a elegância da alta-costura, pois aparentemente a elegância não consistia apenas na utilização de uma roupa do costureiro, mas o conjunto completo, como os elementos que farão a composição do modelo.

Por meio de suas criações apresentadas nas mídias impressas, Dener confirmava sua pedagogia do bem vestir, relacionada às informações de produção da vestimenta e de sua utilização, de forma que possibilitasse elegância à mulher que as aplicasse e, seguindo suas dicas aquelas que desconhecem a elegância, com esforço, poderiam se vestir bem, ou seja, ter a elegância garantida pelo costureiro.

Com suas dicas como costureiro de luxo, Dener reforçava o poder que o conceito de alta-costura detinha no universo das representações de moda, como a qualidade e a elegância. Assim, ainda que em alguns momentos de sua trajetória Dener tenha criticado a costura feita em casa ou por modistas, em 1972, ele passa a considerá-la, porém divulgando seus modelos acompanhados à um processo de ensino às leitoras, para que a reprodução de sua *alta-costura* pudesse ser feita em casa de forma que não destruísse a qualidade e a elegância que eram consideradas indispensáveis à um modelo Dener.

Esse direcionamento que se inicia nas mídias impressas, se faz presente no Curso Básico de Corte e Costura Dener, lançado também em 1972, que a seguir será analisado considerando os três volumes do curso e a relação de proximidade entre a aprendizagem do Corte e Costura e os papéis femininos nessa década. Um método de ensino aliado à um manual de instrução, que considera, com as dicas de um costureiro de luxo, a produção de uma alta-costura acessível ou, como chama o costureiro, a Costura Elegante.

## PARTE II - O MÉTODO DENER DE CORTE E COSTURA

O Curso Básico de Corte e Costura Dener, lançado em forma de material didático pela Editora Rideel LTDA em 1972, leva o nome do costureiro, porém, teve a coordenação de Helena Aranha, dona de um curso intitulado Curso Prático de Corte e Costura, lançado pela editora Nova Era na década de 1950. No curso de Dener, as lições práticas da Corte e Costura são de Helena, enquanto para ele se destinam as lições teóricas e as dicas de bem vestir, de elegância, que resulta em dualidades no método de ensino devido a coautoria. Porém, mesmo com a contribuição de outro profissional, como dizia o costureiro, seu nome estava em tudo, e cada lançamento que levava a etiqueta “Dener” era averiguado por ele, evitando que seu nome fosse associado à iniciativas que não o agradavam (ABREU, 2007).

Partindo desse pressuposto, o Curso Básico de Corte e Costura Dener com discursos textuais e representações em imagem que contabilizam totais 467 páginas, para levar o nome dos costureiro, teve além de sua contribuição, a sua avaliação do conteúdo e nesse sentido nos possibilita pensar o método como extensão das iniciativas empreendidas por Dener na difusão da sua imagem, assim como de seus conceitos. O luxo, que fez parte de toda sua trajetória pode ser visto pela primeira apresentação do Curso, a capa e a encadernação. Na figura a seguir, vemos os três exemplares do Curso Básico de Corte e Costura Dener.

*Figura 9 Volumes do Curso Básico de Corte e Costura Dener de 1972.*



*Fonte: Acervo da pesquisadora (2015).*

Nota-se que nos três volumes as capas são iguais. A numeração dos volumes vem apenas com marcação nas lombadas para a distinção. É importante ressaltar a aparência do curso completo pois eles refletem os conceitos que o costureiro empreendia, principalmente relacionada ao luxo. A encadernação dos volumes é feita em bordô, em material similar ao couro, apresentando estofamento no encorpo da encadernação. Complementando o vermelho, está o uso do dourado. Cor aliada ao ouro, à riqueza, ao luxo, ele é empregado de forma marcante na aparência dos volumes, seja na marcação da escrita e das imagens nas capas e lombadas, seja na pintura em dourado dos cortes superior e dianteiros das folhas. A tesoura dourada simbolizando o Corte e a agulha também dourada com linha branca, a costura. Nesse sentido, a presença desses detalhes, aparentemente demonstram cuidado e o valor dedicados aos volumes e à prática de costura. Se os volumes levariam o nome do costureiro, eles deveriam demonstrar as suas preferências, e mesmo com a contribuição de outro profissional, deveriam demonstrar a sua personalidade. Reforçando Lipovestky (2009), a personalidade é o imperativo soberano de uma estrela. Ela brilha e conquista o público essencialmente pelo tipo de homem ou mulher que consegue impor. Nesse sentido, na busca por identidade, era a personalidade de Dener o atrativo para que as mulheres em geral comprassem o curso, visto a evidência que se dá ao seu nome nas lombadas e capas dos volumes.

Além da apresentação física, o Curso Básico de Corte e Costura Dener, apresenta outros elementos que demonstram as opiniões características do costureiro. O Curso apresenta nos três volumes, lições sobre a arte de modelar, riscar e cortar peças de vestuário. Apresenta um total de 50 lições práticas de construção de moldes e outras não numeradas sobre a costura elegante. O primeiro volume, com as lições de 1 a 20, apresenta ensinamentos sobre a construção de moldes femininos, seguidos de lições sobre a costura elegante com informações e detalhes que a garantiriam. O segundo, continua os ensinamentos de traçado de moldes para as mulheres da lição 21 a 24 e em seguida começam os ensinamentos para a construção de moldes de roupas infantis até a lição 34, que dá lugar às três lições destinadas à costura masculina sendo a lição 38 novamente voltada à moda feminina e seguida do ensinamento de Dener sobre a boa costura para si e para as crianças. O último volume, da lição 39 a 50, a construção dos moldes se direciona à roupa íntima e a vestidos de maior dificuldade de execução, como o vestido de noiva e os ensinamentos sobre elegância que se direcionam à detalhes de acabamentos e ao vestir de acordo com as ocasiões.

O método empreendido por Dener, é considerado por nós como uma forma de pedagogia cultural, a pedagogia cultural da costura, considerando as ideias de Dagmar Estermann Meyer (2003). A autora explora que os indivíduos desde muito cedo aprendem a ocupar e/ou

reconhecer seus lugares sociais e aprendem isso em diferentes instâncias do social, por meio de estratégias sutis, refinadas e naturalizadas que são por vezes muito difícil de reconhecer. Escreve que é nesse sentido que se tem trabalhado com o conceito de pedagogias culturais,

[...] que decorre, exatamente, da ampliação das noções de educação e de educativo, e com ele, se pretende englobar forças e processos que incluem a família e a escolarização, mas que estão muito longe de se limitar a elas ou, ainda, de se harmonizar com ela (LOURO, 2003, p. 22).

Entre essas forças estão os meios de comunicação, a literatura, os chamados grupos de iguais, os quais produzem, por exemplo diferentes e conflitantes formas de conceber e de viver o gênero e a sexualidade, de conceber e de se relacionar com autoridades instituídas, de conhecer o eu ou o outro. Partindo desse pressuposto consideramos o Curso Básico de Corte e Costura como uma pedagogia de moda e de gênero pois ao mesmo tempo em que veicula e produz formas de pensar, dizer e viver feminilidades com lições sobre costura e elegância, também educa como sujeitos de gênero (MEYER, 2003).

Nos três volumes, são diversas as páginas escritas pelo costureiro com conceitos empregados por ele como beleza, elegância, luxo, sempre apresentando sua opinião, associada a sua imagem de ditador da moda e da elegância. Como aponta Bourdieu e Delsaut (2001, p. 38), o poder mágico do “criador” é o capital de autoridade associado a uma posição que não poderá agir se não for identificado com uma pessoa e seu carisma, além de ser garantido por sua assinatura. Para os autores, O “criador”

[...] limita-se a mobilizar, em graus e por estratégias diferentes, a energia da transmutação simbólica (isto é, a autoridade ou a legitimidade específica) que é imanente à totalidade do campo porque este a produz e a reproduz por meio de sua própria estrutura e de seu próprio funcionamento. Toda teoria econômica da produção de bens simbólicos que leva em conta apenas os custos de fabricação dos objetos considerados em sua materialidade é falsa. (BOURDIEU; DELSAUT, 2001, p. 38)

É falsa, pois existem na fabricação de objetos, elementos imateriais importantes para a produção de bens simbólicos e essa imaterialidade reforça os ensinamentos abordados por Dener no Curso Básico de Corte e Costura. Iniciativa que além da prática da costura, aparece como recurso do costureiro para a subjetividade da autoafirmação da elegância da boa costura. Acredita-se que Dener propõe no método a produção da roupa como a oportunidade de experimentar o modo de pensar e fazer a vestimenta detida pelos costureiros de luxo como no passado.

Como os costureiros tinham a capacidade de mobilizar o campo da moda, esses eram personalidades importantes para a sua difusão. Sendo Dener uma “estrela” de grande promoção e com uma personalidade que incitava mistério e admiração nas pessoas, tudo o que levava seu nome era motivo de notícia e espera por parte de seu público cativo. É assim que o método de Dener é compreendido, como uma maneira das mulheres conhecerem o universo de um costureiro de alta-costura, com as esferas de costura e elegância que a envolvem. Talvez esse seja seu objetivo nas linhas do método e do seu trabalho nessa década, pois nota-se Dener transformando a “sua elegância, em acessível”, elegância que ele desenvolveu durante sua vida e que transforma em método para valorizar as “costuras perdidas” pelo *prêt-à-porter*.

Nesse sentido, o costureiro explora no método a respeito da costura bem feita que proporcionaria elegância, nomeada por ele de costura elegante. Para ele os detalhes faziam a diferença na peça final e assim, todas as etapas de construção de uma peça de vestuário seriam importantes. Com o objetivo no método de incentivar a ideia da construção de moldes de vestuário apenas sob medida, Dener reforça a ideia de exclusividade, conceito contrário ao *prêt-à-porter*, visto a unicidade garantida pela produção de uma roupa sob medida, impossível quando transposta à ideia de produção do pronto-para-vestir. São os processos de concretização da indumentária que, seguindo os ensinamentos relacionados à alta-costura, possibilitariam a elegância que o desenho prometia. São estas relações entre a costura e a elegância que são abordados por Dener no decorrer dos três volumes no seu processo de construção de uma costura elegante.

## 2.1 A CONSTRUÇÃO DA “COSTURA ELEGANTE”

O Volume I do Curso Básico de Corte e Costura Dener, apresenta as primeiras lições do costureiro, intituladas: “Alguns capítulos de costura e elegância” (ABREU, 1972a, p. 119). Essa relação entre a costura e a elegância, técnica e estilo, enfatiza como a elegância é influenciada pela costura, pela boa costura. Escreve:

É verdade que grande parte da beleza e elegância de uma peça de vestuário se deve ao molde, corretamente estabelecido sobre as medidas de uma determinada pessoa. Mas, se depois de passado para o pano, ele não for bem costurado, ou se tiver os arremates malfeitos, defeitos no ajuste de uma ou outra peça e um acabamento improvisado... lá se foi a elegância que o molde prometia! (ABREU, 1972a, p. 119).

Dener se mostra atento aos detalhes característicos da alta-costura. Fala com propriedade a respeito da importância do molde para a peça final de vestuário, mas não o molde

do *prêt-à-porter* com medidas padronizadas, e sim aquele que é feito a partir das medidas particulares de cada pessoa, que segundo o costureiro, garante a elegância do molde. Porém, para ele a elegância não se detém ao molde feito sob medida e segue para a concretização da roupa, dizendo que se o molde não for bem costurado toda a elegância se perde, ou seja, os detalhes tão importantes para a alta-costura devem também se fazer presentes para a costura elegante.

Dener continua a conceituar o que para ele é a boa costura, visando ensinar as alunas o caminho a seguir para alcançar a costura elegante.

Costurar bem, para vestir bem (a si e aos outros) é uma arte, uma técnica, e como tais dependem muito da autodisciplina. É preciso praticar; é preciso usar constantemente de bom-senso, ter autocrítica, saber analisar e estudar todos os detalhes da execução de um traje, para que ele fique o mais semelhante possível ao trabalho de um profissional. Siga os conselhos reunidos nestes capítulos sobre costura propriamente dita (e costura elegante) (ABREU, 1972a, 119).

É notável que Dener considera que o vestir bem não é uma atividade individual, mas praticando a boa costura, a costura elegante, seria possível vestir bem também aos outros. Para ele a costura bem executada, semelhante ao trabalho de um profissional, possibilita a elegância ao traje e que mesmo se a leitora fosse uma costureira que vestisse os outros, os conhecimentos femininos com a elegância deveriam ser transmitidos. Em outras palavras, a boa costura, seja para si ou para os outros, deveria transmitir a elegância dos detalhes de costura, que estariam garantidos pela experiência da mulher com os instrumentos relacionados à sua prática, como a máquina de costura e os tecidos.

Nesse sentido, no volume I, Dener explora um capítulo sobre o “Histórico da máquina de costura” (ABREU, 1972a, p. 121), expondo a respeito do funcionamento das máquinas de costura historicamente, contando que em 1972, entre diversas patentes, contavam-se cerca de 2000 tipos de máquinas, algumas inclusive muito especializadas (ABREU, 1972a). Com imagens coloridas de diferentes máquinas e de suas partes. O ensino continua explicando como é em geral a máquina de costura, independente da marca e dizendo que em 1972 todas as máquinas caseiras já eram movidas à eletricidade, o que elimina o cansaço que os pedais de antigamente provocavam. Ao propor o ensinamento sobre como usar a máquina e exercícios a serem realizados para melhorar a costura, o método de Dener evidencia o ensino inicial, abordando os cuidados devidos com a máquina, mantendo-a coberta, em um local fresco e bem lubrificada, mantendo a organização dos acessórios para não perdê-los.



Entre todas as etapas que constroem o método, o aprendizado volta-se para o tecidos e seus cortes, mediante emprego da lógica da matemática: medir, calcular e cortar. Quando a lição se direciona à um capítulo sobre o ensino dos “Tipos de tecidos” (ABREU, 1972a, p. 127), o método ensina sobre as origens dos tecidos, vegetal, animal e sintéticas. Na sequência ensina como calcular a metragem do tecido corretamente de acordo com suas larguras e os modelos escolhidos para a confecção e passa classificar os tipos de tecidos de acordo com o horário em que poderão ser utilizados, sendo eles os tecidos para o dia, como cachemir, gabardina, tweed e veludo e para a tarde e noite tecidos como brocado, crepe, chiffon, tule, renda seda natural, entre outros (ABREU, 1972a). Essa orientação sobre os tipos de tecidos reforça o período em que a costura artesanal dos costureiros e costureiras caseiras mudava de configuração. Havia o incentivo à esfera do consumo, por meio de roupas prontas e de tecidos, ao mesmo tempo que na esfera da produção a costura elegante passa a ser uma estratégia das indústrias têxteis. Em meio ao conflito do costureiro entre a costura tradicional e a costura industrial, o conhecimento sobre quais tecidos comprar facilitaria o consumo das mulheres aos tecidos ao invés de roupas prontas para vestir.

No terceiro capítulo, o costureiro volta a explorar a importância do corte correto dos moldes sob o tecido, os cuidados que devem ser tomados com tecidos listrados, xadrezes e estampados e com isso passasse a costura efetivamente. Com todos os apetrechos de costura listados, expõe-se sobre a montagem das peças, e as fases do corte e costura. Escreve o costureiro que após alinhavar deveria ser realizada “a prova” (ABREU, 1972a, p. 138). A prova consistia em uma 1ª prova com a peça basicamente estruturada. Com os principais defeitos já corrigidos e com a peça praticamente finalizada, passa-se à 2ª prova na qual as golas e as mangas alinhavadas são verificadas, assim como qualquer outro detalhe do modelo em questão. A 3ª prova é a prova definitiva, onde se determina o comprimento das bainhas, e com os acabamentos finais seria só passar a ferro e o vestido estaria pronto (ABREU, 1972a, p. 140).

Finalizando as lições do primeiro volume, o costureiro explora a costura das partes do molde, como mangas e golas, expondo os principais defeitos que podem ocorrer e como corrigi-los, passando sempre o ferro a cada operação. Para o acabamento, Dener expõe dicas, chamadas por ele de “Segredos do acabamento perfeito” (ABREU, 1972a, p. 157), como maneiras de pregar botões de acordo com o tipo de tecido, ou como conseguir um decote V bem baixo, colocando na ponta do V um peso interno forrado de tecido para manter a forma do decote, entre outras dicas para conseguir a prometida elegância da peça. Todas essas lições abordavam os conhecimentos e as etapas que permeiam a produção de uma roupa feita sob medida, ou seja,

juntas visavam garantir às leitoras e alunas condições de início nos caminhos da costura e da elegância de Dener. Escreve:

Leia com cuidado, procure entender bem e ter uma noção bem clara do que vai fazer antes de começar a pô-los em prática. Depois de algum tempo, você verá que ficou muito fácil costurar bem – seu próprio espírito de observação, e os elogios que receberá dos outros, o comprovarão de forma definitiva (ABREU, 1972a, 119).

As lições deveriam estar associadas à anterior compreensão para a posterior execução, sem pular etapas, e que nesse sentido a boa costura seria resultado de algum tempo praticando, com senso de observação e assim, o reconhecimento viria naturalmente. Dener explora o que os diversos cursos de corte a costura a distância ensinavam, e partindo desse pressuposto, como não era um ensino assistido, apenas o tempo e a prática fariam com que as mulheres melhorassem seu desempenho, e passassem a costurar bem. Elas deveriam ser perseverantes no ensino e com isso alcançariam os elogios das outras pessoas, ideia importante para o incentivo feminino que valorizava a opinião alheia.

No Volume II do Curso básico de corte e costura, Dener reforça os conceitos já empregados no primeiro volume, escrevendo que continuava ali a “[...] falar de dois assuntos que estão intimamente ligados; tão intimamente que é impossível separar duas coisas uma da outra. Pois quem consegue ser elegante prescindindo da boa costura?” (ABREU, 1972b, 269). Pedagogia cultural da elegância, com noções que articulam elegância com boa costura. Orientações por meio das quais Dener costura a noção de elegância, como acabamento denotativo de fazer bem feito. É a costura elegante que traça o perfil da mulher elegante, com o uso de roupas condizentes ao corpo e aos usos e assim a costura é reforçada como imprescindível à elegância. Escreve,

Dando seqüência aos capítulos do volume anterior, que cuidavam principalmente da montagem das peças de roupa, neste volume tratamos principalmente de certos detalhes importantíssimos para a elegância: como zíper bem pregado, os botões e casas corretamente colocados, bolsos bem feitiños... Aquilo que define o luxo ou o lixo em matéria de costura. Se a leitora seguir de perto nossas explicações, pode estar certa de vestir “o luxo!” (ABREU, 1972b, 269).

Dener, continua a classificar e determinar o que é “um lixo” ou “um luxo”, mas diferente do jurado televisivo, agora se pronuncia em matéria de costura, e completa dizendo que se a leitora seguir as explicações, essa vestirá “o luxo”. A respeito da utilização dessa classificação por Dener, destacamos Barthes, (2009, p. 16), quando diz que “o que faz desejar não é o objeto, é o nome; o que faz vender não é o sonho, é o sentido”, pois partindo dessa perspectiva,

compreendemos que o desejo das mulheres pelos discursos de Dener se justificam pelo seu nome associado ao luxo e que se o seguiam era pelo sonho de serem elegantes e refinadas. Ao determinar o que era “um lixo” e o que era “um luxo”, Dener definia o que era popular e o que era de elite: o lixo como a máquina de produção em massa e o luxo como a alta-costura, como a roupa das elites.

Ao classificar o vestir, notam-se as vestimentas como veículo de significação cultural, pois para Barthes (2005, p. 376), a linguagem escrita do vestuário permeia a sobreposição de vários sistemas de sentidos: por um lado estaria o que poderia ser chamado de “código indumentário”, que regulamenta certo número de usos e por outro estaria a retórica, ou seja, o modo de escrita, que remete a certa visão do mundo, a uma ideologia. No método Dener, o costureiro explora vários códigos que regulamentam os usos das roupas, mas ao mesmo tempo se utiliza da retórica para propagar nos discursos escritos suas visões sobre a moda e as mulheres, transmitindo valores de sua trajetória às leitoras. Partindo desse pressuposto ao associar os termos *lixo* e *luxo* à costura, Dener evidencia que, para ele, ela não se vê separada desse novo sistema de produção, assim como da elegância, um dos conceitos apropriados por ele e agora expresso como indispensável à prática da costura de roupas, por meio da costura elegante.

Essa busca incansável pelo ensino correto do uso do luxo evidencia o momento em que os conselheiros de beleza deram boas-vindas ao apelo de uma naturalidade na moda. Afirma Sant’Anna (2014a, p. 119) que determinadas atitudes que antes eram vistas com bons olhos, agora “denotam ‘mal gosto’, pois ‘o verdadeiro glamour é natural e elegante’”. Antes, extremo luxo e riqueza eram sinal de bem vestir, já na década de 1970 o pensamento seria outro. Sobre isso escreve Dener:

Antigamente, vestir-se bem era vestir-se com extremo luxo e riqueza. Bom, até hoje certas pessoas (que não estão certamente enquadradas no rol das pessoas elegantes) acreditam que vestir-se bem é usar de uma só vez todas as jóias que possui, e isso sobre um vestido de brocado coberto com uma estola de peles, com sapatos e bolsas do animal mais raro (um crocodilo, por exemplo) e assim por diante... enfeitadas como árvores de natal antes da distribuição dos presente [sic]... (ABREU, 1972c, p. 465)

No início dos anos 70, o *glamour* era de fato um artigo do passado, já que além da modernização da moda, com a praticidade proposta pelo *prêt-à-porter*, as elites perdiam espaço para os novos-ricos (DÓRIA, 1998, p. 53) que prosperaram nos anos 1950 e 1960 e que agora também faziam parte delas. Em outras palavras, mesmo que na década de 1970 mudanças tenham sido presenciadas no ato de vestir, de bem vestir, algumas pessoas seguiam as ideias

remanescentes. Essas ideias que permeavam a ostentação de riquezas, são agora repreendidas por Dener que escrevendo desde o universo que conhecia, as elites, repreende o uso da riqueza ostensiva, sem medida, característica dos “novos ricos”.

Havia nesse período a democratização da aparência que se desenvolvia sob o efeito do impulso da confecção industrial e esses novos ricos, ao almejar sua inserção às rodas da “alta sociedade”, buscavam utilizar seus recursos, como vestir-se com etiquetas de luxo, de alta-costura. Ao democratizar o vestir, as mulheres passam a poder jogar com as aparências, podendo se individualizar e essa democratização da moda foi conduzida de modo a proporcionar uma gama imensa de possibilidades de vestir e produzir aparências.

A partir dessa construção compreendemos como Dener avalia o bom e o mau gosto. Se a moda passa a oferecer todo o necessário para compor personalidades e visuais, a falta de critério e de bom senso, levava as mulheres ao exagero e às cafonices. Sobre as pessoas que apostavam no vestir com excesso de luxo, por exemplo, o mesmo escreve que é claro, que essas pessoas “revelam bem claramente sua personalidade: são sem dúvida alguma “cafonas”, sem sendo [sic] algum de estética e elegância, e ainda por cima com uma mania de grandeza realmente incomensurável!” (ABREU, 1972, p. 465). Para ele, o fato de utilizar tantos elementos de uma só vez revelava uma personalidade, mas uma personalidade chamada por ele de cafona. Na classificação feminina de Dener, a *mulher cafona*,

é a mulher que ninguém consegue vestir. É dessas que são capazes de confundir babado de cortina com barra de vestido, estragar as coisas mais caras do mundo e destruir tudo que é de bom gosto só ao se aproximarem. A mulher cafona é sempre espalhafatosa, gosta de mostrar o que ela não sabe que devia esconder. Provoca constrangimento até que algum amigo lhe explica que não deve usar calças justas de helanca, nem gostar de Agnaldo Rayol cantando ópera. Se ela tiver um amante importante, ele vai explicar-lhe que não deve se vestir com os vestidos e sapatos que foram desenhados para estrelas de teatro de revista, nem usar pulseira por cima da luva. Aí ela pára de usar maquiagem para ir a praia e dar feijoada aos sábados. Ou não pára, vira cafona convencida e faz um gênero (ABREU, 2007, p. 66).

Essa classificação de mulher não se limita apenas à *mulher cafona*, mas como escreve o costureiro em sua autobiografia (1972), há outro gênero, que são as *mulheres meio cafonas* que não se vestem tão mal, mas que a custa de tanto dinheiro acabam tendo um gosto relativo. Elas não podem ser consideradas elegantes porque se promovem demais, tanto que ultrapassam a categoria das chiques (ABREU, 2007, p. 66). A cafonice, independente do grau, não seria o caminho para a elegância proposta por Dener e em seus discursos nota-se que a mulher cafona seria a descrição de uma nova-rica, alguém com muito dinheiro, porém desprovida de bom gosto e elegância, características que estariam relacionadas às elites.

O termo *cafona*, é recorrente ao estudarmos a década de 1970, influenciando da moda à música desde a década de 1960. Segundo Cardoso (2014, p. 3), o termo *cafona*, “foi muito empregado nos anos 1960 e 70, até que, a partir dos anos 1980, o termo “*brega*” começa a substituí-lo, com o mesmo propósito de nomear e classificar” entre outros, padrões de gosto, consumo e fruição considerados de “gosto duvidoso”.

O termo “*cafona*” é de origem italiana (*cafoné*) e tem significado semelhante à pessoa “sem modos” e que não tem “bom gosto”. No Brasil, os termos “*popularesco*” e “*jeca*” são usados muitas vezes como sinônimos de “*cafona*”, nomeando tudo que é considerado “*simplório*”, “*rude*”, “*atrasado*” e de “*mau gosto*” na vida cotidiana (CARDOSO, 2014, p. 3)

No início da década de 1970, um ano antes de Dener escrever sua autobiografia e o seu curso de corte e costura, onde incorporou lições para evitar a *cafonice*, a Rede Globo exibiu as 22 horas, de 20 de março a 20 de outubro de 1971, a telenovela “*O cafona*”. Produzida em preto e branco, com 183 capítulos, direção de Daniel Filho e Walter Campos e autoria de Bráulio Pedroso, a trama principal retratou as vivências sociais da época. Segundo Memória Globo (2015), “*O Cafona* explorou o tema da ascensão social através de uma sátira ao movimento hippie e à sociedade carioca”, explorando também a ideologia libertária dos anos 1970. Descrita pela emissora como grande sucesso de público e crítica, a novela apresentou como personagens tipos considerados alternativos, novos-ricos e ex-milionários que não perderam a pose. Estes frequentavam a piscina do Copacabana Palace, iam a banquetes e comentavam as notas publicadas nas colunas sociais de Zózimo Barroso do Amaral e Ibrahim Sued.

