

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN – PPGD

Raquel Oliveira de Azevedo

**O tecido-avental de Sophia Jobim:
arte, técnica, memória e design**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Design, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira.

Rio de Janeiro
Outubro de 2021

CIP - Catalogação na Publicação

A994t Azevedo, Raquel Oliveira de
O tecido-avental de Sophia Jobim: arte,
técnica, memória e design / Raquel Oliveira de
Azevedo. - Rio de Janeiro, 2021.
262 f.

Orientador: Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de
Pós-Graduação em Design, 2021.

1. Sophia Jobim. 2. Modelagem/corte e costura. 3.
Culinária. 4. Indumentária. 5. Design. I. Oliveira,
Madson Luis Gomes de, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Raquel Oliveira de Azevedo

O tecido-avental de Sophia Jobim:
arte, técnica, memória e design

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação e em Design, da Escola de Belas Artes-EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada:



Prof. Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira
Orientador | PPGD | UFRJ



Prof^ª. Dra. Maria Cristina Volpi Nacif
Departamento de Artes Teatrais | PPGAV | UFRJ



Prof^ª Dra. Ana Karla Freire de Oliveira
PPGD | UFRJ

Rio de Janeiro
Outubro 2021

Em memória de meus amores, pelo acolhimento, diretrizes e a saudade que me impulsionou a ser como bambu, meu pai/avô Paulo Ribeiro de Oliveira, minha mãe/avó Adelaide Pinto de Oliveira (minha eterna docinho) e meu pai biológico Carlos Antônio de Azevedo.

AGRADECIMENTOS

À frente de todo agradecimento eu me rendo ao governador de minha vida, a consciência suprema e força interior que habita em cada um de nós – DEUS. Gratidão pela condução através da LUZ divina do Mestre JESUS e por todos os amigos, de todos os planos, em mais uma conclusão de ciclo.

E neste grande palco que é a vida, me emociono ao agradecer e reconhecer meu companheiro de escrita, o qual pude dividir e não sentir a costumeira solidão da pesquisa, o incentivador e educador dedicado, meu Orientador Prof. Madson Oliveira, minha eterna gratidão por acreditar que eu seria capaz de partilhar com sua pesquisa.

Ao programa de Pós-Graduação em Design (PPGD- EBA/UFRJ) em acolher nossa pesquisa, por cada professor e colega de turma que trouxeram reflexões acerca de nosso objeto de pesquisa, o tecido-avental de Sophia Jobim.

A minha irmã e tia Monica Oliveira e meu tio Fernando José pela ajuda ímpar, sem a qual esta pesquisa ficaria parada aguardando um novo momento. Gratidão infinita!

Às professoras de minha banca avaliadora no momento da qualificação: Maria Cristina Volpi, Ana Karla Freire e Irene Peixoto, espero ter absorvido todos os apontamentos valiosos.

Às funcionárias do Museu Histórico Nacional – MHN, Eliane Vieira (Biblioteca) e Daniella Gomes (Arquivo Histórico) pela afabilidade e parceria na investigação sobre o legado de Sophia Jobim.

À Nina Sargaço, pelas longas horas ao telefone, pelo compartilhamento de seu acervo, desprendimento e paixão pela arte da costura e memória de ofícios tão caros a todos envolvidos no ramo do vestuário.

Ao Prof. Samuel Abrantes por torcer e me presentear com seus manuscritos.

Aos meus filhos do coração Raphael Pechir e Beatriz Oliveira pela pronta ajuda sobre traduções de textos em francês e inglês, respectivamente.

Às minhas irmãs do coração Tânia Durans e Andreia Santos pela cumplicidade.

Pela emanção positiva e incondicional de minha mãe Maria de Fátima, longe dos olhos, mas perto do coração, além de minhas tias, Sandra Oliveira e Marilene Borges e toda a minha família.

À memória de Sophia Jobim, minha diva inspiradora, modelo feminino de luta, superação, resiliência, inteligência, dinamismo e aprendizagem. Sou melhor por ter conhecido a história de uma mulher como ela. GRATIDÃO por seu legado.

“Ninguém pode voltar atrás e fazer
um novo começo. Mas qualquer
um pode recomeçar e fazer um
novo fim”.

Francisco Cândido Xavier

O tecido-avental de Sophia Jobim: arte, técnica, memória e design

Resumo:

A trajetória profissional de Sophia Jobim (1904-1968) vem sendo investigada desde 2015 numa pesquisa intitulada de “Memórias do Curso de Artes Cênicas”, a partir do legado dela doado ao Museu Histórico Nacional – MHN, coordenada pelos professores Madson Oliveira e Maria Cristina Volpi, ambos docentes do curso de graduação Artes Cênicas – Indumentária, na Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ. A presente dissertação nasceu dessa pesquisa de caráter histórico e é focada num recorte de tecido, desenvolvido e assinado por Sophia Jobim, a fundadora do curso de Indumentária, na antiga Escola Nacional de Belas Artes, em 1949. O referido tecido foi adquirido em leilão online, sem informações de sua procedência, mas com a indicação de quem havia projetado. Esse artefato se transformou em objeto de análise visual por ser uma peça gráfica, que traz o esquema de modelagem distribuído e estampado em toda a extensão do tecido (itens que compõem um avental com lenço de cabeça) de temática baiana. Nossa pesquisa se apoia nos saberes e prazeres de Sophia Jobim que possuem ligação com os ofícios sintetizados no tecido-avental: a modelagem / o corte e costura; os trajes históricos e a culinária. Para tanto, a pesquisa tem uma parte que se ocupa de fatos históricos para contextualização sobre a peça e sua autora, enquanto a outra está mais ligada à análise dos elementos visuais, considerando a simbologia, as formas, as cores e os desenhos contidos no esquema de modelagem.

Palavras-chave: Sophia Jobim, modelagem, indumentária, culinária, avental.

Sophia Jobim apron fabric: Art, technique, memory and design

Abstract:

The professional trajectory of Sophia Jobim (1904-1968) has been investigated since 2015 in a research entitled “Memories of the Performing Arts Course”, based on her legacy donated to the National Historical Museum – MHN, coordinated by professors Madson Oliveira and Maria Cristina Volpi, both professors of the Graduate Course in Performing Arts – Clothing, at the School of Fine Arts – EBA/UFRJ. This dissertation was born out of this historical research and is focused on a fabric cut, developed and signed by Sophia Jobim, the founder of the Clothing course, at the former National School of Fine Arts, in 1949. Said fabric was acquired at an online auction, without information on its origin, but with an indication of who had designed it. This artifact has become an object of visual analysis as it is a graphic piece, which features a patterned pattern distributed throughout the fabric (items that make up an apron with a headscarf) with a Bahian theme. Our research is based on Sophia Jobim's knowledge and pleasures that are linked to the crafts synthesized in the fabric-apron: modeling / cutting and sewing; the historical costumes and the cuisine. Therefore, the research has a part that deals with historical facts to contextualize the piece and its author, while the other is more linked to the analysis of the visual elements, considering the symbology, shapes, colors and drawings contained in the scheme. modeling.

Keywords: Sophia Jobim, modeling, clothing, cooking, apron.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01:	Tecido-avental inspirado na Bahia	19
Fig. 02:	a) tecido-avental de Sophia; b) e c) Tecidos Patchworks: temáticas diferentes e conceitos similares.....	23
Fig. 03:	Tecido-avental ampliado e representação de ligamento sarja	24
Fig. 04:	Tecido-avental com manchas amareladas e marcas de dobras	25
Fig. 05:	Lote 1A, página do site da Conrado Leiloeiro. Leilão: 27/07/2015.....	26
Fig. 06:	Lote 89, página da Capadócia, Arte e Antiguidade. Leilão: 14/12/2015....	27
Fig. 07:	Processo de desenvolvimento de embalagem para o tecido-avental.....	28
Fig. 08:	a) Prof. Ivan Coelho e alunos e b) a embalagem do tecido-avental.....	29
Fig. 09:	Raquel Azevedo copiando moldes do tecido.....	29
Fig. 10:	a) Molde da saia $\frac{1}{4}$ de godê e b) Gráfico do molde da saia no círculo completo	30
Fig. 11:	Desenhos de Sophia para ilustrar coluna sobre aplicação de “ <i>Godet</i> ”.....	32
Fig. 12:	Desenhos de Sophia para ilustrar coluna sobre Godet Inteiro.....	33
Fig. 13:	a) Tecido-avental e b) moldes separados.....	35
Fig. 14:	Gráfico da estrutura do tecido plano/fios e posição dos moldes do tecido-avental.....	36
Fig. 15:	Gráfico 1 – a) Retângulo as marcações necessárias para os primeiros traçados e Gráfico 2 - b) marcações indicadas por fórmula.....	39
Fig. 16:	Gráfico 3 – a) $\frac{1}{4}$ de godê traçado e b) $\frac{1}{4}$ de godê finalizado.....	40
Fig. 17:	a) $\frac{1}{4}$ de godê com costura nas laterais e b) $\frac{1}{4}$ de godê com fios iguais	40
Fig. 18:	Gráfico 4- a) moldes e interferências, b) posição do molde no tecido e fios e c) corte do tecido para confecção.....	41
Fig. 19:	Gráfico 05 - a) moldes e interferências, b) posição do molde no tecido e fios e c) corte do tecido para confecção.....	42
Fig. 20:	Fórmulas de Sophia Jobim e Malvina Kahane para modelos godes	43
Fig. 21:	Instrução de montagem com pregas na saia do avental	45
Fig. 22:	a) Avental confeccionado; b) molde do peitilho p/b e c) molde do peitilho do tecido-avental.....	46
Fig. 23:	$\frac{1}{4}$ de godê a partir das medidas do tecido-avental segundo instruções do caderno de aulas por Correspondência.....	47
Fig. 24:	Sophia Jobim vestida com o avental temático.....	48
Fig. 25:	Indicações de costura, detalhe.....	49
Fig. 26:	Indicações de costura e moldes distribuídos.....	49
Fig. 27:	Moldes para decalque do curso Toutemode.....	50
Fig. 28:	Moldes sobrepostos.....	50
Fig. 29:	a) tecido-avental e b) foto em P/B tecido-avental.....	51
Fig. 30:	a) tecido-avental e b) foto em P/B tecido-avental, c) foto em P/B do avental confeccionado e d) Sophia usando o avental.....	52
Fig. 31:	Destaque dos desencontros das telas. a) tecido-avental e b) foto em P/B tecido-avental, c) foto em P/B avental confeccionado.....	59
Fig. 32:	Conjunto de elementos da temática baiana.....	62
Fig. 33:	a) e b) Anotações de Sophia sobre trajes de baianas.....	68
Fig. 34:	Elementos do traje histórico da baiana.....	69
Fig. 35:	a) Croqui assinado por Sophia; b) Desenho de traje regional europeu e c) foto de mulher paramentada com traje de província francesa.....	71

