

## AFINAL, QUAL É O PAPEL DO COSTUREIRO?

*What does the couturier do?*

**Resumo:** Por compreender a moda como espaço privilegiado para a observação das dinâmicas de visibilidade, articuladas às exigências de determinada cultura, a ação do costureiro pode ser pensada também como uma forma de “civilização de costumes”. A partir do entendimento da relação da moda com o processo civilizador, apresento um possível diálogo amparado nas colunas e crônicas de moda do costureiro gaúcho Rui Spohr para vislumbrar alguns questionamentos.

Palavras-chave: moda; costureiro; civilidade.

**Abstract:** *Seeing fashion as a privileged space for dynamics of visibility through the body and it's clothes, mirror of the demands in a particular culture , the action of the couturier can also be thought of as a form of " civilization of manners ." From the understanding of the fashion relation to the civilizing process, this article presents a possible dialogue supported in columns and chronic couturier fashion gaúcho Rui Spohr to glimpse some questions.*

*Key-words: fashion; couturier; civility.*

Neste artigo, pretendo problematizar alguns pontos referentes à minha pesquisa de doutorado. Dando continuidade aos estudos iniciados durante o mestrado, a investigação tem como ponto de partida a atuação do costureiro gaúcho Rui Spohr.

Por compreender a moda como espaço privilegiado para a observação das dinâmicas de visibilidade, articuladas às exigências de determinada cultura, a ação do costureiro pode ser pensada também como uma forma de “civilização de costumes”.

A partir da compreensão da relação da moda com o processo civilizador, apresento um possível diálogo através das colunas e crônicas de Rui Spohr para vislumbrar alguns questionamentos.

## Corpo civilizado, corpo vestido

O entendimento da moda como resultado de uma manifestação cultural, que ao ultrapassar a transitoriedade de suas cores e volumes, parte do pressuposto de que suas formas se tornam visíveis não apenas através da vigência de determinado gosto, mas de crenças e de valores que funcionam como marcas distintivas através das quais os sujeitos se relacionam. Desta forma, ao entrelaçar-se ao gestual do corpo, as dinâmicas do vestir se tornam expressão da cultura em que se insere.

Os estudos sobre moda são relativamente recentes: os pioneiros são marcados pelas transformações do século XIX quando, após a Revolução, o vestir se liberta das leis suntuárias e o acesso às novidades se torna mais acessível em função do desenvolvimento da indústria.

Muitas abordagens se dão sob o ponto de vista do consumo, ou ainda a partir de certa “luta visual entre classes,” onde imperam gostos e formas de distinção--que tendem a sofrer um processo de imitação e, por isso modificam-se constantemente.

O economista Thorstein Veblen em sua *Teoria da Classe Ociosa*<sup>1</sup>, Veblen analisa a estrutura econômica de sua época, enfatizando os usos e os costumes como elementos explicativos da atividade econômica, especialmente, das classes mais favorecidas.

Sobre o vestuário, diz Veblen:

o valor comercial dos bens usados no vestuário em qualquer comunidade moderna em grande parte se compõe da moda corrente e do prestígio que se atribui a esses bens, mais que do serviço mecânico que o vestido presta à pessoa que o usa. A necessidade de vestuário é, pois uma necessidade ‘mais alta’, ou seja, espiritual (VEBLEN, 1980, p. 98).

Já para o sociólogo alemão Georg Simmel, a moda expressa o caráter de dualidade da natureza humana, uma vez que o homem, imerso no todo social, dele tenta se diferenciar, libertar-se, isolar-se, porém sem nunca poder abandoná-lo. Sua teoria relacionará as mudanças da moda com um processo de imitação entre classes sociais em que os grupos sociais inferiores tentarão adotar o gosto das elites. Neste modelo, se parte do pressuposto que a moda é adotada pelas classes

---

<sup>1</sup> Na obra publicada em 1899, Veblen critica a ostentação das classes favorecidas, enfatizando usos e costumes sociais como ilustrativos da atividade econômica.

altas e, a partir disso, pelo grupos de status inferior, desencadeando um processo de contágio social:

Em relação a essa dinâmica a moda, para Simmel,

significa pois, por um lado a anexação do igualitarismo posto, a unidade de um círculo por ela caracterizado, e assim o fechamento deste grupo perante os que se encontram mais abaixo a caracterização destes como não pertencendo àquele. Unir e diferenciar são as duas funções básicas que aqui se unem de modo inseparável, das quais uma, embora constitua ou porque constitui a oposição lógica à outra, é a condição de sua realização (SIMMEL, 2008, p. 25).

