

Costureiras de bairro e a vida multicultura

Eliza Dias Möller

Mestre, Universidade Federal de Juiz de Fora | elizadmoller@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-7864-0193> | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2761039644738589>

Elisabeth Murielho Silva

Doutora, Universidade Federal de Juiz de Fora | murielho@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5156-5170> | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7877894686460721>

Enviado: 31/07/2025 | Aceito: 10/11/2025



Costureiras de bairro e a vida multicostura

RESUMO

Este artigo tem como objetivo abordar tipos generalizados de técnicas de costura, industrial, artesanal e doméstica, para discutir a possibilidade de existência de multicosturas em um mundo dominado por uma monocostura industrial. A partir do diálogo entre as teorias de Heidegger (2006 [1953]) e Hui (2020), sobre a técnica no mundo moderno, e de pesquisas que investigam costureiras no Brasil, este trabalho coloca em perspectiva o lugar técnico deste ofício. Este exercício leva a reflexão sobre a possibilidade de "costureiras de bairro" exercerem múltiplas técnicas de costura simultaneamente, considerando suas práticas heterogêneas, desenvolvidas em suas trajetórias, principalmente por não ser uma profissão institucionalizada. Julga-se as práticas das "costureiras de bairro" um importante objeto de estudo em relação a técnica na moda e no vestuário. O estudo sugere que uma perspectiva de tempo não linear acerca das técnicas de costura, como se apresenta na maioria das referências bibliográficas do campo da moda, como *alta-costura* > *prêt-à-porter* > *fast-fashion*, seja capaz de resgatar outros modos de costura.

Palavras-chave: Costureiras de bairro; Técnica; Cosmotécnica

Home-based seamstresses and the multisewings life

ABSTRACT

This article aims to address generalized types of sewing techniques— industrial, artisanal, and domestic—to discuss the possibility of multisewings in a world dominated by industrial monosewing. Based on a dialogue between the theories of Heidegger (2006 [1953]) and Hui (2020) on technique in the modern world, and research investigating seamstresses in Brazil, this work puts the technical role of this craft into perspective. This exercise leads to reflection on the possibility of "home-based seamstresses" practicing multiple sewing techniques simultaneously, considering their practices heterogeneous, developed throughout their trajectories, mainly because it is not an institutionalized profession. We consider the practices of "home-based seamstresses" an important object of study in relation to technique in fashion and clothing. The study suggests that a non-linear time perspective on sewing techniques, as presented in most bibliographical references in the fashion field, such as haute couture > prêt-à-porter > fast-fashion, is capable of rescuing other sewing practices.

Keywords: Home-Based Seamstress; Technique; Cosmotechnics.

Costureras a domicilio¹ y la vida multicostura

RESUMEN

Este artículo aborda técnicas de costura generalizadas, industriales, artesanales y domésticas, para discutir la posibilidad de las multicosturas en un mundo dominado por las monocosturas industriales. A partir de un diálogo entre las teorías de Heidegger (2006 [1953]) y Hui (2020) sobre la técnica en el mundo moderno, y la investigación sobre las costureras en Brasil, este trabajo pone en perspectiva el rol técnico de este oficio. Este ejercicio lleva a la reflexión sobre la posibilidad de que las costureras a domicilio practiquen múltiples técnicas de costura simultáneamente, considerando sus prácticas heterogéneas, desarrolladas a lo largo de sus trayectorias, principalmente por no ser una profesión institucionalizada. Consideramos las prácticas de las costureras a domicilio un importante objeto de estudio en relación con la técnica en la moda y la confección. El estudio sugiere que una perspectiva temporal no lineal sobre las técnicas de costura, tal como se presenta en la mayoría de las referencias bibliográficas en el campo de la moda, como alta costura > prêt-à-porter > fast-fashion, es capaz de rescatar otros modos de costura.

Palabras-clave: Costureras a Domicilio; Técnica; Cosmotecnia

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo investigar técnicas de costura, a partir da discussão sobre diferentes tipos de produção de vestuário, dentre eles o industrial, o artesanal e o doméstico, para apresentar uma reflexão sobre a possibilidade da existência de multiculturas entre as práticas de costureiras de bairro, e chamar a atenção para a importância de preservar seus saberes.² A referência a “costureiras” é no feminino, pois observa-se principalmente a costura vinculada ao trabalho das mulheres (Perrot, 2017).

A técnica, de modo geral, é compreendida de maneira antropológica, como uma atividade humana, e de maneira instrumental, pelo uso e produção de ferramentas, aparelhos e máquinas (Heidegger, 2006). Entretanto, a técnica moderna não pode ser compreendida apenas pelo seu caráter instrumental e antropológico, pois esta técnica “desafia o homem a desencobrir o real no mundo da disposição”, da exploração (Heidegger, 2006, p.24). A essência da técnica não é algo técnico, e a técnica também não é neutra (Heidegger, 2007, p. 376). Segundo o autor, a técnica moderna vê a natureza como uma fonte de exploração e manipulação, a partir das possibilidades oferecidas pela ciência, estando fadada ao perigo.

Heidegger (2007, p. 381-382), considera que com a técnica moderna tudo pode ser calculado, pelas ciências da natureza e pela física moderna, deste modo, há uma mudança de perspectiva sobre a técnica que muda a forma de compreender os recursos naturais, por exemplo:

(...) o campo que o camponês antigamente preparava, onde preparar ainda significava: cuidar e guardar. O fazer do camponês

não desafia o solo do campo. Ao semear a semente, ele entrega a semeadura às forças do crescimento e protege seu desenvolvimento. Entretanto, também a preparação do campo entrou na esteira de um tipo de preparação diferente, um tipo que põe <stellt> a natureza. Esta preparação põe a natureza no sentido do desafio. O campo é agora uma indústria de alimentação motorizada. O ar é posto para o fornecimento de nitrogênio, o solo para o fornecimento de minérios, o minério, por exemplo, para o fornecimento de urânio, este para a produção de energia atômica, que pode ser associada ao emprego pacífico ou à destruição.