Fig. 36:	a) Croqui indicativo; b) Bretanha; c) Borbonês; d) Borgonha; e) Champagne; f) Aunis e g) Normandia.....	73
Fig. 37:	a) Croqui indicativo; b) e c) Bonecos da Bretanha (Pont-Aven)	75
Fig. 38:	Recorte da matéria jornalística alemã.....	75
Fig. 39:	Páginas do documento SMet122, sobre cores.....	78
Fig. 40:	Conjunto de pranchas sobre estudo cromático	81
Fig. 41:	Bandeiras: a) Bahia, b) países Aliados; c) Poema em língua inglesa.....	85
Fig. 42:	Detalhes na cor azul do tecido-aventil de Sophia Jobim.....	85
Fig. 43:	Perspectiva dos detalhes na cor verde do tecido-aventil de Sophia Jobim.	86
Fig. 44:	a) Tecido-aventil, b) Croqui, c) Sophia portando o aventil confeccionado e d) Quitute com fumaça.....	90
Fig. 45:	a) e b) Tecido-aventil e c) Foto do tecido-aventil P/B.....	91
Fig. 46:	a) Sophia portando o aventil confeccionado, b) Garotas do Alceu Pena e c) Croqui de Sophia.....	93
Fig. 47:	a) Baiana ilustrada no tecido-aventil e b) baiana servindo com fogareiro os bolinhos de tapioca.....	94
Fig. 48:	a) Transcrição do recorte do cós no tecido-aventil, b) refrão oficial da música “Cristo nasceu na Bahia”, c) Transcrição nossa do refrão oficial e d) as 03 traduções possíveis.....	98
Fig. 49:	Recorte do saco de ração ressignificado pela boneca 1936.....	102
Fig. 50:	Livro de Rosina Nogueira Soares (1913)	116
Fig. 51:	A Noite Ilustrada (1934, 1935 e 1940) e Diário Carioca (1933)	121
Fig. 52:	Visitantes na residência de Sophia Jobim.....	127
Fig. 53:	a) Mesa organizada por Sophia Jobim e o cuidado em servir e explicar cada prato aos convidados e b) Suas assistentes vestidas com trajes regionais em uma de suas recepções.....	129
Fig. 54:	Dança típica encenada em uma de suas recepções.....	130
Fig. 55:	Baiana: a) servindo bolinhos de tapioca em fogareiro e b) em performance.....	131
Fig. 56:	a) e b) Sophia Jobim vestindo o aventil com temática baiana	133
Fig. 57:	a) O preparo; b) Sophia finalizando a decoração da mesa; c) Sophia exibindo o prato cuscuz paulista finalizado e d) O folheto com as ilustrações, receita da Marquesa de Santos e o poema escrito por Sophia Jobim.....	134
Fig. 58:	Ornamentação da mesa da festa latino-americana.....	136
Fig. 59:	a) Primeiro cabeçalho e b) 3 nomes com mudança de nome da coluna	142
Fig. 60:	Capa do manuscrito SMet11	147
Fig. 61:	Teatro Maison de France, desfile/palestra em 1957.....	149
Fig. 62:	a) Desfile de trajes regionais de 22-09-1958 e b) verso da foto.....	150
Fig. 63:	Traje da Portuguesa Minhota em croqui e foto com Sophia vestida.....	151
Fig. 64:	Traje etnográfico da noiva alemã.....	152
Fig. 65:	Assistentes vestidas com trajes regionais.....	153
Fig. 66:	Comparação grafológica dos cadernos de Alda de Paula.....	155
Fig. 67:	Estabelecimento de Instrução Distrito Federal.....	157
Fig. 68:	Diagrama da construção molde-base da blusa.....	172
Fig. 69:	Lista de medidas para construção molde-base da blusa.....	173
Fig. 70:	Gráfico 06 - Base Blusa (frente e costas) e Gráfico 07 - Base Blusa (linhas auxiliares)	174
Fig. 71:	Gráfico 08 - Base Blusa (linha da cava)	175
Fig. 72:	Lista de medidas para molde-base da blusa.....	175

Fig. 73:	Gráfico 09 - Base Blusa (ombros e degolos)	176
Fig. 74:	Gráfico 10 - Base Blusa (cavas).....	177
Fig. 75:	Rascunho manuscrito do molde básico (molde-base da blusa)	178
Fig. 76:	Gráfico 11 - Região da cintura e Gráfico 12 – Diagrama finalizado.....	179
Fig. 77:	Moldes-bases da blusa finalizados e inteiros.....	179
Fig. 78:	Esquadro desenvolvido pelo Prof. Justiniano D. Portugal.....	182
Fig. 79:	Anotações sobre disputa judicial.....	187
Fig. 80:	Simulação “ <i>Moodboard</i> ” do tecido-avental de Sophia Jobim.....	196
Fig. 81:	Simulação “Colagem” do tecido-avental de Sophia Jobim.....	196
Fig. 82:	<i>Moodboard</i> e Cartela de cores	197
Fig. 83:	Rascunhos do esquema gráfico.....	198
Fig. 84:	Rascunhos do esquema gráfico.....	198
Fig. 85:	Pré-projeto.....	199
Fig. 86:	Análise dos lenços confeccionados.....	200
Fig. 87:	Projeto Ingrid finalizado com as assertivas.....	201
Fig. 88:	<i>Moodboard</i> e cartela de cores.....	201
Fig. 89:	Rascunho do croqui e desenho do gráfico	202
Fig. 90:	Projeto final Carla.....	202
Fig. 91:	Projeto Carla finalizado com as assertivas.....	203
Fig. 92:	Etapa de averiguação dos moldes (tela).....	207
Fig. 93:	a) Tecido-avental e b) Tecido-avental vetorizado.....	208
Fig. 94:	Tecido-avental cotação	209
Fig. 95:	Incongruências no tecido-avental: a) deformação no entorno; b) larguras diferentes; c) ausência de pregas; d) laterais com alturas diferentes; e) Letras sem leitura; f) posições diferentes em relação a moldura; g) uma parte do desenho abrigado na margem de costura; h) cós dobrado; i) sobreposição de moldes e j) laterais estreitas	211
Fig. 96:	Esquema gráfico sugerido (86cm x 121cm)	211
Fig. 97:	Esquema gráfico sugerido (73cm x 140cm)	212
Fig. 98:	Posição dos fios em relação aos projetos	213
Fig. 99:	Processo de estamparia indireto – Sublimação.....	215
Fig. 100:	Novo esquema sugerido cotado.....	216
Fig. 101:	a) frente e costas do avental de Sophia e b) frente e costas do avental sugerido.....	217
Fig. 102:	a) acabamento do cós, peitilho e bainha da saia do avental de Sophia e b) acabamento do cós, peitilho e bainha da saia do avental sugerido.....	218
Fig. 103:	a) acabamento do avental de Sophia vista frontal e b) acabamento do avental sugerido vista frontal	219
Fig. 104:	Acertos na posição das escritas.....	219
Fig. 105:	a) lenço do avental de Sophia e b) lenço do avental sugerido.....	220
Fig. 106:	Diferença entre os lenços.....	221
Fig. 107:	Quadro climático / <i>moodboard</i>	226
Fig. 108:	Colagem inspiracional e elementos temáticos.....	227
Fig. 109:	Projeto do avental contemporâneo.....	228
Fig. 110:	Cotação de cada peça.....	229
Fig. 111:	Avental finalizado e croqui digitalizado.....	229
Fig. 112:	Croqui artístico(manual)	230
Fig. 113:	Lenço previsto antes da execução do projeto e após	231

SUMÁRIO

1. Introdução	12
2. O tecido-avental de Sophia Jobim	18
2.1 O tecido	20
2.2 O esquema de modelagem	30
2.2.1 A modelagem praticada por uma modista	44
2.3 A estampa	53
2.4 A temática	61
3. As escolhas de Sophia	109
3.1 Formação	110
3.2 Atividade social e de representação	120
3.2.1 Culinária	125
3.3 Atuação profissional	137
3.3.1 Jornalista: Colunas de moda	139
3.3.2 Indumentarista: Trajes Históricos	143
3.3.3 Professora: Liceu Império	153
3.3.3.1 O método de modelagem / corte e costura	167
4. Reconstruindo o avental de Sophia	191
4.1 Experiência e estágio docente	192
4.2 Nova leitura do avental de Sophia	204
5. Conclusão	232
6. Referências Bibliográficas	237
ANEXOS	250

1. Introdução

No ano de 2016, pela formação em design de moda e o interesse na área de modelagem e corte e costura, passamos a colaborar de maneira voluntária junto à pesquisa em andamento intitulada “Memórias do Curso de Artes Cênicas”, coordenada pelos professores Madson Oliveira e Maria Cristina Volpi, ambos docentes do Curso de Graduação em Artes Cênicas – Indumentária. A partir de então, conhecemos um pouco mais sobre a trajetória de Sophia Jobim (1904-1968), a primeira professora do curso de Indumentária, na então Escola Nacional de Belas Artes – ENBA¹. Mas, ainda não havíamos abarcado toda dimensão do caminho profissional da professora Sophia, que acabou transformando o estudo da indumentária / moda o ponto central de sua trajetória.

Em 2018, passamos a elaborar um anteprojeto de pesquisa sobre Sophia Jobim, quando tomamos contato com o tecido-avental que se tornou o tema central dessa pesquisa, uma vez que o referido artefato foi arrematado num leilão online, pertence ao Prof. Madson Oliveira, mas ainda não havia sido estudado. Por isso, utilizamos a primeira pessoa do plural (nós), como pessoa da escrita em todo o texto, por essa ser uma pesquisa que tem vários colaboradores.

Observando superficialmente a peça, intuímos que aquele tecido estava ligado ao ofício de corte e costura, tão caro à nossa trajetória e a de Sophia. Em 2019, formalizamos a pesquisa que intitulamos de “O avental de Sophia: arte, técnica, memória e design”, quando passamos a integrar o Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD, com a orientação do prof. Madson Oliveira.

As pesquisas sobre a trajetória profissional de Sophia Jobim têm sido cada vez mais frequentes e despertado interesses de pesquisadores oriundos de áreas como: moda, figurino, design, modelagem, metodologia de ensino, corte e costura, ilustração, indumentária, museologia e áreas afins, que dialogam entre si tendo no vestuário a convergência dos estudos.

Mas, é preciso apresentar formalmente nossa personagem principal. Maria Sophia Pinheiro Machado Jobim, nascida em 1904, Avaré/SP, numa família influente e tradicional. Em 1927, casou-se com Waldemar Magno de Carvalho (1894-1967), passando a assinar o nome de Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho, muito embora

¹ A Escola, a partir de 1965, passou a ser denominada de Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), quando a Universidade do Brasil passou a ser chamada de Universidade Federal do Rio de Janeiro” (PEREIRA, 2017).

tenha usado outras formas de se auto referir, como: Madame (ou Mme.) Carvalho, Sophia Magno de Carvalho, Sophia Jobim ou simplesmente Sophia. Ela viajou por inúmeros países do mundo acompanhada de seu esposo, aproveitando o tempo livre para pesquisar e estudar sobre arte, indumentária e moda, visitando museus e adquirindo trajes, objetos e livros para estudo e sua coleção. O colecionismo surgiu, muito provavelmente, proveniente dessas viagens, quando ela adquiriu material para sua biblioteca, vestes e acessórios para estudos e objetos de antiguidades, inaugurando oficialmente em 1960, aquilo que ela avocava de Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH, fundado em sua residência (RJ). Todo o acervo pertencente ao MIH foi transferido para o Museu Histórico Nacional – MHN, por familiares após a morte de Sophia, respeitando a vontade dela manifestada em vida.

Em sua trajetória profissional, ela se dedicou a atividades, como: ensino, figurinismo, indumentarismo, colecionismo, jornalismo, museologia e devido à sua dedicação aos estudos do vestuário, Sophia se tornou uma pesquisadora meticulosa e passou a ministrar palestras e apresentar sua coleção ao longo da vida, em eventos no Brasil e fora do país. A noção de trajetória que nossa pesquisa retrata não está ligada ao conceito de biografia e sim pautada em dados biográficos para entendermos o contexto dos fatos. Ponderamos sobre as diversas narrativas e os registros estudados evitando “um postulado da existência contada” (BOURDIEU, 1996, p. 75). Este mesmo autor acrescenta que biografia é “uma série de suposições sucessivas ocupadas por um mesmo agente”, [...], “em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes”, no âmbito dos estudos biográficos (idem, p. 81). Ademais, procuramos manter o distanciamento do nosso objeto para que a análise seja a mais equilibrada possível.

A formação de Sophia como normalista/professora serve de base nesta pesquisa, pois ela atuou como docente de Indumentária entre 1949 e 1968 na antiga Escola de Belas Artes (RJ), mas antes havia fundado e dirigido uma escola feminina profissionalizante, o Liceu Império, entre 1932 e 1954, justificado por seu interesse em colaborar com a “emancipação” feminina, na primeira metade do século XX. No Liceu, ela ensinava modelagem/corte e costura, em três níveis de cursos: iniciante, intermediário e avançado, além de confecção de chapéus e luvas, como vemos detalhadamente mais adiante.

Sophia era muito bem relacionada no meio social em que vivia, também proveniente da colocação profissional de seu marido, Waldemar Magno de Carvalho, que era engenheiro na Estrada de Ferro Central do Brasil, além da proximidade com seus

irmãos, José Jobim (diplomata) e Danton Jobim (jornalista e professor universitário, que posteriormente tornou-se senador da República), envolvidos em cargos influentes com o governo e a imprensa. Esse bom trânsito no meio social e fluência nos mais diversos assuntos, oportunizou contatos com instituições femininas inclusive fora do país, surgindo o convite para dirigir o Clube Soroptimista, entre os anos de 1947 e 1957, que era uma espécie de associação feminina de apoio a outras mulheres e funcionou em sua residência, no bairro de Santa Teresa (RJ), tornando-se a primeira sede no Brasil.

O objeto de análise dessa pesquisa é um corte de tecido estampado, contendo o croqui de uma mulher vestida num avental e com lenço de cabeça que contém a assinatura “Sophia Jobim Magno de Carvalho”. Variamos nossa maneira de nos referir ao artefato, cambiando entre “tecido-avental”, “avental de Sophia” ou mesmo “kit avental”, pois é um tecido que mede 71 cm (comprimento) por 121 cm (largura) formando uma peça gráfica estampado com elementos visuais das partes que compõe um avental feminino (peitilho, saia, cós e tiras de amarrar), além de um lenço triangular, para ser atado à cabeça. O gráfico foi distribuído em moldes com indicações de costura do avental e lenço.