Já na segunda metade do século XX, tendo como ponto de partida as visões sobre moda e imitação, as ideias do sociólogo francês Pierre Bourdieu tornam-se bastante úteis para a compreensão sobre o modo com que diferentes classes sociais se articulam nesse processo de distinção social. Bourdieu define a noção de gosto como marca que produz e que mantém fronteiras sociais, sendo, por isso, constitutiva de elementos da identidade social.

Assim, para Bourdieu, a interpretação da moda encontra-se no âmbito do gosto cultural da luta de classes:

A dialética da pretensão e da distinção que está na origem das transformações do campo de produção é reencontrada no espaço dos consumos: ela caracteriza aquilo que chamo de luta da concorrência, luta de classes contínua e interminável. Uma classe possui uma determinada propriedade, a outra a alcança, e assim por diante. Esta dialética da concorrência implica numa corrida em direção ao mesmo objetivo e no reconhecimento implícito deste objetivo. A pretensão já sai derrotada, pois, por definição, ela se submete ao objetivo da corrida, aceitando ao mesmo tempo a desvantagem que se esforça por superar. (BOURDIEU, 1983, p. 158).

Ao delimitar a moda como um campo de observação da sociologia da cultura, Bourdieu a utiliza para refletir sobre questões ligadas à distinção, compreendida de acordo com um estilo de vida.

Sob o ponto de vista da história cultural, o historiador francês Daniel Roche (2007), ao definir o que chamará de cultura das aparências, aponta que a moda é um ponto de equilíbrio entre o individual e o coletivo, tratando-se de uma maneira de caracterizar a hierarquia social. Portanto, as formas de distinções entre indumentárias seriam reveladoras da maneira como evoluem as relações sociais.

Nesse sentido, a pesquisadora norte-americana Diana Crane (2009) reforça o papel das roupas, para se estabelecer e diferenciar classes, gênero, profissões e identidades sociais.

Para Susan Kaiser, professora da Universidade da Califórnia, a moda é um processo social de negociação, que envolve um “tornar-se coletivo”, e ela se materializa conforme os corpos se movem no tempo e no espaço (KAISER,2012).

Se corpos vestidos são investidos de significados, potencializados na performance cotidiana ao delimitar seu espaço e posição social, poderíamos pensar nas roupas- e na moda- como uma forma de conter instintos, ao mesmo tempo em que demarca estes corpos?

O psicanalista inglês John Carl Flügel foi o pioneiro ao desenvolver uma análise que levou em conta as teorias freudianas, construindo uma relação com a moda e o vestuário. Em estudo publicado em 1930, Flügel analisa as três principais funções do vestir: o adorno ou enfeite, a proteção e o pudor.

Ao analisar a natureza psicológica das funções de decoração e pudor, o psicanalista chama a atenção para uma visão filogenética e outra ontogenética: na filogenética, a partir de uma visão antropológica, o adorno seria a primeira motivação do vestir e o pudor seria a consequência de hábitos adquiridos, motivos de embelezamento e a proteção seria algo pouco importante nas primeiras fases do desenvolvimento da roupa. Já em uma abordagem ontognética, a visão seria inversa:

Mal nasceu e a criança é envolvida em roupas muito volumosas, como se nós quiséssemos lhe restituir assim o abrigo confortável que ela acabou de perder ao deixar a matriz. Mais tarde lhe ensinamos noções de pudor – noções que, graças à cooperação do supereu, a criança aceita a partir da idade de seis e sete anos com uma complacência espantosa. Existem mesmo muitas crianças que ficam extremamente incomodadas se são obrigadas a se despir para um exame médico; entretanto, não é senão pouco antes da adolescência que elas começam a dedicar um verdadeiro interesse por suas roupas, sob o ponto de vista decorativo. ( FLUGEL, 2008, p.22)

Neste sentido, às crianças seria imposto hábitos que correspondem a ideais de higiene, moral e estética, mais do que às suas próprias necessidades e desejos.