A trama principal gira em torno de Gilberto Athayde (Francisco Cuoco), homem rude que enriquece com uma rede de supermercados. Ele sonha ser aceito na alta-roda e, ao ficar viúvo, tenta se casar com uma socialite. Surgem duas possibilidades: Malu (Renata Sorrah), filha de Fred (Paulo Gracindo), um milionário falido que vê no casamento da filha um caminho para resolver seus problemas financeiros; e Beatriz (Tônia Carrero), ex-mulher do empresário Gastão Monteiro (Álvaro Aguiar), que se preocupa apenas em posar para capas de revistas como uma das mais elegantes das colunas sociais. Beatriz apaixonou-se por Gilberto e decide lhe ensinar regras de etiqueta, mas enfrenta a rivalidade de Shirley Sexy (Marília Pêra), secretária do empresário, apaixonada pelo patrão (MEMÓRIA GLOBO, 2015)

Ao esmiuçar os personagens principais, podemos localizar os conceitos e o papel de Dener na sociedade da década de 1970, visto que a novela objetiva retratar as elites. O personagem principal “*o cafona*” era um novo rico rude que queria se inserir nas rodas da “alta sociedade”, ser aceito visto sua ascensão social. Essa personagem demonstra uma postura que Dener criticava de forma direta e que era associada também por ele à *cafonice*, como uma

pessoa sem “classe” de posse apenas de dinheiro (ABREU, 1972). O universo das elites de que o costureiro fazia parte não é expresso apenas pelo personagem principal. Como papéis femininos, entre outros, há a socialite, que poderia ser descrita como uma cliente potencial de costureiros de luxo, assim como há também um perfil feminino que apenas se preocupa com ser considerada uma das mais elegantes nas colunas sociais.

É notável que a relação dos costureiros de luxo com as mulheres foi importante instrumento para uma pedagogia do vestir, que Dener encabeçou na década de 1960 e 1970 e que reforçou por meio de suas participações midiáticas, ao anunciar aquelas que para ele eram as mulheres mais elegantes do Brasil. Dener, ao classificar as mulheres incitava o desejo feminino de estar entre aquelas que ele considerava as mais elegantes, como a personagem descrita na trama.

A telenovela ainda frisa por meio de uma personagem feminina a importância da etiqueta e do refinamento. Nessa década, com a ascensão de novos-ricos, são reforçadas características que anteriormente pertenciam apenas às elites. Para pertencer à “alta sociedade”, o dinheiro não era suficiente, era preciso também a compreensão de seus códigos de conduta, como a etiqueta e o bem vestir. E é por meio desses códigos que “o cafona” tentará sua aceitação às elites.

A aprendizagem dos códigos das elites se faz presente na pedagogia empreendida por Dener. Em seus manuais de conduta, como o Curso Básico de Corte e Costura, a sua autobiografia e suas participações em jornais e revistas, o costureiro idealizou ensinar às mulheres lições sobre elegância, bem vestir, etiqueta, e com isso as ensinava sobre às elites. Nota-se que tanto na telenovela, como nos discursos do costureiro Dener, o elemento chave é a mobilidade social presente na década de 1970, que nos permite refletir essa relação entre a mulher dos segmentos populares, as novas ricas e a mulher das elites, por meio do ensino da costura, recurso que encontra na profissão de costureiro de luxo sua legitimidade.

Essa mobilidade social consiste, usando as ideias de Bourdieu e Delsaut (2001, p. 15) em uma relação entre o dominante e o pretendente: “[...] os dominantes que só precisam ser o que são, sobressaem e distinguem-se pela recusa ostensiva das estratégias vistosas de distinção” e o pretendente “‘exagera’, denunciando-se perante aqueles que só precisam ser o que são para serem como convém, pelo próprio excesso de sua conformidade ou de seus esforços no sentido da conformidade” (BOURDIEU; DELSAUT, 2001, p. 12). As suas audácias “submetem o novo-rico à acusação de mau gosto, pretensão, vulgaridade ou, simplesmente, de arrivismo ou avidez, erro particularmente imperdoável em um universo que professa o despreendimento” (BOURDIEU; DELSAUT, 2001, p. 12).

Como parte dominante nessa relação, Dener criticava o novo-rico que pretendia atingir suas estratégias de distinção. Nessa relação, o costureiro ensinava sobre o verdadeiro luxo, assim como incentivava às mulheres a vestirem a elegância e não a riqueza, ou seja, na democratização da aparência, o valorizado não era a riqueza, que poderia ser conquistada por um novo-rico, mas sim a elegância, mais difícil de quantificar e que seria o verdadeiro sinal de distinção.

Além dos ensinamentos sobre o luxo, a elegância é descrita no método Dener como recurso à beleza. Para Sant'Anna (2014b, p. 21), a elegância se apresenta como uma estratégia das elites, mas está muito além do respeito às etiquetas sociais postuladas. Ainda que a autora, escreva sobre os conceitos nos anos 1950 e 1960, eles tem uma longa duração na moda. Tanto a beleza, quanto a elegância e o luxo, são conceitos difíceis de dissociar, pois todos coexistem no parecer, e nesse sentido, a costura poderia ser um recurso para alcançar esses três estados de distinção. É a relação da costura, do bem vestir, com a beleza, elegância e o luxo, ou seja, uma relação que se apresenta como um reflexo do que Dener aparenta querer manter: a alta costura, em um momento em que o processo de produção volta-se ao *prêt-à-porter*.

Na sequência, as lições desse segundo volume abordam “A história do tecido” (ABREU, 1972b), explorando que ao que parece a indústria têxtil havia nascido no Oriente, sabendo que os chineses foram os primeiros a cultivar o bicho-da-seda, além de afirmar que descobertas arqueológicas revelaram que em tempos remotos existiram plantações de algodão nos vales da Índia. Essa é uma introdução para a escrita da história dos tecidos na China, na Índia, no Egito e na Pérsia, No Império Bizantino e na Idade Moderna com a história dos tecidos na Espanha, na Itália, na Inglaterra, na Turquia, nos Estados Unidos e no Brasil. A produção nacional de tecidos naquele período é exposta afirmando que a indústria têxtil brasileira era uma das grandes fontes de empregos no país, em que São Paulo, seguido de Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro colaboravam com a produção nacional. Afirma o costureiro:

Seis subgrupos de produção industrial caracterizam o setor têxtil: beneficiamento e preparo de fibras; fiação, tecelagem e acabamento; indústria de malharias, meias e tecidos de ponto em geral; indústria de artigos de passamanaria, fitas, filós, feltros, rendas e bordados; cordoalhas, estopa, tapetes, linhas para coser e bordar; indústrias de redes de pesca e de dormir e outras especialidades têxteis. (ABREU, 1972b, p. 275)

Essa importância dada pelo costureiro aos tecidos, presente no decorrer das lições de todo o curso de corte e costura, é devido ao desenvolvimento e dinamismo da produção e consumo de artigos de vestuário a partir da década de 1950, atividades em expansão principalmente em São Paulo, “[...] crescendo sob múltiplas formas e impondo-se, sobretudo,

pela compra de tecidos, fato visível por conta do grande número de comerciantes do ramo estabelecidos na cidade” (MALERONKA, 2007, p. 171). Devido à isso e aos incentivos à produção própria da vestimenta, a publicidade impressa veiculada em revistas e jornais femininos, “difundia informações sobre as novidades, procurando despertar nas mulheres a motivação de consumo” (MALERONKA, 2007, p. 171). Essa prática recorrente nas décadas de 1950 e 1960, de desenvolvimento e incentivo à compra de tecidos para a confecção, é reconhecida no método, tendo Dener participado de parcerias com empresas têxteis, como a Santista e a Rhodia, da qual foi representante, e criava estampas exclusivas com temas nacionais com o objetivo de desenvolver essa indústria no país (BONADIO, 2005). Esse incentivo à compra de tecidos por parte do Dener também se justifica associado à manutenção da prática da alta-costura, pois ao invés das mulheres consumirem as roupas prontas, elas consumiriam os tecidos e costurariam para si, como ocorreu nas décadas anteriores.

É importante destacar que no método, Dener buscava não apenas ensinar sobre a prática da costura e da elegância, mas também transmitir outros conhecimentos às suas leitoras. Nesse sentido, nota-se que para que a mulher fosse “uma elegante” ela precisava ter conhecimento, saber sobre a história de tudo o que envolve a prática da costura. Partindo desse pressuposto, o costureiro continua a lição expondo sobre a história do botão, os tipos de bolsos, os arremates para as mangas, os tipos de babados e franzidos; os tipos de casas e de botões; tipos de colchetes, alças, ilhós e alamares, entre outros (ABREU, 1972b). Todas as lições juntas são intituladas por Dener no segundo volume como *A boa costura* e completam o volume anterior, ao reafirmar a costura elegante, porém, tratando-a direcionada à produção material e aos arremates necessários para alcançá-la. São lições sobre os detalhes que interferem no visual de um produto final e que são considerados por ele como indispensáveis para a costura elegante: os acabamentos e finalizações.

No Volume III, último livro do Curso Básico de Corte e Costura Dener, as lições finais apresentadas por ele são intituladas “História das vestes: Ainda a boa costura e a elegância” (ABREU, 1972c, 428). Nesse volume, Dener persiste nos conceitos de costura e elegância, porém, reforçando a importância dos conhecimentos teóricos para isso, desenvolvendo um histórico sobre a história da vestimenta durante os séculos. Ao explorar a história da indumentária o costureiro expõe que o homem se veste por três motivos: “um sentimento de vaidade e vontade de se tornar atraente para o sexo oposto (que parece ser o principal), necessidade de proteger-se do clima, e ainda razões supersticiosas” (ABREU, 1972c, 431). Explora a história das vestes nos povos antigos, nos gregos e romanos, na Idade Média e Idade



Moderna e no nosso século, tratando por períodos como: de 1920 a 1925, de 1924 a 1940 e da Segunda Guerra Mundial em diante.

Aborda também a moda no Oriente, explorando o Japão, China, Coréia e o Brasil. Abordados esses assuntos, a fim de iniciar as finalizações do curso, escreve ele,

Chegamos ao fim de nosso curso. Acreditamos ter sido organizado com todas as noções indispensáveis de corte e costura, de forma que seguindo nossas explicações e com um pouco de jeito, boa vontade e prática, a leitora e aluna possa chegar a ser uma costureira e – antes disso- uma elegante (ABREU, 1972c, 428).

Como costureiro, Dener fala precisamente da profissão apenas no terceiro volume deixando claro que escreve para futuras costureiras. Porém ao mesmo tempo, mostra que seu objetivo não é apenas formar com o curso uma costureira caseira ou profissional, mas antes disso, e talvez com maior valorização, “uma elegante”. Esse trecho evidencia a importância da elegância em seu imaginário como criador de moda. Dener escreve anteriormente que a costura e a elegância não podem ser pensadas separadas uma da outra, mas finaliza dizendo que antes de costureira, suas lições transformariam as mulheres leitoras em elegantes, mulheres elegantes. Para isso complementa,

Colocamos aqui tudo o que seria essencial e ainda um pouco mais. Como por exemplo, a história do tecido, das vestes e da máquina de costura. Para que a aluna, com todos os requintes de um verdadeiro “expert”, saiba não só como fazer um bonito vestido como discorrer sobre a moda, as noções indispensáveis de elegância, como evoluiu o vestuário através dos tempos... (ABREU, 1972c, 428).

Nota-se que os ensinamentos presentes no curso, para Dener se tornam lições para que as alunas não sejam apenas costureiras de ofício, ou em outras palavras, que não saibam apenas a prática, mas que possam discorrer sobre moda, sobre beleza e elegância, como se as incentivassem a buscar conhecimentos que permeiam a criação de moda, sendo a elegância seu carro-chefe. O incentivo à formação de costureiras se deve à trajetória do ofício da costura durante a primeira metade do século XX, que “imbrica-se ao espetáculo da cidade em construção, onde costureiras e alfaiates, encorajados pelas oportunidades de trabalho, buscavam assegurar seu espaço profissional” (MALERONKA, 2007, p. 37). Porém, com as mudanças no sistema produtivo do *prêt-à-porter* a profissão é minada. A costura tradicional associada ao artesanal sofrerá com a falta de artesãs. No quadro histórico dos saberes e fazeres femininos dos trabalhos manuais provocados pelo *prêt-à-porter*, Dener não somente faz a roupa em série mas desapropria os saberes e solapa com as artes de costurar, de vestir. Dener se apoia nas

costureiras e de certa forma, o Curso Básico de Corte e Costura se constitui em mecanismo de valorização dos trabalhos que ele e elas desenvolviam. Trata-se de valorizar as “dificuldades de moldar, provar, ajustar, costurar uma história construída num espaço em permanente redefinição” (MALERONKA, 2007, p. 227).

Independentemente de onde fosse exercer a prática, seu objetivo era formar uma costureira bem informada, sobre a moda de forma geral, envolvendo a história que a circunda e os fatores que permeavam a elegância. Finalizando o curso Dener escreve,

Nosso conselho final, aqui, não é o tradicional “boa-sorte”. Este, estamos certos que a aluna já o tem (por estar com o livro entre as mãos). É um animado, “mãos-à-obra”, para que ela comece imediatamente a praticar e criar, caminhando assim rumo à sua realização como pessoa capaz de se revelar como uma autêntica vocação na arte do corte e costura (ABREU, 1972c, 428).

Em suas palavras finais percebe-se a autopromoção que Dener objetivou durante toda sua carreira, assim como sua autoafirmação. Para ele uma mulher que tivesse seu livro em mãos já era uma mulher de sorte, o que reforça seu imaginário de homem/costureiro, em que o criar, cortar e costurar é um ofício que possibilitava a realização pessoal da mulher (ABREU, 1972c). Nas linhas e entrelinhas, nota-se a reafirmação dos valores durante tantas décadas difundidos, do corte e costura associado à mulher, hábil com trabalhos minuciosos, características ensinadas às meninas como sinônimos de feminilidade, ou seja, características que nas décadas anteriores, período áureo da alta-costura, estavam indissociáveis à ideia de trabalho feminino, de realização feminina, mas uma realização associada ao lar e à família, que persiste nos discursos direcionados às mulheres ainda que com algumas modificações.

## 2.2 A COSTURA COMO CUIDADO MARITAL E MATERNO

A década de 1970 é marcada pela remodelação das questões relacionadas à família com a saída feminina para o mercado de trabalho, o descasamento e entre outras, a possibilidade de contracepção, mudanças que serão refletidas nos discursos de Dener às leitoras do seu Curso Básico de Corte e Costura. Algumas de suas lições deixam vestígios de mudanças nesses comportamentos femininos como a menor participação da mulher nos cuidados com o marido e permanências, como os seus cuidados com os filhos/as. Nas lições do método concentradas no segundo volume, o homem passa a ter menor ênfase nos ensinamentos – se comparado à métodos de ensino de décadas anteriores – sem a dedicação de capítulos inteiros e sendo pouco mencionado. Do total de cinquenta lições que o método apresenta, enquanto para o infantil

soma-se à um total de dez lições práticas, diversas lições sobre a elegância para as crianças, apenas três lições práticas são direcionadas ao masculino e nenhuma é destinada à elegância do homem.

A primeira das três lições masculinas, ensina o traçado de uma cueca tradicional; a segunda, o traçado de um pijama, em duas partes, o paletó e a calça e a terceira e última, o traçado da modelagem de uma camisa (ABREU, 1972). Nesse sentido, as lições que buscavam ensinar as mulheres sobre as costuras que vestiriam os homens se resumem a apenas três peças: uma cueca, um pijama e uma camisa. Ainda que esses moldes pudessem ser interpretados pelas mulheres e, posteriormente, transformados em modelos diversificados, esse conhecimento não é transmitido às leitoras do método pelo costureiro. A interpretação da modelagem apresentada pelo método como molde base para outras criações é falha quando direcionada à vestimenta masculina, retratando a pouca importância que o costureiro dava ao homem no contexto social vigente.

Outro detalhe relevante no método Dener é que as lições direcionadas às mulheres para a costura masculina são expostas apenas após explorar todas as lições direcionadas ao traçado dos moldes de roupas infantis, que não são poucas. Nessa predileção do infantil ao masculino nota-se a importância dos filhos/as às mulheres, mas não no sentido de um cuidado generalizado, e sim com ênfase na importância da costura de roupas produzidas pelas mães para vestir os filhos/as. Ainda que na década de 1960 o destino feminino tenha transposto a ideia de procriação, com a possibilidade de controlar a concepção, com menos gravidezes sucessivas (SCOTT, 2012, p. 27-28), o número de filhos por família não registrou grandes mudanças, como ocorreu antes da Segunda Guerra Mundial, quando as mulheres tinham em média de 8 a 10, e iria sofrer redução significativa apenas na década de 1980. Nas “[...] décadas de 1960 e 1970, as mulheres tinham em média, entre cinco e seis filhos” (SCOTT, 2012, p. 27) e os cuidados com esses filhos/as eram sua responsabilidade, provendo além de cuidados relacionados à criação de cidadãos, a confecção de suas roupas, nas casas das camadas baixas da população.

Ao dedicar parte considerável dos ensinamentos à costura infantil, Dener reforça que apesar das mudanças, como o menor cuidado com o marido e a saída das mulheres ao espaço do trabalho, a mulher mãe não abandonou sua relação com os filhos/as, de cuidado com eles/as. Nesse sentido, Dener intitula o Capítulo XVIII do segundo volume do método como: “Costurando para crianças” (ABREU, 1972, p. 311), que subdividido em tópicos aborda a temática da roupa infantil direcionado às mães, com lições a respeito de como escolher a roupa para as crianças; como comprar corretamente quantidade de fazenda/tecido para a sua

confeção e como seriam as roupas para a escola e as roupas de dormir. Em suas lições, o método explora a elegância e a costura direcionada às crianças, passando pelas etapas de produção.

A respeito dos traçados de modelos infantis, o método apresenta dez lições direcionadas apenas ao risco/modelagem. A partir da lição 25 do segundo volume, que trata a respeito das medidas corporais, explica-se que as lições passariam “a descrever algumas peças de roupas para crianças até a idade de 10 anos” (ABREU, 1972, p. 187). Para o costureiro a partir dos dez anos, o traçado de roupas para as meninas já poderia ser realizado usando o método de traçar roupas de adultos, que marcaria o início de um período transitório entre a menina e a mulher. Não se trata apenas de aproximação de medidas corporais mas da aproximação pelas representações de infância e juventude. A noção de adolescência/juventude e as roupas, pode ser analisada considerando Zimmermann (2013), que defende que a partir da segunda metade dos anos 1960, as roupas e os comportamentos fabricaram sentidos para o conceito de juventude que redefiniram a noção de beleza. Segundo a autora, os jovens tomariam a consciência sociológica do que é ser jovem fazendo com que o mercado de produção de roupas para esse seguimento crescesse significativamente. Foi nesse contexto que um conjunto específico de atitudes, comportamentos, normas e modelos delimitados como “estilos de vida” marcaram uma maneira de ser juvenil (ZIMMERMANN, 2013).

Essa relação entre a juventude e o vestir permeia a moda no início da década de 1970 e como uma tendência do período, é reafirmada nos discursos de Dener às leitoras ao ensiná-las à vestir as crianças com elegância. Como a moda passa a ser jovem, o vestir adulto se aproxima à juventude. Nesse sentido, a divisão entre a infância e a adultez é apresentada pelo costureiro novamente ao final do mesmo volume, quando escreve o capítulo “Costurando para as crianças” (ABREU, 1972, p. 311), que busca ensinar sobre moda e elegância, por meio das quantidades de fazenda/tecido, necessárias para a confecção de modelos infantis, a fim de que as mulheres comprassem os tecidos com a metragem correta. Escreve Dener,

As crianças desde recém-nascidas até três anos podem ter a quantidade de tecido necessária à roupa calculada medindo-se duas alturas, do ombro até a ponta dos pés. De três a doze anos – conforme o modelo, é claro – se faz necessário mais fazenda, até três alturas. **Depois dos doze, quando a criança já começa a seguir mais de perto os ditames da moda,** a quantidade de fazenda necessária varia conforme o modelo (ABREU, 1972, p. 313) [grifo da pesquisadora].

Nota-se que as crianças menores teriam medidas absolutas, porque as peças de vestuário são sempre similares, como o pagãozinho, usado tanto pelas meninas quanto pelos meninos.

Conforme o crescimento, a quantidade de tecido aumentaria, não apenas pelo tamanho físico mas também pela maior variedade de modelos. Porém, nesse fragmento a divisão de idade da infância para o costureiro se faz aos doze anos, pois a partir daí não há mais controle sobre a quantidade de tecido, devido aos ditames da moda e aos diversos modelos que poderiam ser confeccionados. Essa relação com a idade é importante para a história das mulheres, pois nos remete aos séculos anteriores, no qual aos 13 e 14 anos as meninas já assumiriam os “cuidados de um lar” (HABNER, 2012:44). O costureiro, ao fixar os doze anos como momento em que a menina começa a seguir de perto os ditames da moda, indica que a partir dessa idade as meninas estariam próximas das esferas da vida adulta, fazendo parte da então juventude.

A mãe que costuraria para seus filhos/as, deveria comprar a fazenda correta de acordo com o modelo e a situação, e para alcançar a qualidade que garantiria a elegância, Dener escreve,

Se você pretende costurar um vestido para sua filha, semelhante ao que vê numa vitrina, (ou pretende ter uma série deles com a mesma elegância), compre-o e depois investigue minuciosamente como ele foi feito: detalhes de acabamento, de corte, acessórios. Ele lhe serve como guia na confecção de muitos outros, certamente não idênticos para não virar uniforme, mas de igual correção. É um investimento que vale a pena (ABREU, 1972, p. 312).

Nota-se a associação de duas perspectivas distintas: a da roupa costurada sob medida e a da roupa pronta para vestir. Orienta o costureiro a compra de uma peça modelo pronta para vestir, como um investimento, para que as mulheres observassem os detalhes e costurassem um novo modelo sob medida com o aprendizado, proporcionado por ele. São as relações entre as formas de produção do vestuário presentes na década de 1970, que refletidas nos discursos de Dener, apresentam a preferência do costureiro pela roupa feita sob medida em casa, frente àquela pronta para vestir, mais cara, e que determinam seus discursos sobre a elegância para as crianças.

### **2.2.1 A elegância infantil**

Aliadas às lições sobre a prática da confecção de roupas infantis, o método explora também lições sobre as subjetividades que envolvem esse processo, como a elegância infantil e como mantê-la nos espaços considerados destinos das crianças no período. Ao classificar no método as roupas infantis como *roupa para a escola* e *roupa de dormir*, Dener destaca apenas um ambiente público, a escola e um ambiente privado, o lar. A escola em que seria usado o

uniforme e o lar no qual seria utilizado o pijama. Nesse momento esses ambientes ganham ênfase às roupas de sair e as de ficar em casa, não valorizadas no método.

No sentido de instruir as mães a respeito de como vestir seus filhos/as para as situações do dia a dia, a seleção dos dois tópicos se apresenta de forma a mostrar as práticas reservadas às crianças: estudar e dormir e que esses eram os ambientes para os quais as mães deveriam costurar. Em seus estudos sobre os uniformes escolares na escola pública paulista entre os anos 1950 e 1970, Silva (2006) observa que a década de 1970 foi um período de democratização do acesso à escola pública, e que nesse período, a expansão das oportunidades já alcançavam também aqueles contingentes populacionais não absorvidos pela escola no passado, quando a oferta de vagas nos diversos níveis de ensino ainda não se estendia a todos os setores da coletividade. Na década anterior, pelo viés de Teixeira (1962), Silva (2006) articula que não era só a roupa e o sapato que afastavam o povo da escola, mas o próprio tipo de educação ministrada. O “padrão europeu”, cuidadosamente mantido, servia para limitar a participação da população das camadas baixas da população à própria escola popular.

Nesse sentido, enquanto ocorria a democratização do acesso à escola e a roupa auxiliava no processo de distinção social no ambiente escolar, Dener se dedica a escrever às mulheres comuns sobre a costura de uniformes para a escola, ou sobre a elegância infantil nesse espaço. Escreve em “Roupas para escola”:

Se a escola onde seu filho ou filha estuda não tiver uniforme, faça o traje escolar dele com a máxima simplicidade. Na escola as crianças precisam estar à vontade, como se fossem ficar brincando: por isso evite sedas, veludos e tecidos vaporosos, bem como babados e *plissés*. Não só porque incomodariam a criança e a distrairiam, como, pela necessidade de ter a roupa escolar sempre bem limpa, seria um suplício (e um desgaste muito grande para a roupa) lavar e passar a ferro todos os dias. (ABREU, 1972, p. 313).

A limpeza associada nesse período à disciplina e à moral, era um dos fatores que justificavam o uso do uniforme. Segundo Silva (2006), o uniforme, além de controlar os hábitos higiênicos dos alunos, demonstrando se estão limpos ou não, impõe ordem e disciplina, formando um conjunto homogêneo, uma espécie de rebanho, onde todos podem ser mais facilmente manipulados. O rigor com a limpeza é demonstrado por Dener como um cuidado feminino com as roupas que os filhos usariam no ambiente escolar, que deveriam estar sempre limpas. Essa preocupação do costureiro com a limpeza, demonstra claramente seu direcionamento às mulheres donas-de-casa ao se preocupar com os cuidados com as peças de roupa. Para o costureiro, o traje escolar deveria ser confeccionado com simplicidade, não apenas considerando à liberdade infantil, mas também a função da mãe, dona-de-casa, dizendo que

além do desgaste da roupa, seria um suplício lavar e passar a ferro todos os dias uma roupa como essas, que precisava estar sempre bem limpa. Ao indicar uma roupa que seja fácil de lavar e passar e que sirva aos objetivos da criança, ao contrário do luxo, Dener considera seu discurso às mulheres para as quais esse desgaste poderia ser um problema: às mulheres donas-de-casa que se dedicavam aos cuidados com os filhos/as, lavando e passando suas roupas.