Entendemos o desenho esquemático desse tecido como o projeto gráfico de um traje funcional e temático, ao mesmo tempo. Funcional, por se tratar principalmente de um conjunto (avental e lenço) utilizado como forma de proteção (da roupa e dos cabelos). Temático, pois foi artisticamente decorado a partir de um trecho de música com desenhos estilizados de elementos referentes à Bahia e às baianas quituteiras de rua. Toda a estampa parece ter sido realizada em técnica de *Silk screen*² ou *Pochoir*³.

Este trabalho se apoia nos estudos próprios do design, por ser uma peça gráfica com técnicas já conhecidas no campo da moda. As questões motivadoras desta pesquisa se baseiam nos processos envolvidos e invisíveis que norteiam a criação e execução do tecido-avental, elaborado por Sophia Jobim. Até o início da pesquisa, pouco sabíamos sobre o artefato e acumulamos mais perguntas do que respostas, o que nos levou a questionar: a) em que ano foi criado? b) para qual finalidade? c) seria um artefato para facilitar o entendimento de suas aulas? d) ou um objeto para ser vendido em eventos

² Serigrafia, *silk-screen* ou impressão a tela é um processo de [impressão](#) permeográfica de texto ou figura (gravura planográfica) em uma superfície, na qual a tinta é vazada, pela pressão de um rodo ou espátula, através de uma [tela](#) preparada (conforme <https://pt.wikipedia.org/wiki/Serigrafia>).

³ *Pochoir* ou Estêncil (*stencil*) é uma técnica usada para aplicar um [desenho](#) ou [ilustração](#) que pode representar um [número](#), [letra](#), [símbolo tipográfico](#) ou qualquer outra forma ou imagem figurativa ou abstrata, através da aplicação de tinta, aerossol ou não, através do corte ou perfuração em [papel](#) ou [acetato](#). Resultando em uma prancha com o preenchimento do desenho vazado por onde passará a tinta. O estêncil obtido é usado para imprimir imagens sobre inúmeras superfícies, do cimento ao tecido de uma roupa (conforme <https://pt.wikipedia.org/wiki/Estêncil>).

beneficentes? e) ou mesmo uma espécie de *souvenir* para suas amigas estrangeiras? Enfim, são muitas possibilidades e questões, mas fomos descobrindo fatos, pessoas e situações, que nos ajudaram no entendimento das escolhas estéticas e funcionais da referida peça, à medida que avançamos na pesquisa.

Nossos objetivos com essa investigação vão além de descobrir e compreender a origem e a funcionalidade do tecido-aventail. Pretendemos, inclusive, observar o método de modelagem/corte e costura utilizado por Sophia que afirmava ter desenvolvido um método próprio, o qual aproveitamos para compará-lo com outros cursos consultados, além de material bibliográfico dela, que foi incorporado à biblioteca do MHN, junto ao restante de seu acervo. Aliás, essa estratégia revelou mais sobre a formação de Sophia, assim como sua atuação enquanto professora e sobre o repasse de conhecimento transmitido aos alunos e refletido em boa parte de sua produção.

É importante chamar atenção para o termo “modelagem”, que é a fase intermediária num projeto do design de moda (ou de figurino), pouco visível ao usuário final, sendo desenvolvida após o croqui e antes da confecção propriamente dita. Sem a modelagem o croqui não se realiza, mas isso será explorado num capítulo especialmente destinado a isso.

Nossa pesquisa, juntamente com outras que estão por vir, além de esclarecer sobre técnicas e processos na confecção do vestuário na primeira metade do século XX, colaboramos com a memória de Sophia Jobim, por meio de seus saberes na área do vestuário e afins.

A metodologia usada nesta pesquisa pode ser considerada um estudo de caso com embasamento plural, visto ser de conteúdo exploratório e descritivo, com abordagem qualitativa e histórica. Por isso, à medida que a pesquisa foi se aprofundando novos fatos foram sendo incorporados de maneira sistêmica, que Aguinaldo dos Santos (2018, p. 19) classifica como eventos contemporâneos. Para entendermos estes eventos que surgem de forma aleatória optamos pelo uso das “linhas do tempo como método de captura de informações e de ferramenta interpretativa” (SANTOS, et al., 2017, p. 79), uma vez que a história da própria Sophia passa a fazer parte da pesquisa. Com essa organização da cronologia conseguimos revelar personagens, iluminar fatos, preenchendo lacunas e confrontando informações conflitantes em boa parte dos registros do acervo que pertenceu à Sophia Jobim e se encontram no MHN.

A análise sobre nosso objeto de pesquisa foi desenvolvida por meio da leitura visual das formas, das mensagens verbais e visuais ancoradas em conceitos de design.

Desde o início dessa pesquisa, o acervo de Sophia no MHN foi visitado em busca de informações, assim como consideramos a revisão bibliográfica e registros históricos correlacionando o material ao objeto de estudo.

A partir de março de 2020, por conta da pandemia de Covid-19, apenas recorremos ao acervo digital na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, aos documentos e livros já fotografados no acervo de Sophia antes do isolamento social. Porém, em setembro de 2020, houve o lançamento do “Almanaque da indumentarista Sophia Jobim”, escrito por Fausto Viana, que também tem pesquisado sobre as múltiplas atividades de Sophia. Esse livro, especialmente, nos norteou em relação à datação aproximada do tecido-avental, pois na referida publicação ele ilustrou a abertura de um dos capítulos com uma foto que não conhecíamos de Sophia, usando nosso objeto de análise – o avental, dessa vez confeccionado. Antes, só tínhamos conhecimento de fotos deste artefato sem estar vestido por ninguém. Este registro fotográfico nos ajudou a estreitar temporalmente as possibilidades sobre a criação do tecido-avental, usando a ideia central das cronologias como metodologia de pesquisa. Observando a fotografia, consideramos aspectos reveladores, como: a silhueta corporal e os detalhes dos cabelos de Sophia, reduzindo sua datação para os anos de 1930 e 1940, pois antes considerávamos um período muito maior.

Até então só tínhamos o tecido-avental arrematado em leilão e mais duas fotos em preto e branco, localizadas no acervo de Sophia, junto ao arquivo histórico do MHN, que parecem se tratar do mesmo projeto desenvolvido por ela. As duas fotos encontram-se em duplicidade, em pastas de diferentes assuntos: um grupo está classificado como sendo do Liceu Império e outro grupo referente às comemorações do Clube Soroptimista. É importante esclarecer que as duas fotos em preto e branco localizadas no acervo do arquivo histórico são: a) o esquema de modelagem do tecido (igual ao artefato que possuímos) e b) o avental confeccionado e mostrado preso à parede por durex. Essa constatação nos faz entender que foi estampado mais de um tecido com essa modelagem do avental, uma vez que um deles encontra-se em nosso poder.

Para conseguirmos sistematizar nossa pesquisa e dar fluidez ao texto, dividimos o sumário em cinco capítulos, considerando as costumeiras **Introdução** (numerada como capítulo 1) e **Conclusão** (ao final do trabalho). Nossa ideia é ir revelando gradativamente os principais ofícios nos quais Sophia Jobim se dedicava e que podem ter contribuído para o desenvolvimento desse projeto do tecido-avental.

Iniciamos o **Capítulo 2**, intitulado **O tecido-avental de Sophia Jobim**, apresentando o tecido estampado, bem como realizando um mapeamento de todas as

etapas, técnicas e artísticas, envolvidas no projeto de criação dessa peça gráfica, da construção à reprodução do objeto de estudo. Esta parte da dissertação leva em conta os tipos de materiais usados, as técnicas (modelagem, corte e costura), a leitura sistematizada das formas, a análise das mensagens visuais e verbais, assim como a comunicação do objeto.

No **Capítulo 3, As escolhas de Sophia**, expomos uma breve contextualização sobre Sophia Jobim, que serve de base para toda a dissertação, na qual apresentamos sua formação, as escolhas profissionais que fez e como todo esse conjunto representou para sua atuação profissional. Além disso, procuramos sintetizar os ofícios de Sophia que orbitam em torno do projeto desse tecido-avental, subdividindo sua relação com: a) a arte da culinária; b) o conhecimento sobre trajes históricos e c) os métodos de modelagem / corte e costura no vestuário, destacando sua trajetória como professora através de linhas do tempo que, às vezes, se atravessam e se sobrepõem.

No **Capítulo 4, Reconstruindo o avental de Sophia**, demonstramos a parte prática dessa pesquisa de mestrado, usando a análise do projeto e dos elementos temáticos para discutir o método de ensino, em modelagem / corte e costura, desenvolvido por Sophia Jobim, trazendo o projeto gráfico do tecido-avental para a atualidade, inclusive. Para tanto, dividimos em duas etapas: a) criação de novos projetos similares ao de Sophia Jobim, em atividade de estágio docente, com alunos de graduação e b) correção do tecido-avental, modificando seu esquema de encaixe e apresentando novo tecido-avental contemporâneo, chegando mesmo à confecção de ambos.

Assim, iniciamos o próximo capítulo apresentando o objeto central desse estudo, o tecido-avental, a partir da descrição e análise do projeto gráfico e temático com seus componentes.

2. O tecido-avental de Sophia Jobim

“Não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. **É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros**, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo” (HALBWACHS, 2003, pp. 38-39, grifo nosso).

Neste capítulo apresentamos nosso objeto de estudo o **“O tecido-avental de Sophia Jobim”**, reconhecido por nós como um objeto disparador de memórias e responsável por tantas lembranças coletivas, caras à nós e inclusive à professora Jobim, que segundo Maurice Halbwachs (2003), em seus estudos sobre a memória coletiva e individual, estes laços são atenuados e reconstruídos no âmbito social.

Detalhamos todas as etapas técnicas e artísticas observadas no processo de criação do nosso objeto de análise esquematizado por Sophia Jobim, desde sua elaboração (materiais selecionados, técnicas e inspiração) até o objeto finalizado. A análise está pautada nos princípios da materialidade do produto e da comunicação visual da temática, explorando a leitura sistematizada das formas e esquemas do tecido (em forma de gráfico) e mensagens verbais amparadas em conceitos de design.

Mas, antes de tudo, apresentamos formalmente o tecido-avental que ora estudamos, que faz parte do objeto de análise dessa pesquisa e que tem guiado nossa investigação, conforme na Fig. 01 abaixo:



Fig. 01: Tecido-aventail inspirado na Bahia
Fonte: Madson Oliveira

Alertamos que na Fig. 01 acima temos uma primeira imagem a respeito do tecido-aventail e que nesse momento ela parece ser suficiente para traçarmos as primeiras observações que dão conta de um tecido branco, em que foi estampado um projeto de modelagem (com indicações de corte e costura), uma espécie de tecido patchwork composto por (partes das) peças de um aventail mais um lenço de cabeça, além de um desenho indicativo do conjunto completo. O projeto temático se refere à Bahia e às baianas de rua e traz a seguinte assinatura: Sophia Jobim Magno de Carvalho.

2.1 O tecido

“...uma casa sem **tecido** é como um jardim sem flores...”
(PEZZOLO, 2007, p. 9, grifo nosso).

A citação acima, de Dinah Bueno Pezzolo (2007), favorece reflexões acerca da importância deste material – o tecido – que acompanha nossas vidas desde o nascimento. Para muitos, o tecido possibilita uma forma de se apresentar vestido ao mundo, além da necessidade primordial de proteção. Para outros, é a matéria-prima essencial para criação e materialização das formas idealizadas, como no caso do setor do vestuário, que abarca e sustenta esta pesquisa.

O desenvolvimento histórico desta matéria-prima atravessou a necessidade de proteção e estilo, sendo já produzido em grande escala durante a Revolução Industrial (1760-1840) e suas possibilidades seguiram ainda maiores. Segundo Jenny Udale (2009), “um tecido pode servir para administrar lentamente um medicamento na pele ou ser um meio de comunicação, em roupas em que a cor muda de acordo com a temperatura ou com o humor da pessoa”, se referindo ao que conhecemos hoje como tecido tecnológico ou tecidos do futuro (UDALE, 2009, p. 10). Além da grande expansão da indústria têxtil, estes novos tipos de tecidos surgiram da reivindicação dos consumidores em utilizar materiais que possibilitem “um bom desempenho e que sejam duráveis e laváveis”, ou seja “tecido com excelente design, ecologicamente sustentável e inovadores” (idem, p. 36).