Para Freud (2010), “a palavra ‘civilização’ designa a inteira soma das realizações e instituições que afastam a nossa vida daquela de nossos

antepassados animais, e que servem para dois fins: a proteção do homem contra natureza e a regulamentação do vínculo dos homens entre si.” (FREUD,2010, p.33)

Assim ao civilizado tem importância aquilo sem utilidade aparente, mas que entra nas reivindicações do campo da cultura, como a beleza, a limpeza e a ordem. Desta forma, transformam-se em exigências que coincidem com a sublimação do instinto:

“traço bastante saliente na evolução cultural, ela torna possível que atividades psíquicas mais elevadas, científicas, artísticas, ideológicas, tenham papel tão significativo na vida civilizada. Cedendo à primeira impressão, seríamos tentados a dizer que a sublimação é o destino imposto ao instinto pela civilização” (IDEM, 2010, p.40)

Retomando-se as ideias de Flugel, a satisfação da criança em seu estado de nudez seria uma fonte de prazer, de caráter auto-erótico e também narcísico. Uma forma de suprimir este prazer seria substituir o interesse primitivo pelo corpo nu pelo interesse pelas próprias roupas, onde os meios empregados para combater e suprimir satisfações primitivas acabam por se tornar os meios de satisfazer os mesmos instintos:

“o exibicionismo não se refere mais ao corpo nu, mas ao corpo vestido: e quanto mais belas são as roupas, maior é a satisfação. Como em todos os casos de sublimação, o indivíduo só pode chegar a esse ponto por meio de estados intermediários. Na criança e no homem primitivo o desenvolvimento é o mesmo; todos os dois se interessam primeiramente pelo valor decorativo de certos objetos isolados: uma pluma, um colar, um bracelete, e somente aos poucos eles chegam a experimentar um contentamento estético em um vestuário completo” (FLUGEL, 2008, p.23)

Finalmente, para o psicanalista inglês:

As roupas constituem uma espécie de ambiente artificial que o homem interpõe a seu próprio corpo e seu meio. Esse ambiente – embora tenhamos o poder de constituí-lo e de mudá-lo conforme a nossa vontade – é tão constantemente presente e se torna tão natural, que não inspira em geral a curiosidade verdadeira. E isso devido a esse meio curioso - meio que possui ao mesmo tempo as qualidades de pele exteriorizada, com suas funções de higiene e de erotismo; de casa ambulante; com suas funções protetoras, decorativas e pudicas. (IDEM, 2008, p. 24).

Podemos pensar que o corpo civilizado é o corpo vestido e as roupas ao moldar, deformar a sua forma frágil, mais do que escondê-lo, revelá-lo, o enfeitam a partir de certas exigências culturais. Assim a moda, como movimento efêmero, evidencia as camadas de temporalidade que constituem a cultura e os valores de determinado período.

## O costureiro como civilizador

A moda não é universal, nem pertence a todas as épocas, tampouco a todas as civilizações. Afirma-se que seu surgimento no Ocidente se dá no final do período medieval, em conexão com o desenvolvimento do comércio, com o florescimento das cidades e com a organização da vida nas cortes. Os fatores econômicos do período tiveram uma incidência direta - porém não definitiva - sobre o surgimento desse fenômeno. Nessa época também surgem a organização das corporações de ofícios consagradas ao vestuário e aos acessórios ligados ao vestir, cujas regras e os monopólios desempenharão um papel importante na produção de moda até a metade do século XIX.