É importante destacar que nos anos 1960, período que coincide com a época de expansão da escola pública e a obrigatoriedade de uso dos uniformes escolares mesmo nos dias festivos, a fabricação de roupas propulsionadas pela difusão prêt-à-porter faz com que o preço dessas peças se tornasse mais barato. Porém, apesar dos preços das roupas estarem um pouco mais acessíveis, “mesmo assim havia queixa das famílias por não poder comprá-las, devido à situação econômica por que passava o país nessa época, com índices anuais de inflação crescentes, elevando o custo de vida” (SILVA, 2006). Nesse sentido, a costura caseira era uma opção mais barata para as famílias das camadas baixas da população e a preocupação com a duração das roupas, se repete em alguns fragmentos do método ao pedir, por exemplo, que as mulheres reforcem a costura. Para ele na falta de uniforme, a mãe poderia costurar

[...] um aventalzinho confortável, com alguns bolsos. Por falar em bolsos, as crianças adoram ter bolsos para colocar uma infinidade de coisas neles, e por isso – estragam muito facilmente – faça-os costurados duas vezes ou reforçados nas costuras com cadarços engomados (ABREU, 1972, p. 313).

Observa-se que uma importante preocupação do costureiro ao escrever para essas mulheres era que suas roupas durassem, devido à falta de recursos para repô-las. Escreve Durand (1988, p. 109-110) que nessa época, além de gastar relativamente menos em roupa, as pessoas começaram a mudar hábitos antigos e assim, se manifestou uma nítida inclinação por roupas mais confortáveis e duráveis, sobretudo para as classes altas e médias. Nesse sentido, essa relação com a duração das roupas e a praticidade é, além de uma falta de recursos, também um reflexo das mudanças engrenadas nessa década.

A questão da durabilidade das roupas é também exposta no tópico seguinte do método. Após as *roupas para a escola*, Dener escreve sobre a *roupa de dormir* (ABREU, 1972, p. 313).

Os princípios básicos da confecção de roupas de dormir são os mesmos das roupas diurnas: simplicidade e durabilidade. Devem ser fáceis de abotoar. As fazendas devem ser duradouras, e o feito pode ser encantador sem deixar de reunir todas as qualidades enumeradas. (ABREU, 1972, p. 313).

A simplicidade e a durabilidade como duas tendências no período aparecem mesmo nas roupas de dormir e novamente Dener demonstra preocupação com o trabalho doméstico, dando

dicas sobre formas de lavar que facilitassem a leitora a passar essa roupa posteriormente. Escreve: “Se a criança pode manipular muito bem um zíper, use-o sempre que puder. Ao lavar a roupa, mantenha o zíper fechado, para conservar a forma da peça e fazer com que fique mais fácil de passar” (ABREU, 1972, p. 313).

Essa preocupação de Dener poderia ser justificada por uma origem humilde que o fez conhecer essa realidade – ainda que dissesse ter origem nobre e que havia sido a sua defesa por uma moda brasileira que havia feito com que deixasse de lado essas raízes (DÓRIA, 1998), ou ainda pelo seu direcionamento ao *povo*, buscando escrever para eles, com a ajuda de uma assessoria feminina. Seja por um impulso ou outro, são os papéis femininos, como aquela responsável pelos cuidados do lar, que se destacam, pois ao objetivar diminuir o trabalho das mulheres com a lavagem das roupas, Dener reforça que essa continuava sendo uma preocupação feminina.

Em seus discursos além da costura prática Dener desenvolve ensinamentos sobre elegância, e explora a relação entre mães e filhas, ensinando as leitoras sobre a elegância infantil. Escreve,

O senso de bom-gosto e elegância das crianças começa a se desenvolver sob influência da mãe, e isso pode determinar se elas crescerão elegantes ou não – ou se, para se libertar de uma influência negativa (no caso, dos hábitos de vestir de uma mãe sem muito gosto) terão que fazer um esforço muito grande ao crescer. E para fazer esse esforço, naturalmente, a pessoa precisa ter uma personalidade muito forte (ABREU, 1972, p. 311).

Dener relaciona a influência da mãe na educação da filha para o bom gosto e a elegância. É importante destacar que na década de 1970, o “advento da cultura do consumo e a proliferação das mídias de massa tornaram problemática a noção de bom gosto [...]” (SANTOS; PEDRO; RIAL, 2012, p. 239). Nesse sentido, Dener buscava ser um referencial, difundindo aquela que era a sua visão de bom gosto e elegância e que ao ser ensinada pelas mães às suas filhas, seria perpetuada.

Para ele, a elegância, o bem vestir, “[...] naturalmente, é um dom e também uma arte e pode e deve ser inculcado às crianças – principalmente as meninas – desde a mais tenra idade” (ABREU, 1972, p. 311). Como um dom, a arte da elegância era importante também aos meninos, porém reforça a relação do feminino com a elegância dizendo que ela deveria estar presente entre as meninas desde cedo. Nas palavras do costureiro:

A elegância das crianças – e que continua com a mesma base depois que elas crescem, fundamenta-se em: estar bem limpa e penteada, vestindo um vestido, ainda que simples, de bom tecido e bom corte; ter a roupa mudada todos os



dias; por mais rápido que ela cresça, ter a roupa sempre no seu próprio tamanho (nunca grande demais, para poder aproveitar por mais tempo, ou pequena demais porque ela cresceu e roupas não crescem) (ABREU, 1972, p. 311).

Diversos fatores devem ser analisados e relacionados à história da infância. Primeiro, a respeito da elegância quando direcionada à elas, que consistia em estar limpa e penteada, vestindo um vestido, que mesmo simples deveria apresentar bom corte e bom tecido, ou seja, Dener reforça os cuidados da mãe direcionados apenas às meninas. Nota-se que esses cuidados estão relacionados à limpeza, que no início do século XX alimenta todo um discurso científico para fazer com que as pessoas adquirissem hábitos higiênicos, como tomar banhos frequentemente, usar roupas limpas, manter a ordem e o asseio, para preservar a saúde (SILVA, 2006). É notável no discurso que na década de 1970 a prática de trocar as roupas das crianças todos os dias não era recorrente, até mesmo porque muitas famílias não tinham condições financeiras para possuir diversificadas peças de vestuário para trocar.

É importante destacar que no início da década de 1970, a predileção das mulheres pela costura caseira se devia principalmente pelo preço das roupas prontas para vestir em relação ao preço do metro de tecido. No Jornal O Correio da Manhã de outubro de 1970, consta em forma de divulgação o valor do metro de tecido nas Casas Pernambucanas:

Entre na onda da lona para as bossas de verão, Saídas, pantalonas, calças tipo **lee**, saias – curtas para o trabalho e midi para as saídas informais -, **jumpers** esportivos para usar com blusinhas coloridas. A mesclada em azul e branco é a mais bacana. Você encontra nas Casas Pernambucanas a Cr\$ 1,95 o metro, mas tem apenas 70 cm de largura (CORREIO DA MANHÃ, 1970f).

Na mesma página, anuncia-se calças de tergal em tons bege, marrom e areia, com estamparia suave, ligeiramente mais escura ou mais clara com desenhos tipo cashemire pelo preço de Cr\$ 130,00 cada. (CORREIO DA MANHÃ, 1970f). A relação do preço da matéria-prima, com a mesma finalidade ainda que não exatamente a mesma, demonstra porque muitas mulheres faziam uso da costura caseira. O Salário Mínimo é outro motivo para essa postura. Na década de 1970 vigorava o Salário Mínimo Regional, que instituía valores distintos de acordo com regiões do país, até ser instituído o Salário Mínimo Nacional em 1984. Considerando o Salário Mínimo de São Paulo como referência, notamos que o consumo de muitas famílias era limitado. O “salário mínimo real, em 1970, apresentava-se rebaixado cerca de 30% em relação ao dos anos de 1961” (HOFFMANN; DUARTE, 1972). Se considerarmos que as famílias eram compostas em média de 7 a 8 pessoas (SCOTT, 2012) e que o salário

mínimo real em 1970 no estado de São Paulo era de Cr\$ 77 (HOFFMANN; DUARTE, 1972), reconhecemos o quanto seria custoso à uma família das camadas baixas da população a compra de roupas prontas. Nesse sentido, mesmo que os preços desses roupas fossem diversificados de acordo com cada peça e cada loja, entre a compra de um tecido por Cr\$ 1,95 o metro e a peça pronta por Cr\$ 130, por exemplo, a diferença fazia com que a costura caseira fosse uma prática indispensável à essas famílias.

Essas práticas presentes nas famílias das camadas baixas da população, se faz evidente na escrita do costureiro, quando escreve sobre a elegância infantil. Dener reforça a importância do consumo, destacando que por mais rápido que a criança cresça, ela deveria utilizar sempre roupas que fossem de seu tamanho real. Não grande demais no sentido de comprar a peça de roupa maior visto que as crianças crescem e “perdem” a roupa com muita facilidade, e nem pequena demais porque a criança teria crescido e continuava a utilizar as peças direcionadas às suas idades anteriores, na tentativa de aumentar a duração de seu uso. Porém, conhecendo à leitora para a qual escreve, o costureiro dá soluções práticas às mulheres para contornar a impossibilidade de consumir e não sacrificar a elegância das crianças. Escreve,

[...] se quiser que um vestido, por exemplo, dure por mais tempo que o crescimento da menina, ao invés de fazer uma saia bem comprida e um corpo bem largo faça as costuras do corpo com bastante sobra e tomas na saia, que depois podem ir sendo desmanchadas (e se o tecido na dobra da toma apresentar diferença de cor, disfarce a diferença com uma bonita barra de ponto russo, por exemplo). Também uma prega por dentro, logo acima da cintura, pode servir para aumentar o corpo do vestido. [...] Já as costuras das camisas de meninos podem ser abertas e levar duas tiras em cada ombro, para fazer com que a camisa chegue ao comprimento desejado quando se fizer necessário. Tanto as camisas de manga comprida quanto as blusas e vestidos podem levar cerca de dois centímetros a mais no comprimento da manga, para poderem ser descosturadas quando os braços crescerem. Essas pregas podem ser feitas com um ponto grande da máquina, de forma que fica fácil desmanchar as costuras quando for necessário (ABREU, 1972, p. 312).

Dener apresenta alternativas no sentido de prolongar o uso das peças de roupas infantis de forma que não prejudicassem a elegância, e nesse sentido, nesse fragmento, se fazem presentes alternativas para as mães que não poderiam trocar a roupa dos filhos/as com regularidade, acompanhando seu crescimento físico. Para a costura, considerando a elegância infantil, as mulheres deveriam ainda considerar outros cuidados. Escreve,

Quanto à cor, é muito importante escolher uma que combine com a cor da pele, cabelo e olhos da criança. Reúna pedaços de tecido de diversas cores, aproxime do rostinho, estude bem o efeito. Compre depois de acordo com um critério formado (ABREU, 1972, p. 313).

Essa preocupação com o estudo das cores, se faz presente em diversos métodos de corte e costura, e se apresenta como determinante de escolhas no uso e na compra de tecidos, reforçando o ensino da moda. Ao sugerir que pedaços de tecidos de cada cor fossem aproximados dos rostos das crianças, Dener reforça uma maneira didática/prática de ensinar, possibilitando que qualquer mulher, independentemente de sua formação, pudesse avaliar e de forma prática perceber qual cor se relacionava melhor com o tipo de pele e cabelo de seu/sua filho/a.

Finalizando os elementos que interferem na costura, Dener, explora a importância dos acessórios para a liberdade da criança, reforçando as mudanças presenciadas no vestir infantil quanto a liberdade e simplicidade.

Os acessórios que compõem a roupa devem ser colocados de maneira a simplificar seu uso; botões e casas num ponto acessível, fechos bem pregados e em lugares acessíveis às mãozinhas ainda destreinadas na manipulação de tais peças. Felizmente caíram de moda os laços que amarravam atrás e que traziam a menina numa eterna dependência de um adulto que os amarrasse. Lembre-se, conforme seu filho for crescendo, de ensiná-lo a vestir a própria roupa, e também a despi-la, ajudando-o e treinando-o em manobras que sejam mais difíceis para ele. Treine-o também em ter paciência para, invés de desabotoar um botão, não arrancá-lo, ao invés de abrir um zíper, enroscá-lo na fazenda e com isso estourar as garras. (ABREU, 1972, p. 312).

A lição de Dener busca ensinar as mães a incentivar a independência infantil independente do gênero e fazendo com que, posteriormente, o vestir-se virasse uma rotina. Nota-se uma pedagogia de aceitação do uso da vestimenta que aos poucos seria incutida nas crianças por parte da mãe. Nesse sentido, o papel da mãe na educação dos filhos/as para o vestir, é reforçado quanto à costura e à elegância. Para Dener o essencial seria que as crianças se sentissem bem ao se vestir pois ao implicar com uma roupa, na maioria das vezes elas teriam razão. Donas de noções de elegância, poderiam se sentir mal ou muito deselegantes (ABREU, 1972).

É sabido que o curso foi um dos meios do período, pelos quais Dener reproduz o seu modelo dominante de elegância, principalmente de mulher elegante. Nesse sentido, após ensinar sobre a elegância infantil, o costureiro retoma o ensino para a elegância às mulheres, em forma de lições práticas, objetivando ensiná-las de acordo com as situações vivenciadas por elas. Os discursos de Dener, orientando-as a respeito de quais peças de roupa utilizar, como escolhê-las, utilizando como determinante os espaços de sociabilidades femininos no período, nos possibilitam pensar, como o costureiro, representa um olhar masculino sobre as mulheres. Nesse sentido, como escreve Chartier (1995, p. 40) “[...] a construção da identidade feminina

se enraíza na interiorização pelas mulheres, de normas enunciadas pelos discursos masculinos” e essa ideia justifica os discursos de Dener às mulheres, como um costureiro, que além do poder simbólico devido ao gênero, agregava também devido a sua profissão de costureiro, detentor dos discursos do luxo e da elegância, o poder simbólico relacionado à alta-costura.

Essa relação entre discurso masculino direcionado às mulheres e a sua eficácia é explorado por Chartier (1995, p. 40), ao expor Bourdieu que como uma violência simbólica, essa "só triunfa se aquele(a) que a sofre contribui para a sua eficácia; ela só o submete na medida em que ele (ela) é predisposto por um aprendizado anterior a reconhecê-la". Essa predisposição ao reconhecimento permeia toda a história da educação das mulheres no decorrer dos séculos em que “[...] as representações da inferioridade feminina, incansavelmente repetidas e mostradas, se inscrevem nos pensamentos e nos corpos de umas e de outros” (CHARTIER, 1995, p. 40). Como a costura, a elegância e a beleza, faziam parte das esferas femininas, essas práticas estavam intrinsicamente relacionadas à mulher.

Ainda que em uma esfera de dominação, alguns exemplos provam afastamentos e manipulações na incorporação dessa dominação. O “efeito de beleza”, como chama Chartier, é um exemplo.

Para as mulheres, se conformar aos cânones corporais (moveis e variados, inclusive) ditados pelo olhar e pelo desejo dos homens não é somente se curvar a uma submissão alienante, mas também construir um recurso permitindo deslocar ou subverter a relação de dominação (CHARTIER, 1995 p. 42).

Partindo desse pressuposto, a beleza, ainda que uma representação simbólica imposta, permitiu às mulheres a manipulação dessa relação de dominação. Nesse sentido, o "efeito de beleza" deve ser entendido como uma tática que mobiliza para seus próprios fins, uma representação imposta - aceita mas que se volta contra a ordem que a produziu” (CHARTIER, 1995, p. 42). Ao entendermos que a elegância se mostra no método Dener como recurso nesse “efeito de beleza”, seus discursos apresentam a relação de dominação entre Dener e as mulheres, ele ditando o que era a elegância e as mulheres absorvendo seus ensinamentos. Porém, essa relação é composta por uma troca, pois nela está presente o consentimento.

Desta forma, reconhecer os mecanismos, os limites e, sobretudo os usos do consentimento é uma boa estratégia para corrigir o privilégio amplamente concedido pela história das mulheres às "vítimas ou rebeldes", "ativas ou atrizes do seu destino", em detrimento "das mulheres passivas, vistas muito facilmente como consentidoras de suas situações, embora justamente a questão do consentimento seja o ponto central no funcionamento de um sistema de poder, seja ele social e/ou sexual" (CHARTIER, 1995, p. 42).

O consentimento feminino pela inferioridade, incansavelmente repetida, fez com que as mulheres aceitassem as situações vivenciadas e essas representações inspiram camadas de discursos, ou de imagens, que constituem, “[...] nos vários séculos, modelos de compreensão com variações restritas e repetições incansáveis, e que, como se pode esperar, só se modificam quando se transforma o mundo social todo” (CHARTIER, 1995, p. 45). Assim, compreendemos que os discursos de Dener no método de corte e costura, se formam em repetições que já vinham sendo difundidas nos métodos de costura das décadas anteriores, pois foi ao decorrer da década de 1970 que o mundo social inicia um processo de transformação importante, associado à maior participação feminina nos espaços públicos e do trabalho. Nesse sentido, o método nos permite analisar a relação da vestimenta e das mulheres, pelo discurso masculino de Dener, compreendendo quais eram os espaços femininos aos quais as mulheres pertenciam e como a vestimenta fazia parte dessa relação de pertencimento.

### 2.3 A SOCIABILIZAÇÃO E O VESTIR FEMININO

No terceiro volume do Curso Básico de Corte e Costura Dener, um capítulo é dedicado a falar sobre o ato de bem vestir, direcionando as lições de acordo com as situações femininas no período. Como afirmava o costureiro que a escolha da roupa depende do tipo de vida que se leva (ABREU, 1972), as lições seguintes separam as situações vividas pelas mulheres do período e em cada uma delas, ensinamentos são transmitidos a fim de orientar as leitoras sobre a elegância de acordo com a função que exerce, seu estilo de vida, sua situação financeira, entre outros fatores que influenciariam o vestir. Como escreve Lipovetsky (2009, p. 43), a moda é um sistema original de regulação e de pressão sociais e como suas mudanças apresentam um caráter constrangedor, essas são acompanhadas do “dever” de adoção e de assimilação. Nesse sentido, “[...] é em razão do desejo dos indivíduos de assemelhar-se àqueles que são considerados superiores, aqueles que brilham pelo prestígio e pela posição, que os decretos da moda conseguem propagar-se [...]” (LIPOVETSKY, 2009, p. 43-44). Dener visto como superior, tinha grande aceitação por parte das mulheres como costureiro de luxo – representatividade associada à alta-costura –, pois esse dava exemplos e as ensinava sobre as elites, sobre o luxo e a elegância, conceitos que a grande maioria da população durante muitas décadas não teve conhecimento direto. Acompanhar as lições de Dener nesse sentido, permitiriam essa aproximação, e com o consentimento feminino, Dener colocou em prática a fabricação de uma maneira de ser elegante em todos os momentos da vida feminina, princípio de seu ensinamento e extraído de sua experiência como costureiro das elites.

Nesse sentido, iniciando à lição Dener escreve que “Para haver elegância numa mulher, ela precisa antes de tudo estar vestida de acordo com a hora e a ocasião” (ABREU, 1972c, p. 461). Nota-se que a uniformidade entre o que se veste, o que se é e como se vive, presente em muitos discursos do costureiro, é reforçada nesse trecho na forma de vestir-se de acordo com hora e ocasião. Tendo em vista a remodelação do luxo marcante no período, explica Dener que as mulheres “que se enfeitam e se cobrem de jóias, vestindo sedas e brocados, para ir fazer compras na feira, não estão sendo menos que ridículas, por mais capricho que tenham posto em sua indumentária” (ABREU, 1972c, p. 461-462). Esse exemplo evidencia a relação da elegância com a adequação da vestimenta e de seus acessórios, ao “bom senso” feminino, dissociando a elegância do luxo extremo. Sobre essa nova face da elegância, finaliza explicando: “Portanto, para estar sempre bem vestida, observe a hora, o local e a situação em que vai vestir determinada peça” (ABREU, 1972c, p. 462).

A escolha da vestimenta pelas mulheres deveria ser resultado de um processo de análise, orientado pelo ambiente em que iria frequentar. Essa atenção a respeito do que seria ou não apropriado para cada ambiente é exposto na sequência, separando as lições por situações presenciadas pelas mulheres. Para o costureiro existiam normas sobre o vestir, e para alcançar a almejada elegância em determinados ambientes ou situações, essas normas deveriam ser seguidas. Ao direcionar seus ensinamentos às situações femininas classificadas aqui entre os espaços público e privado, Dener desenha um estilo de mulher elegante, dizendo onde ir e como ir, vestindo atuações femininas em vários setores da vida econômica, entre os quais, os mercados de trabalho, as compras e o lazer.

Mesmo que o público e o privado existam não como dimensões distintas da vida, mas como complementares na produção de oportunidades para os indivíduos (BIROLI, 2014), na modernidade, “a esfera pública estaria baseada em princípios universais, na razão e na impessoalidade, ao passo que a esfera privada abrigaria as relações de caráter pessoal e íntimo” (BIROLI, 2014). Somam-se a essa percepção, estereótipos de gênero desvantajosos para as mulheres, como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, o que justifica a separação das esferas e identidades das roupas em privadas e públicas.

### **2.3.1 Roupas para ficar em casa e para as compras da casa**

Ainda que na década de 1970, com o crescimento de diversos ramos da nossa economia, inúmeras facilidades tenham sido presenciadas, tornando-se alternativas de desoneração de certas atividades de responsabilidade das mulheres nos núcleos familiares – como cuidado com

os filhos/as – e a industrialização de bens e serviços que antes eram produzidos no seio do lar, tenham colocado a mulher em contato com novas ideias e oportunidades (PINHEIRO, 2012, p. 36), o que se nota no método Dener são permanências dos cuidados com a aparência no espaço privado.

Essas permanências marcam a escrita do costureiro no método e reforça que entre as camadas mais pobres da população, a permanência da mulher na posição de dona-de-casa é um efeito casado das convenções de gênero e do desemprego (BIROLI, 2014, p. 38). Partindo desse pressuposto, direcionadas ao lar o costureiro explora duas situações, a primeira lição que são as roupas determinadas por ele como roupas “para ficar em casa” e a segunda, com roupas “para as compras da casa” (ABREU, 1972c, p. 462). Inicialmente, devida as duas situações, Dener evidencia os ambientes que englobavam o espaço privado, no qual as mulheres teriam as roupas para ficar em casa e as roupas para ir até o mercado, por exemplo, fazer as compras para a casa. Nota-se que o lar é a finalidade das duas situações, a primeira relacionado ao cuidar da casa e a segunda à suprir suas necessidades. Mercado de consumo de bens e produtos, em que cuidar da casa passou a incluir a elegância do “ficar em casa”, em que as mulheres deviam cuidar da aparência.

Ao explorar o primeiro tópico sobre as roupas “para ficar em casa” relacionando-as à elegância, Dener inicia a lição com uma pergunta, “É preciso ser elegante para ficar em casa?” (ABREU, 1972c, p. 462). Afim de contrariar a ideia de que nesse espaço qualquer roupa serviria, o costureiro responde:

É certo que sim. Não só porque podem chegar pessoas de fora, inesperadamente, como porque elegância é um hábito e precisa ser bem cultivado. (Se os maridos estão em casa, então, é importante estar mais caprichosamente elegante ainda) (ABREU, 1972c, p. 462).

O costureiro complementa, mostrando o papel que as mulheres desempenhavam no período, dizendo que se os maridos estivessem em casa, as mulheres deveriam estar ainda mais elegantes. É importante destacar que desde a década de 1950, as revistas femininas ensinavam que “a boa aparência da esposa é um atributo essencial para a ‘felicidade conjugal’, pois mantém a atenção do marido e evita o risco ‘fatal’ de perdê-lo” (PINSKY, 2014, p. 225). Partindo desse pressuposto, nota-se no método o papel feminino de agradabilidade ao marido que permanece no ideal do costureiro no início da década de 1970.

Na continuação escreve Dener que uma “mulher realmente elegante se veste antes de tudo para si mesma. Por isso, quando está cuidando do trabalho de casa, mesmo quando está fazendo a maior faxina, ela está sempre dando a impressão de estar bem arrumada” (ABREU,

1972c, p. 462). Nota-se uma aproximação entre os conceitos de elegância e beleza como valores de *autoestima*, expressão que na década de 1960 e 1970 começaria uma carreira de sucesso internacional (SANT'ANNA, 2014a, p. 128), quando menos que um dom, a beleza passa a ser “interpretada como resultado de uma conquista individual, um trabalho que não tem hora nem lugar para começar ou para acabar” (SANT'ANNA, 2014a, p. 119)

Enquanto “as mulheres que ainda faziam roupas e comida em casa foram confrontadas com o charme das adeptas de um novo modo de vida” (SANT'ANNA, 2014a, p. 116), Dener pregava uma elegância que não proibia a manutenção da casa pelos trabalhos domésticos, reforçando o ideal dos anos dourados de que “[...] o recurso para manter o interesse do marido em nada modifica a rotina doméstica” (PINSKY, 2014, p. 225). Dener reforça novamente a premissa de que a mulher elegante não é um estado, e sim uma maneira de ser. Não é o ato de estar elegante e sim de ser elegante em qualquer situação.

Para que a elegância faça parte da rotina da mulher leitora, a dica de Dener é “Acostume-se a amanhecer bem vestida” (ABREU, 1972c, p. 462). O ato de amanhecer bem vestida pode ser visto no sentido de permitir à mulher não ser vista de forma deselegante em nenhum momento do dia, pois amanhecendo elegante essa elegância seria mantida durante todo o dia e noite, da mesma forma que pode ser visto como uma maneira de se policiar a fim de não permitir uma outra imagem aos outros que não seja a de *uma elegante*. Para isso escreve, “Tenha algumas roupas bem simples e graciosas, para vestir nas horas em que fica em casa e se dedica às atividades domésticas” (ABREU, 1972c, p. 462), ou seja, mesmo para a faxina, a mulher deve aparentar a elegância. O estar bem vestida, graciososa em casa, nos remete novamente à década de 1950, quando “os anúncios apresentavam mulheres vestidas de maneira impecável em todos os momentos” (STEVENSON, 2012, p. 154), mesmo nos afazeres da casa.

Essa imagem feminina, permeia a construção do discurso de Dener, pois a descrição dos trajés considerados pelo costureiro como destinados à ficar em casa, são: “Vestidinhos de algodão, sandálias, aventais, lenços de cabeça” (ABREU, 1972c, p. 462). Nessa lista, o diminutivo aparece associado à tendência de simplicidade. Ao juntar as peças de sua descrição de vestimenta para ficar em casa, teremos o retrato da mulher dona de casa, difundido pela mídia desde a década de 1950, como rainha do lar. Por destinar a escrita do método às mulheres de menores recursos financeiros, Dener finaliza os ensinamentos sobre vestir-se bem para ficar em casa dizendo que “Não é preciso ter muitas peças, mas é importante que elas combinem entre si, para você poder variar à vontade” (ABREU, 1972c, p. 462).