Ainda resgatando um pouco da trajetória e desenvolvimento deste material buscamos o conceito de matéria, difundido na disciplina Design, Matéria e Produto (PPGD/EBA/UFRJ), ministrada pela professora Ana Karla Freire de Oliveira⁴, a fim de entender o tecido utilizado como base no projeto gráfico de Sophia Jobim em meados do século XX. Conforme proposta da referida disciplina, analisamos o material – tecido – “nas suas classificações e propriedades técnicas, mas também em suas propriedades subjetivas que complementam a experiência material do usuário com o produto e que está sendo pesquisada por outros estudiosos da área” e complementa, “[...] a forma material, por todo exposto, será condicionada pela matéria da qual o artefato será produzido” (OLIVEIRA, 2020, p. 123).

⁴ Pós-doutorado em Design; Docente do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro | PPGD/EBA/UFRJ e Professora Associada do Curso de Desenho Industrial – Habilitação Produto | EBA UFRJ.

Vale ressaltar que o grupo de pesquisa, no qual fazemos parte – o LED⁵ –, no qual os professores Madson Oliveira e Ana Karla exercem lideranças e articulam ações / pesquisas no que tange às “formas particulares de design” e à “materialidade e arte do design”, respectivamente. Esses são temas de suma importância para esta pesquisa e ajudam na compreensão das etapas de construção do nosso objeto de estudo e, principalmente, na escolha pelo tecido como suporte de toda a investigação.

Ademais, foi através deste insumo que Sophia solidificou seus estudos sobre modelagem / corte e costura: se aprofundou no desenho ilustrativo para representar de forma realista sua estrutura e caimento; adquiriu uma coleção de trajes (regionais, moda, uniformes etc.) por meio de pesquisas e características de cada região do mundo, ora pelo exotismo e ineditismo da modelagem, ora por diferentes tipos de técnicas têxteis empregadas na construção desta matéria-prima. O tecido do sári indiano é um bom exemplo para demonstrar os diferentes tipos, como: algodão, seda, tecidos rústicos etc., combinados às várias técnicas têxteis de brocados, bordados, aplicações de fios (metalizados – dourados e prateados), em uma ampla gama de tingimentos e técnicas de estamparias etc. (ANAWALT, 2011, pp. 230-231).

Para a colecionadora Sophia, os tecidos serviam de aparato decorativo em sua casa adereçando ambientes e mesas em recepções oferecidas pelo casal Magno de Carvalho, ou mesmo nas peças de roupas que decidiu colecionar, o que a tornou muito conhecida. Tomando por base a matéria-prima desta pesquisa, pontuamos uma breve elucidação técnica sobre a propriedade, a formação e a classificação dos tecidos, conhecidos curiosamente como “fazendas” ou “panos”⁶, na primeira metade do século XX, conforme elucidada Afrânio Garcia (2001):

“A palavra **fazenda**, do latim vulgar *fac(i)enda*, significava originalmente as coisas que devem ser feitas; ainda no português arcaico passou a designar não mais as coisas a serem feitas, mas as coisas já feitas por alguém ou em algum lugar; desse segundo sentido, desenvolvem-se dois outros sentidos, de conjunto de bens ou haveres, [...] da ideia de **fazenda como mercadoria ou produto desenvolvem-se dois outros significados: grande propriedade rural, onde são gerados vários produtos agrícolas, e pano ou tecido, visto que com a chegada da Revolução Industrial o primeiro produto, a principal mercadoria a ser**

⁵ Laboratório de Experimentações em Design, Grupo de Estudo que visa analisar o design em suas diversas linguagens multidisciplinares, com foco nos materiais, nas técnicas, usuários e suas relações intersubjetivas no campo do design, arte e moda. Disponível em: <https://ppgd.eba.ufrj.br/grupo-de-pesquisa/led-laboratorio-de-experimentacoes-em-design/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

⁶ Polissemia – palavra que reúne vários significados. Disponível em: <https://www.significados.com.br/polissemia/>. Acesso em: 03 de fev. 2021.

produzida em larga escala foi o tecido (vale a pena mencionar aqui o uso do termo *fabric* do inglês com o mesmo significado)” (GARCIA, 2001, p. 67).

Essa matéria-prima já industrializada em larga escala serviu de base para o projeto do avental de Sophia, independente da diversificação semântica da palavra.

Os tecidos são formados por fibras têxteis, que primeiro passam pelo processo de fiação e se transformam em fios que tramados dão origem aos “tecidos”, daí a origem do nome. Este processo de construção dos fios se dá manualmente ou mecanicamente por intermédio de teares que permitem o entrelaçamento ordenado dos fios de urdume – sentido longitudinal – com os fios de trama – sentido transversal (PEZZOLO, 2007, p. 143), recebendo a partir da escolha deste entrelaçamento / ou não, junto com as fibras, a classificação de: tecido plano, tecido de malha, tecido de laçada, tecidos especiais e não tecidos (idem, pp. 155-157).

Examinando o material usado no projeto do tecido-avental de Sophia, percebemos que sua composição é de fibra natural e, para nosso estudo, focamos apenas nesta classificação, embora existam as fibras químicas / manufaturadas também⁷. Segundo Dinah Bueno Pezzolo (2007), as fibras naturais podem ser de origem animal, vegetal e mineral e se subdividem em tipos de tecelagem, o que conhecemos como ligamento ou ordem básica de cruzamento: tafetá, sarja e cetim, e quanto ao aspecto, se subdividem em quatro tipos de tecidos: liso, maquinado, jacquard e estampado (PEZZOLO, 2007, p. 14).

Essa breve introdução sobre o universo do tecido e sua importância para Sophia Jobim neste artefato se destinam ao entendimento diretamente relacionado ao objeto da análise desta pesquisa, uma vez que encontra-se na forma de um corte de tecido com estampas localizadas, contendo vários gráficos e que chamamos de tecido-avental. Outra aceção para este tipo de trabalho é o “tecido patchwork”, comumente chamado pela indústria têxtil na atualidade e que adquirimos alguns produtos similares para estudo comparativo ao de Sophia (Fig. 02), alertando que os “atuais” contam com a indicação da técnica de patchwork⁸ (PEZZOLO, 2007, p. 312) para finalização da montagem, enquanto o projeto de Sophia refere-se a um modelo doméstico.

⁷ Norma ABNT NBR 12744.

⁸ “A palavra tem origem inglesa (patch, “retalho”; work “trabalho”). Ou seja, trata-se da aplicação de vários pedaços de tecidos sobre uma base. Em geral, os tecidos são de cores e estampas diferentes, que unidos por costuras, lembram uma colcha de retalhos. Inicialmente usado para colchas, tapetes e almofadas, passou a ser utilizados na vestimenta graças aos hippies”.



Fig. 02: a) tecido-aventel de Sophia; b) e c) Tecidos Patchworks: temáticas diferentes e conceitos similares
 Fonte: a) e b) Madson Oliveira e c) Raquel Azevedo

Por conta da pandemia de Covid-19 não conseguimos fazer uma análise deste tecido-aventel num laboratório especializado, como gostaríamos. Contudo, tomando por base nosso conhecimento nesta área e, por meio de livros consultados, afirmamos que o “tecido-aventel de Sophia” foi estampado num tecido plano, liso, conhecido como brim.

O corte deste tecido-aventel tem dimensões de 71 cm (comprimento) por 121 cm (largura), ressaltando que na primeira metade do século XX a largura dos tecidos era mais estreita que agora. Na atualidade, segundo a Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT, as larguras para o setor do vestuário variam entre 1,40 m e 1,60 m⁹ e entender essa largura é importante para a análise do encaixe dos moldes que nele foram estampados, que difere de tecido para tecido. Ademais, o tecido-aventel trata-se de uma trama de fibra natural¹⁰, com composição em 100% algodão¹¹, que tem como “características: [ser] macio e confortável; durável; resistente ao uso e à lavagem, mas amarrota e tende a encolher” (PEZZOLO, 2007, p. 298).

⁹ Guia de normalização: Caminho da qualidade na confecção para confecção (ABNT, 2012, p. 12).

¹⁰ As fibras naturais são encontradas prontas na natureza e precisam apenas de alguns processos químicos e físicos para serem transformadas em fios. As principais fibras naturais são o algodão, a lã, a seda e o linho.

¹¹ Fibra natural de origem vegetal procedente do algodoeiro. Ao realizar o teste de queima, o cheiro exalado foi de cabelo queimado o que confirma sua composição ser de fibra natural.

Em análise feita com um conta-fios¹², conforme Fig. 03, identificamos e reconhecemos linhas diagonais características do ligamento sarjado ou espinha de peixe. Este tipo de padrão têxtil produz um tecido resistente, escolha assertiva de Sophia para o projeto de um avental, que tem por finalidade proteger a quem veste, ao mesmo tempo sendo ainda utilitário para uma determinada atividade ou ofício.



O beneficiamento dado na fabricação dos tecidos, de maneira geral, é o processo para enobrecer “sua forma natural de fibra”. Ou seja, tem por finalidade melhorar as características das fibras utilizadas, no estado primário, citando os principais procedimentos: limpeza do tecido¹³; brilho¹⁴; antirruga¹⁵; flanelagem¹⁶; antitraça¹⁷; amaciamento¹⁸; antichamas¹⁹, entre outros, mas principalmente no caso de nosso objeto

¹² Uma espécie de lupa com régua para medir o comprimento da fibra do tecido.

¹³ “[...] limpeza física por intermédio de processos como escovagem, navalhagem e chamuscagem; e limpeza química, à base de água quente e aplicação de detergência para se retirar da superfície dos tecidos, fios e fibras as impurezas [...] aumentar a capacidade de absorção do material têxtil” (MARTINS; LOPES, 2009, p.34).

¹⁴ “**Swissing** ou **brilho normal**: confere ao tecido brilho moderado devido à uniformização da superfície e à maior reflexão da luz. É geralmente utilizado para capas de chuva, tafetás, sarjas ou estampados, conferindo efeito acetinado e vivacidade na cor” (MARTINS; LOPES, 2009, p. 36).

¹⁵ “pela aplicação de resinas, esse tratamento aumenta a elasticidade das fibras, proporcionando aos produtos alta capacidade de repercussão ao enrugamento, alisando as rugas não só durante a utilização, mas também após a lavagem” (MARTINS; LOPES, 2009, p. 37).

¹⁶ “confere ao tecido uma aparência camurçada por meio de agulhas que levantam as fibras naturais [...]” (MARTINS; LOPES, 2009, p. 36).

¹⁷ “utilizado em tecidos de fibras naturais e artificiais, consiste em impregnar o tecido com substâncias tóxicas, resistente às lavagens seca e úmida, porém não nocivas ao usuário” (MARTINS; LOPES, 2009, p. 37).

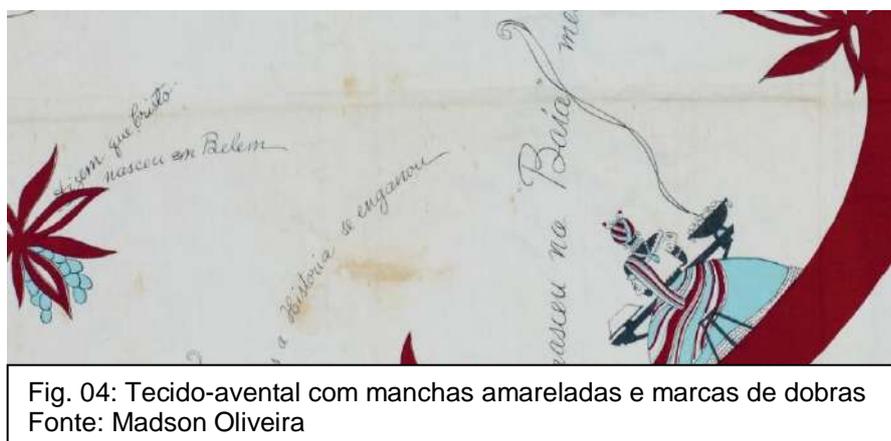
¹⁸ “graças à aplicação de amaciantes, esse processo objetiva lubrificar os fios do tecido, gerando uma diminuição do coeficiente de atrito, permitindo maior deslizamento entre eles e uma melhor percepção de maciez no contato com a pele” (MARTINS; LOPES, 2009, p. 36).

¹⁹ “este acabamento contém substâncias retardantes à propagação de chamas, sendo recomendado a usuários que possuem atividades relacionadas diretamente ao contato com fogo e faísca” (MARTINS; LOPES, 2009, p. 37).

de análise percebemos a técnica do alvejamento (MARTINS; LOPES, 2009, pp. 34-37). No caso do tecido-aventail uma tintura total branca foi usada na base do tecido. Neste caso específico,

“trata-se de um branqueamento químico feito para eliminar a coloração amarelada ou marrom que as fibras celulósicas apresentam em seu estado natural. O alvejamento também remove outras impurezas que ainda possam existir, além de preparar o tecido, para os processos seguintes: branqueamento óptico, tintura ou estampagem” (PEZZOLO, 2007, p. 160).