Nesse sentido, em uma época altamente tecnológica, em que as confecções e facções³ aumentam em número, e lojas são vistas como reservatório infinito de roupas da moda, as costureiras não escapam de regime semelhante. Dentro desta perspectiva de Heidegger, as costureiras são um contingente de mão-de-obra calculável para a produção de roupas prontas, em escala industrial ou sob encomenda, que obedecem às lógicas industrial e capitalista.

Yuk Hui (2020, p. 8) apresenta um contraponto à ideia de técnica moderna de Heidegger, defendendo a existência de uma multiplicidade de cosmotécnicas, sendo cosmotécnica “a unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte” (Hui, 2020, p. 26-27).

O autor concorda que a técnica não é neutra e que ela “carrega formas particulares de conhecimentos e práticas que se impõe aos usuários” (2020, p. 8), mas argumenta que pensadores ocidentais, como Heidegger, ao pensarem a tecnologia e a técnica de forma universal e não múltipla, favorecem “uma história tecnológica fundamentalmente europeia” (Hui, 2020), ou ocidental (como o caso da bomba atômica, símbolo da técnica moderna para Heidegger). A

modernização globalizada, segundo Hui (2020, p. 9), coloca em convergência, em um mesmo tempo global, diferentes histórias técnicas, mas prioriza o conhecimento de apenas alguns tipos específicos.

Ainda segundo o autor, é preciso compreender a tecnologia além do contexto histórico-linear “pré-moderno/moderno/ pós-moderno/ apocalipse”, além de um simples mecanismo capitalista, para que possamos nos aproximar de outras histórias da tecnologia e “perceber a necessidade do desenvolvimento e da manutenção e uma tecnodiversidade” (Hui, 2020, p. 10).

A moda no ocidente é um fenômeno moderno com origens no final do século XVI e início do XVII na Europa (Calanca, 2008; Lipovetsky, 2009), que necessita de técnicas específicas, e usa estas técnicas como meio para distinção. Essas técnicas, entretanto, nunca foram homogêneas e se transformaram com o tempo. Um pouco antes de se tornar uma indústria completa, com profissionais liberais e lançamentos atrelados às estações do ano, na primeira metade do século XVII, DeJean (2011) nos conta que a qualidade de tecidos e confecções era exclusiva de poucos, não sendo algo generalizado na produção artesanal, muito menos na doméstica.

A maioria da população tinha apenas roupas simples confeccionadas de tecidos ásperos, feitos em casa. Os raros matizes de cores presentes nesse cenário vinham dos trajes doados pelos nobres. Tão logo Paris tornou-se a capital mundial do estilo, a moda começou a se espalhar gradualmente por toda a sociedade francesa. As classes menos privilegiadas provavelmente não eram capazes de possuir muitos artigos, mas acessórios, como fitas e meias de mulher — e, acima de tudo, a produção de tecidos mais baratos com padrões de cores vivas, com os quais poderiam confeccionar suas roupas — começaram a transformar a aparência da

população francesa. No fim do reinado de Luiz XIV, a moda passou a ter importância para inúmeros de seus súditos (DeJean, 2011, p. 51-52).

A moda, logo quando se tornava uma indústria, ainda longe da velocidade das máquinas, já foi criada a partir de múltiplas técnicas que se misturam. Os franceses, por exemplo, se tornaram excelentes copistas de peças chinesas, como o *manteau* (DeJean, 2011). Não há na moda uma técnica pura de confecção. Ainda que a dominância das práticas industriais de corte e costura em uma lógica capitalista, como aponta Heidegger, seja inegável, é importante tensionar esta visão a partir do pensamento de Hui (2020) e enxergar outras técnicas que compartilham espaço no mundo da costura.

É possível encontrar alguns diálogos entre os autores. Para Heidegger (2006), por exemplo, não há uma separação entre o perigo e a força salvadora na técnica moderna:

O desencobrimento é o destino que, cada vez, de chofre e inexplicável para o pensamento, e parte, ora num des-encobrir-se pro-dutor ora num des-encobrir-se ex-plorador e, assim, se reparte ao homem (Heidegger, 2006, p. 32).

Por isso, no desenvolver desse artigo, parte-se, de um lado, da ideia de que mesmo fora das fábricas, a costura industrial possui um poder dominante como técnica, pois este é o modo de costurar institucionalizado por escolas de moda e escolas técnicas, o que diminui a possibilidade de manutenção de outros modos de costurar. Por outro lado, considera-se que outras costuras, ou multicosturas (me aproximando do conceito de multiespécies de Haraway (2016)) coexistem com técnica industrial, principalmente

fora das fábricas, como no trabalho das costureiras de bairro.

A produção industrial de vestuário feminino, que só se desenvolve no Brasil a partir de meados do século XX (Abreu, 1986), diminui as possibilidades de existência de multicosturas. Se torna cada vez mais difícil ter acesso a tecidos e aviamentos de qualidade nos meios urbanos, implicando no domínio de uma monocostura realizada por confecções. O termo “monocostura” é uma metáfora da noção da “monocultura” da agricultura, um modo de produção de um único vegetal ou animal em larga escala, que impõe um método de trabalho extensivo que suprime outras formas de plantar e criar, tanto no sentido de modos de produção quanto na diversidade dos animais e vegetais.