Outra situação escolhida por Dener para ser retratada no espaço privado é o momento em que a mulher sai para fazer as compras de casa, e as peças de vestuário que se encaixam



melhor nesse momento, que poderia ser considerado como um lazer para as donas de casa, um passeio. Escreve que, “A calça comprida é sempre prática para compras” (ABREU, 1972c, p. 462), mas não é qualquer calça comprida, mas aquelas “De corte clássico, tecido bom e durável” (ABREU, 1972c, p. 462). Complementando o uso das calças, escreve que “[...] para combinar com as calças compridas, sapatos esportes, sandálias, blusas de malha ou tipo de camisa” (ABREU, 1972c, p. 462) seriam apropriados. Nessa lição, associada à presença das tendências relacionadas ao esporte e ao unissex presentes na moda na década de 1970.

Para Dener, o ato de *sair de casa* para fazer as compras *para a casa* requer da mulher o cuidado com o que os outros podem pensar, ensinando à elas que o que vestimos passa uma imagem sobre o que somos às outras pessoas. Assim, a imagem feminina como um todo deveria ser cuidada, indispensando o cabelo, como uma crítica à imagem da dona-de-casa difundida. Escreve o costureiro: “Se seu cabelo não estiver lá muito bonito, prenda um lenço cobrindo, mas não vá aproveitar a ocasião informal para encher a cabeça de “bobbies”: eles na certa vão destruir a imagem de dona-de-casa elegante, que os vendedores têm de sua pessoa” (ABREU, 1972c, p. 462).

Afirma Simili (2014a), que nesse período os novos espaços de consumo permitiram às mulheres casadas abastecer a casa. A sua saída para as compras

[...] com a finalidade de abastecer o lar e a família- com alimentos, roupas, tecidos, objetos para enfeitar a casa ou eletrodomésticos, em um mercado de bens e produtos que cresce a passos rápidos nas cidades brasileiras - também se tornou um tipo de lazer privilegiado das esposas e mães (SIMILI, 2014a, p. 283).

As compras passam a ser uma opção de lazer para as mulheres, uma forma das donas-de-casa fazerem parte do espaço público e nesse sentido, o discurso de Dener reforça o papel da moda nesse espaço de consumo. Um período em que a moda coloca à serviço da mulher tudo o que ela necessita em termo de bens, produtos e orientações sobre o uso, o fazer, o mostrar etc. O discurso de Dener, demonstra orientações de dissimulação da realidade aliada ao cuidado com o mostrar, para evitar a destruição da imagem de uma dona-de-casa elegante.

É importante destacar que para ‘as jovens e as mulheres casadas, donas de casa e mães de família, modelo dominante de feminino e de feminilidade’, a produção em massa de roupas amplia os espaços de consumo de lazer, possibilitando-lhes cultivar a aparência por meio da aquisição de roupas para si, acompanhando tendências, as mudanças de estações, os ciclos da vida e as sociabilidades dos passeios, encontros, festas, bailes etc. (SIMILI 2014a, p. 283).

Os espaços de consumo de lazer ao possibilitar a cultura da aparência com a aquisição de roupas para si, contribuem para a expansão de discursos sobre o que comprar, como comprar e como utilizar de acordo com as sociabilidades das mulheres, tanto daquelas que permaneceram no espaço privado, como também das que conviviam diariamente no espaço público.

### **2.3.2 Roupas para o trabalho e para o lazer**

A década de 1970, como já dito, foi um período em que as mulheres tiveram maior abertura ao consumo e ao mercado de trabalho. Entre as décadas de 1960 e 1970 houve um crescimento explosivo no número de comerciárias, devido à multiplicação de grandes estabelecimentos comerciais no qual o elemento feminino predomina, além da expansão do pequeno comércio, que proporciona às mulheres combinarem atividades produtivas e domésticas (PINHEIRO, 2012, p. 24). “Os anos dos chamados ‘milagre econômico’ (1968-1973) e da ‘marcha forçada’ (1974-1979) impulsionavam a economia brasileira” e trouxeram através de “[...] diferentes tipos de inserção, a participação das mulheres como condição *si ne qua non* deste processo” (GUEDES; ALVES, 2004, p. 3).

Segundo Guedes e Alves (2004, p. 5), na década de 1970, a taxa de participação laboral das mulheres se encontra na faixa etária de 20 a 29 anos, decaindo dessa faixa até os 70 anos ou mais, no qual a porcentagem chega a menos de 10%. Nesse sentido, a fatia feminina no mercado de trabalho, no espaço público, consistia em mulheres jovens, e como indica o censo de 1970, esse fator pode ser interpretado como uma “[...] tendência de retirada feminina do mercado de trabalho no período em que ocorre o casamento e o nascimento de filhos”, pois a partir dessa faixa etária há uma queda brusca da participação feminina, de acordo com o senso (GUEDES; ALVES, 2004, p. 6).

Nesse sentido, como as mulheres que saíam de casa para trabalhar eram minoria e principalmente solteiras, Dener, ao dedicar o método às mulheres donas-de-casa, explora muito pouco a roupa de trabalho, se comparada às outras lições. Escreve o costureiro que a “Roupa de trabalho deve ser sempre discreta. É um engano imperdoável pensar que para o trabalho se deve ir arrumada como a uma festa” (ABREU, 1972c, p. 462). Dener, visa orientar as mulheres que o ambiente de trabalho é mais do que um ambiente para que a mulher exponha de forma exagerada sua beleza, ou seja, esta não deve chamar a atenção. Para ele, em “primeiro lugar, desfilar num escritório pode até atrapalhar o trabalho dos outros; depois, roupas de festa são sempre mais enfeitadas e vão acabar atrapalhando seu próprio trabalho” (ABREU, 1972c, p.

462). Nesse sentido ao ambiente de trabalho se destinam roupas mais discretas de forma que a mulher não se destaque ao ponto de atrapalhar a execução das atividades de todos, em partes, uma direção contrária aos seus ensinamentos sobre elegância, pois no trabalho a beleza não deveria se destacar.

Para ele, “A roupa ideal de trabalho é a simples e prática” (ABREU, 1972c, p. 462), e exemplifica o que estaria classificado dentre essas qualidades: “Saias e blusas, **chemisiers**<sup>3</sup>, alguns vestidinhos simples e discretos e – se você já é uma senhora – **tailleurs**” (ABREU, 1972c, p. 462) [grifos do autor]. Nessa classificação Dener não fala em elegância e volta a tratar o vestido no diminutivo. Saias, blusas e chemisiers para as mais jovens e evidentemente *tailleurs* para as senhoras, sendo o *tailleur*, peça sempre presente nas descrições de elegância por parte do costureiro. Como dica de moda e elegância para o inverno, na coluna Bela, Dener já havia escrito em 1970 sobre o uso do *tailleur*:

Quando o inverno invade a primavera e o frio, embora menos intenso, ainda “castiga” um pouco, a mulher elegante tem sempre à sua disposição um recurso recomendável para qualquer ambiente: o “tailleur” [...] Sua presença no guarda-roupa da mulher elegante é indispensável (CORREIO DA MANHÃ, 1970c).

Para Dener haviam recursos estéticos que garantiam a elegância, como é o caso do *tailleur*. Em suas palavras é nítida a ideia de que bastaria apenas um *tailleur* para que uma mulher fosse elegante e como o ambiente do trabalho poderia exigir formalidade ele era recomendado. Nessa ocasião, o costureiro apresenta no jornal quatro modelos de *tailleurs*, conforme a figura a seguir:

Figura 10 Modelos de *tailleurs* para a Coluna Bela.



Fonte: Jornal Correio da manhã, 1970c. Acervo Biblioteca Nacional (2015).

<sup>3</sup> Vestido abotoado na frente e feito de uma única peça, como uma camisa comprida; *chemise*. *Chemise*: [...] Vestido solto que cai reto a partir dos ombros, baseado no estilo de roupa de baixo homônima [...] Muito utilizado em diferentes momentos do século XX, costuma ser acinturado nos quadris ou acima (NEWMAN, 2011, p. 51)

O *tailleur* exposto por Dener, é evidenciado por esses modelos expostos como uma combinação de duas partes, sendo a parte inferior composta apenas por saias. A importância dessa combinação é reforçada pelo discurso do costureiro que considerava essa peça indispensável à prevenção feminina para ocasiões solenes imprevistas. Para eles, as mulheres deveriam ter um ou dois traje de linhas clássicas, bem finos como “por exemplo um **tailleur**, que possa ser usado de manhã, à tarde ou à noite, conforme o complemento” (ABREU, 1972c, p. 463) [grifo do autor].

Associando a elegância do *tailleurs* à simplicidade, Dener complementa que a roupa de trabalho deve ser simples, não podendo prescindir de qualidade. Escreve, “Mas lembre-se que pelo fato de ser simples não se pode dispensar a boa qualidade da roupa de trabalho” (ABREU, 1972c, p. 462). Para ele, a qualidade de uma peça de vestuário era quesito indispensável independentemente da situação e do tipo de roupa. Descreve como qualidade: ter um corte impecável, estar sempre perfeita quanto a barras, botões, zíperes. Dizia: “Lembre-se que nada impressiona mais desagradavelmente do que andar com alfinetes, fios pendurados, uma costura feita de outra cor segurando a maneira da saia...” (ABREU, 1972c, p. 462).

Dener, como costureiro e entendedor de costura, classifica como elementos que garantem a qualidade de uma peça de vestuário o corte impecável – processo de criação de moldes ensinado no método de corte e costura – e a perfeição quanto aos acabamentos, como barras, botões e zíperes, que mesmo vistos como detalhes podem no conjunto fazer a diferença, também ensinados por ele no método. Detalhes que para ele constituem a qualidade de uma peça de roupa, uma qualidade que depende dos conhecimentos de corte e costura, objetivo do curso.

Como “[...] proporciona péssima imagem quem chega todos os dias carregada de embrulhos, sacola plásticas etc.” (ABREU, 1972c, p. 462-463), a fim de mostrar as mulheres o que é elegância no ambiente trabalho, Dener dá dicas de como chegar para trabalhar carregando pouco: “[...] é bom ter guardados, no armário ou gaveta: um par de meias sobressalente, toalha de rosto, sabonete, escova de dentes e creme dental, lenços de papel, toalhas higiênicas e ainda agulhas e linhas de várias cores” (ABREU, 1972c, p. 463). Essa lista pode ser analisada de forma que, entre algumas particularidades, a preocupação permeava entre a higiene e a vestimenta, ou seja, com a apresentação visual. Toalhas, lenços, sabonetes e creme dental, quando facilmente disponíveis, permitiriam estar em dia com a higiene, enquanto a meia e as linhas e agulhas possibilitariam a correção de qualquer imprevisto, como uma meia rasgada e uma costura desfeita, por isso escreve que as linhas deveriam ser de diferentes cores, para contemplar qualquer situação ou vestimenta. Nesse sentido, são as práticas de costura presentes

até mesmo no ambiente do trabalho, que mesmo afastando às mulheres do lar, para o ambiente público, não modificou o papel da costura para a aparência e a feminilidade.

Enquanto pouco explora o ambiente do trabalho, na sequência nota-se a supervalorização do costureiro pelos ambientes de lazer. Para essas situações, que Dener considera como ocasiões especiais, os ensinamentos seguem com maior dedicação por parte do costureiro se compararmos as outras lições. Isso evidencia que era esse o tipo de vestimenta do qual se sentia mais à vontade para escrever. Os lazes femininos apresentados pelo costureiro no método são casamentos, missas, chás, cocktails, almoços, jantares de cerimônia, estreias, praia e clube. Em sua escrita, Dener dialoga com o estilo de vida dos segmentos femininos com os quais convivia e para as quais costurava, as elites. Nesse sentido, essa dualidade se apresenta. Enquanto expõe situações características das mulheres mais endinheiradas, Dener faz adequações às mulheres de menores recursos financeiros. Um exemplo, é quando indica roupas para uma tarde no Jockey ao mesmo tempo em que incorpora situações como o churrasco e a feijoada, elementos da cultura brasileira, para falar de roupas.

Os setores do espaço público contemplados nas narrativas de Dener são o trabalho e o lazer. Em variados formatos de sociabilidades, o costureiro explora ocasiões como solenidades e jantares, assim como ocasiões de conteúdo religioso, como missas e casamentos. Ao iniciar as distinções das sociabilidades femininas, escreve às mulheres que: “As três coisas mais importantes a pensar, quando planejar um traje para as ocasiões especiais, são as seguintes: o tipo de cerimônia; o horário da cerimônia; o que seu orçamento permite” (ABREU, 1972c, p. 463). O tipo de cerimônia que se participará ajudará a definir o tipo de vestimenta a ser empregada na festividade, assim como o que o orçamento possibilita para aquela ocasião. Ademais desses dois, é preciso que o horário da cerimônia seja levada em consideração, e por esse motivo, o costureiro separou as lições seguintes de acordo com o horário em que as ocasiões especiais ocorreriam.

As ocasiões especiais exploradas no período matutino, são as “Missas e casamentos” (ABREU, 1972c, p. 663). Inicialmente nota-se que as opções de ocasiões femininas estariam relacionadas ao rezar e ao casar. Ao tratar dessas esferas, reafirma-se o princípio da religião como lazer feminino, aspecto marcante na história das mulheres que ressalta a religiosidade como instrumento de difusão da moda, como veículo para o consumo de roupas apropriadas. Como aponta Simili (2014b),

[...] as ideias de namoro, casamento, família e felicidades conjugais encontravam na Igreja e nos ritos religiosos, uma instância e esfera para modelar as subjetividades e espaço das “evidências” da boa menina, moça,

esposa e mãe, as quais, por sua vez, encontravam nas vestimentas e nas aparências, os instrumentos para a valorização da estética “bem-comportada”, que se constitui em simbólica para a avaliação e aprovação coletivas. Na roupa da Igreja, escolhida para o compromisso religioso, circulavam as noções de recato e discrição que deviam permear as relações das mulheres com o mundo [...] (SIMILI, 2014b, p. 170).

Essas duas esferas estiveram por séculos relacionadas às mulheres, associadas à ideia da boa moça, à moça de respeito em que casar e ir à missa serviriam para manter sua reputação (PINSKY, 2014). Influenciado por essas ideias, escreve o costureiro que quando o evento especial fosse pela manhã, as mulheres deveriam considerar alguns cuidados ao vestir. Escreve que: “Cerimônias pela manhã não comportam muito luxo. O traje deve ser alguma coisa como um **tailleur** ou um redingote<sup>4</sup>, mas sempre de tecidos muito sóbrios, sem brilho de espécie alguma” (ABREU, 1972c, p. 463). Nessa definição o objetivo das peças de vestuário era a sobriedade, com *tailleur* ou redingote – duas peças historicamente associadas às influências clássicas. Complementa o costureiro que “Também o chapéu não é obrigatório, a não ser para a mãe ou madrinha dos noivos, e mesmo assim deve ser mais para o esportivo” (ABREU, 1972c, p. 463), associado à tendência que permeava a moda desde a década de 1960, ou seja, mesmo que o clássico uso do chapéu em cerimônias matutinas persistisse, ele agora devia estar associado às tendências com características esportivas.

Dando sequência aos cuidados com o vestir na esfera religiosa, escreve Dener que “Para missa de 7.º dia ou enterro, o traje deve ser de cor mais para escura, por ser uma cerimônia triste. Vestidos sem mangas, roupas coloridas, não ficam bem de forma alguma, e muito menos jóias” (ABREU, 1972c, p. 463). Finalizando as lições direcionadas às ocasiões especiais matutinas, Dener evidencia o poder das cores sobre as emoções afirmando que por esse motivo há aquelas cores que são consideradas de bom gosto ou não de acordo com cada situação. Nesse sentido, as cores e as joias se destacam, como recursos associados à alegria, à festa e assim, deveriam ser evitadas em situações de tristeza.

Para iniciar as lições para o período vespertino, Dener classifica as ocasiões especiais como “chás, cocktails e almoços” (ABREU, 1972c, p. 463). Essa definição de ocasiões nos permite pensar novamente os ambientes destinados às mulheres, na visão do costureiro. Situações entre as elites e as camadas menos favorecidas. Escreve que para as ocasiões que sejam no período da tarde então, outros cuidados merecem atenção e novamente em seu discurso, é a elegância que precede à ostentação. Escreve Dener: “Almoços de cerimônia

---

<sup>4</sup> Termo que surgiu na França no início do século XVIII e que mais tarde passou a designar na Grã-Bretanha um casaco feminino ou vestido semelhante à um casaco, um corpete ajustado e saia rodada, que costumava ser abotoado na frente ou então usado aberto, a fim de revelar o vestido de baixo (NEWMAN, 2011)

requerem elegância mas não luxo. Vista-se como se vestiria para uma cerimônia pela manhã e se usar jóias, evite pedras vistosas” (ABREU, 1972c, p. 463). Visando abranger todas as esferas sociais em seus discursos, contemplando os ensinamentos à todas as ocasiões, ainda complementa: “Se o almoço for um churrasco ou feijoada, escolha um traje bem esportivo” (ABREU, 1972c, p. 463). O traje esportivo, como uma tendência de moda no período, surge como uma opção para ocasiões em que não é necessária a formalidade e o requinte.

Para outras ocasiões vespertinas, escreve que “Chás e desfiles de modas à tarde combinam mais com trajes de passeio que roupas complicadas” (ABREU, 1972c, p. 463). Como Dener evidencia em seu discurso que escrevia pensando nas mulheres que poderiam frequentar desfiles de moda, é importante destacar que mesmo que em alguns estados os desfiles de moda ocorressem com mais frequência com ingressos em prol de obras assistenciais (DURAND, 1988) acessíveis às mulheres de classe média, essa não era uma prática corrente no período fora das grandes capitais e os desfiles de moda continuavam em sua maioria como espaços simbólicos das elites aos quais as camadas baixas da população não tinha acesso.

Explorando outras situações predominantemente das elites Dener escreve que um “**cocktail**, mesmo que seja mais formal, requer apenas um traje elegante e simples; uma tarde no Jóquei já requer alguma coisa esportiva e refinada ao mesmo tempo” (ABREU, 1972c, p. 463) [grifo do autor]. Detalhes desse fragmento merecem análise. Ao mencionar o traje para uma tarde no Jockey, Dener evidencia que escrevendo para as mulheres das camadas menos favorecidas financeiramente, as ensina a respeito das elites, de como seria a elegância de uma tarde no Jockey. No mesmo ensinamento poderíamos pensar um direcionamento de Dener às mulheres consideradas “novas ricas”, que emergentes, devido à grande mobilidade social no período, tinham dinheiro, mas lhes faltava a elegância que poderia lhes auxiliar à ingressar na alta-sociedade. Nesse sentido, Dener continuava a posicionar-se como membro da alta sociedade paulista, e visava ensinar àquelas que buscavam participar desse universo, vestindo-se da maneira correta, como um primeiro passo à tentativa de pertencimento às elites.

A fim de finalizar seus ensinamentos para eventos no período da tarde, escreve que os “tecidos mais adequados para a tarde são os foscos e as jóias, só ouro, prata ou mesmo alguma bijuteria fina” (ABREU, 1972c, p. 463). Ao pensarmos na inclusão de um direcionamento às novas-ricas em seu discurso, o costureiro explora duas realidades, a das mulheres que teriam joias de ouro e prata e aquelas que não. Considerando as mulheres desprovidas de recursos, Dener acrescenta a bijuteria como opção no lugar das joias. Combinando com os acessórios, para finalizar as ocasiões especiais vespertinas, Dener explora a importância dos tecidos para a elegância, dedicando um capítulo inteiro à eles. Assim, educava as leitoras sobre os tecidos, os

seus devidos usos e combinações, tanto para a confecção quanto à sua utilização de acordo com as situações presenciadas, reforçando a importância dada pelo costureiro à área têxtil no período em questão.

Essa importância dada ao tecido é evidenciada também quando o costureiro inicia as lições direcionadas ao vestir para as ocasiões especiais no período noturno. Para o costureiro o luxo era permitido, pois se mostra favorável à utilização do brilho, porém novamente observando a prática do “bom senso” que as mulheres deveriam ter ao utilizá-lo. Escreve: “A noite permite os brilhos. Mas lembre-se que se o tecido é brilhante, o feitiço deve ser bastante simples, sendo essencial um ótimo corte” (ABREU, 1972c, p. 463). Esse equilíbrio que deveria ser empregado, partiria do bom senso que o costureiro esperava das mulheres e que não era tarefa fácil, pois exigia cuidados com o corte, a costura, o acabamento, o tecido escolhido e com os acessórios que comporiam o visual, como sapatos e joias, enquanto tudo isso coordenado deveria estar de acordo com a situação e o seu horário. As mulheres deveriam estar atentas a todos os detalhes para alcançar a elegância e era para isso que Dener escrevia. Objetivava lições que fizessem com que se tornasse mais claro o que seria a elegância, e principalmente, o que seria elegante aos olhos do maior nome associado à elegância e ao luxo, o seu.

Como um mensageiro da elegância, o costureiro ensinava para todas as situações noturnas: “Jantares de cerimônia, **cocktails** mais formais, estréias, casamentos, tudo isso exige um traje mais chique” (ABREU, 1972c, p. 463) [grifo do autor]. O luxo, do qual Dener sempre se pronunciou, poderia ser visto nas lições sobre os trajes de noite. Escreve o costureiro que “No casamento, o grau de requinte vai depender do tipo de cerimônia. Comparecer com uma roupa excessivamente luxuosa num casamento simples – ainda que à noite – seria até um ato pouco delicado” (ABREU, 1972c, p. 463-464). Como o próprio costureiro se considerava o luxo, para ele o seu uso deveria ser comedido, demonstrando que poucas pessoas saberiam empregá-lo corretamente, ou talvez apenas ele, evidenciando sua raridade.

Explorando dois extremos, o costureiro aborda como ocasiões noturnas especiais o ambiente das boates e dos bailes. Conhecedor e assíduo frequentador de boates, Dener inclui essa ocasião, escrevendo: “Em uma boate, vá de preferência com um roupa bem clara, bem colorida (caso contrário, vai acabar desaparecendo, tão poucas são as luzes)” (ABREU, 1972c, p. 464). Como em geral utilizava branco para sair à noite, em pelo menos alguma peça de roupa, essa lição pode ter sido influenciada por experiência própria do costureiro, que demonstra o uso do branco como recurso para se fazer notável no interior da boate, em geral tão escuro. Para a ocasião de bailes escreve que “[...] é sempre melhor usar vestidos longos. Quanto mais jovem



a pessoa, mais vaporoso o vestido” (ABREU, 1972c, p. 464). Para ele, os bailes tinham ainda naquele período a formalidade, o uso do vestido longo, sendo mais apropriado a fluidez às mulheres mais jovens. “Em bailes de gala se permitem certas coisas que não se usam em outras ocasiões, como luvas de cano longo” (ABREU, 1972c, p. 464). Nota-se que o luxo mais ostensivo estaria destinado aos bailes de gala, nos quais por exemplo, poderiam ser utilizadas as luvas de cano longo, símbolo de extremo luxo. Essa parte da lição se mostra estritamente relacionada às experiências pessoais do costureiro, que utiliza o ambiente das elites, do qual conhece e fazia parte, para ensinar sobre ele às mulheres leitoras.

O acesso das mulheres ao lazer proporcionado pelas praias e clubes foi marcante na década de 1970. “No Rio de Janeiro, as praias, locais de lazer público, antes regulamentadas por um código de aparências que definia uma hierarquia social, passaram a ser eminentemente populares a partir dos anos 30” (NACIF, 2000, p. 7). O processo que se inicia na década de 1930, é reforçado em 1944, quando o primeiro bronzeador foi criado e a voga internacional dos três S (sun, sex and sea) com o corpo jovial, magro e bronzeado transformou-se num grande símbolo de beleza, saúde e sensualidade (SANT’ANNA, 2014a), assim como o lançamento do biquíni em 1946, que seria verdadeiramente conhecido apenas 15 anos depois (NEWMAN, 2011). Propulsionado por esse ideal de beleza de pele bronzeada, as mulheres passaram a se expor mais ao sol, utilizando as praias e clubes como ambientes de lazer. Mesmo com o lançamento dos autobronzeadores na década de 1960, a sua ineficácia fez com que as mulheres continuassem optando pelo sol, como a melhor alternativa para alcançar esse ideal.

A democratização do espaço público de lazer com o maior acesso das mulheres às praias e clubes é demonstrada por Dener no método na década de 1970. No Curso Básico de Corte e Costura a última situação de lazer exposta pelo costureiro são as roupas para ir à “praia ou clube” (ABREU, 1972c, p. 464). Para essas situações que poderiam ser mais informais, Dener escreve: “O fato de serem ocasiões de **relax** não quer dizer que sejam também de desleixo. Use trajes esportivos, mas bem escolhidos, levando em consideração sua idade, seu corpo (e o que está em moda no momento)” (ABREU, 1972c, p. 464). Como indica o uso de roupas esportivas, completa que “Um dia no clube pode muito bem ser passado de calça comprida, com sandália e uma blusa bem descontraída” (ABREU, 1972c, p. 464). Imaginando o calor que leva as mulheres à praia e ao clube, o costureiro não expõe a opção que a mulher utilize o shorts, novidade da moda nessa década, mas limitada para ele e excluído do seu conceito de elegância. É importante destacar que o short aparece na moda no início da década de 1970 no Brasil, noticiada na coluna Bela do Jornal Correio da Manhã:

Mary Quant é a mãe da idéia mas o *prêt-à-porter* francês é quem está se encarregando da divulgação e da badalação do mais novo elemento da moda – o short. [...] O mais engraçado é que os shorts lançados em 71 não são usados apenas em programas de praia ou ar livre. Eles continuam até a noite, em tecidos como cetim, Jersey e até crepe, em tons de amarelo, violeta e preto (CORREIO DA MANHÃ, 1970h).