No tecido-aventail de Sophia conseguimos identificar apenas duas etapas: a tintura industrial e a estampagem artesanal, pois o branqueamento óptico é uma técnica atual que reforça o alvejamento protegendo o tecido de tons amarelados. No caso deste tecido (que estimamos ter aproximadamente 80 anos de existência), além de apresentar pequenas manchas amareladas, em toda a extensão, percebemos certa deformação, o que nos alerta para um possível encolhimento (Fig. 04). Essas características, observadas a olho nu, parecem confirmar o efeito pelo tempo decorrido e outras possíveis interferências, desde sua produção. O branco que observamos neste tecido-aventail difere do branco proposto pelo branqueamento óptico, uma vez que esses são “brancos quase fosforescentes comumente vistos sob a chamada luz negra comum em casas noturnas” (PEZZOLO, 2007, p. 160).



A partir desta análise superficial, identificamos que o tecido-aventail de Sophia tem as seguintes características, focando na matéria-prima, pois é um tecido: a) plano, sem elasticidade; b) em base lisa; c) de ligamento sarjado, percebido pelo entrelaçamento na diagonal, observado por um conta-fios; d) de fibras naturais, em teste de queima; e) composição em 100% algodão, pelo caimento e artifício da queima conferido no item d);

f) alvejado ou tinturado, por ter base branca e g) estampado com formas localizadas. As estampas são tratadas nesta dissertação com mais propriedade no subcapítulo 2.3, mais a frente.

Como já informado anteriormente, este corte de tecido foi arrematado em leilão online no ano de 2015, por Mariana Pedro²⁰. Primeiro, ele foi ofertado num leilão que ocorreu em 27/07/2015, pelo site da empresa Felix Conrado – Leiloeiro Oficial²¹, no lote 1A, que teve 763 visualizações e caracterizado como tipologia “Diversos” (Fig. 05), com a seguinte descrição:

“PINTURA EM TECIDO – SILK SCREEN SOPHIA JOBIM MAGNO DE CARVALHO MOLDE DE AVENTAL COM DESENHOS ALUSIVOS AO ESTADO DA BAHIA – Maria Sophia Pinheiro Jobim nasceu em 19 de setembro de 1904, em Avaré, em São Paulo, onde fez parte de seus estudos. Ela estudou no Colégio das Freiras Marcelinas, conforme declarou à Revista Cor-De-Rosa, em 1955. Faz o curso normal, de professora secundária, na Escola Normal de Itapetininga. Continuará depois seus estudos de aperfeiçoamento pedagógico na Inglaterra, e depois iria dedicar-se à psicologia Experimental, com ênfase na Psicologia do Adolescente, já no Rio de Janeiro. FORMATO 122CM. X 80 CM. BEM CONSERVADO”.

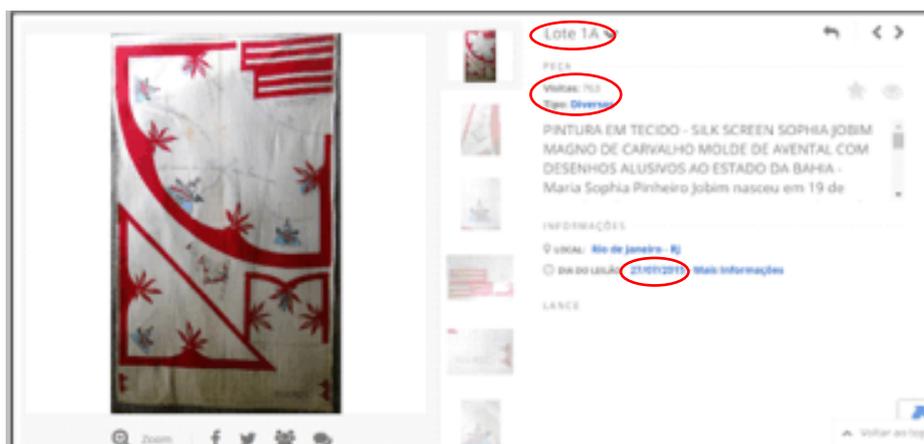


Fig. 05: Lote 1A, página do site da Conrado Leiloeiro. Leilão: 27/07/2015
Fonte: <https://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=966550&ctd=2&tot=&tipo=>

As medidas informadas de 122 cm x 80 cm. Ao que tudo indica, o lote não foi arrematado naquela ocasião, o que efetivamente só ocorreu em outro leilão, datado de 14/12/2015, dessa vez no lote 89, organizado pela empresa Capadócia, Arte e

²⁰ Mariana Pedro, em 2015, era aluna do curso de Artes Cênicas – Indumentária e atuava como monitora da disciplina Figurino 2, ministrada pelo Prof. Madson Oliveira. Ela também colaborava voluntariamente na pesquisa sobre Sophia Jobim, ajudando na captação de registros fotográficos, junto ao MHN. Em 2016, ela ofereceu este corte de tecido ao prof. Madson, quando teve início a pesquisa que ora apresentamos.

²¹ <https://www.conradoleiloeiro.com.br/default.asp>.

Antiguidades. Foi nesse leilão online que o tecido foi arrematado. Na Fig. 06 abaixo, tiramos um print da página em que o lote foi arrematado e que teve 653 visualizações, categorizado como “Gravura”. Nele, podemos observar a seguinte descrição do artefato: “SOPHIA JOBIM MAGNO DE CARVALHO – Pintura sobre tecido, silk-screen, molde de avental com desenhos alusivos à Bahia. Med.: 122 X 80 cm”.

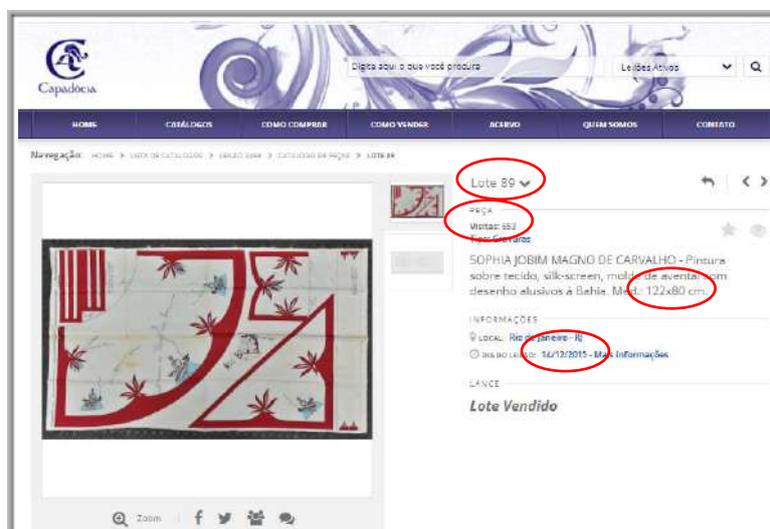


Fig. 06: Lote 89, página da Capadocia, Arte e Antiguidade. Leilão: 14/12/2015
Fonte: <https://www.capadocialeiloes.com.br/peca.asp?ID=1365380>

Em 2016, esta peça gráfica foi ofertada por Mariana Pedro para o prof. Madson Oliveira que o adquiriu. Algum tempo depois, ele buscou ajuda de um profissional especializado em preservação e conservação, o prof. Ivan Coelho (Museologia-UNIRIO). O prof. Ivan, após conhecer o tecido-aventail de Sophia, sugeriu que essa peça servisse como *case* para estudo e desenvolvimento de uma embalagem mais adequada para seu acondicionamento, junto à turma de graduação em Museologia, na disciplina Preservação IV, durante o primeiro semestre letivo de 2018. Vale ressaltar que quando a peça foi adquirida por Mariana Pedro, no leilão online, ela foi entregue dobrada em muitas partes, dentro de um saco plástico, algo condenável em se tratando de conservação têxtil, por conta das fibras que deveriam estar estendidas e não dobradas. Ao abrir o tecido percebemos nitidamente algumas manchas marcando especificamente onde ele esteve dobrado. Isso é algo a ser evitado.

Assim, a turma de Museologia, após sugestões, sugeriu a confecção de uma caixa de polionda, costurada com linha de poliéster para evitar a reação de produtos químicos. No caso de grandes têxteis, o ideal é que as fibras fiquem descansadas para não sofrerem mais repuxos, o que necessitaria uma embalagem de grandes dimensões, considerando as

medidas do tecido-aventail (71 cm X 121 cm), um complicador para guarda em ambiente doméstico. Então, pensando nessa questão, o prof. Ivan propôs como recurso para embalagem, um rolo acolchoado, muito utilizado em caso de têxteis com grandes dimensões (ou mesmo tapetes) para que o tecido-aventail pudesse ser enrolado em si mesmo (Fig. 07a), diminuindo consideravelmente o tamanho da caixa. Assim, a turma desenvolveu um projeto (Fig. 07b) tendo na base um rolo, também em polionda, depois revestido com polietileno e algumas camadas de manta acrílica (Fig. 07c) e, finalmente, revestido com TNT. Tudo fixado com linha de poliéster (Fig. 07d), como visto nas imagens que seguem (Fig. 07).

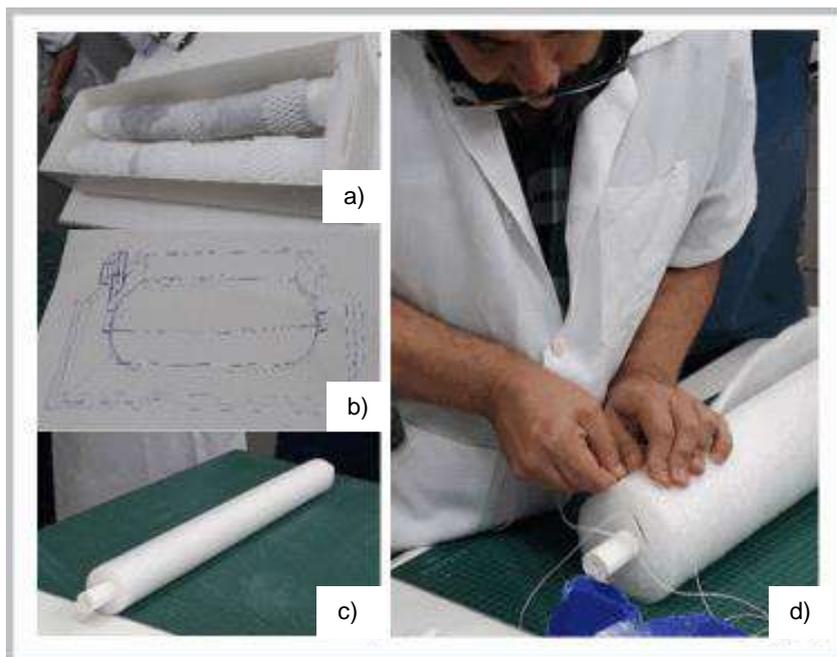


Fig. 07: Processo de desenvolvimento de embalagem para o tecido-aventail
Fonte: Madson Oliveira

O resultado dessa experiência foi uma caixa com duas aberturas: uma frontal (para acessarmos o tecido, sem a necessidade de retirá-lo do chassi) e outra superior (da mesma altura da caixa, para evitar a entrada de poeira), como observamos na sequência de fotos da Fig. 08, em que o prof. Ivan aparece posando para a foto com seus alunos que colaboraram com o desenvolvimento do projeto dessa caixa.

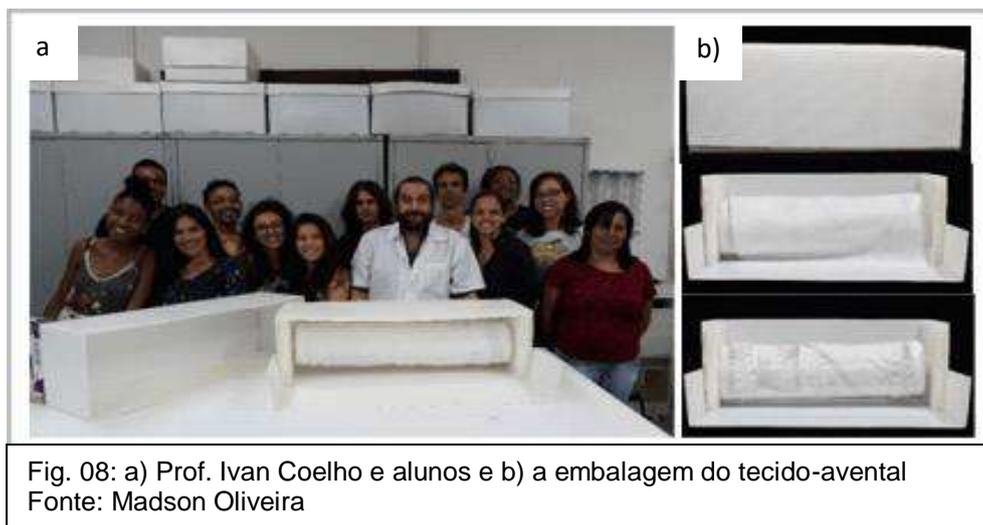


Fig. 08: a) Prof. Ivan Coelho e alunos e b) a embalagem do tecido-aventall
Fonte: Madson Oliveira

Entre 2016 e 2021, esse tecido esteve na residência do prof. Madson, acondicionado na caixa referida acima, até o final dessa pesquisa, quando será doado ao acervo do Centro de Referência Têxtil Vestuário²², vinculado ao Museu D. João VI-EBA/UFRJ.