A costura doméstica, e outras tarefas domésticas, como aponta Perrot (2017, p. 123) “(...) perde terreno. E não vai mais se recuperar. Nem as costureiras. Para melhorar ou para piorar, elas se tornam operárias. Ou datilógrafas.” O ensino de corte e costura, aos poucos, perde espaço no ambiente da casa e nas relações familiares, para ser ensinado em escolas técnicas, além de costurar em casa não ser mais tão necessário, diante do maior acesso ao consumo de roupas prontas.

Para compreender melhor uma ideia de diversidade nas técnicas de costura, ou a falta delas, o primeiro tópico deste artigo tenta estabilizar os tipos de produção de vestuário da indústria, do artesanato e da produção doméstica. O segundo tópico desestabiliza uma idealização da costureira de bairro vinculada ao doméstico e à família, mostrando seu caráter múltiplo.

O terceiro tópico defende a hipótese de que costureiras de bairro possam ser detentoras de técnicas diversas de costura, e que observar as suas práticas pode trazer novas perspectivas para o problema do “fim das costureiras”, a partir de um diálogo entre Haraway (2016) e Hui (2020),

para considerar este “evento devastador” não um fim, mas parte de uma narrativa cheia de mortes e vidas.

A reflexão deste artigo se constrói a partir das discussões sobre técnica de Hui (2020) e Heidegger (2006 [1953]), em diálogo com propostas para uma vida multiespécie (ou multicuturas, neste caso) de Haraway (2016). Outras autorias essenciais para pensar moda, produção, técnica e trabalho feminino neste artigo são Marx (2013 [1867]), Abreu (1986), Maleronka (2011), Perrot (2017) e DeJean (2011), além de pesquisas sobre pessoas que costuram citadas ao longo do texto.

2 TIPOS DE PRODUÇÃO DE VESTUÁRIO E SUAS CARACTERÍSTICAS

A produção do vestuário pode ser dividida em três tipos: industrial, artesanal e doméstica. Cada uma dessas produções tem características próprias que as definem, ainda que, ao longo de suas histórias, possamos identificar relações de “trocas” e/ou “contaminações” de algumas particularidades de um com os outros.

A produção industrial, iniciada no século XVII, é a mais proeminente atualmente. Tem como características principais a divisão do trabalho, a produção em série e em larga escala, com valor mais acessíveis, criados a partir de modelos pré-definidos e o uso de máquinas.

A confecção do vestuário industrial é um bom exemplo para pensar esse modo de produção: os tamanhos são divididos por tabelas de medida fixas, determinando comprimentos e larguras para as roupas (tamanho 38, 40, 42, 44 (...), ou P, M e G), que facilitam a fabricação em massa (excluindo processos demorados de medição e provas

de roupas em clientes tão diversos). As tarefas são divididas entre cargos hierárquicos: estilistas, modelistas, pilotistas, cortadores, costureiros, entre outros.

As funções para quem fica na etapa da costura, também conhecida como “produção”, podem ser determinadas pelas máquinas: overloquista, operador de máquina reta, operador de elástica etc. É possível que costureiras de máquina reta, por exemplo, assumam máquinas de overlock ou de debrum, eventualmente. Entretanto, para uma produção mais leve, é comum que um grupo fique responsável por alguns tipos de máquina específicas: retas (que podem envolver pespontadeiras, retas simples e outras); overlocks (para acabamentos e malhas); máquinas de debrum ou galoneiras (para bainhas em malhas); e máquinas de acabamentos (botoadeiras, caseadeiras, travetes etc.).

Essas máquinas são organizadas em ilhas de produção de forma que uma costureira possa passar rapidamente uma roupa costurada até certa etapa para a costureira da máquina ao lado, que segue a montagem da peça. A ilha de máquinas de acabamento, mais difíceis de lidar e utilizadas apenas ao final da produção, costuma ter menos pessoas, que são treinadas especificamente para utilizar essas máquinas.

Outra característica da produção industrial de vestuário, dentro de uma perspectiva capitalista, é a eficiência da produção determinada pela quantidade e tempo: quanto mais peças boas forem produzidas em menos tempo, melhor (Marx, 2013 [1867]). Segundo o SENAI (2007, p.28) “chama-se Índice de Eficiência a relação entre a produção que um operador realiza e a que pode realizar, num tempo determinado.” Por isso, ainda segundo o SENAI, evita-se a manipulação excessiva de peças, mudanças de tarefas, mudança de máquinas e falta de manutenção em equipamentos. Também são recomendadas maneiras que mantenham aquele trabalhador completamente focado em

sua função diante de uma “economia de movimentos”, que:

É a arte de ordenar os movimentos de um operador durante a realização de uma tarefa. Eliminando os movimentos desnecessários diminui o esforço, evitando o cansaço prematuro e a fadiga muscular, cujo resultado é o aumento da produção. Os movimentos necessários na arte de costurar estão estritamente ligados ao equipamento usado, e na sua maioria limitados a um grupo padrão (SENAI, 2007, p. 28).

A divisão do trabalho é uma característica comum à prática industrial e ao artesanato, pois no caso de manufaturas artesanais, já há uma decomposição do “ofício individual em suas diversas operações particulares (...)”, como descreve Marx (2013 [1867], p. 413), entretanto, complementa que “o trabalho artesanal permanece sendo base”. Em outras palavras, não é um processo que parte de máquinas ou de alguma produção científica/racionalizada, pois é a habilidade artesanal que ainda caracteriza cada função. A manufatura artesanal é um tipo particular de cooperação entre artesãos que subdividem suas tarefas.