Será na segunda metade do século XVIII que a moda inicia -lentamente- seu processo de popularização, sendo que a renovação de estilos passará a estar intimamente ligada aos modos e modas de Paris- e assim o será especialmente até a primeira metade do século XX. A partir de Versailles, a França associa-se ao refinamento e ao bom gosto: moda francesa será difundida, inicialmente, através das bonecas de moda que consistiam em versões em miniatura de damas da corte, vestidas, maquiadas e penteadas de acordo com o gosto do momento. A partir de 1785, irá se propagar também através dos jornais de moda: publicações especializadas e frequentemente voltadas ao público feminino que associavam texto e imagem para apresentar regularmente as novidades. (ROCHE, 1989)

Ao longo do século XIX, a moda se consolida no seu sentido moderno e se torna o elemento central da vida elegante que emerge junto com a renovação de Paris, cenário ideal para o surgimento da alta-costura: será na *Rue de la Paix*, durante o outono de 1857, que o inglês lá radicado irá revolucionar a forma de produção e comercialização de produtos ligados ao vestuário, que dará novo prestígio à figura do costureiro.

O gesto realizado por Worth corresponde à emancipação do costureiro em seu papel de simples artesão, ao se tornar um *artista* que deixa de ser subordinado à sua clientela, para “criar” modelos com base em sua própria subjetividade, os quais carregarão a marca da sua assinatura. Se a separação de artes e ofícios, no

século XVIII, insere a costura na última categoria, o surgimento da alta-costura determina que a moda aspire a ser reconhecida como arte, pelo menos, no que diz respeito ao processo criativo de elaboração de novos produtos (SVENDSEN, 2010).

Assim, a roupa assinada pelo costureiro transformado em artista, além de carregar a marca distintiva de sua assinatura, torna tangíveis suas crenças relacionadas ao gosto e as suas visões do belo. O criador de moda pode ser compreendido como uma espécie de colecionador de imagens, que povoam sua memória e, sobrepostas, rearranjadas são capazes de dar visibilidade a transformações de hábitos, usos e costumes que se modificam de acordo com as variações da cultura em que se inscrevem.

Seria possível pensar no costureiro como um civilizador, figura que, ao impor novo estilo indumentário, reforça uma visualidade esperada do corpo?

O sociólogo Norbert Elias, ao analisar a história dos costumes e a formação do Estado, demonstra que o desenvolvimento dos modos de conduta, ou seja, da “civilização dos costumes” está estreitamente inter-relacionado à organização das sociedades ocidentais sob a forma de Estados. Ao se voltar às questões de etiqueta e de boas maneiras que regulamentam o comportamento da “boa sociedade”, Elias destaca mecanismos de distinção, controle do corpo e das emoções, que, ao serem corretamente empregados, garantem a “civilização” dos modos e a consequente manutenção de status - ou de poder:

“O comportamento social e a expressão de emoções passaram de uma forma e padrão que não eram um ponto de partida, que não podiam em sentido absoluto e indiferenciado ser designados de ‘incivil’, para o nosso, que denotamos com a palavra ‘civilizado’. A “civilização” que estamos acostumados a considerar como uma posse que aparentemente nos chega pronta e acabada, sem que perguntemos como viemos a possuí-la, é um processo ou parte de um processo em que nós mesmos estamos envolvidos. Todas as características distintivas que lhe atribuímos—a existência de maquinaria, descobertas científicas, formas de Estado, ou o que quer que seja—atestam a existência de uma estrutura particular de relações humanas, de uma estrutura social peculiar, e de correspondentes formas de comportamento” (ELIAS, 2011, p.70)

Ao observar as dinâmicas que se estabelecem no século XIX, o historiador Philippe Perrot (1981) observa que “a boa conduta vestimentar” é perpassada por valores como a limpeza, a simplicidade e a correção, suscitando novos discursos

sobre novas condutas que atestam sua especificidade cultural<sup>2</sup>. Desta forma, o cuidado e a limpeza das roupas—e a não apenas do corpo—reforçam o controle sobre todo o conjunto da aparência, reforçando as ideias de Flugel sobre o vestir como meio de sublimação do instinto.