Dener limitava o uso do shorts, assim como fez anteriormente com a minissaia, peça difundida pelo *prêt-à-porter* como símbolo da modernização da moda. Escreve o costureiro na mesma coluna algumas edições depois que

Algumas leitoras têm escrito perguntando sobre a moda do shorts. Se vai pegar ou não, quando usar, como usar. Respondo hoje. Vai pegar, sim, já que é novidade e que a brasileira adora novidades. Mas é lógico que não é uma moda para todas. É ainda mais difícil do que a minissaia. Só podem usar “shorts” as jovens magras e de pernas longas. Do contrário ficaria ridículo. Espero que as minhas leitoras tenham o bom senso de perceber isso (CORREIO DA MANHÃ, 1971).

Para Dener o uso do shorts era limitado apenas à um grupo de mulheres. Nas entrelinhas, vê-se o conflito que uma nova peça de vestuário poderia causar. Nesse período, o shorts sofria repressões de uso por parte do costureiro, limitação similar à presenciada na década anterior, com o surgimento da minissaia. Como a negação das “novidades” da moda se faz presente nos discursos de Dener, podemos analisar que esse processo de restrição de peças, difundidas pelo *prêt-à-porter*, se faz relacionado à sua negação desse sistema produtivo que se reafirmava no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Essa negação continua reforçada na sequência da lição, em que para finalizar, o costureiro objetiva instruir as mulheres a montar uma mala assertiva para ocasiões de atividades ao ar livre. Escreve que: “Um fim-de-semana na praia vai exigir: dois maiôs, uma saída de praia, sandálias, óculos escuros, creme protetor para a pele, uma toalha de praia; uma calça comprida, uma saia bem esportiva, duas blusas, um vestidinho” (ABREU, 1972c, p. 464). Nota-se que mesmo que a tendência do corpo bronzeado estivesse em voga, Dener recomenda o uso de creme protetor para a pele, ao contrário dos bronzeadores frequentemente utilizados no período. Nesse sentido, contrariando as tendências lançadas pelo *prêt-à-porter* Dener não sugere a substituição da calça pelo uso do shorts mesmo no calor e tampouco sugere o uso do biquíni, devido ao pudor do período. O biquíni na década de 1970 causava escândalo, como em 1971, quando “Leila Diniz estrela de cinema, teatro e televisão espantou muita gente indo à praia com a barriga enorme à mostra, pois não trocou o biquíni pelo maiô. Era o símbolo da mulher emancipada” (VILLAÇA, 2008, p. 4).

A postura conservadora de Dener é demonstrada na lista na qual o costureiro não esconde sua predileção ao maio e à calça frente a modernidade do biquíni e do shorts. Entre os itens sugeridos para a mala, apenas as blusas, as saias e os vestidos são ensinados na parte prática do método sobre corte e costura, que se apresenta mais tradicional e contrária à modernidade. As blusas, as saias e os vestidos que ensina a fazer no método demonstram essa predileção pelo tradicional.

*Figura 11 Exemplos de modelos de blusas ensinados no método Dener, blusa drapée, blusa com gola esporte e blusa russa com manga japonesa.*



*Fonte: Curso Básico de Corte e Costura Dener (1972). Acervo da pesquisadora (2015).*

Os modelos ensinados no Curso Básico de Corte e Costura totalizam cinco, com pequenas variações dos modelos da figura acima. Tanto os modelos de blusas ensinados como as saias reforçam um estilo conservador. Sobre as saias, as únicas opções ensinadas no método são três: A saia simples, que consiste em modelo de saia evasê (sem imagem), e as três seguintes com estilo godê, conforme a figura a seguir.

*Figura 12 Modelos de saias ensinados no método Dener. Saia godê com costura na frente, saia godê serpentina e saia calça.*



*Fonte: Curso Básico de Corte e Costura Dener (1972). Acervo da pesquisadora (2015).*

Mesmo que a moda a partir da década de 1960 tenha sofrido modificações Dener não sugere outro modelo de saia diferente da godê. Porém, ensina o traçado da modelagem da saia calça, modelo que entra e sai de moda desde a década de 1960 (NEWMAN, 2011). Os vestidos ensinados no método seguem a predileção pelo tradicional. São em sua totalidade modelos abaixo do joelho, com cintura marcada e laços, apelando à traços históricos de feminilidade associados à década de 1940 e 1950.

*Figura 13 Exemplos de modelos ensinados no método Dener. Cortes de modelos.*



*Fonte: Curso Básico de Corte e Costura Dener (1972). Acervo da pesquisadora (2015).*

Partindo dos pressupostos apresentados, nos discursos do costureiro, encontram-se dualidades justificadas pela sua trajetória e pelo período em questão. O costureiro se apresenta em dualidade entre a modernidade anunciada pelo *prêt-à-porter* e a tradição associada à elegância da alta-costura. Essa dualidade no sistema de moda, evidenciou nos discursos de Dener uma resistência à modernidade expressada pelos seus discursos no método. Em uma década marcada pela grande mobilidade social entre as elites e as camadas menos favorecidas da população, as dualidades demonstram também questões sobre a história dos comportamentos, em que os discursos sobre as vestimentas adequadas vão além da história da moda, explorando os papéis femininos relacionados às situações consideradas femininas.

Os saberes e os fazeres históricos das mulheres com as artes das agulhas, do costurar, de usar as cores, de juntar e associar panos, tecidos e rendas, fabricaram uma prática feminina indispensável que no método Dener, sendo destinada ao espaço privado, poderia ser um ofício de auxílio à elegância, na manutenção de uma imagem de dona-de-casa de família, ainda que

aos poucos a presença feminina começasse a ser maior no espaço público, das fábricas, com novos postos de trabalho. Nesse sentido, analisar o ensino de Corte e Costura de Dener, seja nas lições destinadas ao espaço público ou privado, indissociável da maneira como as mulheres eram vistas e representavam seu papel na sociedade, revela-se como poderoso meio de compreensão da história da educação das mulheres no Brasil, narrando a história cultural brasileira, marcada pelos papéis femininos e suas sociabilidades no começo da década de 1970.

### PARTE III – AS LEITORAS DO “LUXO”

O Curso Básico de Corte e Costura escrito por Dener, ao objetivar ensinar as mulheres sobre a costura e a elegância, mesmo que com algumas diferenças dos métodos de décadas anteriores, reforça “temas cujos referenciais obrigatórios eram os papéis domésticos tradicionalmente reservados às mulheres e as características consideradas “próprias de mulher”, englobadas na ideia de “feminilidade” que então se difundia” (PINSKY, 2014, p. 23). As lições sobre as práticas de costura, como indispensável às mulheres em seus cuidados pessoais e com a família e as lições sobre o vestir como parte dos cuidados com a beleza e a elegância, reafirmam o costume, de determinar às mulheres seus espaços e suas condutas, esses desenvolvidos historicamente e analisados a seguir como elementos culturais dos papéis dos gêneros em seus relacionamentos com a moda e as aparências.

#### 3.1 A PRÁTICA DA COSTURA E SUAS SUBJETIVIDADES

No início do século XX, as políticas de educação feminina e os discursos de gênero estão na base da história do ensino direcionado às mulheres. Podemos afirmar que, as concepções sexistas de espaços de atuação, de papéis e de destinos sociais diferenciados para homens e mulheres que surgem no final do século XIX, fez que, no século XX, observassem-se algumas permanências e mudanças nas maneiras de conceber e de educar os/as meninos/as, os/as jovens, as/os senhores/as.

Como bem mostrou Perrot (2005), no final do século XIX, as concepções biologizantes e essencialistas pautadas na existência de diferenças entre homens e mulheres disseminam-se pelas instâncias e esferas de poder e de controle sobre as pessoas. A constituição de espaços sexuados transforma o mundo público em masculino e o privado, em feminino. A separação das esferas com suporte nas características concebidas como naturais do homem para a razão, para os negócios da política, enfim para a vida pública e, para a mulher, os sentimentos, a docilidade, a delicadeza entre outros adjetivos, fez com que o mundo privado da casa e tudo o que lhe dizia respeito, fosse transformado em seu “lugar no mundo”. Estas representações fabricadas e difundidas pela vida social, penetram e educam as subjetividades e sensibilidades das pessoas.

Partindo desse pressuposto, as concepções e as representações sexistas, em voga entre final dos séculos XIX e início do XX, foram incorporadas e traduzidas pelos projetos pedagógicos de ensino para as mulheres e configuram a história da educação feminina. Nesse



período, os projetos educacionais visando à formação das mulheres orientaram-se pela concepção de que elas deviam ser preparadas para o lar, para o desempenho de funções entendidas pelos homens como apropriadas ao feminino, quais sejam: o cuidado com o marido, os/as filhos/as e o desenvolvimento de habilidades e competências que estavam relacionadas à posição que ocupavam na família e na sociedade, nas quais deveriam comportar-se de acordo com princípios específicos como a cooperação com o outro sexo, a obediência, o altruísmo, a docilidade entre outras. Nos projetos e nas práticas pedagógicas dos anos 1930 e 1940, o ensino feminino é direcionado para a formação das mulheres para o desempenho das funções de educadoras dos/as filhos da nação, de formadoras dos futuros cidadãos, dos homens da nação (LOPES, 1991).

Em 1937, o projeto pedagógico equivalente ao ensino médio e secundário implementado por Capanema na educação das mulheres - jovens entre 12 e 18 anos - havia coroadado algumas concepções em voga com relação ao tipo de formação a lhes ser dada com a inclusão da "economia doméstica", de aulas de higiene, de alimentos, de vestuário, da habitação, com aulas de enfermagem para que aprendessem a cuidar dos doentes, aulas de culinária voltadas para o preparo de alimentos, a ornamentação e regras de etiqueta, aulas de sociologia educacional voltada para a orientação de questões relacionadas à família, à Igreja e aos problemas sociais como o pauperismo. (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 126).

Na primeira metade do século XX, a educação das meninas envolvia também os aprendizados dos trabalhos manuais de costurar e de bordar, transmitidos de mãe para filha, como meio de prepará-la para o casamento, concebido como destino “natural da mulher” (AREND, 2012). Bordar os lençóis, as toalhas para o enxoval; aprender corte e costura para fazer roupas para si e, no futuro, como mulheres casadas e mães, vestirem e decorarem a casa, montarem o guarda-roupa da família – com vestimentas para o marido e os/as filhos/as, eram noções que modelavam as subjetividades das meninas, das jovens e das senhoras como saberes e fazeres compartilhados socialmente. Unida a esse pensamento, em um momento em que já havia eclodido a revolução industrial e a máquina de costura “patenteada por Elias Howe em 1846” (ABREU, 1972a, p. 121), já havia sofrido inúmeras melhorias, as práticas femininas de costura manual passariam a contar com um auxílio, a máquina de costura caseira.

Nesse mercado, a participação de Isaac M. Singer, responsável pela patente de melhorias na máquina de costura de Howe em 1851, é considerável, pois foi o idealizador das máquinas de costura práticas e se manteve até 1940 como dominante no mercado de venda de máquinas de costura no Brasil, possibilitando às mulheres que já tinham a prática da costura manual

ensinadas desde meninas, a possibilidade de aprender a manusear uma máquina de costura, que aos poucos facilitaria o ofício. Na década de 1940, “[...] proliferaram as pequenas empresas, organizações predominantemente familiares” (MALERONKA, 2007, p. 45) que empregavam grande número de funcionários e em que a força de trabalho feminina se faz notável.

Mesmo que inicialmente, no século XIX no Brasil, as máquinas tenham causado espanto e admiração, “[...] com o passar dos anos, as máquinas de costura foram penetrando nos lares, e já no início do século XX o espanto do passado havia sido substituído pelo culto às novas formas de produção” (MALERONKA, 2007, p. 179). Isso ocorreu principalmente com a inserção dessas máquinas no ambiente privado do lar, ou seja, no ambiente considerado feminino. Como facilitadoras, as máquinas eram vendidas por meio de parcelas que favoreciam o pagamento e o acesso das mulheres, fazendo com que aos poucos elas ganhassem proporção importante para a história das mulheres e do trabalho feminino. A partir de sua criação no século XIX, as práticas de costura revolucionaram a indústria de confecção e iriam se expandir significativamente, associada ao seu uso pelas mulheres.

Permanências e mudanças nos investimentos governamentais na educação das mulheres são observadas durante a Segunda Guerra Mundial. Os cursos para a formação das voluntárias, criados pela Legião Brasileira de Assistência entre setembro e dezembro de 1942, nos primórdios da entrada do país no conflito mundial e da organização da instituição, indicam a transformação dos conteúdos da educação formal em "especialidades" para a formação e composição de estilos voluntários, fazendo com que elas prosseguissem no aprendizado escolar, porque o público que passou a frequentá-los era composto por jovens com idade entre 18 e 21 anos e pertencente aos segmentos médios e das elites da população feminina carioca (SIMILI, 2008).

Entre as especialidades da educação formal, uma delas ganha destaque, as salas de costura, por meio das quais, as habilidades e os conhecimentos relativos ao vestuário, um aprendizado da grade de ensino, são remodelados levando as mulheres a produzirem roupas para os soldados mobilizados pelo conflito mundial. As costureiras da Legião Brasileira de Assistência reforçam os princípios do trabalho doméstico e privado para a vida pública e política originada pela participação do país no conflito mundial (SIMILI, 2008). São os conhecimentos femininos manuais e com as máquinas reproduzidos no ambiente público, que passa a utilizar as mulheres como força de trabalho necessária.

Nos anos 1950 e 1960, embora muitas mudanças sejam observadas no cenário nacional e na educação das mulheres, as quais foram geradas pela maior escolarização dos segmentos femininos, pelo ingresso delas no mercado de trabalho entre outros aspectos que alteram as



percepções e as relações entre os gêneros, escreve Calanca que são acrescentadas ao papel da mulher outras prerrogativas. “Além de agradar o homem, a mulher deve ser também boa companheira, uma boa mulher e uma mãe perfeita. Assumindo esses novos papéis, a mulher torna-se a ‘rainha do lar’ [...]” (CALANCA, 2008, p. 98) e assim, o modelo feminino e de feminilidade dominante era a da esposa e mãe e/ou da mulher dedicada à casa e à família.

É portanto *natural* que a mulher exista somente para o olhar dos outros, dos homens em particular. Conseqüentemente, é também *natural* que ela tenha sido feito para ser objeto do juízo, das opiniões alheias, para ser submetida à crítica de outras pessoas. Nessa perspectiva, a mulher corresponde, de certa maneira, ao conjunto do gênero humano que a corrupção social “reduziu” a simples aparência, máscara sem profundidade, um ser mais presente em si mesmo, que vive só para os outros. (CALANCA, 2008, p. 97)

Partindo desse pressuposto, às mulheres se destinavam trabalhos caseiros como os cuidados com maridos e filhos/as, porém sem abandonar a “necessidade” de estar bonita, bem vestida, ou seja, com a aparência impecável. Assim, se apresentam novos tempos, novas exigências feitas às mulheres sobre como usar os conhecimentos de costura, não apenas como uma forma de trabalho, mas em benefício próprio e da família. As relações das mulheres com o mercado de consumo e de produção de vestuário ganham novos matizes. A imprensa, como educadora das práticas de costura permanece como veículo de comunicação e de ensinamentos sobre como “cortar e costurar”. Como escreve Mendonça (2013, p. 2), a forma como a moda rege a imprensa dirigida para mulheres vai muito além da representação de roupas, pois passa pelo recorte das pautas, pelo estilo de vida que é sugerido, pela beleza, pela casa e toda uma ideia de feminilidade, focada na gerência das aparências.

É importante destacar que no Brasil, na década de 1960 os movimentos de contestação sociocultural e a causa feminista criticaram de forma bastante contundente as relações que então pautavam as famílias nesse período. A partir de 1964, implantou-se no Brasil o regime militar, que ocorre no mesmo momento em que o movimento feminista constrói um espaço de atuação orientado pela bandeira de luta por equidade entre os gêneros no que tange à educação e ao trabalho. Paralelamente, a esta perspectiva “[...] tivemos mudanças na economia brasileira que demandava trabalhadores com maior qualificação” (AREND, 2012, p. 77). Esse avanço das mulheres na educação e no mercado de trabalho, segundo Arend (2012), proporcionou uma perspectiva mais igualitária nos relacionamentos entre homens e mulheres norteando os valores e práticas familiares, provocando mudanças na socialização das mulheres no Brasil.

Assim, “[...] cresce também nessa época a demanda por trabalhos considerados femininos” (PINSKY, 2014, p. 17). O corte e costura, como um ofício de conhecimento íntimo

entre desenho, tecidos, modelagem e acabamentos, se manteve, pois considerado um trabalho feminino, neste período, permitiu às mulheres uma escolha. O ofício poderia ser executado como trabalho doméstico, associado à costura sob medida, sem que a mulher precisasse “abandonar” seu lar; ou, com a modernização da moda, poderia facilitar sua inserção no mercado de trabalho das indústrias, em um ambiente social anteriormente masculino, ou seja, o espaço público e do trabalho.

Para isso, os métodos de corte e costura foram um dos meios do período pelos quais as mulheres aprendiam o ofício de cortar e costurar. Em geral escrito por homens, os métodos apresentavam a reprodução do modelo dominante, o masculino, como hegemônico na prescrição das condutas femininas. Tanto as fontes midiáticas como os cursos destinados às mulheres, tratavam o ofício de corte e costura e bordados direcionado à costura caseira. Mesmo com esse direcionamento o ofício é expressivo quando analisado como força de trabalho feminino, pois foi uma prática que auxiliou de forma significativa a inserção das mulheres no mercado de trabalho. A partir da década de 1960, mudanças comportamentais começaram a alimentar novas expectativas femininas, despertando o desejo de autonomia financeira e de realização profissional.

Mesmo que esse período apresente mudanças no ensino de corte e costura, pois a opção de utilizar o costura como profissão começa a ganhar espaço, ela ainda é aceita apenas em algumas situações extremas, como a morte do marido, e com isso a falta de recursos para sustentar a casa. Ideias a respeito da importância das mulheres de se dedicarem à costura e de ter esse ofício são apresentadas nos anúncios de métodos de ensino, como consta nas páginas do Método Vogue em 1967: há um ponto que não se pode deixar de citar “[...] aquêle em que lembramos a necessidade de todas as moças pobres ou ricas, saberem cortar e costurar, mesmo que depois não queiram seguir a profissão” (CAMPAGNOLLI, 1967, p. 24), assim como consta também: “[...] as condições da vida moderna atiram a mulher para a luta! Procure garantir o futuro de suas filhas, dando-lhes um curso de Corte e Costura por correspondência [...]” (CAMPAGNOLLI, 1967, p. 10). Nesse sentido, a arte de cortar e costurar ganha visão profissionalizante, porém não abandona a ideia conservadora de que, mesmo não seguindo a costura como profissão, saber costurar era um ofício indispensável a qualquer mulher na manutenção de sua imagem de feminilidade, independente de qual fosse sua condição financeira.

Frases de efeito como essas presentes no Método Vogue, tinham o intuito original de persuadir as mulheres do período a estudarem Corte e Costura. Porém, como a educação dos/as filhos/as em termos gerais era supervisionada e controlada pelo pai e após o casamento suas

responsabilidades eram transferidas ao marido, é visível na publicidade a tentativa de persuadir esses homens à compra do curso de Corte e Costura, e nesse sentido como aquele que escreve também é homem, reconhece-se a visão masculina a respeito das mulheres na década de 1960. Dessa forma, por meio da análise desses anúncios é possível identificar interpretações a respeito do papel da mulher, como era vista, e o que era considerado importante aos seus olhos e aos da sociedade nessa época. Uma sociedade que se modifica em meio a movimentos conservadores. São modelos que se confrontam, das mulheres que estudam, trabalham e aquelas que permanecem em casa. Essas representações se fazem presentes na propaganda abaixo difundida em uma das páginas do Método Vogue:

A vida sobre a terra é incerta. Precisamos nos preparar para o que vier. Os pais não vivem sempre e eles devem preparar o dote de suas filhas dando-lhes uma profissão honrosa, garantindo o futuro da vida de suas filhas, assim como os esposos o de suas esposas, pois não sabem o dia de amanhã e as vezes o braço forte falta e é preciso o fraco movimentar-se. Assim sendo, poderão ganhar a vida em seus próprios lares sem sofrerem muitas amarguras, que na maioria das vezes a vida nos traz (CAMPAGNOLLI, 1967, p. 16).

Nota-se que para a sociedade da época, docilidade, meiguice, serenidade e resignação eram características femininas e assim, a imagem da mulher era associada ao braço fraco, aquele a que apenas era destinado os trabalhos simples e leves, considerados de menor importância. A escolaridade feminina neste período era muito básica. Enquanto para meninos havia a oportunidade de continuar seus estudos até galgarem diploma universitário, um número significativo de mulheres mal conseguia concluir o curso secundário. As que seguiram em frente nos estudos quase sempre optavam pelas carreiras profissionais consideradas femininas (AREND, 2012, p. 72). Nesse sentido os cursos de Corte e Costura eram opção para grande parte das mulheres.

Porém, com a demanda por profissionais qualificados, aumenta a necessidade de mulheres no mercado de trabalho fora de casa. Diferente do período após o primeiro pós-guerra em que as condições de trabalho e as pressões sociais fizeram com que muitas parassem de trabalhar, por terem suas profissões associadas à perda e prostituição, agora algumas mudanças na legislação do país demonstram o início de uma ruptura da tradição patriarcal existente, com o objetivo de atrair mulheres para o trabalho industrial. Sobre esse aspecto, as mulheres adquiriram o direito de trabalhar sem a autorização do marido em 1943, porém é apenas com o Estatuto da Mulher Casada (1962) que se retirou do Código Civil o direito do marido de impedir sua esposa de trabalhar fora do domicílio (MATOS; BORELLI, 2012, p.

142), assim como permitiu às mulheres terem conta bancária e fazerem crediário sem que o marido autorizasse.

Mesmo no período após a Primeira Guerra Mundial, com o refluxo da participação feminina no setor industrial, as mulheres continuaram a trabalhar. Com o passar do tempo, elas foram ocupando “[...] mais espaço em empregos menos visíveis e estáveis, particularmente no serviço doméstico e no trabalho no domicílio” (MATOS; BORELLI, 2012, p. 134). Nesse sentido, o próprio termo “trabalho feminino” é marcado pela polissemia: alguns confundem “trabalho feminino” com as funções domésticas, os cuidados com a família e a casa. Já outros entendem que ele envolve as atividades remuneradas realizadas no próprio domicílio e mesmo a participação das mulheres no mercado de trabalho. Neste último sentido, o trabalho chegou a ser questionado como elemento impeditivo das ditas “funções naturais” das mulheres, as de mãe e esposa. (MATOS; BORELLI, 2012, p. 127) É um exemplo da divisão sexual do trabalho que permanecia com força nas mentalidades da sociedade da época.

Partindo dessa perspectiva, defende Boschilia (1996, p. 26) que os ramos que mais absorviam o trabalho das mulheres foram aqueles cuja produção anteriormente ocorria nos quadros domésticos, com ensinamentos passados de mãe para filha, ou ainda resultantes da relação de aprendizado com outras mulheres, considerados atribuições femininas. Nesse sentido, as mulheres estiveram presentes no mercado de trabalho principalmente em funções do setor têxtil, de vestuário e de alimentação, mesmo que a maioria delas desempenhasse o trabalho dentro do espaço privado. As opções de trabalho feminino domiciliar recorrentes no período, foram abraçadas pelas mulheres, não só por conta das dificuldades de inserção no mercado de trabalho, mas por ser uma opção ao emprego regular, com horário fixo e jornada determinada. O trabalho domiciliar, no sentido de atividades realizadas nas próprias residências para as empresas, oficinas, ou intermediários, no regime de pagamento por peça foi uma prática muito recorrente, pois apesar da remuneração baixa, essas funções permitiam conciliar as atividades de mãe e dona de casa com uma que lhes proporcionava algum rendimento (MATOS; BORELLI, 2012), sem ferir a hombridade do marido.

Mesmo pouco visível (nas sombras) um número expressivo de mulheres trabalhava dessa maneira, particularmente nos chamados trabalhos “de agulha”. A qualificação da mão de obra era feita através do processo de socialização e da educação, ou seja, as mulheres utilizavam no trabalho habilidades apreendidas com outras mulheres ao longo de suas vidas. Destreza, rapidez, repetição e precisão eram elementos importantes para a execução de bordados e rendas, costuras, tricô, crochê, manufatura de flores, ornamentos e chapéus, elaboração de enxovais de cama e mesa, lingerie, chinelos e também para a “costura de carregação” de produtos, como sacos de

juta para o café e os uniformes fabris. Muitas dessas ocupações eram passadas de geração a geração. (MATOS; BORELLI, 2012, p. 129)

A abertura para o trabalho feminino na década de 1960, levou muitas mulheres à busca por cursos de corte e costura e bordados, ofício expressivo quando analisado como força de trabalho feminino, pois foi uma prática que auxiliou de forma significativa a inserção das mulheres no mercado de trabalho. Trabalhar fora de casa passou a ser uma opção para a maioria das mulheres, e estava relacionada ao desejo de se realizar profissionalmente (BOSCHILIA, 1996). Nesse sentido, a empregabilidade feminina cresceria de forma sistemática tornando-se constante, intensa e diversificada (MATOS; BORELLI, 2012, p. 142-143).

Outros pontos merecem destaque em relação a procura feminina pelos cursos de corte e costura: o primeiro diz respeito ao fato que entre os anos 1920 a 1940 houve ampliação do campo da moda por meio do trabalho das costureiras e das operárias das indústrias têxteis. Esses aspectos foram abordados por Maleronka (2007) ao mostrar que as transformações na moda em São Paulo caminham *pari-passu* às atividades das mulheres como costureiras no lar e das operárias fabris, como meios para driblarem a pobreza, as condições sociais e econômicas em que viviam. A contribuição feminina com os ganhos como costureiras domésticas ou com salário de operárias no sustento familiar foram mudanças processadas neste período. Pode-se afirmar então, de acordo com Maleronka (2007, p. 77) que a crescente valorização dos ofícios femininos, estimulou “[...] incrivelmente muitas mulheres a aprender a costurar num momento em que a indústria do vestuário já registrava forte expansão, mas ainda não atendia a demanda da população” por esse serviço, o que contribuiu para a “[...] proliferação de escolas de costura que, valendo-se de meios pedagógicos, ministravam esses conhecimentos técnicos” (MALERONKA, 2007, p. 77).