Um bom exemplo dessa divisão na produção de vestuário artesanal seria a alfaiataria. Uma alfaiataria pode ser comandada por um alfaiate completo, que fará toda a confecção do vestuário, ou por um alfaiate mestre e outros alfaiates que trabalham com peças especializadas (calças, coletes, paletós) e partes de peças (como as mangas) (Santos, 2017, p.64). O que os define é o produto em si, ou seu ofício, e não uma máquina: o calceiro faz as calças por inteiro; o mangueiro é especializado nas mangas; o camiseiro, as camisas; e o alfaiate sabe fazer tudo, e normalmente se debruça sobre o paletó, tira as medidas do cliente, e opina nos tecidos e no desenho. Segundo Santos

(2017, p. 64), há uma valorização do alfaiate completo entre os ofícios, enquanto as funções de calceiro e camiseiro são consideradas de menor valor, por serem peças mais simples; os manguieiros já são mais raros e demandados, apesar de não dominarem o grau de conhecimento necessário para ser um alfaiate completo.

Ainda que a alfaiataria possa envolver máquinas de costura especializadas e altamente industriais, há etapas do ofício que dependem de mecanismos “de produção cujos órgãos são seres humanos” (Marx, 2013 [1867], p. 413). Um alfaiate completo quebra a lógica de tempo própria da indústria, pois ele não segue a lógica da “economia de movimentos” descritas na apostila do SENAI, algo que se aplica com menor intensidade na manufatura:

(...) é desde logo claro que um trabalhador que executa uma mesma operação simples durante toda sua vida transforma seu corpo inteiro num órgão automaticamente unilateral dessa operação e, conseqüentemente, precisa de menos tempo para executá-la do que o artesão que executa alternadamente toda uma série de operações. (Marx, 2013 [1867], p. 414).

O que viria a ser, então, a grande diferença entre a produção artesanal e industrial? Uma delas seria o reconhecimento de um mestre artesão que domina todas as funções (Sennett, 2009) e é capaz de, sozinho, transformar produtos. Outra diferenciação a não serialização e a dedicação completa de cada pessoa especificamente em cada objeto, portanto, uma centralidade no trabalho humano, e uma não alienação da produção (Marx, 2013 [1867]). Mais duas características do artesão, que são senso comum, podem ser lidas na Lei nº 13.180, de 22 de outubro de 2016, que dispõe sobre a profissão do artesão no Brasil (grifo nosso):

Parágrafo único. A profissão de artesão presume o exercício de **atividade predominantemente manual**, que pode contar com o auxílio de ferramentas e outros equipamentos, desde que **visem a assegurar qualidade**, segurança e, quando couber, observância às normas oficiais aplicáveis ao produto.

A manualidade e a qualidade são dois quesitos sempre associados à profissão do artesão, mas essa relação não é inata. Forty (2007, p. 63) assinala que discursos sobre a degradação do *design* a partir da mecanização foram muito comuns no século XIX, relacionando a qualidade à manualidade. Entretanto, o autor questiona essa filiação entre uma coisa e outra. Um exemplo utilizado são as cartas de Henry Mayhew ao *Morning Chronicle*, em 1849, que discorre sobre confecções “vulgares” ou “elegantes” em Londres. Para Mayhew, as “elegantes” eram caracterizadas por empregar “apenas oficiais plenamente qualificados, a maioria de modo permanente”, as “vulgares” incluíam “alfaiates e costureiras que trabalhavam informalmente para grandes estabelecimentos com escassez de mão de obra” – os *sweatshops* (Forty, 2007, p. 73). A introdução da máquina de costura ocorre apenas em 1851, o que mostra que a qualidade já sofria um impacto da produção capitalista e não da introdução das máquinas em si (Forty, 2007).

Um pior acabamento não é resultado da introdução das máquinas, e sim de um modo de produção que busca baratear os produtos para o cliente final e aumentar os lucros dos donos da produção (Forty, 2007). Os discursos defendiam que “as máquinas arruinaram o *design*”, como foi *A Grande Exposição* de 1851, que comparou produtos feitos à máquina aos produtos feitos à mão da Índia e do Oriente, segundo Forty (2007, p. 82), tinham como objetivo tornar o *design* mais valioso.

Um exemplo para pensar na construção desse valor simbólico está na dissertação de Ábile (2019), que investiga alianças entre marcas de luxo e *fast-fashion*, a partir da colaboração de 2004 entre Karl Lagerfeld, designer de moda conhecido pelo seu trabalho na *alta-costura* e marcas de luxo, e a *H&M*, empresa sueca multinacional de *fast-fashion*. Segundo Ábile (2019), nessas parcerias, os discursos simbólicos preservam a ideia de superioridade conservada por marcas de luxo, que ficam com o papel da criação, contrapostos à alta produção, que fica para as *fast-fashion*, inferiores. Essa contraposição, que reforça um encontro “inesperado”, como se anunciava na época, na verdade, segundo a autora, foi algo “completamente esperado”, pois representa “a retomada da construção histórica da diferença das marcas de luxo em relação às outras formas de produção de roupas” (Ábile, 2019, p. 17). Essa qualidade tem um paralelo simbólico com a ideia de “bom gosto”, que não parte apenas do campo estético da roupa (Ábile, 2019, p. 86-87), mas que como apresenta Forty (2007), tem a ver com uma valorização do *design*. Assim, as marcas de luxo se projetam como “artesãs da moda”, e detentoras da criação, enquanto *fast-fashion* e demais tipos de produção de baixo valor financeiro, como as costureiras, ficam como copiadores.

Outro aspecto específico do artesão, seria a sua relação com a tradição: saberes específicos passados entre gerações. Segundo Sennett (2009, p. 72), o aprendizado era baseado na cópia do trabalho do mestre, normalmente um ensinamento de pai para filho. Esta relação tradicional de autoridade, entretanto, dificulta a continuidade de muitos ofícios artesanais. A mudança na “família”, instituição que já não existe de forma tão imponente na sociedade (Hobsbawm, 1994), e a própria condição da adolescência como um prolongamento da infância (Sennett, p. 77), fizeram com

que o modo de transmissão de saberes que existia dentro das guildas artesanais se tornasse frágil. Seria necessário pensar em outras instituições capazes de transmitir esses saberes.