Na tentativa de se estabelecer uma investigação, proponho um olhar sobre a atuação do costureiro Rui Spohr.

Na dissertação, inserida na linha de pesquisa Memória e Identidade do Mestrado em Processos e Manifestações Culturais, a moda serviu como ponto de partida para investigar as manifestações culturais nas representações de memória e da identidade, a partir de uma pesquisa interdisciplinar. Dessa forma, sob a perspectiva de um olhar lançado à trajetória de Rui Spohr como criador<sup>3</sup> de moda, tornou-se possível realizar investigações, considerando-se, para tanto, questões que envolvem aspectos como identidade e pertencimento, fenômenos tratados em face desse contexto específico e como resultado de processos sociais.

Sob o título “A identidade regional celebrada no vestir: Rui Spohr e a moda que vem do Sul”, o estudo teve como objetivo geral a análise da trajetória do criador, que é representativa da moda produzida no Rio Grande do Sul, sobretudo, na cidade de Porto Alegre, a partir da década de 1950, relacionando-a a valores que constituem marca(s) da cultura local e, assim, a aspectos da identidade regional – no caso, do Sul do país, através da análise de fotorreportagens veiculadas em revistas ilustradas de circulação nacional.

Porém, a longa trajetória de Rui, legitimada por sua atuação nos meios de comunicação- onde se destacam o jornal e a televisão—torna-se motivadora para o pensamento de uma problemática mais ampla.

---

<sup>2</sup> Nas palavras do autor: “Issues, comme la distinction, des stratégies sociales nouvelles, la propreté, la simplicité et la correction suscitent des discours nouveaux, des conduites nouvelles qui attestent de leur spécificité historique et culturelle. La propreté vestimentaire ( et non pas corporelle, encore rudimentaire) pend, avec et comme l’essor de l’hygiène, une extension formidable au XIXème siècle, où le blanchissage du linge, en particulière, joue dans ses rangs prophylactiques et somptuaires un rôle sans précédent. ( PERROT, 1981, p.227-228).

<sup>3</sup> Optou-se por denominar Rui como criador de moda, ou como costureiro, por ser essa a forma como eram conhecidos os profissionais dedicados à alta-costura até a década de 1960, quando o influxo do prêt-à-porter passou a exigir a participação ativa de estilistas, ou seja, de profissionais responsáveis pela harmonização de coleções produzidas industrialmente. Contemporaneamente, o termo em voga é designer de moda, o qual é representativo de uma formação acadêmica especializada, que se volta à abordagem interdisciplinar relacionada à criação, ao desenvolvimento e à distribuição de produtos de moda.



## Ensinamentos de um costureiro

Rui orgulha-se por ter sido o primeiro brasileiro a estudar moda em Paris, no início da década de 1950 na escola da Câmara Sindical da Ala-Costura, fundada por Charles Worth.

Ao estabelecer-se de maneira definitiva em Porto Alegre<sup>4</sup>, foi através do jornal que encontrou espaço para não apenas promover a sua moda, mas para atuar como mediador, conselheiro, reforçando noções de elegância e gosto que estariam de acordo com as dinâmicas da moda internacional.

Ao lançarmos um breve olhar sobre as colunas ou crônicas de moda de Rui é possível perceber que estas seguem um padrão, pouco alterado, onde o texto é acompanhado por uma representação gráfica (croqui) de sua autoria. Ferramenta importante para o costureiro, o croqui pode ser compreendido como a primeira materialização da proposta de um estilo a ser seguido que, ao ganhar sua assinatura, aproxima-se ao universo da arte.

Já o texto, como se apresenta, além de investido de certo tom normativo, transforma-se em descrição de uma visualidade reconhecida como distintiva e, portanto, merecedora de imitação. Nesse espaço, assumia claramente um discurso de vanguarda, exaltando a novidade.

Fica clara também, nessas publicações, a atuação de Rui como “árbitro do bom gosto”.