Para o início dessa pesquisa, manipulamos minimamente o tecido-aventall, estendendo-o numa grande mesa e copiando dele para um papel vegetal as dimensões e todos os elementos decorativos, além das peças e indicações de costura que o compõem, como observado na Fig. 09.



Fig. 09: Raquel Azevedo copiando moldes do tecido

Ao finalizar essa etapa de apresentação e análise da materialidade do tecido que serve de base para essa pesquisa, passamos para as outras etapas nos subcapítulos subsequentes que se dedicam ao aprofundamento do esquema de modelagem e na estampa / temática e seus respectivos desdobramentos.

²² Coordenado pela profa. Maria Cristina Volpi Nacif. Pós-doutorado em Letras; Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGAV/UFRJ e Professora Titular do Curso de Artes Cênicas – Indumentária, EBA/UFRJ.

2.2 O esquema de modelagem

“(…) Os **godets** que ensino não encontram-se em nenhum sistema de corte, pois é criação minha; são baseados em theoremas geométricos, fáceis de serem compreendidos (...)” (A Noite Ilustrada, 12-10-1932, p. 11, grifo nosso).

A citação acima refere-se à resposta de Sophia à leitora Rachel Simoun, na seção “correspondências”, em sua coluna de moda intitulada MODELOS, publicada no suplemento do jornal A Noite (RJ), acerca das bases teóricas de seu curso de modelagem / corte e costura, no Liceu Império, citando como exemplo a técnica de modelagem do godê²³ (*godet*, em francês) “serem sua criação”. Este trecho é relevante para nossa pesquisa por reconhecermos no esquema de modelagem do tecido-aventail a saia projetada pela técnica de modelagem conhecida como $\frac{1}{4}$ de godê intitulada por Sophia de “*godet* de $\frac{1}{4}$ de roda”, como vemos a seguir (Fig. 10).

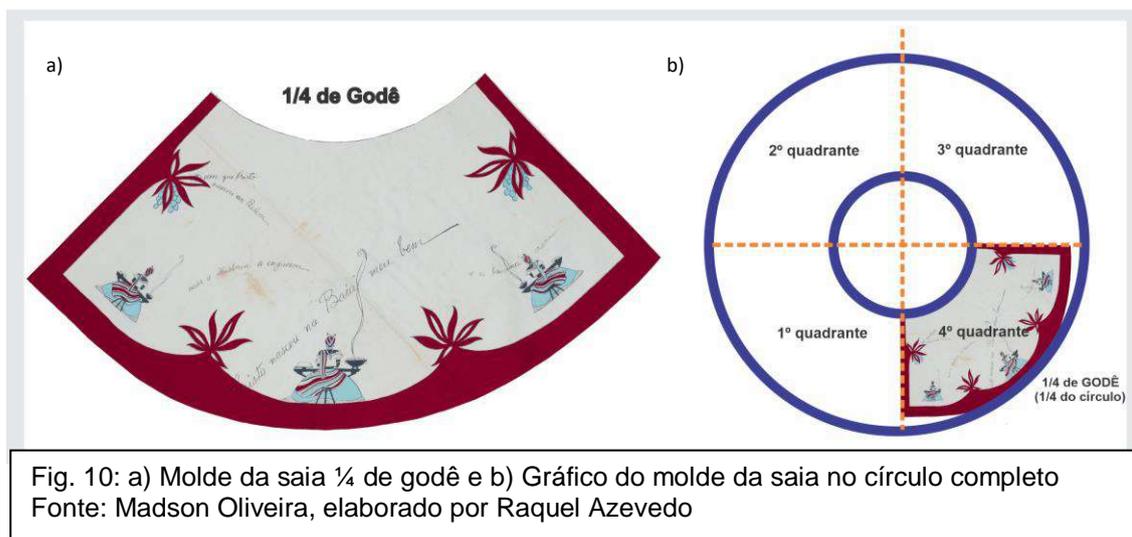


Fig. 10: a) Molde da saia $\frac{1}{4}$ de godê e b) Gráfico do molde da saia no círculo completo
Fonte: Madson Oliveira, elaborado por Raquel Azevedo

O esquema de modelagem do tecido-aventail prevê individualmente outras formas, além do molde de saia, contemplando: 01 peitilho, 01 cós, 01 lenço e 02 tiras para o laço. Mas, focando especificamente na saia em formato de $\frac{1}{4}$ de godê, explicamos que essa é uma técnica de modelagem simples, cabendo um maior aprofundamento ao final do subcapítulo, quando apontamos todas as medidas do esquema gráfico dos moldes.

²³ Corte em tecido enviesado que proporciona amplitude e caimento ondulado, muito utilizado em saias e vestidos (<https://www.bonde.com.br/comportamento/familia/descubra-o-significado-das-expressoes-mais-usadas-no-mundo-da-moda-375885.html>).

Por enquanto, encarregamo-nos em demonstrar como o esquema de modelagem do tecido-avental de Sophia foi elaborado, no que diz respeito à parte da saia.

Este modelo com efeito de ondulação na barra da saia é possível pela técnica de modelagem de mesmo nome – godê e suas variações, que no período de Sophia a escrita era influenciada pela ortografia francesa, por isso encontramos em inúmeros registros daquele período grafado como *godet* ou *godets*. Os modelos mais conhecidos que surgem a partir desta técnica são: godê completo (também conhecido como guarda-chuva ou inteiro); $\frac{1}{2}$ godê e $\frac{1}{4}$ de godê (estrutura semelhante ao que percebemos no esquema do tecido-avental de Sophia), e um quarto modelo mais utilizado na atualidade, o $\frac{3}{4}$ de godê, mas sem menções nos documentos e livros pesquisados até meados do século XX.

A modelagem em forma godê prevê um diagrama simples e direto usando apenas duas medidas: a circunferência e o comprimento desejados, enquanto os outros modelos de saias “têm sua estrutura baseada em um retângulo” (DUARTE; SAGGESE, 2009, p. 135). As circunferências de godês se aplicam nos braços, no quadril, no pescoço, na cintura, ou até mesmo em **um determinado comprimento**, como parece ser o caso do molde da saia no tecido-avental, já que cobre parcialmente a circunferência da cintura, e não inteiramente. A isso Sophia chamava de arco²⁴. Em síntese, as circunferências utilizadas nesta técnica são medidas aferidas: circularmente, em curvas ou até mesmo no comprimento reto. O que é considerado nesta técnica é onde essa aferição é projetada para traçar o diagrama de modelagem, ou seja, pela base da figura geométrica círculo (superfície) a fim de calcular sua circunferência (linha da curva fechada) ou seu arco, utilizado independentemente da localização corporal, pois o resultado que este “godê” proporciona é o efeito de volumes sinuosos.

Observando a História da Indumentária, um formato aproximado dessa silhueta foi percebido em modelagens de capas para os povos da Antiguidade, tendo em vista que por volta de 2300 a. C., este tipo de corte no vestuário já era visto, onde o arco era empregado na área do pescoço (KOHLER, 1993, pp. 62-77). Um pouco mais recente, em peças do vestuário feminino no Ocidente, as características deste “corte” ganharam um novo contexto, sugerindo efeitos peculiares, formando gomos na parte da barra, inspirados nos vestidos volumosos do século XIX, que desde então foram reduzidos se transformando em pequenos projetos emoldurando locais como: punhos, golas, barras de saia e mangas, até abrigarem a circunferência da cintura feminina em modelos de saias

²⁴ “Qualquer pedaço da circunferência [linha da curva] chama-se arco” (SMc6. p. 5).

simples e amplas. A transição gradativa da modelagem em godê parece ter ressurgido no vestuário feminino no início dos anos de 1930, conforme a própria Sophia relata em sua coluna de moda MODELOS, na qual recortamos dois modelos “godets” de anos diferentes, 1932²⁵ e 1933²⁶, indicando este feito em saias, babados e pequenos recortes, nos chamando a atenção o seguinte trecho: “[...] para o vestido moderno [silhueta da época] de rua não se deve abusar da amplitude do *godet*. Eles devem ser simples e nesgados”, ou seja, em pequenos volumes, e conclui “enquanto os de festa continuam a exhibir, nas saias, grande quantidade de panno, quando o feito o permite” (Fig. 11).



Fig. 11: Desenhos de Sophia para ilustrar coluna sobre aplicação de “Godet”
Fonte: A Noite Ilustrada, a) 01-11-1932, p. 11 e b) 28-02-1933, p. 27.

Essa cintura marcada e o volume proporcionado pelo modelo contempla o corte do tecido e molde no fio enviesado (ou “no viés”), que analisamos mais a frente, mas que são pontos essenciais para este tipo de saia, conforme Sophia Jobim explicava em outro relato sobre um modelo “godê-inteiroço” (que identificamos como godê completo), abaixo:

“(…) É modelo por excelência para pessôas de **cintura delicada**; no entanto, **longe de pesar** sobre uma silhueta um pouco mais **massiça**, empresta-lhe um certo ar de esbelteza que só o vizez pode dar (...). Assim as diversas expressões artísticas dos modelos actuaes facilitam as escolhas, tão variadas são ellas. Entre os

²⁵ A Noite Ilustrada, 01-11-1932, ed. 00135, p. 11. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²⁶ A Noite Ilustrada, 28-02-1933, ed. 00146, p. 27. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

inúmeros modelos, porém, nenhum ultrapassa em beleza e simplicidade (...) o **godet-interiço** que se amplia para baixo, numa roda mais ou menos exagerada conforme o fim a que se destina (...) de fácil execução e de graça indiscutível, ele cáe em fartos cones na barra, mantendo uma grande pureza de linhas e dando à silhueta esse ar jovial e leve que a moda actual exige (...)” (Revista da Semana, 29-07-1939, p. 2, grifo nosso)²⁷.

No trecho acima, escrito para a coluna Arte e Técnica, Sophia possivelmente importou padrões de estilo dos países europeus visitados, nas diversas viagens que fez. Percebemos a qualidade dos modelos enfeitando desde cinturas mais finas às mais largas, atendendo um número maior de tamanho, de maneira democrática, conforme Fig. 12.



Fig. 12: Desenhos de Sophia para ilustrar coluna sobre **Godet Inteiroço**
Fonte: Revista da Semana, 29-07-1939, p. 2

No ano de 1939, ambos os modelos acima foram desenhados em função do tema “Godet Inteiroço” escrito por Sophia e, vale destacar que os croquis vinham acompanhados de esboços de modelagens. No caso do desenho à direita, ela sugere apenas o molde do vestido de baixo que possui saia cortada em godê e enfatiza escrevendo no desenho a seguinte informação: “fio viez”, referindo-se à posição do tecido enviesado.

²⁷ Em outra coluna do mesmo periódico o modelo de saia godê também foi explorado. Ver Revista da Semana, coluna Arte e Técnica, de 26-08-1939, ed. 00038, p. 2. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Observando a História da Moda, este modelo godê ressurgiu nos anos de 1930, conforme relatos das colunas de Sophia, florescendo em meados dos anos 1940, atingindo o ápice nos anos 1950 para, finalmente, desaparecer nos anos 1960.

No primeiro contato visual com o croqui de Sophia ilustrado no tecido-avental, sugerimos a datação para os anos de 1950, contudo, os relatos dela nos ajudam a estabelecer uma cronologia desse modelo, a partir das imagens de suas colunas de moda, observadas desde os anos de 1932 e 1933 (Fig. 11) e ainda em 1939 (Fig. 12), quando Sophia Jobim já desenhava este tipo de modelo. No entanto, apenas em 1939 indicava esta técnica projetada na “cintura da saia” e não como babado ou nesgas (indicado anteriormente). Por isso, o formato da saia do tecido-avental sinaliza aquele projeto para uma datação aproximada entre o final dos anos de 1930 e meados dos anos de 1940.