Por último, aborda-se a produção doméstica, que se divide em duas possibilidades: o trabalho industrial em domicílio e a costura doméstica não industrial. A profissão da costureira de bairro, como muitas outras ligadas aos afazeres domésticos, era exercida na residência da costureira (Perrot, 2017). O trabalho doméstico está presente em todas as atividades das mulheres porque se tornou “o modelo sonhado da boa educação”, mesmo fora do ambiente da casa, este trabalho é atribuído as mulheres (Perrot, 2017, p. 114-115). Seja operária, camponesa ou burguesa, o trabalho com a costura é demarcado, seja pela contribuição com o orçamento doméstico ou com ações filantrópicas (Perrot, 2017, p. 111-117).

Sua produção não é, entretanto, contínua. A “economia de movimentos” e o foco, essenciais para a eficiência da costura industrial ligeira, são interrompidos pelas crianças e pelos animais de estimação. A costureira de bairro, não tem prazo de entrega determinado, medido por coleções ou estações, mas por compromissos das clientes e, aquelas sem pressa podem voltar para o final da fila na pilha de consertos. O cálculo do tempo é subjetivo e depende da experiência da costureira e das imprevisibilidades da vida.

Com o tempo, vê-se costureiras de bairro assumindo pontos comerciais fora de casa. Ainda assim, a característica de gênero demarca a diferença entre a produção artesanal e doméstica, o que contribui com uma categorização ambígua sobre o tipo de produção da costureira quando ela não atende à indústria, independentemente de estar trabalhando em casa ou em ponto comercial.

Conforme Saffioti (2013 [1969], p. 64), as mulheres

em sociedades pré-capitalistas participavam do sistema produtivo, tendo relevância econômica, entretanto, a sua condição social, política e jurídica era inferior aos homens. Muitas mulheres eram ajudantes (essenciais) não reconhecidas de guildas de artesãos (Perrot, 2017, p. 109; Sennett, 2009, p. 74). Responsáveis pelo trabalho doméstico, o trabalho feminino só começou a ser remunerado a partir do trabalho assalariado nas indústrias (Perrot, 2017; Abreu, 1986).

Segundo Goebel (2025, p. 100), a costura nem sempre foi considerada e regulada como um trabalho feminino em Paris; eram os alfaiates-costureiros (*tailleurs-couturiers*) que eram procurados em Paris para fazer roupas, estes eram reconhecidos como mestres que dominavam “a criação profissional das vestimentas”, tanto feminina quanto masculina e infantil, “subcontratando o trabalho de costureiras para a realização do trabalho manual exigido”. Ainda segundo o autor, mesmo no trabalho doméstico, até o século XVII, fazer roupas e consertar era considerado um fazer coletivo, com toda a família colaborando. Apenas em 1675 que as mulheres puderam ter o *status* oficial de mestra costureira ou *couturière* (DeJean, 2011, p. 53; Lipovetsky, 2009, p. 58; Goebel, 2025, p. 102), nova palavra atribuída às mulheres criadoras de moda, que antes dessa data eram autorizadas apenas a fazer ajustes. Ainda assim, com uma legislação bastante rígida, de acordo com Goebel (2025, p. 104), “as peças mais importantes que as costureiras podiam produzir eram as saias e os vestidos informais”, é só depois de 1789 que as costureiras conquistaram o direito e exclusividade de produzir todas as peças femininas, o que liga, em partes a costura às mulheres (Goebel, 2025).

Esse contexto histórico dá pistas para refletir sobre as técnicas da costureira de bairro não serem consideradas validadas em contraposição à costura industrial, sendo

a noção de “técnica” há muito tempo ligada ao universo masculino. Não é casual que no Brasil nomes como Madame ou Modista tenham sido utilizados para mulheres que sabiam produzir peças inteiras, ao invés de mestras artesãs/costureiras ou alfaiates.

Para ainda melhor documentar as diferenças, os dicionários correntes no século XIX fornecem informações que ampliam o entendimento da questão. A definição de alfaiate indicava o indivíduo que se ocupava em fazer roupas de homem e de mulher; costureira referia-se à mulher que cosia vestidos, fazia toucas e sabia cortar e coser roupa branca; modista indicava a pessoa que tinha por ofício fazer, adornar ou vender trajes segundo a última moda (Maleronka, 2007, p. 27).

O trabalho industrial a domicílio obedece às leis de produção industrial de forma precarizada. Segundo Abreu (1986, p.57), depois da chegada da energia elétrica nas casas brasileiras, junto das máquinas de costura caseiras, houve um aumento de trabalhadoras mulheres prestando serviço para fábricas a domicílio:

Essa nova estrutura do trabalho a domicílio, que se caracteriza pelo emprego maciço da mão-de-obra feminina ou imigrante, pelo desenvolvimento da produção de artigos baratos e pela concorrência exacerbada que produz pela diminuição dos preços, leva a uma deterioração das condições de trabalho, que contrasta cada vez mais com a situação do operariado fabril em geral (Abreu, 1986, p. 57).

A chegada da máquina doméstica marcou o retorno das mulheres, como mão-de-obra barata, das fábricas

para as casas (Abreu, 1986). É enganoso, porém, pensar que a máquina doméstica teve entrada fácil nas casas de todas as mulheres, são histórias diferentes e indicam um desencontro. Segundo Adrian Forty (2007, p.138), com o processo de industrialização das cidades e a saída daqueles que trabalhavam em casa como lavradores e artesãos para as fábricas, “a casa adquiriu um caráter novo e diferenciado, que foi vivamente representado em sua decoração e no design de seus objetos.”