Na coluna veicula no jornal “A Hora” em maio de 1957, por exemplo, aponta as elegantes da cidade e seus “acertos” indumentários, que estariam de acordo com a estação e a ocasião em que foram vistas. A “vestimenta escrita”<sup>5</sup> aparece ao lado de sua imagem, representada pelo desenho de Rui:

---

<sup>4</sup> Rui nasceu Flávio Spohr, no ano de 1929, em Novo Hamburgo, no Rio Grande do Sul. Adotou o nome Rui por volta de 1949, mesmo período em que organizou o seu primeiro desfile e também começou a aconselhar as mulheres a vestirem-se de maneira elegante, através de uma coluna no jornal local: “Então resolvi mudar de nome e me batizar à maneira de Hollywood, com um nome artístico, um verdadeiro pseudônimo. [...] Dois nomes agradavam-me: Alex e Ruy. Conclui que Alex poderia soar estrangeiro, sofisticado, e no fim também era um nome anglo-saxão, e eu queria fugir de toda e qualquer insinuação de coisa germânica, eu queria sair de Novo Hamburgo. O mais importante era o nome escolhido não ser cambiável para o feminino. Acabei decidindo-me por Rui - com ‘i’ e não com ‘y’ - para ficar uma coisa diferente. (SPOHR e VIEGAS-FARIA, 1997 p. 186).

<sup>5</sup> Em *Sistema da Moda* (1967), Roland Barthes, a partir de uma análise de jornais e revista de moda, o autor se preocupa em distinguir a vestimenta imagem, fotografada ou desenhada, a vestimenta escrita, apresentada em forma de texto e a vestimenta real, ou seja, aquela que vestirá os corpos de fato. Para Barthes, a vestimenta escrita compõe uma relação de significante e significado, demonstrando a imposição de uma relação de equivalência entre conceito e forma.

A Sra. Loris Borthomé foi vista num 'tailleur' cinza chumbo com um belo efeito de blusão nas costas. Linhas modernas e elegantes.

[...]

Sra. Eunice Fichter, em cachemire vermelho foi vista no fim da tarde com este bonito vestido de grande valor e bom gosto. A Sra. Fichtner que por diversas vezes tem aparecido nesta coluna, tem além do bom gosto de seus trajas algo a mais, ela mesma confecciona todos os seus vestidos.

[...]

Numa manhã, deste veranico de maio, vimos a Sra. 'Betty' Vasconcelos, com uma saia pregueada, branca, uma blusa de surran de seda rosa com 'pois' brancos. A nota elegante foi dada pela bolsa do mesmo tecido da blusa. Detalhe de grande moda e gosto.<sup>6</sup>



Figura 1: Jornal "A Hora", 23 de maio de 1957.

No verão de 1958, não hesitou em usar um tom severo, para inibir as mulheres a usarem joias chamativas durante os meses quentes. No período do ano dedicado às férias e ao lazer, também as roupas deveriam apresentar mais despojamento e os brilhantes deveriam ser trocados por bijuterias:

Você sabia que no veraneio é absolutamente ridículo apresentar-se com jóias de toaletes e que brilhantes, pedras preciosas, broches de ouro e brilhantes 'cintilam' demais na praia ou na serra? Use conjuntos esportivos em fantasia. É nesta época do ano que você pode satisfazer o desejo íntimo de toda mulher de enfeitar-se com detalhes vistosos e de muito efeito. Para um vestido de esporte (porque os de toaletes também não devem aparecer)

<sup>6</sup> Jornal A Hora, 23 de maio de 1957.

nada mais bonito que uns brincos exagerados, pulseiras exóticas e grandes colares.<sup>7</sup>

No papel de “civilizador”, Rui dá outra dimensão à moda local, ao atuar como mediador das tendências internacionais, mas também faz dela espaço papel de “árbitro do bom gosto”, orientando na adoção do vestir que julga adequado - e, por isso, passível de reconhecimento.