Para entendermos melhor essa “modelagem godê” procuramos no Curso por Correspondência²⁸, único vestígio neste formato até o momento sobre as aulas do Liceu Império (datado de 1936), no qual podemos contemplar 204 páginas manuscritas em caderno de capa dura com folhas pautadas, contendo vinte aulas de modelagem / corte e costura, distribuído em 183 lições. Observando o conteúdo do caderno encontramos o assunto Godê na 3ª aula (lições 18 a 20) “Feitios em pregas e godets” e “godets nesgados²⁹” e na 12ª aula (lições 89 a 102) intitulada “Babados Godets” (SMc6, pp. 53-55), com lições contemplando as variantes dessa forma: uma roda; duas rodas; ½ roda e ¼ de roda. Depois de descrever cada um desses tipos de godê, o “curso” passa para a “Aplicação” (SMc6, p. 55), instruindo sobre a particularidade de cada modelo, seguindo-se outra lição que ela chamou de “Modo de cortar os *godets*” (SMc6, pp. 55 [verso]-64), subdividindo em: *godet* ½ roda; *godet* de ¼ de roda, *godet* de guarda-chuva, *godet* asymerica e *godet* aplicado às mangas. Ainda usando o caderno de aulas por Correspondência, localizamos na 16ª aula (SMc6, pp. 73 [verso]-76[verso]) outras lições (de 130 a 132) utilizando a forma godê nomeadas como: *godets* distribuídas em grupos ou gomos; *godets* de duas rodas em 8 grupos e *godet* de uma roda distribuída em 8 grupos, finalizando as lições sobre este modelo.

Antes de nos aprofundarmos sobre a modelagem godê, fazemos um pequeno parêntese sobre a estrutura e a materialidade do tecido-avental esclarecendo o que é um

²⁸ Caderno de aulas por Correspondência do Liceu Império, que pertenceu à Alda de Paula (doador por Lícia Albanese ao MHN), quando fez o curso, em 1936. Encontra-se no arquivo histórico, sob o código SMc6.

²⁹ Nesgas ou nesgados são recortes triangulares utilizados como artifícios para aumentar larguras. Sophia explica: “[...] quanto menos roda, [a saia] mais altura deve ter a nesgas, do contrário o godets ficariam empinados” (SMc6, p. 13, verso).

modelo cortado no fio enviesado – caso do molde da saia, no formato em $\frac{1}{4}$ de godê – e mais, o que são estes outros “fios” deste tecido que estudamos nessa pesquisa.

Por isso, elaboramos um gráfico em que simulamos a separação das partes que compõem o tecido-aventail (Fig. 13a), identificando cada uma delas, para em seguida, esclarecer sobre como estas posições influenciam no resultado da realização individualizada de cada peça (Fig.13b).

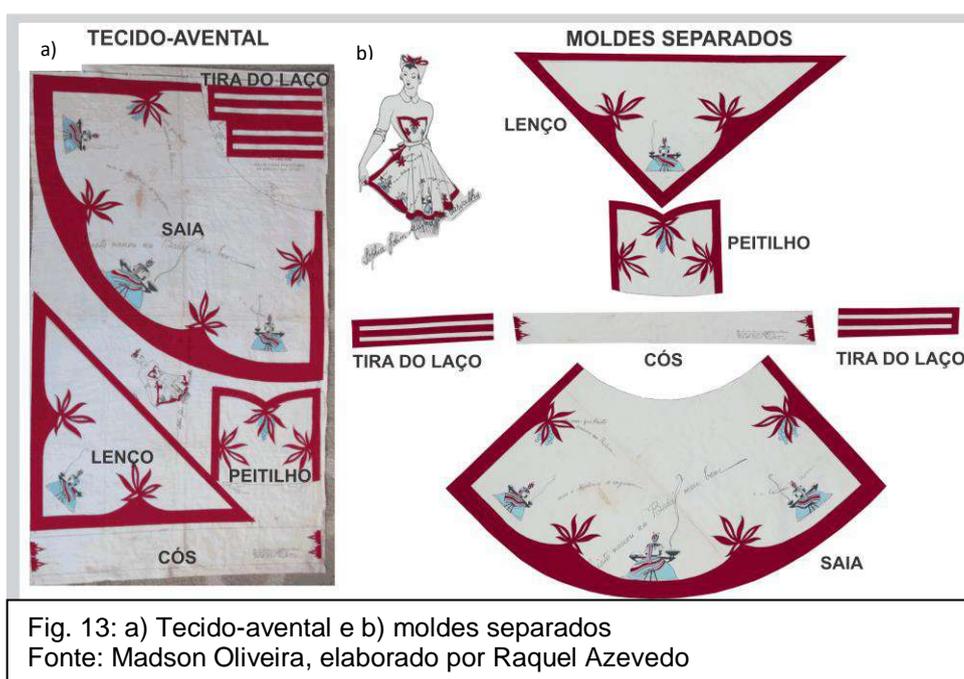


Fig. 13: a) Tecido-aventail e b) moldes separados
Fonte: Madson Oliveira, elaborado por Raquel Azevedo

Tecemos comentários neste subcapítulo e não no anterior, por estarmos mais próximos dos gráficos elaborados para o entendimento do caimento que este modelo proporciona (modelos de godês). Por isso, elaboramos um esquema visual do posicionamento dos moldes no tecido-aventail para melhor elucidar a proposta de Sophia, associando-o à escrita sobre o esquema geral de modelagem.

Conforme já mencionamos anteriormente, o tecido planificado tem origem da união de dois fios: o urdume e a trama, e que este entrelaçamento se transforma no tecido, propriamente dito. Os tecidos com características planificadas preveem um tipo de bainha ou borda lateral, uma marca (na maioria perfurada por agulhas) acompanhando lateralmente o comprimento do tecido, classificada pela indústria como orela³⁰ e segundo sua estrutura também contempla o fio reto.

³⁰ “Borda lateral de uma peça de tecido. As orelas seguram a trama nos retornos da lançadeira de um para outro lado. Geralmente, elas são feitas com o dobro da densidade do próprio fundo do tecido ou com fios retorcidos. É pelas orelas que os tecidos são seguros durante os processos de acabamentos; por isso, a largura das orelas devem ser de aproximadamente 1cm, especialmente quando se trata de tecido médio ou pesado. A orela representa a qualidade do trabalho na tecelagem e é vista como referência da empresa”. (PEZZOLO, 2007, p.312)

A partir disso, na Fig. 14 criamos um esquema gráfico para representar as direções de cada fio e a projeção ou posições dos moldes das partes constituintes do tecido-avental de Sophia, principalmente focando na saia (em godê) traçada pronta para o corte.

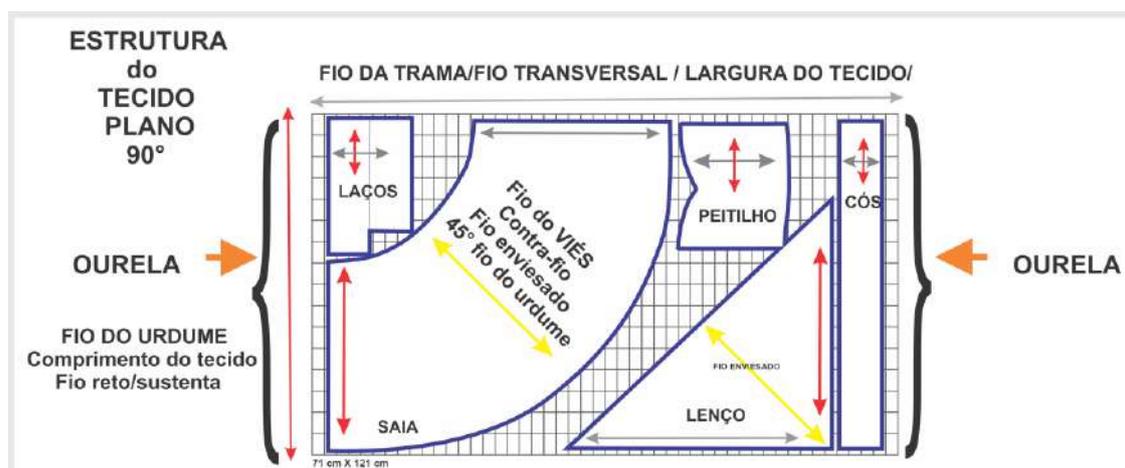


Fig. 14: Gráfico da estrutura do tecido plano/fios e posição dos moldes do tecido-avental
Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

Ao analisarmos a Fig. 14, percebemos que o molde da saia e o lenço da cabeça atravessam todas as três principais posições do fio do tecido, ou seja, o fio direito/reto³¹, o fio atravessado/transversal³², e o fio no viés/enviesado³³, entretanto o que define estes moldes são o fio da estrutura central, o enviesado. Já os moldes do peitilho, cós e as tiras do laço contemplam o fio transversal em sua centralidade.

Em resumo, no projeto do tecido-avental de Sophia (uma produção doméstica), ela distribuiu os moldes localizando-os tanto no fio enviesado, quanto no fio atravessado/transversal. Sophia acabou traçando este diagrama, privilegiando a localização das duas partes que careciam estar no viés (os moldes da saia e do lenço) e parece que ela foi encaixando o restante das peças (peitilho, tiras do laço e cós) preocupada com o melhor aproveitamento dos espaços livres. Isso é observado pelo posicionamento do peitilho, tiras do laço e cós que, no caso de um tecido patchwork (produzido pela indústria do vestuário), esses moldes deveriam ter como fio determinante o fio reto, que é mais rígido e firme. Mas, como se trata de “pequenos recortes” para utilitários e não roupas com estruturas completas (torso/blusa, manga e calças etc.) por

³¹ “No urdume – é o método mais comum, pois o fio reto do tecido, fica paralelo à ourela. O fio usado na posição longitudinal é mais resistente do que o usado na posição transversal” (FISCHER, 2010, p. 64).

³² “Na trama – é usado para partes de moldes que são costadas em um ângulo de 90° em relação à ourela. As partes costadas no sentido da trama tendem a ser mais decorativas, como punho, palas, golas e formas complexas, a exemplo da saia godê” (FISCHER, 2010, p. 64).

³³ “No viés – para um verdadeiro efeito enviesado, o molde deve ser cortado em ângulo de 45° em relação ao urdume e à trama” (FISCHER, 2010, p. 64).

exemplo, e em alguns casos ainda contemplem uma estrutura interna (forro, entretela, manta acrílica etc.), este fio transversal (que não é tão rígido quanto o fio no urdume), acaba se igualando ao fio reto pela escolha de determinados complementos “seladores de fios”.

Sobres as questões de materialização da peça finalizada, o corte enviesado favorece o caimento, o volume e a flexibilidade, enquanto o fio reto e o fio transversal têm efeito mais rígido e estrutural. Ademais, essas posições determinam o tipo de caimento da peça do vestuário projetada. Em suma, tomando por base o molde da saia no projeto do avental de Sophia, a lateral direita contempla o fio reto (urdume); enquanto na lateral esquerda, o fio é o transversal (trama), mas no centro da saia a posição do fio enviesado foi determinante para uma boa flexibilidade, sendo “indispensável para dar leveza ao caimento” no vestuário feminino (DUARTE, 2012, p. 19). Isso também é ratificado com a seguinte passagem: “peças com corte em viés possuem mais movimento e se modelam naturalmente ao redor do corpo” (FISCHER, 2010, p. 64). As opções de Sophia parecem assertivas para promover o molde godê na saia do avental como característica principal, prevendo uma silhueta fluída e ondulada de seu projeto final. Essas características podem dar pistas sobre a época de sua idealização, se nos basearmos pelas tendências coletivas da moda no início dos anos 1940, tendo como balizador a silhueta feminina do período da Segunda Guerra Mundial.

Após esta breve contextualização sobre a posição dos fios na colocação de moldes em tecidos planos e moldes no formato godê retornamos à análise técnica da modelagem descrita no caderno de aulas por Correspondência. Vale ressaltar que a modelagem godê foi o mais próximo que encontramos do formato da saia do avental de Sophia, pois não há aula ou lição com o godê aplicado às cinturas de saias diretamente, apenas em partes do vestuário feminino, a partir dos quadris, em babados e nescgas, por exemplo. Entretanto, destacamos que o método de construção de moldes em godê, mesmo que pensados para formatar babados, podem ser aplicados às cinturas de saias, como vemos adiante, explicado por Sophia no caderno de aulas por Correspondência³⁴.