Há, portanto, uma nova ideia comum de lar em cada comunidade e período, e o design contribui para a construção deste lar e com a forma que se deve agir dentro dele. Um dos desafios para a máquina de costura entrar nesse novo ambiente doméstico foi se assemelhar a esta ideia de lar (em que não se trabalha), para isso, as máquinas domésticas como a da Singer passaram a ser feitas de forma diferenciada das industriais com “a aplicação de beleza e arte.” As propagandas acostumavam o olhar das pessoas à ideia de uma máquina de costura inserida em uma sala de estar e no quarto das senhoras (Forty, 2007, p. 137).

Por um lado, a costura industrial a domicílio é diferente do trabalho da costureira de bairro, pois o cliente dessa costureira é a indústria, ainda que utilizem a mesma ferramenta: uma máquina industrial ou uma máquina doméstica (Abreu, 1986). Por outro lado, de modo semelhante, a costureira de bairro e a costureira industrial à domicílio não tem uma divisão do trabalho bem definida, produzem sozinhas uma peça inteira; e podem não ter uma organização espacial industrial em casa, costuram no quarto ou na sala, junto de uma televisão e dos filhos; e nem têm divisão de tempo, com horas de trabalho estendidas e indeterminadas, interrompidas por tarefas domésticas. Ambos os trabalhos são, na maioria das vezes, precarizados e desvalorizados.

2.1 Multicosturas

O tópico anterior buscou estabelecer diferentes tipos de produção de vestuário realizados na contemporaneidade para tentar encontrar, a partir de suas diferenças, qual seria a técnica da costureira de bairro.

Apesar de tentar tipificar a costura industrial, artesanal e doméstica como diferentes, indicou que diante das demandas capitalistas de produção há muito mais semelhanças do que diferenças entre as práticas de costura, principalmente por uma alta industrialização dos fazeres. Não há, portanto, uma costureira de bairro “pura”, com práticas de produção totalmente domésticas.

A hipótese de que técnicas empregadas pelas costureiras de bairro são diversas se aproxima da teoria ator-rede de Latour (2012), exatamente porque as “costureiras de bairro” não compreendem um grupo definitivo de pessoas que costuram para dentro e para fora de casa, fazendo consertos e ajustes, roupas inteiras sob medida ou sob tabela, cópias e peças autorais, remendos e bricolagens com roupas, que não constituem marcas, apesar de criarem peças autorais, e que não trabalham em fábricas, como assalariadas, ou para fábricas, como faccionistas.

A “costureira de bairro” é uma formação de grupo composto por relações entre uma difusão de indivíduos vindos de fábricas, de facções ou da costura doméstica, que tem sua técnica definida pela sua trajetória de costura no aprendizado e no trabalho, e que se reconhecem e são reconhecidas como tais por um grupo de costureiras, clientes e vendedores. Por isso é uma prática que não possui uma monocostura, com técnica única, mesmo sendo influenciada pela costura industrial, cada costureira desenvolve seu próprio modo de costurar quando não está sendo regida por normas de tradição ou de indústrias.

Para compreender a técnica, pode-se partir de uma investigação histórica sobre o aprendizado na costura. Maleronka (2007, p. 46), considera o ensino e aprendizagem do trabalho da costura um “espelho de muitas faces”, que depende de condições econômicas e geográficas. Para camadas de elite, no século XIX, bordar era sinal de refinamento de gestos e respeitabilidade; para meninas de condição humilde, a finalidade era o trabalho honesto e o sustento, um subsídio e um dever, e incluía o conhecimento de materiais, aviamentos, tecidos e ferramentas (Maleronka, 2007, p. 47-48).

Há pouco registro histórico sobre as “‘costureirinhas de bairro’ e de fundo de quintal”, segundo Maleronka (2007, p. 49), sendo improvável haver uma técnica única. As habilidades eram apreendidas por gerações em um processo lento, e o trabalho também se misturava com o ensino dentro das oficinas, inserindo aos poucos novos materiais e instrumentos. Quanto mais tempo se passava trabalhando, mais se aprendia (Maleronka, 2007, p. 49). O trabalho doméstico era um dos primeiros espaços de aprendizado, nesse sentido. A costura era um conhecimento valorizado comunitariamente, influenciada pela família, no ambiente doméstico, e pela vizinhança, tanto em relação ao ensino e aprendizagem quanto na prestação de serviços (Maleronka, 2007, p. 50-51).

Segundo Abreu (1986, p.107), em 1920 “a imensa maioria da fabricação de roupas era ainda realizada sob encomenda no Brasil, por alfaiates e costureiras”. Ainda segundo a autora, é só nos anos 1960 que a produção industrial de roupas começa a crescer e a reverter esse dado. Portanto, até os anos 1970, pelo menos, era bastante comum que se buscasse uma costureira de bairro ou um alfaiate para fazer uma roupa, principalmente as femininas (Abreu, 1986), ou mesmo que uma das mulheres de uma

família confeccionasse roupas para seus familiares.

Esse processo de crescimento das roupas industriais acompanha a mudança do lugar em que se aprende a costurar. Pensando no contexto brasileiro, em 1911 temos a primeira Escola Profissional Feminina registrada em São Paulo, com o objetivo de treinar filhas de operários (Maleronka, 2007, p. 71). Ao mesmo tempo cresciam as escolas de economia doméstica, para que moças e meninas, principalmente filhas de operários, aprendessem fora de casa as obrigações dadas às mulheres (Villanova, 2023).