Outra mudança processada no período foi o fortalecimento da roupa pronta para vestir, que se tornou um divisor na história do vestir e nas maneiras de produção de trajes. Porém, mesmo que esta prática de produção pudesse reduzir o ofício das costureiras, com a venda de roupas prontas para vestir,

[...] após 1950, boa parte das roupas produzidas continuava a ser confeccionadas artesanalmente pelas modistas. A confecção mais fina, em razão de tecidos mais caros e delicados, requeria uma costura especializada, com maior qualidade de acabamento à mão, forrações e debruns, além de técnicas de desenho aliadas a conhecimentos das proporções do corpo e extrema criatividade, demandando que experientes modistas estivessem à frente desse trabalho, até porque as modificações na moda ocorriam muito rapidamente (MALERONKA, 2007, p. 116).

Isso mostra que mesmo que as décadas de 1950 e 1960 sejam um período de consideráveis transformações, algumas práticas se mantiveram. Entre essas mudanças e permanências, o estudo da história da moda e das mulheres nessas décadas nos auxilia na compreensão da década seguinte, objeto desse trabalho, que processará essas mudanças. Segundo Scott (2012, p. 24), um conjunto de mudanças ocorridas no Brasil, a partir das décadas de 1960, como o aumento da participação feminina no mercado de trabalho, a luta das mulheres por crescimento e reconhecimento profissional, o maior acesso à educação formal e a conquista feminina do poder de decidir *se e quando* ser mãe (com a disponibilização de métodos contraceptivos mais eficientes), resultaram em conquistas importantes para as mulheres. Porém, “[...] apesar da ampliação de visões alternativas, ainda era tido como altamente desejável que a mulher se casasse, tivesse filhos e pudesse se dedicar integralmente à família depois de casada” (SCOTT, 2012, p. 24). E era isso que as mães continuavam ensinando às suas filhas, pois para elas ser mãe, conferia-lhe uma posição de prestígio na sociedade, maior que qualquer outra “carreira” (SCOTT, 2012, p. 24).

É na década de 1970, portanto, que o papel das mulheres jovens se modifica e o trabalho feminino se reafirma, principalmente entre as mulheres solteiras em áreas como datilografia, telefonia, secretariado, entre outras, enquanto suas mães se mantinham na vida dedicada ao lar. Dentre tantas mudanças, na década de 1970, a principal delas é a “[...] instituição do divórcio (por lei, em dezembro de 1977) e a possibilidade de estabelecer outros relacionamentos afetivos socialmente reconhecidos” (SCOTT, 2012, p. 24). Porém, é importante destacar que essa mudança ocorre quase ao final da década, ou seja, a década processa as mudanças, porém essas surtirão efeito apenas posteriormente, proporcionando à década seguinte as conquistas de forma mais efetiva. Como a grande parte da produção escrita com o nome de Dener Pamplona de Abreu foi no início da década de 1970, o costureiro evidencia em seus discursos um período de contrastes que posteriormente possibilitou que muitas dessas mudanças nos comportamentos femininos fossem reconhecidos.

Unido à esse conflito entre a tradição e a modernidade, é notável nos discursos de Dener no Curso Básico de Corte e Costura, o direcionamento da escrita do costureiro às “mulheres comuns”, definidas no quadro dos segmentos femininos da população pelos modelos de feminino e de feminilidade dominantes e norteados pelo acesso que essas mulheres tinham ao consumo de produtos de moda. Como os discursos do costureiro, reproduzem os adjetivos culturalmente atribuídos a mulher como a sensibilidade e o temperamento dócil, mesmo na década de 1970, é possível traçar um todo coerente em que o corte e costura ressurgem nesse

cenário como um ofício que auxilia a “mulher comum” a criar ou manter uma imagem idealizada de mulher elegante, especialmente, de uma dona-de-casa elegante.

### 3.2 A ACESSIBILIDADE FEMININA AO CONSUMO

Enquanto as mulheres buscavam se vestir bem, Dener escrevia tanto nas mídias impressas quanto no Curso Básico de Corte e Costura sobre vestir a elegância, ou seja, a elegância de um costureiro de luxo. Porém, ainda que seus discursos estivessem direcionados à costura caseira, essa elegância não estava amparada apenas pela prática pessoal da costura, mas também associada ao consumo e roupas prontas. Já dizia o costureiro no método em 1972:

Ultimamente a tendência da moda brasileira é a de progresso, uma vez que se criou um público consumidor suficientemente grande para absorver o que seja criado no Brasil. Também no exterior nossa moda tem sido bem recebida, e com muitos elogios, o que está valendo à Brasileira a fama de ser uma mulher elegante e de bom gosto (ABREU, 1972c, 438).

No discurso do costureiro nota-se elementos importantes vividos pelo país mesmo que com ênfase na moda. O Brasil vivia nesse período um momento de otimismo quanto ao país, de progresso, com a campanha ufanista do “Brasil Grande”, acompanhada da mobilidade social proporcionadas pelo “Milagre econômico”, as camadas médias da população puderam vislumbrar as elites e estar mais próximas delas por meio do consumo. Escreve Dener em sua autobiografia em 1972:

Há algum tempo atrás só grã-finas se preocupavam com moda. Hoje, as coisas estão diferentes. Essa transa de dizer que a vida antigamente era melhor em suas casas de subúrbio, comia-se mais, era mais freqüente irem fazer estação de águas. Como hoje não é assim, e o dinheiro anda mais apertado, dizem que o Brasil piorou. Aquele negócio de “os tempos são outros”. A verdade é que hoje as coisas são mais caras: todo mundo compra e tem objetos mais valiosos, e por isso tem de haver um certo aperto. Hoje, qualquer leguelé tem um fusca na porta. Todo mundo tem televisão, uma porção de aparelhos elétricos na cozinha. Muita gente não tem onde cair em pé, mas se cair em casa, cai em cima de um tapete. Tudo isso dá mais prazer à vida, e por isso a vida hoje é melhor que antes. Além disso, hoje ainda há muita miséria no Brasil, mas há menos que antigamente. [...] Em resumo: agora nós exigimos mais, e por isso parece que o que temos é menos (ABREU, 2007, p. 109).

O discurso do costureiro, positivo quanto a economia, evidencia o maior acesso ao consumo, agora possível à um número significativo de mulheres, que reforça sua opinião de que o consumo, mesmo que com altos preços, fez do Brasil um país melhor. É importante destacar que essa abertura para o consumo justifica o foco do costureiro no Curso de Corte e

Costura às mulheres das camadas baixas da população. Como o acesso às roupas prontas para vestir foi facilitado, costurava em casa apenas as mulheres que viam essa prática como viável e mais barata para o vestir pessoal e da família de menores recursos financeiros. Algumas peças poderiam ser compradas, porém a maioria delas era feita em casa. Para os demais o acesso às roupas prontas para vestir substituía as roupas costuradas em casa ou por modistas, apesar do preço. Sobre isso escreve:

Em matéria de roupa é fácil perceber isso. Quem se vestia antigamente com calças ou vestidos feitos pela mamãe, hoje está comprando roupa à prestação na Exposição ou na Ducal. Os que compravam roupa feita nessas lojas populares, já arriscam atualmente uma entrada em *boutiques* da rua Augusta ou de Copacabana. [...] Como brasileiro adora novidade e é vaidosíssimo, o resultado de sua melhora de vida são roupas mais caras. [...] isso vai fazer com que toda a indústria e comércio de roupa se desenvolvam. Como resultado, aparecem excelentes lojas de *prêts-à-porter*, as casas de confecção melhoram sua qualidade. A alta-costura fica então restrita a um número muito pequeno de clientes, a mulheres de alta sofisticação que precisam estar excepcionalmente bem-vestidas (ABREU, 2007, p. 109-110).

Partindo do pressuposto de que um número significativo de mulheres passaram a consumir roupas prontas para vestir, mesmo que em menor escala pelas desprovidas de recursos financeiros, notamos nas lições finais do terceiro volume do Curso Básico de Corte e Costura Dener um direcionamento além da prática da costura caseira: dicas de como alcançar a elegância pela compra de roupas prontas.

### **3.2.1 Alguns conselhos sobre roupas prontas**

No capítulo intitulado “Escolha bem a roupa que veste” (ABREU, 1972c, p. 461), o costureiro se propõe a ensinar as mulheres a respeito dos fatores que influenciam a compra de vestimentas e como garantir a elegância em itens básicos. De forma direta, pretende ditar e ensinar a elegância, apresentando dicas, como as quantidades de cada peça para cada estação (verão e inverno), aparentemente diminuindo a margem de erros. As dicas presentes no texto de Dener reproduzem a sua opinião sobre os comportamentos femininos e garantem sua autoria pois muito do que este escreve no método de corte e costura se encontra também em outros escritos de sua autoria.

Ao iniciar o capítulo escreve o costureiro sobre a compra de peças para compor o guarda-roupa feminino: “Uma coisa que as mulheres raramente levam em consideração, ao comprar roupas, é que o que a gente veste deve estar de acordo com o tipo de vida que a gente leva” (ABREU, 1972c, p. 461). Dener complementa, que o que se veste “[...] depende não só



de suas atividades, meio social, dinheiro disponível, como de seu gênero de vida: se você é dona-de-casa, trabalha fora, que função exerce, etc.” (ABREU, 1972c, p. 461). Nesse sentido, o costureiro reforça que a elegância não está relacionada diretamente à riqueza, mas que deve estar de acordo com a realidade de vida de cada mulher. Ideia basilar para toda a sequência da lição que abordará os fatores que influenciam e determinam os perfis femininos de acordo com sua condição de vida.

Esse discurso de classificação das mulheres reafirma a prática de distinção feminina que empreendia Dener. O costureiro costumava classificar as mulheres de acordo com suas características, especialmente relacionadas aos comportamentos e ao vestir. Dener categorizava as mulheres, costumando dizer que havia uma grande diferença entre a *mulher bem vestida*, a *mulher chique* e a *mulher elegante*. Maneira encontrada por ele, atento às mudanças que sociedade vivenciava, de reforçar sua influência sob as mulheres e se reafirmar como o porta-voz do luxo e da elegância.

Iniciando sua classificação feminina, a *mulher bem-vestida* é aquela que sabia gastar bem em *prêt-à-porter* e que recebia em casa só para mostrar roupa (DÓRIA, 1998, p. 126). A *mulher chique*, por sua vez, é descrita pelo costureiro como aquela que “[...] fica bem com qualquer trapinho. Ela veste com o costureiro da família que copia certos modelos europeus nas boas casas de *prêt-à-porter* e usa a alta-costura para momentos mais importantes” (DÓRIA, 1998, p. 126). Na continuação, escreve que a *mulher elegante* se destaca das anteriores pois ela “[...] não é imitada pela *vendeuses*<sup>5</sup> porque aparece menos nas revistas e seu nome é menos conhecido. Mesmo assim, são elas que lançam a moda e fazem os grandes costureiros” (DÓRIA, 1998, p. 126). Escreve que,

A mulher elegante é sempre bem casada, corretíssima em sua vida particular, ouve fuxicos mas só diz os seus para outras mulheres elegantes e para os amigos mais íntimos. É elegante na maneira de vestir (mesmo que não esteja usando roupas caras), na maneira de viver, nos pratos que escolhe quando dá um jantar, nos convidados que escolhe, em seu gosto musical, nas leituras. Em suma, elegância é estado de vida, não é classificação de bem vestir (ABREU, 2007, p. 65).

Portanto, a *mulher elegante* da classificação de Dener é elegante, como dotada de uma característica pessoal, de um modo de ser e não de estar. A elegância como exposta aqui é um estilo de vida, que envolve o casamento, o vestir, a maneira de viver, o comer, as companhias e os gostos musicais e literários. Mesmo que em alguns momento o costureiro seja contraditório, essa maneira de classificá-la se reforça em todos os escritos de Dener, nos quais a elegância

---

<sup>5</sup> *Vendeuses*: Empregada encarregada das vendas ao público.

não consiste apenas no vestir, mas no comportar-se, determinando e classificando assim, os comportamentos femininos no período.

Como observado antes, é de Dener a construção simbólica do conceito de “*mulher luxo*”, e nesse sentido, a sua classificação e categorização das mulheres vai além. Se dizendo atento às mudanças sociais e ao desenvolvimento brasileiro, Dener cria um tipo superior de elegância. Escreve:

O mundo atual tornou claras outras situações e começou a exigir mais. As elegantes já precisavam ser classificadas; e, para tanto, necessitamos criar novas categorias. Como estou sempre na frente criei a expressão em falta: mulher luxo. Ela é capaz de superar o próprio conceito de elegância; sem se preocupar com isso, passa a ser padrão para as elegantes. Uma elegante serve de modelo para a classe média; [...] é modelo para *vendeuses* de comércio. Já a mulher luxo é modelo de vida e de comportamento, que não lança moda, mas a consagra (DÓRIA, 1998, p. 126) [grifo do autor].

Nesse sentido, a *mulher luxo* é a classificação mais alta na escala de Dener. Com o desenvolvimento brasileiro, a mulher elegante passa a ter um modelo a seguir, não vindo apenas do exterior, mas personalidades brasileiras que teriam esse papel. A mulher elegante continuaria sendo exemplo, porém para as mulheres da classe média. A criação dessa mulher fora de série, *hors-concours*, é explorada por Dener em sua autobiografia (1972):

Criei essa classificação para acompanhar o desenvolvimento brasileiro. Já podemos classificar algumas mulheres de excepcional categoria internacional no Brasil. Cada um acompanha o crescimento do país de uma maneira e do seu ângulo. Há gente que fica olhando estatística de rapadura; eu olho as mulheres, analiso a sociedade. Antigamente as mulheres *hors-concours* eram raras e podiam ser contadas nos dedos. Hoje dá para reuni-las em várias capitais do Brasil (ABREU, 2007, p. 66-67).

Essa maneira de analisar a sociedade que escreve Dener é o que nos ampara no estudo de sua contribuição na compreensão dos papéis femininos desempenhados na década de 1970. Dener estava atento e se dizia ou escrevia algo, era baseado no que presenciava. A criação da *mulher luxo* estaria atrelada ao desenvolvimento financeiro do país na década de 1960, relacionada ao aumento do poder aquisitivo. A criação dessa nova categoria, como aquela que supera o próprio conceito de elegância, apresenta a relação luxo e elegância presentes na visão de Dener sobre as mulheres.

Esse processo de distinção das mulheres, recorrente nos discursos de Dener não é deixado de lado nos discursos do Curso Básico de Corte e Costura, em que o costureiro, imerso nas dualidades pessoais e do período, pretende falar de elegância ao mesmo tempo em que objetiva atingir às mulheres de menores recursos financeiros que não poderiam ser incluídas à

sua lista de *mulheres elegantes*. Inicialmente o costureiro inclui a mulher leitora no que poderíamos considerar como uma resignificação da categoria de mulher elegante: a categoria das *Elegantes*. Escreve Dener que antes de formar uma costureira, o seu curso ensinaria a leitora a ser *uma elegante* (ABREU, 1972c, 428).

Ao ensinar as mulheres a serem *elegantes*, mesmo que seus ensinamentos estejam relacionados aos comportamentos descritos em sua autobiografia como os de uma *mulher elegante*, Dener tem o cuidado de evitar a associação desse ensinamento presente no Curso Básico de Corte e Costura àquele presente em sua autobiografia. É evidente sua tentativa de transformar sua elegância em acessível, reforçando no curso que dependendo de seu estilo de vida, a mulher poderia alcançar a elegância, mesmo que não estivesse usando roupas caras. Nesse sentido, o costureiro continua a pregar a elegância como um modo de vida, porém, para o qual a vestimenta, poderia ser um recurso, um diferencial, com o auxílio de seus ensinamentos sobre moda e costura. Por meio do corte e costura do método de Dener, a elegância seria acessível às mulheres das camadas baixas da população, enquanto vislumbravam seus ensinamentos sobre as elites.

Nota-se que no método diferente de sua autobiografia, a *mulher bem vestida* ganha uma definição e a *mulher elegante* outra. Porém, no Curso Básico de Corte e Costura, o que se vê é o uso dos dois termos. Ora fala no termo do bem vestir, ora na elegância, e juntos, como sinônimos. Isso pode ser justificado pois ao misturar o *prêt-à-porter* e a alta-costura em algumas lições do Curso, o *bem vestir* poderia estar associado à aquisição de peças prontas, enquanto a *elegância* estaria relacionada à costura individualizada. Duas definições que se misturam em alguns momentos no discurso do costureiro, que ao tentar transformar sua elegância em acessível recorre à vivência das mulheres com o *prêt-à-porter*, misturando ambas realidades na possibilidade de as mulheres não abandonarem a prática da costura.

É notável que mesmo na tentativa de transformar sua elegância em acessível Dener incorpora e operacionaliza as concepções de segmentos distintos consoantes ao poder aquisitivo para instrumentalizar suas orientações. O que ele diz com todas as letras é que as mulheres são diferentes e que o poder aquisitivo é que as diferenciam e que de certa forma, há roupas para as mulheres das elites e das camadas médias e baixas. Isso é demonstrado quando escreve que são as características femininas, os lugares que elas pertencem ou as funções que exercem que vão determinar o que as mulheres vão comprar ou costurar, além, é claro, das distinções financeiras, há séculos determinantes, que pautam a aquisição da alta-costura ou do pronto para vestir.

Continuando seus conselhos sobre as roupas prontas para vestir, para o consumo feminino escreve Dener que além de tudo isso, são fatores importantíssimos “o clima em que

você vive, as cores e o estilo que lhe ficam melhor e – para falar a verdade – é realmente muito difícil coordenar tudo isso e adquirir roupas que sejam, úteis, bonitas, práticas” (ABREU, 1972c, p. 461). Essas considerações do costureiro, apontam para o trabalho a que se dedicou Dener durante toda sua trajetória profissional: criar a identidade da moda brasileira, partindo da consideração da brasilidade. A consideração do clima brasileiro e o uso de tecidos com temas nacionais, são alguns dos diferenciais presentes nas criações de Dener. O costureiro defendia a construção dessa moda nacional por meio da alta-costura, que poderia ter maior projeção internacional, dizia, “Com apoio, a alta-costura brasileira poderia trazer muito dinheiro para o Brasil” (ABREU, 2007, p. 112).

Sua preocupação com a projeção de uma moda nacional no mercado internacional, cujo diferencial era a brasilidade se apresenta como basilar e motivo de sua luta como costureiro de luxo, dedicando grande parte de sua autobiografia, como já abordado, a convencer as pessoas e os responsáveis pelo governo da importância da alta-costura como o laboratório de moda de um país (ABREU, 2007, p. 110) É a relação da elegância feminina e de uma moda nacional, que presente no método reforça a tentativa de Dener em transferir suas ideias de alta-costura para o consumo feminino de moda no período, enquanto no período começou-se “[...] a investir num novo conceito de elegância, relacionado com uma depuração do glamour e com fortes traços de praticidade” (SANT’ANNA, 2014b, p. 59).

Como a década de 1970 se apresenta com uma diversidade significativa de tendências de moda, Dener reconhece a dificuldade de coordenar as modas e todas as lições já abordadas e as que seguiriam, para alcançar o bem vestir. Nesse sentido, com a reafirmação do *prêt-à-porter* e suas promessas de consumo de peças que são produzidas para o mercado amplo, a “aura” da unicidade que ditava a alta-costura era perdida, o que poderia instaurar a dificuldade de alcançar a elegância. Essa falta de direcionamento poderia ser justificada, pois como escreve Durand (1988, p. 110) a partir dos “anos setenta, observou-se a preferência por compor a indumentária pessoal via aquisição de peças avulsas e de combinatórias individuais de saias, blusas, calças compridas, pulôveres, bijuteria, cinto, etc.”. Um exemplo disso, é quando Dener critica no método ferrenhamente a “mania” das brasileiras em comprar peças de liquidação. Escreve na sequência da lição, que há essa dificuldade,

Mesmo porque é uma grande tentação para as mulheres comprar roupas em liquidação, e assim ir adquirindo uma porção de peças cujo rótulo com o preço pode parecer muito interessante, mas que na hora de vestir vão estar inteiramente descombinadas com o resto de suas roupas, e assim acabam sendo um prejuízo, uma despesa inútil (ABREU, 1972c, p. 461)

Para o costureiro a ideia não era a compra pela compra, ou seja, o consumo pelo consumo. Sendo o consumo um valor do *prêt-à-porter*, para ele era preciso consumir corretamente, que consistia, na sua prática de costureiro, em analisar o objetivo da compra de uma roupa, para qual fim ela seria usada. Em outras palavras, Dener defende que visando a economia, com a falta de bom gosto, uma compra atrativa poderia se tornar um prejuízo, para o bolso e para a elegância e nesse sentido buscava imprimir sua opinião de costureiro às leitoras do método, alfinetando as consequências de aquisição desenfreada de *prêt-à-porter*.

Essa tendência de compras com liberdade de escolha que o *prêt-à-porter* proporcionou, é a “grande marca dos anos 70”, com a promoção de um estilo pessoal de vestir em que era possível encontrar as peças que lhe caíssem bem, buscando o equilíbrio e a harmonia entre a roupa e o seu modo de ser (CIDREIRA, 2008, p. 41). Talvez pela primeira vez, após a instalação e consolidação da indústria da moda, sobretudo da dinâmica imposta pela alta-costura enquanto ditadora das tendências sazonais, nessa década os consumidores passam a ter liberdade de escolha em relação ao visual que desejavam ter, exibir (CIDREIRA, 2008, p. 41).

Como essa tendência proporcionou maior liberdade, a fim de orientar as mulheres e evitar a compra errada, buscando sempre garantir a elegância, o costureiro segue as orientações às leitoras do Curso, mas passa a ser mais objetivo, ignorando agora o seu tipo de vida e a sua função. Escreve: “De qualquer forma, qualquer que seja seu tipo de vida, há um vestuário que é básico – e isso quer dizer: é o que você deve ter, além de mais peças que vão complementar suas necessidades de acordo com seu tipo de vida” (ABREU, 1972c, p. 461). Ou seja, mesmo com as diferenças no vestir de acordo com sua posição social e função, ao passar essa lista de itens básicos, Dener busca dar a chance à todas as mulheres de vestir-se bem. Porém, ao escrever na sequência que além dessas peças básicas que a mulher “deveria” ter, outras peças iriam complementá-las, a distinção novamente impera, pois os complementos a poderiam garantir.

O guarda-roupa básico ideal para Dener expressa um estilo de vida feminino entre casa e passeio:

Esse vestuário conta de: saias – duas para o verão, duas para o inverno; malhas (combinando com as saias) – três para o verão, três para o inverno; calças compridas – duas para o verão, duas para o inverno; blusas – três de mangas compridas e três de mangas curtas; um conjunto de verão e dois de inverno; três vestidos de passeio, de verão, e dois vestidinhos para ficar em casa; um vestido de noite; um casaco; uma capa de chuva (ABREU, 1972c, p. 461).

Esse conjunto de peças que formariam a fatia básica do guarda-roupa feminino, merece destaque, pois sua relação com o uso feminino de calças se apresenta no método como dois momentos distintos. O traçado dos moldes, explora apenas o risco da calça de pijama e da calça

“culote”. A primeira, é o risco simples de uma calça e nenhuma explicação é apresentada sobre sua interpretação para a confecção de outro modelo de calça. O segundo modelo, é considerado uma opção para as alunas que “apreciam um passeio a cavalo” por ser um modelo destinado à esse fim. Nota-se na parte destinada ao ensino da prática do risco, a manutenção da utilização das calças apenas para a prática de algum esporte. Sua associação à indumentária masculina, se faz presente ao explicar que a barra da calça “culote” é idêntica à barra da calça de homem, e que tendo uma em mãos a leitora poderia guiar-se melhor (ABREU, 1972). Mesmo que o traçado dos moldes mostre essa permanência, os escritos de Dener a contrariam quando relacionados ao uso de calças pelas mulheres.

Nota-se que a calça já fazia parte do guarda-roupa feminino, desde os anos 1950, retornando com mais força na moda ocidental em meados/fim da década de 1960 com a tendência “unisex” (STEVENSON, 2014, p. 194), principalmente com os *Jeans* que tinham grande aceitação, ganhando cada vez mais o mercado brasileiro, contrário às preferências de Dener que dizia: o “*Jeans* é a falência do bom gosto” (DÓRIA, 1998, p. 161). Essa presença das calças e a tendência unisex são apresentadas em 1965 por Pierre Cardin, que ao se inspirar na primeira caminhada no espaço, faz uma coleção chamada Cosmo: “As peças são unisex e bastante práticas, como túnicas, suéteres canelados e calças coladas ao corpo” (CIDREIRA, 2008, p. 40). Na década de 1970, as pernas da calça começaram a ter corte reto (STEVENSON 2014), e essa tendência é vista nas coleções de Dener nesse período, em que alguns modelos apresentam a dualidade entre saia e calça, mas que demonstram sua aceitação por essa opção para o guarda-roupa feminino.

Essa tendência também está relacionada à participação das mulheres no mercado de trabalho e à praticidade difundida no período. Porém, como os anos 1970, comprovaram a dificuldade de restringir uma moda a uma década, e o método foi escrito em 1972, percebemos o que escreve Stevenson (2014, p. 202) quando afirma que a “[...] primeira metade da década, pós-Woodstock, foi uma continuação do que é visto em geral como vestuário típico do final dos anos 1960”. Nesse sentido, segundo Prost (1992, p. 138), na França “em 1965, é a primeira vez que a produção de calças de mulher supera a de saias, e em 1971, são fabricados 14 milhões de calças, num total de 15 milhões de roupas”.

Partindo desses pressupostos, o Curso Básico de Corte e Costura Dener apresenta o conflito entre a prática de costura coordenada por Helena Aranha, que continuava com os preceitos antigos, como a calça para o homem e o vestido para a mulher, enquanto a moda já havia se atualizado, evidente tanto nos discursos de Dener como em suas criações. Porém, ainda que Dener destaque o uso da calça pelas mulheres, a sua preferência pelos vestidos se faz notar,

porque se apresentam em maior proporção, tanto para o espaço público quanto para o privado. Na lista de Dener, são três vestido de passeio para o verão, ou seja, o uso de vestidos se destinava apenas à estação mais quente, enquanto escreve que se somaria a lista mais dois “vestidinhos” para ficar em casa. Na sequência, Dener inclui à lista mais um vestido, porém, para a noite, assim como um casaco para o frio e uma capa de chuva para intempérie, ou seja, vestidinhos são para ficar em casa, enquanto vestidos são para sair.