## Alguns questionamentos

Ao analisar a obra de Norbert Elias, Robert Chartier chama a atenção para a atuação do soberano neste processo de “civilização dos costumes”:

“É somente aceitar a sua domesticação pelo soberano e a sua sujeição às formalidades condicionadas da etiqueta de corte que a aristocracia pode preservar a distância que a separa da sua concorrente pela dominação: a burguesia dos oficiais. A lógica da corte é, portanto, a de uma distinção pela dependência (...) o rei não escapa a esta lógica, e é somente ao fato de ele próprio se submeter à etiqueta imposta aos cortesãos que ele pode utilizá-la como um instrumento de dominação”. (CHARTIER, 1990 p. 112)

Seria possível também uma lógica de distinção pela dependência, a partir da figura do costureiro?

Ao dar continuidade à pesquisa iniciada para a elaboração da dissertação de mestrado, pretendo enfatizar a atuação social de Rui, ou seja, a forma como a moda garante prestígio a partir do costureiro mas também como o costureiro mantém e articula o seu carisma.

A longa trajetória de Rui Spohr é registrada em um extenso acervo composto pelos mais diversos documentos assim como sua satisfação em rememorar a própria história constituem material importante para a análise. Porém, esta proximidade com o objeto requer cautela, para que o pesquisador não acabe com o olhar contaminado pelos artifícios coloridos, jogos de esconde e mostra, demarcações—tão recorrentes às dinâmicas e movimentos da própria moda.

Para a construção da tese, pretendo comparar as colunas ou crônicas de moda escritas por Rui a sua produção enquanto criador de moda assim como a outras fontes para explorar a moda como tradução dos valores e crenças da sociedade onde o costureiro atua.

---

<sup>7</sup> Jornal *A Hora*, 9 de janeiro de 1958.

Em suas memórias, o costureiro enfatiza o surgimento de um jargão, ainda ouvido, que, de certa forma, lhe assegura propriedade:

Formou-se então junto ao público uma frase que marcou e que as pessoas repetiam: 'O Rui disse'. Querendo afirmar que com isso se 'Rui disse' não se discute. Outra expressão que ficou famosa, ainda naquela época: 'Rui é Rui'. Se uma pessoa admirasse uma roupa e a elogiasse para a dona, perguntando quem tinha feito ou onde ela havia comprado traje tão bonito, se a resposta fosse 'Rui', o comentário logo se seguia: ' ah, bom! Rui é Rui. (SPORH e VIEGAS-FARIA,1997 p.160).

Nesta dinâmica, seria a assinatura do costureiro apenas marca prestigiosa ou também funcionaria como uma espécie de reguladora da performance dele próprio?

### Referências:

BOURDIEU, Pierre. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. IN: BOURDIEU, Pierre DELSAUT, Yvette. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Ed. Zouk, 2002.

\_\_\_\_\_. **Questions de sociologie**. Paris: Ed. Les éditions du minuit, 2011.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social, classe gênero e identidade das roupas**. Trad. Cristina Coimbra. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol.1: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2011.

FLÜGEL, J. C. **A Psicologia das Roupas**. São Paulo: Mestre Jou, 1966.

\_\_\_\_\_. **Sobre o valor afetivo das roupas**. Revista Psyché. Ano XIII, N. 22 p.13-26. São Paulo, jan.-jun., 2008.

FREUD, Sigmund. Obras Completas volume 18. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos. (1930-1936. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles, **O Império do efêmero**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Ed. Companhia de bolso, 2009.

PERROT, Philippe. **Les dessus et les dessous de la bourgeoisie**. Paris: Ed. Fayard, 1981.

ROCHE, Daniel. **La culture des apparences**. Une histoire du vêtement. (XVIIe-XVIIIe siècle). Paris: Ed. Fayard, 1989.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Ed. Texto e Grafia, 2008.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010.

SPOHR, Rui; VIEGAS-FARIA, Beatriz. **Memórias alinhavadas**. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 1997.

VEBLEN, Thorstein. **Os pensadores: Veblen**. Rio de Janeiro: Ed. Abril Cultural, 1980.