Em 1942 o governo institui o SENAI — Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, que alinhou, enfim, o ensino do corte e costura aos interesses da indústria. Com o crescimento das escolas técnicas voltadas para a costura industrial, poderíamos dizer que há uma movimentação na técnica da costura em geral que se aproxima mais da ideia de técnica moderna, apresentada por Heidegger (2006). Se anteriormente a costura era o desvelamento feito pela costureira a partir do tecido e da moda para criar uma roupa, a partir da técnica moderna as roupas estão prontas, não são reveladas, obrigando as costureiras não-industriais a criarem cópias da indústria ou fazerem ajustes.

Apesar do crescimento do ensino formal de corte e costura, algumas pesquisas como a de Villanova (2023), Bordin (2019), Käercher (2018) e Novaes (2016) mostram que, para uma ampla faixa-etária (de 22 a 84 anos) de costureiras pesquisadas, o aprendizado da costura foi obtido por múltiplos meios: com familiares, cursos de corte e costura, no trabalho industrial, com amigos e vizinhos, e por livros ou revistas. Portanto, não só as costureiras de bairro possuem o domínio das multicosturas, como outras costureiras, mesmo que atuantes no trabalho industrial, são detentoras deste conhecimento.

2.2 Monocosturas, Multicosturas e a Vida

Yuk Hui (2020, p. 32) aponta que a crítica sobre a tecnologia feita por Heidegger precisa ganhar uma nova leitura, devido ao fim de uma globalização unilateral e ao passo de uma maior aceleração e competição tecnológica. O autor atribui o conceito de “antropoceno”, que é um termo que tem sido utilizado amplamente para definir a nossa era geológica como aquela definida pela ação do homem na terra, como resultado das composições (*Gestell*), que é o conceito de Heidegger para a técnica moderna.

Hui (2020) nos convida a pensar outras traduções para as palavras gregas *techné*, *physis* e *metaphysika*, para que seja possível dar espaço para outras técnicas: “Recolocar a questão da tecnologia é recusar esse futuro tecnológico homogêneo que nos é apresentado como única opção” (Hui, 2020, p. 32). Apesar de não ter citado Donna Haraway nesta obra, o pensamento de Hui dialoga com algumas propostas da autora, pois poderíamos dizer que sua obra contribui com a construção de um futuro para uma vida multiespécie e multitécnica.

Em seu livro, Haraway propõe a tarefa de criar conexões inventivas para que possamos viver e morrer bem com os outros em diferentes presentes. “Nossa tarefa é criar problemas, para provocar uma resposta potente a eventos devastadores, assim como acalmar águas turbulentas e reconstruir espaços silenciosos” (Haraway, 2016, p. 1)⁴. A proposta de Haraway para a narrativa multiespécie diz sobre contar diversas histórias que envolvem morte e vida, que incluem até mesmo genocídios e começos. A autora se interessa mais por recuperações parciais e “*getting on together*” (se entender), do que por reconciliações e restaurações totais.

Nesse sentido, proponho pensar como a moda conta

(ou não conta) a história da costura e das costureiras, e como ela monopoliza essa história, colocando em desaparecimento outras costuras, técnicas e atores importantes. Será que outras formas de costurar não podem ser encontradas em espaços considerados não técnicos, como o das costureiras de bairro?

A questão do capitalismo é central em todo o pensamento, pois é esse sistema que cria uma competição que implica na “obrigação” de se industrializar mais ou não sobreviver em um mercado muito hostil e competitivo. A pesquisa de Moreira (2015), por exemplo, aponta que um dos principais motivos para a escassez de costureiras na indústria no Brasil e em Portugal é a baixa valorização do serviço.

A partir deste artigo, tenta-se abrir possibilidades para se pensar a moda e o vestuário a partir da costura e da técnica, sem cair na armadilha de uma monocostura. Ficaremos ainda com as problemáticas da indústria da moda e da exploração capitalista, mas com a hipótese de que com as costureiras de bairro, por exemplo, é possível recuperar histórias e técnicas, ainda que parcialmente, para uma costura múltipla, e não de uma costura linear que se encaminhou do início da alta costura francesa para o *prêt-à-porter* e para o *fast-fashion* como temos atualmente.

Propõe-se ainda que preste-se mais atenção em atores *não humanos* (Latour, 2012) no vestuário e na moda, que implicam diretamente nas técnicas. É acompanhando a vida tanto de atores que sempre foram essenciais para a moda e para o vestuário, como as máquinas de costura, as costureiras, as agulhas, lojas de tecidos e armarinhos, que pode-se compreender as suas

inovações frequentemente bizarras, a fim de descobrir o que a existência coletiva se tornou em suas mãos, que métodos elaboram

para sua adequação, quais definições esclareceriam melhor as novas associações que eles se viriam forçados a estabelecer (Latour, 2012, p. 31).

3 METODOLOGIA

Os métodos adotados para este artigo são a pesquisa exploratória, reflexiva e qualitativa, de natureza bibliográfica, de trabalhos sobre costureiras no Brasil, preferencialmente costureiras não-industriais, colocando-os em relação com pesquisas e teorias da técnica e da produção, para analisar a hipótese das multicosturas, que se baseia no argumento de Hui (2020) sobre tecnodiversidade.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

O artigo buscou apresentar em sua discussão reflexiva uma relação entre teorias da técnica moderna e a produção do vestuário em diversos âmbitos, colocando o trabalho das costureiras de bairro como possível detentor de uma diversidade técnica de costuras, construídas a partir da trajetória de indivíduos.

No segundo tópico foram apresentadas as controvérsias do agrupamento “costureiras de bairro” como algo único, a partir da aproximação com os métodos industriais e de alfaiataria: não são alfaiates, mas aplicam técnicas da alfaiataria; não são costureiras industriais ou faccionistas, mas replicam técnicas da indústria; não são costureiras essencialmente domésticas, pois costumam para fora, criam marcas, abrem ateliês comerciais, mas também costumam para casa e, muitas vezes, em casa.