Com a formação do guarda-roupa orientada, Dener segue a lição abordando a respeito da rotatividade das peças de vestuário. Escreve: “Para manter seu guarda-roupa sempre em dia, cada vez em que mudar a estação, você deve fazer um **check-up** em seu guarda-roupa. É quase certo que vai precisar de novas peças” (ABREU, 1972c, p. 461). Assim, a rotatividade da moda se faz presente, porém a maneira como esta é apresentada pelo costureiro é motivo de análise. Escreve: “Use então a cabeça: decida que tipo de roupa precisa, escolha o feitiço e só então compre o tecido, pois já estará sabendo a metragem certa” (ABREU, 1972c, p. 461). A expressão empregada por Dener, “use a cabeça” pode ter conotação pejorativa, como se a mulher leitora não pudesse pensar por si só. Como escreve Sant’Anna (2014a, p. 133) no começo da década de 1960, vários contos publicados em revistas femininas atentaram para a necessidade de a mulher “conquistar um tempo para si” aproveitar cada instante para “escutar seu corpo” e “perceber sua intimidade”. Aos poucos as mulheres começariam a pensar por si sem depender do marido para por exemplo, planejar uma viagem em família. Nesse sentido, o discurso de incentivo de Dener a usar a cabeça e decidir o tipo de roupa que precisa, reforça essa tendência, afinal, “não era fácil, especialmente para a mulher, ser reconhecida como alguém que podia pensar, e pensar coisas boas e inteligentes, por sua própria cabeça” (SANT’ANNA, 2014a, p. 133).

Nesse momento da escrita o costureiro passa a não falar mais a respeito da compra de peças de vestuário, mas sim de costurá-las, dizendo que a leitora comprasse o tecido com a metragem certa, a fim de confeccionar as novas peças de roupa necessárias. Novamente, vê-se o conflito de uma década, entre duas formas de produção, em que o método de trabalho ensinado às mulheres por Dener se apresenta disseminando conhecimentos de moda. O que Dener exemplifica nos conselhos de guarda-roupa é a caracterização do feminino e da feminilidade conforme concebido por ele no ofício de costureiro e que se transformam em práticas ensinadas no método, como recurso narrativo de memória de alguém que construiu uma vida de envolvimento com a moda brasileira. Em outras palavras, o Curso Básico de Corte e Costura Dener se apresenta como um trabalho memorialístico em que as condições do *prêt-à-porter* levam Dener à criação de um público ao traduzir sua forma de trabalho como costureiro de luxo

às “mulheres comuns”, alheias às elites, voltado principalmente às donas-de-casa que permaneceram no espaço privado.

### 3.3 A MULHER-MÃE-DONA-DE-CASA

O Curso Básico de Corte e Costura Dener assim como outros métodos desse ensino, contribuiu para diversidade de aprendizagens práticas desse ofício. Em forma de métodos de corte e costura, essa relação ensino-aprendizagem, permitiu a disseminação de diversos cursos que dependiam da classe social, da época e do lugar (MALERONKA, 2007). Como o diferencial do método Dener foi a adição de lições sobre a elegância de um costureiro de luxo, com o direcionamento do ensino às camadas sociais fora das elites da qual fazia parte, para compreender o Curso Básico de Corte e Costura Dener é necessário refletir sobre o público-alvo dos discursos do costureiro no método: as donas-de-casa.

Os três volumes do método de ensino de Dener, se mostram como um espelho de muitas faces, pois na década de 1970, Dener escrevia às mulheres a partir do lugar que lhe orientava e no qual convivia: a alta sociedade brasileira, porém, direcionando o olhar às “mulheres comuns”, fora das elites da qual participava. Como a realidade que melhor conhecia era a das elites, seu texto se apresenta com ambiguidades sobre os papéis femininos de acordo com a classe social. São os dilemas e conflitos de uma época de profundas mudanças presentes no ensino do método de corte e costura que ressoam nos conselhos de Dener às mulheres.

Historicamente, quando se refere às mulheres, “usam-se estereótipos para designá-las e qualificá-las” (PERROT, 2015, p. 21) e nesse sentido, ao direcionar seu discurso às mulheres das camadas baixas da população Dener demonstra a sua interpretação daquelas mulheres que estavam fora das elites. Prevalendo o imaginário de uma mulher que passa a maior parte do seu tempo em casa, cuidando do lar e dos/as filhos/as, Dener reforça como leitora, os estereótipos há muito tempo repetidos: a mulher-mãe, dona-de-casa, correta em suas questões e que no lar cuida e costura para si e para os/as filhos/as.

Isso reflete a dualidade do período estudado, com a remodelação e ao mesmo tempo permanência do espaço doméstico como espaço feminino. Como o trabalho doméstico é fundamental na vida das sociedades ao proporcionar seu funcionamento e reprodução, ele está associado ao feminino e dessa forma, é fundamental na vida das mulheres (PERROT, 2015, p. 114). Assim, o trabalho doméstico,

É um peso nos seus ombros, pois é responsabilidade delas. É um peso também em sua identidade: a dona de casa perfeita é o modelo sonhado da boa



educação, e torna-se um objeto de desejo para os homens e uma obsessão para as mulheres. O caráter doméstico marca todo o trabalho feminino: a mulher é sempre uma dona de casa (PERROT, 2015, p. 114 e 115).

Como o trabalho de casa é inseparável da condição feminina, no Curso Básico de Corte e Costura, Dener reforça a relação das roupas e dos cuidados das mulheres com o lar. Resignifica a elegância de um costureiro de luxo para as mulheres comuns realizarem os serviços domésticos. Isso se deve à mudança na década de 1950, em que o trabalho feminino no lar passou a ser visto com outros olhos. Como escreve Lipovetsky (1997, p. 203-204)

A dona-de-casa moderna é simultaneamente uma condição social e uma moral, uma visão normativa da mulher, uma religião laica da mãe e da família. Surge uma nova cultura que coloca num pedestal as tarefas femininas outrora relegadas para segundo lugar, que idealiza a esposa-mãe-doméstica que dedica a sua vida aos filhos e à felicidade da família.

A preocupação de manter a mulher no lar nesse período, fez com que a ideologia promovesse as tarefas domésticas como uma forma de dignificar uma ocupação tradicionalmente considerada inferior e glorificar a “fada do lar”. Porém, eis a dualidade histórica do modelo de dona de casa.

Por um lado, ele recriou uma diferenciação máxima entre os papéis dos dois sexos, em oposição aos ideais modernos de igualdade. Contudo, por outro lado, foi acompanhado por um processo de reconhecimento e de celebração das funções femininas, inseparável das sociedades da igualdade. Esposa, mãe, educadora, dona-de-casa; eis os papéis femininos exaltados, tidos em consideração, em princípio dotados de um valor igual aos que incubem aos homens. (LIPOVETSKY, 1997, p. 212)

Mesmo que os anos 1960 inaugurem um novo ciclo no ideal da fada-do-lar, multiplicando-se na imprensa artigos que evocavam a insatisfação da dona-de-casa, as suas frustrações, a monotonia de suas vidas (LIPOVETSKY, 1997, p. 213), é importante destacar que neste ambiente, a opinião pública evoluiu no decorrer da década de 1970. Como escreve Lipovetsky (1997, p. 214), nos Estados Unidos, em 1970, oitenta por cento das mulheres brancas pensavam que era muito melhor que a esposa ficasse no lar. Sete anos mais tarde, apenas 50 por cento dos franceses reconheciam-se no ideal de uma família em que apenas o homem exerce uma profissão e a mulher fica em casa. Esta porcentagem cai para 30 por cento em 1978. (LIPOVETSKY, 1997, p. 214). Nesse sentido, mesmo que não em números nacionais, nota-se que em geral, no início da década, período de lançamento do Curso Básico de Corte e Costura Dener, o cenário era de transformações mas a maioria das pessoas ainda conservava as ideias tradicionais de família e trabalho doméstico.

A ideologia da dona-de-casa, elaborada pela recusa da mulher indivíduo, igual e independente, contraria os valores modernos que celebram a livre posse de si mesma, pois a dona de casa está encastrada na ordem da comunidade doméstica – ela não se pertence, ela pertence “por natureza” à família, no seguimento direto das normas holistas (LIPOVETSKY, 1997, p. 207). Nesta ideologia, como reforça Lipovetsky (1997, p. 209), mesmo isenta de trabalho assalariado, a esposa-mãe encontra-se investida de uma missão utilitária e produtiva: fazer economias, gerir o lar e preparar um futuro melhor para os/as filhos/as. Porém, não deixa de ser verdade que este encerramento no lar não impediu de maneira nenhuma um processo concomitante de libertação das mulheres relativamente aos saberes e aos saber-fazer tradicionais (LIPOVETSKY, 1997, p. 209). E a costura, como um saber-fazer tradicional às mulheres, levou muitas jovens à realização de cursos profissionalizantes de costura, com o intuito de qualificar-se.

Elogiavam sua habilidade como se fosse uma aptidão natural. As famosas “qualidade inatas” das mulheres recobrem, na realidade, qualificações adquiridas, resultados de aprendizagens pacientes e pouco formalizadas. [...] A *costura* foi um imenso viveiro de empregos, de ofícios, de qualificações para as mulheres, e isso durante séculos. Está ligada à importância do vestuário e da roupa íntima em nossa cultura, nesse estágio do desenvolvimento das sociedades ocidentais. (PERROT, 2015, p. 121)

A costura como trabalho feminino doméstico é notável visto a importância do vestir nas sociedades. Com a importância do corpo e das aparências, a arte de costurar e produzir roupas para a família transforma o ofício da costura em parte do trabalho doméstico. E nesse sentido, a partir da década de 1950, a dona-de-casa perpetua uma tradição multimilenar dos papéis femininos, ao mesmo tempo em que encarna um dispositivo moderno por meio de normas sociais dicotômicas, marcando sua dualidade.

O papel feminino de dona-de-casa presente nos discursos de Dener no Curso Básico de Corte e Costura, reforça em alguns momentos o ideal da dona-de-casa burguesa apontado por Michele Perrot.

Ela tem a responsabilidade de zelar pela família e de manter a casa em ordem: arrumação e limpeza da casa ou do apartamento, lavagem e repassagem das roupas, elaboração de cardápios das refeições, cuidados e educação das crianças, organização das *soirées* familiares, recepções para a sociedade (PERROT, 2015, p. 116).

É importante destacar que com a modernização o trabalho doméstico feminino, esse ideal sofre remodelações. A revolução das necessidades, a revolução sexual e o consumo de massa levaram à proliferação dos produtos (LIPOVETSKY, 1997). Com eles, os “trabalhos

domésticos propriamente ditos se amenizaram. Mas os filhos – sua saúde, seus estudos, suas distrações – os substituíram. De tal forma que o doméstico continua a pesar na agenda das mulheres. Sem que o homens colaborem muito mais” (PERROT, 2015, p. 118). Ademais desses cuidados, o consumo, a juventude e a beleza passam a constituir as novas obrigações das donas-de-casa. “Naturalmente, o ideal da boa esposa e mãe não desaparece, mas a retórica sacrificial que o acompanhara até então fica encoberta pelas normas individualistas do bem-estar e da sedução” (LIPOVETSKY, 1997, p. 206).

O ato de embelezar-se, maquiarse, desejar manter-se jovem e agradar, deixam de surgir como um luxo mais ou menos culpado, mas como o *dever* de toda mulher preocupada em conservar a fidelidade do seu marido. Assim, a beleza feminina passa a ser vista não mais como um caminho para o abismo e sim para o sucesso e o bem-estar, o equilíbrio e o êxito (LIPOVETSKY, 1997).

Para compreender a leitora do Curso Básico de Corte e Costura Dener, ou seja, as mulheres donas-de-casa de 1972, podemos utilizar a classificação feita por Lipovetsky (1997), que considera a existência de três modelos históricos do feminino, a Primeira mulher, a Segunda mulher e a Terceira mulher.

O modelo da Primeira mulher descrita pelo autor é marcado pelo domínio social do masculino sobre o feminino, edificado por uma hierarquia diferencial dos sexos, sustentados na religião, por Adão e Eva, em que as mulheres estavam sempre em segunda categoria e eram satirizadas como um ser enganador e dissoluto, inconstante e ignorante, invejoso e perigoso. Escreve Lipovetsky (1997, p. 230) que a mulher é vista como um mal necessário, relegada para atividades sem brilho. Um ser inferior, sistematicamente desvalorizado ou desprezado pelos homens. Isto desenha o modelo da Primeira mulher que perdura longamente na história, inclusive até a alvorada do século XIX em certas vertentes das nossas sociedades.

A Segunda mulher, surge na segunda metade da Idade Média, na tentativa de louvar os papéis das mulheres e os seus poderes. Poderes que continuam a ser unicamente relegados para os campos do imaginário, dos discursos e da vida doméstica. Poder civilizador dos costumes, senhora dos sonhos masculinos, “belo sexo”, educadora dos filhos/as, “fada do lar”. Contrariamente ao passado os poderes específicos do feminino são venerados e colocados num pedestal (LIPOVETSKY, 1997, p. 231). Após o poder maldito do feminino da Primeira mulher, edificou-se o modelo da Segunda mulher, a mulher exaltada, idolatrada, na qual as feministas reconhecerão uma derradeira forma de domínio masculino. Porém, é importante destacar que mesmo que “a mulher não seja reconhecida como indivíduo igual e autônomo, nem por isso deixa de sair da sombra e do desprezo que eram seu destino” (LIPOVETSKY, 1997, p. 231).

Para Lipovetsky (1997), a invenção do belo sexo no Renascimento, reforça o estatuto privilegiado da beleza da mulher associada à sedução. Recriando o primado da importância do parecer na identidade feminina, a mulher passa a ser identificada como o belo sexo. A beleza passa a ser o primeiro grau de ascensão que conduz ao Criador, e com isso, do enobrecimento divino da beleza sensível, nasceu a consagração do belo sexo. “Na sua verdade profunda, o culto do belo sexo exprime uma cultura e uma hierarquia de essência moderna” (LIPOVETSKY, 1997, p. 118).

A ideologia desse modelo ecoa na frase: “Uma mulher nunca é demasiado bonita; quanto mais o for, mais a sua feminilidade brilha” (LIPOVETSKY, 1997, p. 97). Como na maior parte da história do Ocidente, a mulher não era de modo nenhum a suprema encarnação da beleza, essa mudança de um modelo à outro, com o surgimento do ideal do belo sexo é justificada por diversos fatores.

Para que surgisse a idolatria do belo sexo, foi preciso – condição necessária mas certamente não suficiente – que emergisse a divisão social entre classes ricas e classes pobres, classes nobres e classes trabalhadoras com o correspondente aparecimento de uma categoria de mulheres isentas do trabalho. Essas novas condições sociais permitiram associar mais estreitamente a feminilidade às práticas de beleza: durante as longas horas de ociosidade de que dispõem as mulheres de classes superiores, elas ocupam o seu tempo a maquilhar-se, a ornamentar-se e a tornar-se belas para se distraírem e agradarem o marido. [...] Mulheres belas, mulheres ociosas: doravante a beleza será considerada como incompatível com o trabalho feminino (LIPOVETSKY, 1997, p. 103).

Como uma cultura e uma hierarquia de essência moderna, a cultura do belo sexo exigiu a desigualdade social, o luxo e o desprezo do trabalho produtivo por parte das elites. Esse cenário é base para os discursos do costureiro Dener no Curso Básico de Corte e Costura e o ajuda a delinear sua leitora. Durante sua carreira, Dener conviveu com protagonistas desse modelo do belo sexo, que influenciaram decisivamente seus discursos até a década de 1970 e que o inspiram a escrever sobre elegância às mulheres desprovidas de luxo, nessa desigualdade social. São discursos que reafirmam os tratados que fixam mais minuciosamente os critérios da beleza e da elegância feminina, que enumeram e classificam num espírito de sistema, “as qualidades que as mulheres devem apresentar para serem consideradas perfeitas e estabelecem as regras da beleza, não em geral, mas nos ínfimos detalhes (LIPOVETSKY, 1997, p. 119).

A década de 1970 marca um período de transição importante. A desvitalização do ideal da dona-de-casa, a legitimidade dos estudos e do trabalho femininos, o “descasamento”, a liberdade sexual e o controle da procriação, foram manifestações do acesso das mulheres à total disposição de si mesmas em todas as esferas da existência (LIPOVETSKY, 1997, p. 232). Onde

outrora as determinações eram mecanicistas, há agora lugar para opções e árbitros individuais o que contribuiu para o surgimento do modelo da Terceira mulher. Enquanto a Primeira e a Segunda mulheres estavam subordinadas ao homem; a terceira está sujeita a si mesma.

Porém, apesar de a Terceira mulher marcar uma inegável ruptura histórica, evitemos assimilá-la a uma mutação que faz tábua rasa do passado (LIPOVETSKY, 1997, p. 234). Não é a semelhança dos papéis sexuais que vence, mas o não dirigismo dos modelos sociais e, correlativamente, o poder de autodeterminação e de indeterminação subjetiva dos dois gêneros (LIPOVETSKY, 1997, p. 235). A Terceira mulher é como um misto de avanço igualitário e de continuidade desigual, pois mesmo conquistando o espaço público, “[...] o pólo doméstico continua a ser uma prioridade mais marcante no feminino do que no masculino e o pólo profissional uma prioridade mais masculina do que feminina” (LIPOVETSKY, 1997, p. 240).

A mulher leitora delineada pelos discursos de Dener no Curso Básico de Corte e Costura, situa-se na fronteira entre o modelo da Segunda e da Terceira mulher. A segunda mulher, adulada, idealizada, instalada num trono, como mãe e dona-de-casa subordinada ao homem, pensada por ele, definida em relação a ele, não era mais do que aquilo que o homem pretendia que ela fosse, enquanto a Terceira marca relativamente autonomização “ao domínio tradicional exercido pelos homens sobre as definições e significados imaginário-sociais da mulher” (LIPOVETSKY, 1997, p. 232). Tudo, na existência feminina, passou a ser uma opção, um objeto de interrogação e de arbítrio, influenciado pelo consumo ao qual as mulheres tiveram acesso e passaram a ser protagonistas.

Porém, como escreve Lipovetsky (1997), seja na esfera do sentimento, seja na da aparência, dos estudos, do trabalho profissional ou da família, reatualizam-se disparidades de orientações, de gostos e de arbitragens, mesmo que seguramente menos ostensíveis do que outrora. A variável sexo continua claramente a orientar as existências, a fabricar diferenças de sensibilidades, de itinerários e de aspirações. O emprego maciço das mulheres, a abertura de carreiras aos dois sexos e o desmoronamento do ideal da dona-de-casa não impedem que se prolongue, no que respeita a homens e mulheres, uma diferença estrutural na articulação vida profissional/vida familiar. (LIPOVETSKY, 1997, p. 239)

Aquilo que, do passado, se prolonga, não é átono, mas sim impelido pela dinâmica do sentido, das identidades sexuais e da autonomia subjectiva. O facto de as mulheres continuarem a manter relações privilegiadas com a ordem doméstica, sentimental ou estética não é simplesmente devido ao peso social, mas antes por essas relações estarem de tal forma dispostas que já não entravam o princípio da livre posse do Eu e funcionam como vectores de identidade, de sentido e de poderes privados: é no próprio interior da cultura

individualista-democrática que se reproduzem os percursos diferenciais dos homens e das mulheres. (LIPOVETSKY, 1997, p. 11)

Entre essas permanências, o papel do homem e da mulher no núcleo familiar, são demonstrados no Senso demográfico do IBGE de 1970. No senso de 1970 (IBGE, 1970, p. 26) consta que as análises para as famílias discriminavam as pessoas, segundo as seguintes condições: “Chefe de família – pessoa responsável pela família; cônjuge – pessoa que vivesse maritalmente com o Chefe, existindo ou não vínculo matrimonial”. Nota-se que devido à patriarcalidade, o Chefe é demonstrado no masculino, reforçando os papéis femininos, em que a mulher só existe na família relacionada ao Chefe. Assim, as permanências nos comportamentos, e conseqüentemente no vestir das mulheres, são consideráveis e refletem a dificuldade de estudar esse período de dualidades.

Como obra da imprensa, das indústrias do cinema, da moda e da cosmética, entre essas dualidades, impõe-se a seguinte constatação: embora a moda do vestuário seja cada vez menos indicativa e capte uma parte cada vez menos importante dos orçamentos, os critérios estéticos do corpo exercem a sua soberania com uma força dez vezes maior. “Quanto menos homogênea é a moda, mais o corpo esbelto e firme se torna uma norma consensual” (LIPOVETSKY, 1997, p. 131).

Nesse sentido, a febre da beleza-magreza-juventude segundo Lipovetsky (1997) significaria tanto uma extensão e um poder inéditos da oferta econômica como uma reação social e cultural dirigida contra a caminhada das mulheres em direção à igualdade, um elemento constitutivo do contragolpe de que as mulheres são vítimas e cujas as manifestações vão se multiplicar a partir do final dos anos 1970. Essa tendência à magreza, é exposta por Dener no Curso Básico de Corte e Costura em 1972 quando explora quatro influenciadores da elegância feminina, sendo elas a importância do tamanho, do corte, das cores e do tipo físico para qualquer vestimenta. Sobre a relação do vestir com o corpo, escreve o tópico “Conheça seu tipo físico” (ABREU, 1972c, p. 466), que influenciaria a escolha correta da roupa. Porém, esse ensinamento se mostra com o objetivo maior de ajudar as mulheres a aceitarem, em partes, a imperfeição. O complexo feminino relacionado à beleza e sua relação à idealizada perfeição é abordado pelo costureiro, utilizando o espelho como um amigo.

Para analisar o tamanho, o corte, as cores e o tipo físico escreve Dener às mulheres: “Não tenha medo do espelho: ele pode ser um amigo e tanto. Portanto, consulte-o. Evidentemente, ao comprar a roupa que vai usar, você terá de levar tudo isso em consideração” (ABREU, 1972c, p. 466). Para o costureiro, era necessário examinar-se friamente diante do espelho, observando os pontos positivos e negativos de sua silhueta, a fim de conhecer seu tipo

físico, com objetivo de mostrar que a perfeição não existe. A autoanálise reforçada por diversos conselhos publicitários, entendia a feiura “como alguém incapaz de se contentar com a própria vida, discernir seu charme e tirar proveito de seus dotes. Por isso, quando não se tinha uma boa aparência, o melhor, sugeriam os conselhos, era fazer um *exame de consciência*” (SANT’ANNA, 2014a, p. 112) e o espelho seria um importante instrumento para esse exame. Escreve Dener,

Para ajudá-la a não ter medo do espelho, aqui vai uma observação da vida real: ninguém é totalmente perfeita, nem totalmente imperfeita. Talvez a pessoa, que na sua mente esteja como padrão de perfeição física, seja apenas uma pessoa que sabe reconhecer seus defeitos e qualidades, disfarçando aqueles e tirando partido destas (ABREU, 1972c, p. 466).

Ele prega a beleza e a elegância mas na aceitação da imperfeição, uma imperfeição que poderia ser “corrigida” pelo autoconhecimento, utilizando a roupa como recurso. Como a aparência é passível de manipulação, a moda pode funcionar como um recurso para essa dissimulação. Esse ensinamento reforça a tendência de que a beleza se torna o resultado de um empreendimento pessoal dependente de uma escuta dos próprios sentimentos e de que se essa escuta fosse acurada e se a mulher fosse empenhada e disciplinada, a feiura teria sempre alguma solução (SANT’ANNA, 2014a).

Na sequência do método, Dener ao abordar os tipos físicos levanta outra questão: a mulher considerada gorda. Já havia dito o costureiro: “Odeio gordas e indecisas” (DÓRIA, 1998, p. 163) e essa característica se mostra no Curso Básico de Corte e Costura em que consta: “Se você estiver tão gorda que realmente não fique bem com nenhuma roupa, crie coragem e enfrente a tão necessária dieta” (ABREU, 1972c, p. 466). Esse destaque do costureiro para a mulher gorda reafirma sua opiniões. Como o próprio Dener escreve 1972:

Darcy Teodoro Iaroussi, a pessoa que mais entende de ópera no Brasil, uma vez telefonou-me, dizendo que Victoria tinha esquecido na Europa as roupas da La Traviatta. Trouxera as de Lucia di Lammermoor. Não tinha nada que ver um guarda roupa com outro, um fazendo a renascença e outro de inspiração romântica. “Você tem de nos salvar, fazendo as roupas da Victoria em 48h”. Eu disse que jamais faria essa loucura. “Toda cantora lírica é gorda e eu não tenho saúde para fazer roupa para essas senhoras imensas. Além disso, eu não sei se ela é boa e vai valer o sacrifício.” Meu amigo garantiu que por incrível que parecesse, Victoria tinha 48 de cintura. Aí perguntei: “E ela dá o mi bemol do 1º. Ato?” Ele garantiu que sim. De noite Victoria Canale estava em minha casa, cantando La Traviatta inteira, condição que impus. O mi bemol do Sempre Libera foi perfeito e o centímetro confirmou os 48 (ABREU, 2007, p. 148).

É notável na escrita do costureiro, conhecimento e amor pela ópera, assim como também sua participação nesse meio de artistas e amantes da arte. Porém, a sua negação inicial ao trabalho, motivada pelo corpo da cantora que usaria essas roupas merece destaque. O discurso do costureiro evidencia a opinião e o preconceito que Dener não fazia questão de esconder. Outro detalhe que necessita ser explorado é o conceito de magreza, e esse seria ter 48 centímetros de circunferência da cintura. Como afirma Sant'Anna,

Em solo nacional, havia alguma tolerância às cheinhas de corpo exibidas com charme pelas chanchadas cariocas, produzidas pela Atlântida, desde 1941. Mesmo assim, a cintura fina – “cintura de pilão” – permaneceu uma qualidade feminina resistente à passagem dos anos (SANT'ANNA, 2014a, p. 101).

A cintura fina se mostra como recurso para a elegância. Pelas palavras de Dener no Curso Básico de Corte e Costura, estar muito gorda, para o ideal de beleza do período, necessitava correção. Para isso o costureiro continuava seu discurso de incentivo à aquelas que “estavam tão gordas que nada lhe cairia bem” (ABREU, 1972c) dizendo:

Lembre-se que comer menos é apenas um hábito; que, evidentemente, ao começar a emagrecer, você começará inclusive a sentir melhor, ter melhor disposição, e sobretudo vai melhorar muito seu estado de espírito quando puder finalmente reconhecer que está melhorando sua silhueta (ABREU, 1972c, p. 466).

A fim de incentivar a transformação do hábito alimentar das mulheres que estivessem muito acima do peso, Dener escreve como a mulher que se propusesse a fazer a dieta se sentiria quando os resultados comesçassem a aparecer. Esse ensinamento reforça a tendência vigente no período de que fala Sant'Anna (2014a, p. 129), que “para alcançar o pódio da singularidade pessoal, era preciso perder peso. Todas deviam ser singulares, especiais, diferentes, porém magras”.

Nas linhas do método, ao demonstrar que a elegância está relacionada não só ao vestir e ao comportar-se, mas ao corpo, nota-se sua tentativa de difusão de uma elegância acessível às mulheres comuns – resultado da relação corpo/vestuário– que todas as mulheres poderiam alcançar com algum esforço e seguindo seus ensinamentos. Com isso, a mulher estaria mais próxima de ser “uma elegante” (ABREU, 1972a), ou uma dona-de-casa elegante. Escrevendo à essas mulheres, Dener encerra esse capítulo, que é também o capítulo de encerramento do Curso Básico de Corte e Costura, com a seguinte dica: “Consulte o espelho sem medo. Não, ele não é seu inimigo. Ele é apenas um amigo muito sincero” (ABREU, 1972c, p. 466).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura imaterial no Curso Básico de Corte e Costura, representa as subjetividades femininas associadas à prática da costura, pelos discursos de um costureiro de luxo. Um costureiro que empreendeu uma imagem idealizada, com um processo de construção midiática visível em diversas publicações do período. Seu nome esteve veiculado à diversas mídias e seus passos noticiados, positiva ou negativamente. Como uma personagem multifacetada, empreendeu em diversas áreas, e nas principais, sendo figurinista, apresentador de TV, jornalista ou escritor, Dener nunca objetivou deixar a moda, sendo ela o motor de todas as outras iniciativas, pois o que a fundamentava era sua necessidade de ser antes de “Dener, o costureiro”, ser apenas “Dener”, reconhecido e amado por todos, aplaudido por multidões.

Deve-se destacar que compreendemos as iniciativas de Dener como resultado de sua trajetória, inserida no período de mudanças no processo produtivo da alta-costura e do prêt-à-porter. É notável que as décadas de 1960 e 1970, tanto no Brasil quanto no exterior, são marcadas pela *consolidação do prêt-à-porter* que altera significativamente o sistema de produção e consumo da moda e se depura de quaisquer emblemas de classe e distinção ainda presentes no sistema da alta-costura. Especialmente no Brasil, nota-se um conflito entre a tradição e a modernidade com a maior abertura ao consumo. Ao buscar defender sua posição de costureiro de luxo, Dener irá se apropriar dos mecanismos engendrados pelo prêt-à-porter, com a aproximação do luxo e da elegância ao popular, revelando que a elegância não consiste na exaltação da riqueza utilizada de forma equivocada, ou seja, seria acessível às mulheres das camadas médias e baixas da população a possibilidade de não ser “cafona”.

No decorrer dos três volumes, o dom da elegância, explorado pelo costureiro, deveria ser desenvolvido pelas donas-de-casa por meio de suas lições. São os saberes femininos que se acoplam ao da moda que possibilitam a instrumentalização dos conhecimentos para alavancar a valorização da beleza, da elegância. Mudanças profundas em que saberes se associam e se expandem. Nesse sentido, retomamos que os adjetivos culturalmente atribuídos a mulher como a fragilidade, a sensibilidade e o temperamento dócil, permitem traçar um todo coerente em que o Corte e Costura ressurgem nesse cenário como um ofício que não interrompe ou denigre essa imagem idealizada da mulher. Os saberes e os fazeres históricos das mulheres com as artes das agulhas, do costurar e do bordar, de usar as cores, de juntar e associar panos, tecidos e rendas, fabricaram uma prática feminina aceitável para a sociedade que via a mulher como braço fraco, que, sendo destinada apenas ao espaço privado, poderia ter um ofício que preservasse sua imagem idealizada de dona de casa de família. Concomitante a isso, aos poucos a presença

feminina começa a ser maior no espaço público, das fábricas, com novos postos de trabalho. Nesse sentido, analisar o ensino do corte e costura, seja para o espaço público ou privado, indissociável da maneira como as mulheres eram vistas e representavam seu papel na sociedade, revela-se como poderoso meio de compreensão da história da educação das mulheres no Brasil, de sua inserção no mercado de trabalho e, por conseguinte, de um recorte de elementos sociais e culturais de um dado período histórico, contribuindo assim, para futuros estudos da educação a distância brasileira, do trabalho feminino e da história das mulheres.

Escrevendo às suas leitoras, no início da década de 1970, sobre os cuidados que deveriam ter com a família, Dener reforça por meio de seus discursos sobre costura infantil, o seu ideal feminino de dona-de-casa, enquanto concomitante a isso, mudanças importantes quanto à mulher no espaço público são presenciadas no Brasil. Assim, a análise sobre as práticas do vestir entre mães e filhos no período em questão, auxiliam na compreensão da relação das mulheres com o mercado do vestuário nessa década, em que as vestimentas produzidas no espaço privado eram ainda em sua maioria costurados pelas mulheres das camadas baixas da população, como uma responsabilidade feminina e materna, sendo a costura parte do cuidado com os filhos.

São os comportamentos femininos transmitidos por discursos masculinos, que encontravam no poder simbólico de Dener como costureiro de luxo, a aceitabilidade feminina. Nesse sentido, o processo de controle exercido por Dener é eficaz para pensarmos as mulheres nas duas esferas sociais: o ambiente privado e o público. Ao direcionar o ensino à elegância das mulheres, relacionada aos espaços femininos de convivência, Dener explora que o vestir depende do meio social, da função, do dinheiro disponível. Assim, ao discursar sobre a importância da escolha das roupas de acordo com cada ocasião, classificando-as conforme o que considerava como ambientes frequentados pelas mulheres, o costureiro possibilita uma análise sobre as sociabilidades femininas nesse período.

É importante ressaltar que o objetivo não é esgotar o assunto, visto que a relação do costureiro, do luxo e do “povo” pode resultar em diversas abordagens, mas sim perceber, por meio da análise dos escritos do estilista nos três volumes, amparada pela sua biografia e estudos históricos do período, o conceito de elegância, patrimônio imaterial, por meio dos bens culturais da produção estética e artística de Dener como costureiro. Um patrimônio brasileiro para pensar a própria história da moda, pela importância de sua trajetória para a história do Brasil. É a personalidade Dener como patrimônio, se reafirmando como produtor de bens culturais materiais e imateriais, pois veiculava nas roupas produzidas por ele, assim como em seus escritos, os conceitos, os valores, os ideais de beleza, de elegância, de luxo, de boa estética, do

vestir-se correto, entre outras construções desse costureiro que alterou conceitos a respeito de homens que costumavam para mulheres. Nesse sentido é possível perceber um panorama de mudanças e permanências da moda com a perda de público da alta-costura e o fortalecimento do *prêt-à-porter*, assim como do conceito de elegância na década de 1970 que passa a agregar a sofisticação que desbanca o luxo e o glamour de antes, com apelo à simplicidade. Esse panorama auxilia no entendimento dos novos caminhos que a moda percorria nesse período e nos permite refletir o papel do estilista nesse momento de transição, por meio de suas iniciativas que poderiam ser o seu último suspiro como amante da classe da alta costura. É a profissão do costureiro de luxo e as camadas baixas da população que se entrelaçam nas tramas da história social e juntos exploram as relações de dominação e distinção de classes, por meio de discursos de um dos maiores nomes da história da moda brasileira: Dener Pamplona de Abreu, a quem tive o prazer de conhecer e a quem tentei entender, nestes últimos dois anos de meu percurso acadêmico.

## REFERÊNCIAS

### Fontes

ABREU, Dener Pamplona de. *Curso Básico de Corte e Costura*. Coordenação de Helena Aranha. Volume I. São Paulo: Editora Rideel LTDA, 1972a.

\_\_\_\_\_. *Curso Básico de Corte e Costura*. Coordenação de Helena Aranha. Volume II. São Paulo: Editora Rideel LTDA, 1972b.

\_\_\_\_\_. *Curso Básico de Corte e Costura*. Coordenação de Helena Aranha. Volume III. São Paulo: Editora Rideel LTDA, 1972c.

\_\_\_\_\_. *Dener- O luxo*: Dener Pamplona de Abreu. 3 ed. revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

AREND, Silvia Fávero. Meninas. Trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Org.). *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Sistema da Moda. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Inéditos*, vol. 3: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONADIO, Maria Claudia. *O fio sintético é um show!:* moda, política e publicidade; Rhodia S. A., 1960-1970. Campinas: UNICAMP, 2005. Tese, programa de Pós-graduação em História. Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000365054>> Acesso em: 25 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. *Moda e feminilidade, um “todo indivisível”*. In: Moda, Comunicação e Cultura: um olhar acadêmico. São Paulo: Arte & Ciência; NIDEM – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Moda/UNIP; FAPESP, 2002.

BORGES, Vavy Pacheco. FONTES BIOGRÁFICAS: Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

BORN, Claudia. Gênero, trajetória de vida e biografia: desafios metodológicos e resultados empíricos. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 3, nº 5, jan/jun 2001, p.240-265 Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/sociologias/article/viewFile/5736/3326>> Acesso em: 29 jul. 2015.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 154-161.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

BOURDIEU; Pierre. DELSAUT, Yvette. *O costureiro e sua grife*: contribuição para uma teoria da magia. Tradução: Maria da Graça Jacintho Selton. Educação em revista, Belo Horizonte, n.34 dez/2001.

BOSCHILIA, Roseli T. *Condições de vida e trabalho: A mulher no espaço fabril curitibano (1940-1960)*. Curitiba: UFPR, 1996. Dissertação, Programa de Pós-graduação em História. Curitiba, 1996.

BIROLI, Flávia. *O público e o privado*. In MIGUEL, Luis Felipe; BORELLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

BRESSER PEREIRA, Luis Carlos. *Inflação e recessão* In *A mudança de política antiinflacionária em 1967*. Visão, fevereiro de 1971. Disponível em: <<http://www.bresserpereira.org.br/Books/InflacaoeRecessao-1Edicao/10-A-Mudan%C3%A7a-de-Pol%C3%ADtica-Antiinflation%C3%A1ria-em-1967.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2016.

BUITONI, Ducília Helena Schroder. *Mulher de Papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Editora Loyola, 2009.

BURKE, Peter. *Modernidade, cultura e estilos de vida*. In: BUENO, Maria Lucia; CAMARGO, Luiz Octávio (Org.). *Cultura e estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CAMPAGNOLLI, Antonio. *Método VOGUE: Corte e alta costura*. 19 ed. São Paulo, 1967.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Senac, 2008.

CALLAN, Georgina O'Hara. *Enciclopédia da moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARDOSO, Silvia Oliveira. *O fenômeno "cafona" e a crítica musical nos anos 1970*. 3º Encontro Regional Sudeste de História da Mídia – UFRJ, Rio de Janeiro, abr.2014. Disponível: <[http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/3o-encontro-2014/gt-4-2013-historia-da-midia-sonora/o-fenomeno-201ccafona201d-e-a-critica-musical-nos-anos-1970/at\\_download/file](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/3o-encontro-2014/gt-4-2013-historia-da-midia-sonora/o-fenomeno-201ccafona201d-e-a-critica-musical-nos-anos-1970/at_download/file)> Acesso em: 26 jul. 2015.

CARRASCOSA, João (Ed.). *O Brasil na moda: backstage*. São Paulo: Editora Caras, 2003.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. *Novas diretrizes para a proteção do patrimônio: a diversidade cultural e o imaterial*. MÉTIS: história & cultura. V.12, n.24, p.40-63, jul/dez. 2012.

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. São Paulo: Papyrus, 1995.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

\_\_\_\_\_. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. *Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica)*. *Cadernos pagu (4)* Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 1995: p. 37-47. Disponível

em: <<http://periodicos.bc.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1761>> Acesso em: 20 jul. 2015.

CIDREIRA, Renata Pitombo. A moda nos anos 60/70 (comportamento, aparência e estilo). *Recôncavos (2)1, Bahia*, Centro de Artes, Humanidades e Letras, 2008, p.35-44. Disponível em <<http://www2.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n02/pdf/Renata.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2015.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro. n. 21451, 10 de mar.1963. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 22639, 21 de jan. 1967. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 23599, 24 de mar.1970a. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 23737, 30 e 31 de ago. 1970b. Coluna Bela, Dener. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 23751, 18 de set. 1970c. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 23777, 18 e 19 de set. 1970d. Coluna Bela, Dener. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 23753, 20 e 21 de set. 1970e. Coluna Bela, Dener. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 23771, 11 e 12 out. 1970f. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 23783, 25 e 26 de out.1970g. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 23813, 29 e 30 de nov. 1970h. Um sucesso esses shorts, Coluna Bela, Lina de Queiroz. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 23877, 14 e 15 de fev. 1971. Coluna Bela, Dener. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 24257, 11 de mai. 1972a. Dener. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro. n. 24267, 23 de mai. 1972b. Dener lança O luxo e fala da TV. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docmulti.aspx?BIB=089842>> Acesso: 20 jan. 2015

CRANE, Diana. *Ensaio sobre moda, arte e globalização*. Tradução: Camila Fialho. BUENO, Maria Lúcia (org.). São Paulo: Senac, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Moda e seu Papel Social: Classe, Gênero e Identidade das Roupas*. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

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*. Tradução de Mônica Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DELFIM, Carlos Fernando de Moura. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; PELEGRINI, Sandra C. A.; RAMBELLI, Gilson. *Patrimônio Cultural e Ambiental*. Questões Legais e conceituais. Campinas/São Paulo: Annablume/Fapesp, 2010

DÓRIA, Carlos. *Bordados da fama: Uma biografia de Dener*. São Paulo: SENAC, 1998.

DURAND, José Carlos. *Moda, luxo e economia*. São Paulo: Editora Babel Cultural, 1988.

EURRUTIA CAVERO, María Mercedes. La vestimenta y su terminología: enfoque lexicultural hispanofrancófono. In CUEVAS, Manuel Bruña; BEJANO, Maria de Gracia Caballos; GÓMEZ, Carmen Ramírez; BARANGÉ, Anna Raventós (coord.) *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, 2006, p. 793-802. Disponível em: <[http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querryDismax.DOCUMENTAL\\_TODO=La+vestimenta+y+su+terminolog%C3%ADa](http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querryDismax.DOCUMENTAL_TODO=La+vestimenta+y+su+terminolog%C3%ADa)> Acesso em: 23 jan. 2016.

FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rev. Bras. Hist. vol.24 no.47. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882004000100003>> Acesso em: 26 jan. 2016.

FOLHA DE S.PAULO. São Paulo. 24 mai. 1972. *Dener, depois da moda e da TV, fará teatro*. Disponível em:

<<http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=Dener&site=&periodo=acervo&x=9&y=16>> Acesso: 27 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. São Paulo. 11 nov. 1978. *Morreu o estilo, morreu o homem*. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=Dener&site=&periodo=acervo&x=9&y=16>> Acesso: 27 abr. 2015.

GAYEGOS, José. Portal Uol: CHIC, Glória Kalil. 2012. Disponível em: <<http://chic.uol.com.br/gayegos/noticia/rendas-babados-jose-gayegos-questiona-seus-conhecimentos-sobre-dener-christian-dior-e-moda-brasileira>> Acesso em: 26 jan. 2016.

GUEDES, Moema de Castro; ALVES, José Eustáquio Diniz. *A população feminina no mercado de trabalho entre 1970-2000: particularidades do grupo com nível universitário*. XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP. Caxambú, Minas Gerais: 20 a 24 de setembro de 2004. Disponível em: <[http://www.abep.nepo.unicamp.br/site\\_eventos\\_abep/PDF/ABEP2004\\_116.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_116.pdf)> Acesso em: 20 jul. 2015.

HABNER, June E. Mulheres da elite. Honra e distinção das famílias. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres*. São Paulo, Contexto, 2012.

HOFFMANN; Rodolfo. DUARTE, João Carlos. A distribuição da renda no Brasil. *Revista de Administração de Empresas*. vol.12 no.2 São Paulo: Apr./June 1972

IBGE, Senso Demográfico de 1970. Brasil, 1970. Disponível em:  
<[http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/69/cd\\_1970\\_v1\\_br.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/69/cd_1970_v1_br.pdf)> Acesso em: 02 fev. 2016.

IBGE. Estatísticas do século XX. 2003. Disponível em:  
<<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticasecxxhtml.shtm>>  
Acesso em: 29 jan. 2016.

JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro, nº 01803. 05 jan. 1950.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher*. Tradução: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

\_\_\_\_\_. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY; G.; ROUX, E. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. Tradução: Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOPES, Eliane Marta. *Da Sagrada missão pedagógica*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, 1991.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008.

LUCA, Tânia R. Imprensa feminina. Mulher em revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda*. Um figurino de ocupação da mulher. São Paulo: Estação das letras e cores, 2007.

*MANEQUIM*. São Paulo: Editora Abril, Ano XIII, nº152, ago. 1972a. Acervo Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.

\_\_\_\_\_. São Paulo: Editora Abril, Ano XIII, nº153, set. 1972b. Acervo Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.

\_\_\_\_\_. São Paulo: Editora Abril, Ano XIII, nº154, out. 1972c. Acervo Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Trabalho. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres*. São Paulo, Contexto, 2012.

MELO, Lígia, Tureck. *A popularização da alta-costura durante as décadas de 1950 e 1960*. Curitiba: UFPR, 2003. Monografia, Curso de História. Curitiba, 2003.



MEMÓRIA GLOBO. *O cafona*. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-cafona/trama-principal.htm>> Acesso em: 26 jul. 2015.

MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy De. *A Moda do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MENDONÇA, Carla. *Jornalismo feminino, mulher e moda: uma relação histórica*. Encontro Nacional de História da Mídia. 30 de maio a 1 de junho de 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-do-jornalismo/jornalismo-feminino-mulher-e-moda-uma-relacao-historica>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. *Instituto Universal Brasileiro (verbete)*. Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil. São Paulo: Midiamix Editora, 2002. Disponível em: <<http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=310>>. Acesso em: 07 abr. 2014.

MEYER, Dagmar Estermann. Gênero e educação: teoria e política. In LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003.

MICHAELIS, Dicionário. *LUXO*. 2015. Disponível em: <[http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/luxo%20\\_994134.html](http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/luxo%20_994134.html)> Acesso em: 12 jul. 2015

MIRANDA, Ana Paula de. *Consumo de moda: a relação pessoa-objeto*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

MIRÒN, Andreia. *Dândi: modo e moda masculina*. São Paulo: Scortecci, 2015.

NACIF, Maria Cristina Volpi. *Rio: cenário da moda*. In Seminário de História da cidade e do urbanismo - Cinco Séculos de Cidade no Brasil. v.6, n.2, 2000. Disponível em: <<http://unuospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/issue/view/45>> Acesso: 30 jan. 2016.

NEWMAN, Alex. *Moda de A a Z*. Ilustrações Zakee Shariff. Tradução: Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Publifolha, 2011.

PELEGRINI, Sandra C. Araújo. *Apontamentos sobre as relações entre patrimônio, natureza e cultura na América*. Revista Espaço Acadêmico. 63, agosto/2006. Ano VI. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/063/63pelegrini.htm>>. Acesso em 02 fev. 2016.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru-SP, Edusc, 2005.

\_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Côrrea. 2 rd., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

PINHEIRO, Joel Carrion. *Trabalho feminino no Brasil. Análise da evolução da participação da mulher no mercado de trabalho (1950-2010)*. Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Disponível em:

<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/69992/000875738.pdf?sequence=>>  
Acesso em: 20 jul. 2015.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres*. São Paulo, Contexto, 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto, 2014

PROST, A. Transições e interferências. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. (Org.). *História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 138. v. 5.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. Desenvolvimentismo: o retorno. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 92, janeiro de 2009. Disponível em:

<<http://www.espacoacademico.com.br/092/92ridenti.pdf>> Acesso em: 26 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. 2º Ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Editora UNESP. 2010.

ROUANET, SP. *Nacionalismo, populismo e historismo*. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 mar.1988.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014a.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014b.

SANT'ANNA, Mara Rúbia; GODOY, Ilma. Desejos de moda – o costureiro Galdino Lenzi e os sonhos de modernidade. In: SANT'ANNA, Mara Rúbia (Org.). *Moda e Produto*. Série Modapalavra. Vol. 6. Florianópolis/Barueri/SP: UDESC/Estação das Letras, 2010. 256p. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao16/modapalavra16-completa.pdf>> Acesso em: 01 fev. 2016.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos; PEDRO, Joana Maria; RIAL, Carmen. Novas práticas corporais no espaço doméstico: a domesticidade pop na revista Casa & Jardim. *Estudos Feministas* 20(1), Florianópolis-SC, janeiro-abril/2012 p.233-257. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2012000100013&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2012000100013&script=sci_arttext)> Acesso em 20 jul. 2015.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro (Orgs.) *Tempos de Capanema*. São Paulo-SP, Paz e Terra/Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SCOOT, Ana Silvia. Família. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres*. São Paulo, Contexto, 2012, p.126-147.

SILVA, Jeferson Rodrigo. Livro didático como documento histórico: possibilidades, questões e limites de abordagem. *Revista de Teoria da História*, Goiás, Ano 2, Número 5, junho/ 2011. Disponível em:

<[https://revistadeteoria.historia.ufg.br/up/114/o/Artigo\\_8.\\_SILVA.pdf?1325210562](https://revistadeteoria.historia.ufg.br/up/114/o/Artigo_8._SILVA.pdf?1325210562)> Acesso em: 29 de jul. 2015.

SILVA, Katiene Nogueira da. “*Criança calçada, Criança Sadia!*”: Sobre os uniformes escolares na escola pública paulista entre os anos 1950 a 1970. Dissertação. Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-29062007-152705/en.php>> Acesso em: 30 jan. 2016.

SIMILI, Ivana Guilherme. A primeira-dama Maria Thereza Goulart e o costureiro Dener: a valorização da moda nacional nos anos 1960. *Revista História e Cultura*, Franca-SP, v.3, n.1, 2014a, p.276-298. Disponível em:

<<http://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/993>> Acesso em: 20 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. Memórias da dor e do luto: as indumentárias político-religiosas de Zuzu Angel. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano VI, n. 18, v. 06, Janeiro de 2014b. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/index>> Acesso em: 31 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Educação e produção de moda na Segunda Guerra Mundial. *Cadernos Pagu* (31), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, Jul./dez. 2008, p.439-469. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332008000200019](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332008000200019)>. Acesso em: 05 maio 2014.

\_\_\_\_\_. Memórias trajadas: roupas e sentimentos no diário íntimo de uma prostituta. *CLIO – Revista de Pesquisa Histórica* (30)2, Recife-PE, Dossiê fronteiras e sociedade 2, 2012.

Disponível

em:<<http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/240/173>>

Acesso em: 24 jul. 2015.

SIMÕES, Gustavo da Frota. *Turbulência política interna e política externa durante o governo Castello Branco (1964-1967)*. Dissertação. Universidade de Brasília, 2010. Disponível em:

<[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9031/1/2010\\_GustavodaFrotaSimo.es.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9031/1/2010_GustavodaFrotaSimo.es.pdf)> Acesso em: 26 jan. 2016.

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

STEVENSON, N.J. *Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*.

Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998

VACCARI, Alessandra. Autobiografias de designers de moda como ferramentas para pesquisa histórica. Tradução: Jennifer Esteves. *Moda Palavra E-Periódico*, Ano 8, v.16 jan./jun. 2015.

VILLAÇA, Nízia. *Corpo à moda média na cidade do Rio de Janeiro*. Projeto de pesquisa Construção do corpo na mídia: texto e imagem. Pós-Eco/ UFRJ, 2008. Disponível em: <[http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/nvillaca\\_2.pdf](http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/nvillaca_2.pdf)> Acesso em: 30 jan 2016.

ZIMMERMANN, Maíra. *Jovem Guarda: moda, música e juventude*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

## **Bibliografia**

AZZI, Christine Ferreira. *Vitrines e coleções: quando a moda encontra o museu*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

BACELLAR, Carlos. FONTES DOCUMENTAIS: Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. Rio de Janeiro: Estação das Letras e Cores, 2010.

FERREIRA, Amanda Alves. *O consumo como simbólico*. V Encontro Nacional de Estudos do Consumo. Rio de Janeiro-RJ. 14, 15 e 16 de setembro de 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 3.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. Disponível em: <[https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1226/foucault\\_historiadasesexualidade.pdf](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1226/foucault_historiadasesexualidade.pdf)> Acesso em: 26 jul 2015.

GODART, Frédéric. *Sociologia da Moda*. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

*JORNAL DAS MOÇAS*. Rio de Janeiro, nº 2313. 15 out. 1959.

LAURETIS, Tereza de. *A tecnologia do gênero*. Indiana University Press, 1987. Disponível: <<https://pt.scribd.com/doc/138112105/A-Tecnologia-do-Genero-Teresa-de-Lauretis-pdf>> Acesso em: 26 jul. 2015.

LIMA, Henrique Espada. Micro-história. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MELLO, Soraia Carolina de. *Uma profissão invisível: Dona de casa (1970-1989)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, Nº 7, Ano 5, 2011 Disponível em: <[http://novo.fpabramo.org.br/sites/default/files/3.perseu7.mello\\_.pdf](http://novo.fpabramo.org.br/sites/default/files/3.perseu7.mello_.pdf)> Acesso em: 20 jul. 2015.

MICHAELIS, Dicionário. *BELEZA*. 2015a. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=beleza>> Acesso em: 18 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. *ELEGÂNCIA*. 2015b. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=eleg%EAncia>> Acesso em: 18 jun. 2015.

PERROT, Michelle. “Práticas da memória feminina”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.9, n.18, ago-set. 1989.

PICKEN, Mary Brooks. *Livro de Costura Singer*. Tradução: Olga Biar Laino. São Paulo, Companhia Editora Nacional e Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1957.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*. Nascimento do consumo sec. XVII e XVIII. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROSEMBERG, Fúlvia. Educação. Mulheres educadas e a educação de mulheres. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres*. São Paulo, Contexto, 2012.

SIMILI, Ivana Guilherme; SOUZA, Michely Calciolari. A beleza das meninas nas “dicas da Barbie”. *Cadernos de Pesquisa* (45) n.155, São Paulo- SP, Fundação Carlos Chagas, jan./mar. 2015, p. 200-217. Disponível em: <<http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/2878>> Acesso em: 26 jul. 2015