A partir de outras pesquisas sobre costureiras, conclui-se que a técnica das costureiras, não apenas as “costureiras de bairro”, vem de um aprendizado diverso construído na trajetória, que junta técnicas industriais com as técnicas domésticas de costura, entre outras apreendidas em casos particulares, podendo ser um objeto de pesquisa interessante para se pensar a tecnodiversidade proposta por Yuk Hui (2020) na moda e no vestuário.

A partir disso, a proposta é pensar a técnica de produção do vestuário além de uma história linear da industrialização deste ofício. Ao refletir sobre as costureiras de bairro, o artigo propõe pensar os termos monocostura e multicosturas, com o apoio de teorias sobre a vida multiespécie, como a de Donna Haraway (2016), para resgatar a história de costureiras e modos de fazer roupas diversos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, a costura ainda necessita muito do fator humano para a produção, entretanto, na costura industrial, cada vez mais a introdução de máquinas novas substitui pessoas em algumas etapas da produção. O processo de industrialização do vestuário modificou profissões relacionadas à costura e levou esse aprendizado para escolas técnicas voltadas para este fim. Apesar do domínio da monocostura industrial, multicosturas coexistem no fazer do vestuário, com técnicas novas ou antigas, que convivem com as problemáticas do capitalismo e da produção de roupas prontas. As costureiras de bairro são potentes para se pensar na recuperação de técnicas de multicosturas, devido seu aprendizado diverso e relação diferenciada com as práticas da costura doméstica, artesanal e industrial, além de uma não-institucionalização deste fazer na moda.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à CAPES pelo financiamento desta pesquisa, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF.

CRÉDITO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: Möller, Eliza Dias; Silva, Elisabeth Murilho da.

Coleta de dados: Möller, Eliza Dias.

Análise de dados: Möller, Eliza Dias.

Discussão dos resultados: Möller, Eliza Dias; Silva, Elisabeth Murilho da.

Notas de fim de texto

¹ As traduções de “costureiras de bairro” para *home-based seamstresses*, em inglês e *costurera a domicilio*, em espanhol, não são traduções perfeitas do termo pois, aparentemente, só existe esta definição no português (encontrado com o mesmo significado em textos do Brasil e de Portugal). Busquei utilizar o termo com significado mais próximo nos outros idiomas.

² Esta pesquisa, em desenvolvimento, faz parte do projeto de doutorado “Costureiras de bairro: a história oral dos ateliês de costura de Juiz de Fora, entre saberes e técnicas”, aprovado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF em 2025.

³ Facções são produções industriais domiciliares, estabelecidas normalmente de forma informal entre uma fábrica e uma costureira à domicilio, que produz roupas e recebe por peça, fora do ambiente da fábrica.

⁴ Tradução livre do original: “Our task is to make trouble, to stir up potent response to devastating events, as well as to settle troubled waters and rebuild quiet places” (Haraway, 2016, p. 1).

REFERÊNCIAS

ÁBILE, Bárbara Venturini. **Da grife ao fast fashion:** uma análise das estratégias de produção de coleções colaborativas. 2019. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2019.

ABREU, Alice Rangel de Paiva. **O avesso da moda:** trabalho à domicílio na indústria de confecção. São Paulo: Editora Hucitec, 1986. 302p.

BRASIL. **Lei nº 13.180**, de 22 de outubro de 2016. Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 23 out. 2015. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13180.htm. Acesso em: 23 mai. 2025.

DEJEAN, Joan E. **A essência do estilo:** como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour. 2a edição. Tradução: Mônica Reis. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

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

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

GOEBEL, Felipe B. S. Capítulo 3. A corporação das comerciantes de moda (*marchandes de modes*). GOEBEL, F. B. S. **Conflitos de moda e de gênero na Paris do fim do século XVIII (1774-1789).** 2025. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025. 100-152.

HARAWAY, Donna J. Introduction; Playing String Figures with Companion Species. In.: HARAWAY, D. J. **Staying with the trouble:** making kin in the Chthulucene. Durham, London: Duke University Press, 2016. P. 1-29.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In.: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências.** Tradução Emmanuel Carneiro Leão. 7a ed. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco. 2006 [1953]. P. 11-38. (Coleção Pensamento Humano).

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica**. *Scientiae Studia*, v. 5, n. 3, p. 375–398, jul. 2007 [1953]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ss/a/QQFQsqx77FqjnxGrNBHDhD/> Acessado: em 15 jul. 2025.

HUI, Yuk. Cosmotécnica como cosmopolítica. In.: HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. Tradução Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020. P. 8-32 [*E-book*].

KÄERCHER, Karen Ambrozi. **“Feito à mão e com amor”**: alinhavos etnográficos acerca de saberes e fazeres de costureiras na cidade de Santa Maria/RS. 2018. 182 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2018.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador, Bauru: EDUFBA e EDUSC, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 347p.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: Um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. 232p.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política: livro I: processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013 [1867].

MOREIRA, Geni Barbosa dos Santos. **O Fenômeno social da escassez de costureiras qualificadas na indústria de vestuário brasileira e portuguesa**. 2015. Dissertação (mestrado). Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/11535> Acessado em: 09 out. 2025.

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

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

SANTOS, Valéria Oliveira. **Sob medida**: uma etnografia

da prática da alfaiataria. 2017. 184 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Universidade São Paulo, São Paulo, SP, 2017.

SENAI/Modatec - Centro de Desenvolvimento Tecnológico para Vestuário. **Costura Industrial**. Elaborado por: Hudson G. Afonso, Unidade Operacional, Centro de Desenvolvimento Tecnológico para vestuário. Belo Horizonte: SENAI, FIEMG, 2007.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.