Mesmo assim, enveredamos na investigação desta modelagem por ser a base do modelo sugerido a fim de identificar algum ponto que norteie a “originalidade” do método de ensino de modelagem / corte e costura de Sophia (conforme explicitado na epígrafe

³⁴ Sophia escreve (SMc6, p. 53), “seja no quadril ou mais abaixo”, isto é, esta técnica é empregada em qualquer circunferência, ora na cintura, ora no pescoço, ora no punho, ora na manga ou até mesmo para a base do estofado de uma poltrona, por exemplo.

deste subcapítulo) em comparação aos outros cursos contemporâneos ao Liceu Império, que também tinham o mesmo discurso de originalidade e domínio do melhor ensino. Como este subcapítulo é apenas a apresentação do tecido-avental, optamos pelo aprofundamento desse assunto em outro subcapítulo mais a frente, quando fazemos uma análise mais extensa sobre as técnicas de modelagem / corte e costura como prática pedagógica de Sophia Jobim, no Liceu Império, cotejando com outros métodos também ditos “originais”.

Por enquanto, fazemos uma analogia com a modelagem no gráfico estampado no tecido-avental, comparando-o às instruções sobre modelagem godê $\frac{1}{4}$ no caderno de aulas por Correspondência do Liceu Império cotejando os seguintes cursos: 1) Toutemode, de Justiniano Dias Portugal; 2) O “Sistema retangular”, de Mme. Kahane e 3) Método direto de corte e costura, da Profa. Ana Fraga Rodrigues.

Os dois últimos cursos selecionados foram os que Sophia Jobim mantinha exemplares em sua biblioteca, sendo assim conhecedora das lições e métodos sobre modelagens que poderiam “competir” com o ensino do mesmo assunto, em seu Liceu Império. No entanto, acrescentamos a esses, outro curso de modelagem / corte e costura que trata do mesmo assunto: o “Toutemode”³⁵, compartilhado por Nina Sargaço³⁶ de sua coleção.

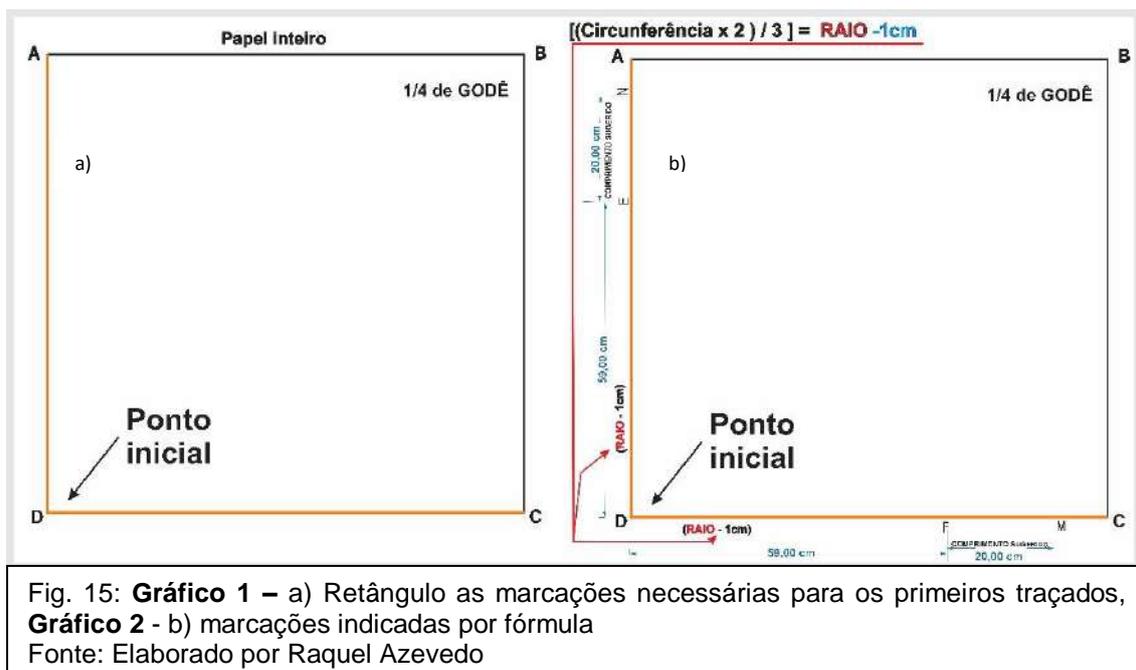
Propomos aqui um passo-a-passo e após a apresentação de partes do conceito e da modelagem de Sophia aplicamos as considerações análogas aos “cursos contemporâneos propostos” e finalizamos com a análise comparativa da modelagem percebida no tecido-avental projetado por Sophia Jobim.

A saia *Godet* de $\frac{1}{4}$ de roda ($\frac{1}{4}$ de godê) difere do modelo inteiriço das colunas de moda (Fig.12) pela simplicidade volumétrica. A partir deste ponto transcrevemos as instruções constantes do caderno de aulas por Correspondência para elaboração dos gráficos, tomando por nota as seguintes medidas: circunferência da cintura de 90 cm e 20 cm comprimento (MSc6, pp. 54-55).

³⁵ Livro: Método “TOUTEMODE” Corte e Alta Costura – Ensino sem mestre. 3ª edição, compartilhado por Nina Sargaço, a quem agradecemos publicamente. Paralelamente às pesquisas usamos a 10ª edição de nosso acervo pessoal, datada de 1956, intitulado “Método Toutemode. Corte, Alta costura e Chapéus – Ensino sem mestre” que está em forma de cópia xerox e sem informação sobre editora.

³⁶ Nina Sargaço possui um acervo especializado em trabalhos e saberes manuais, a quem agradecemos toda a interlocução e colaboração com os inúmeros materiais que nos forneceu, como a cópia do Toutemode.

Em nota explicativa sobre este modelo, Sophia informava que a união dos lados (costura) não poderia “ser perfeita”³⁷, pois cada lateral previa um fio (reto e atravessado), informação já percebia na Fig. 14 com a elaboração de gráficos sobre a posição dos fios e moldes do tecido-avental (SMc6, p. 56). Outrossim, iniciamos a sequência de quatro gráficos, começando pelo **Gráfico 1 até o 3**, conforme instruções de como construir o molde partindo de um retângulo, com os pontos **A, B, C e D**, onde **D** seria o ponto inicial para a **fórmula**: $(\text{circunferência} \times 2) \div 3$, ou seja, $(90 \text{ cm} \times 2) \div 3 \text{ cm} = 60 \text{ cm}$. Sophia indica a subtração de 1 cm do quociente desta **fórmula**. Assim, o resultado que teve quociente de 60 cm pela sugestão de Sophia Jobim passou a ser 59 cm, e demonstramos esta informação nas Fig. 15a e 15b e finalização do gráfico na Fig. 16a e 16 b.



³⁷ Na prática da costura a opção de unir lados de tecidos de mesmos fios proporcionam um melhor aproveitamento, produtividade e acabamento, prevendo um produto sem defeitos. Por consequência da mistura de fios, seja por aproveitamento, falta de atenção ou informação acarretam peças defeituosas e repuxadas (salvo os moldes indicados para os fios bilaterais, que contemplam peças decorativas como côs, punhos, e golas, por exemplo). No caso do modelo “godet ¼ de roda” citado no caderno de aulas por Correspondência, ela ressalta como solução, sendo uma circunferência completa, dividir o molde em duas partes, para corte no tecido, obtendo-se fios semelhantes (SMc6, p. 56), mas não foi o caso do nosso objeto de análise, talvez por ter apenas uma parte do comprimento da cintura (frente) e não a cintura completa.

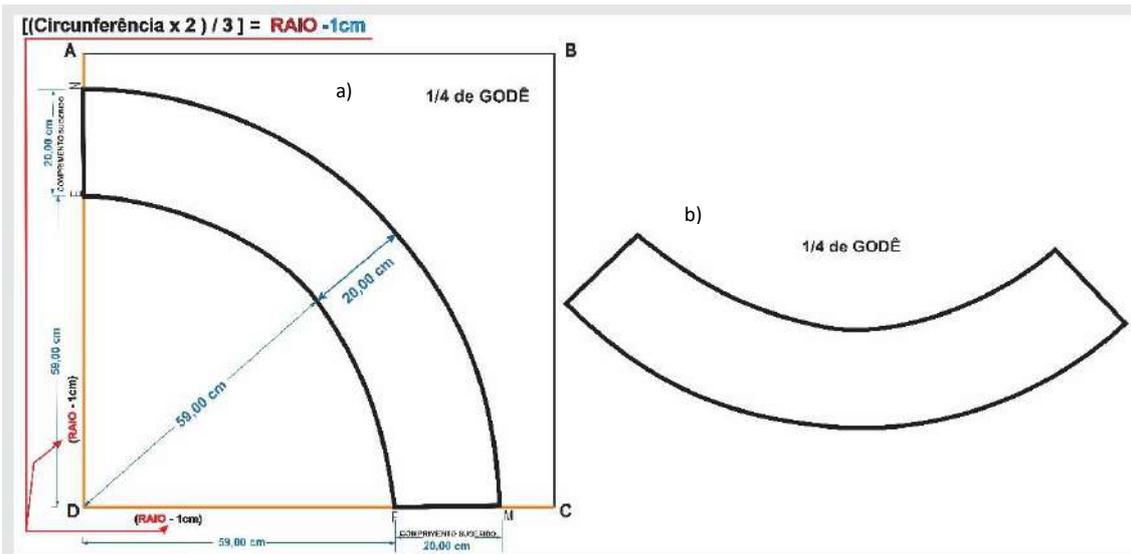


Fig. 16: **Gráfico 3** – a) ¼ de godê traçado e b) ¼ de godê finalizado
 Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

Para finalizar essa transcrição do modelo ¼ de godê, no caderno de aulas por Correspondência do Liceu Império, selecionamos os desenhos (SMc6, p. 56) feitos em papel manteiga (como na maioria das lições deste documento), ressaltando em notas explicativas (no fim de cada lição) nas quais Sophia indicava outras opções e ajustes como: a separação da Fig. 16b, em duas partes (frente e costas) para que o modelo tenha costuras nas laterais (Fig. 17 a) e a separação do molde (frente e costas) ajustando sua posição no encaixe para corte do tecido, afim de escolher e igualar os fios (Fig. 17b).

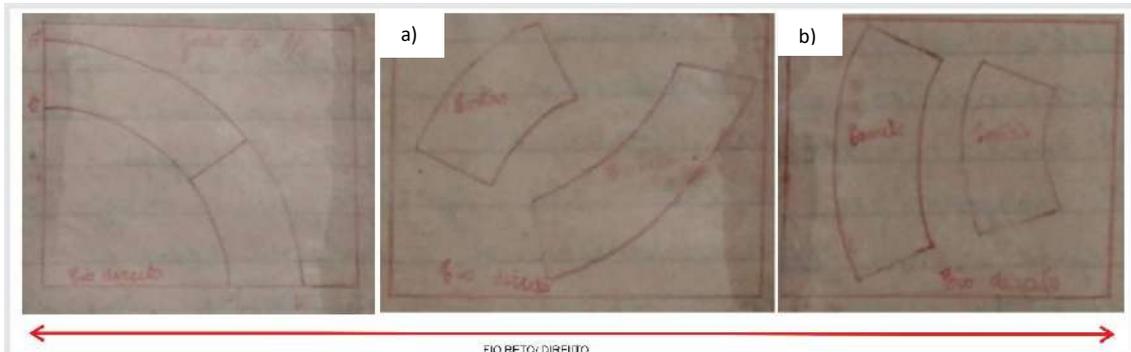


Fig. 17: a) ¼ de godê com costura nas laterais e b) ¼ de godê com fios iguais
 Fonte: Arquivo histórico/MHN sob o código SMC6

Em resumo Sophia Jobim utilizava a seguinte fórmula para ¼ de godet: $\{[(\text{circunferência} \times 2) \div 3] - 1\}$ além de seu passo a passo. Consideramos alguns critérios, para análise dos outros cursos, como: linguagem; notas explicativas e apresentação de

gráficos, percebido no conteúdo deste caderno de aulas por Correspondência. Os métodos / cursos analisados são, nesta ordem: a) Toutemode; b) Método direto de corte e costura e c) Sistema Retangular, a seguir.

- Toutemode – Neste curso, dirigido por Justiniano Dias Portugal, tomamos nota sobre os apontamentos por meio da 3ª edição de seu livro, na lição 8 (PORTUGAL, 1943, pp. 44-45), compartilhado por Nina Sargaço. No conteúdo deste material sobre a construção da modelagem godê, percebemos uma técnica diferente do teorema geométrico que Sophia utilizou em seu curso por Correspondência, no qual o cálculo se baseava no comprimento da circunferência. Contudo, no curso Toutemode a construção parte da transformação da base do molde de saia com interferências de recortes em pontos estratégicos: um aproximadamente na altura do quadril e três na altura do comprimento, com aberturas formando gomos característicos deste modelo, inclusive intitulado por Justiniano Portugal como “Godê em forma ou no vizez”. No gráfico abaixo (Fig.18) sintetizamos as instruções deste curso sobre seu processo de modelagem do godê.

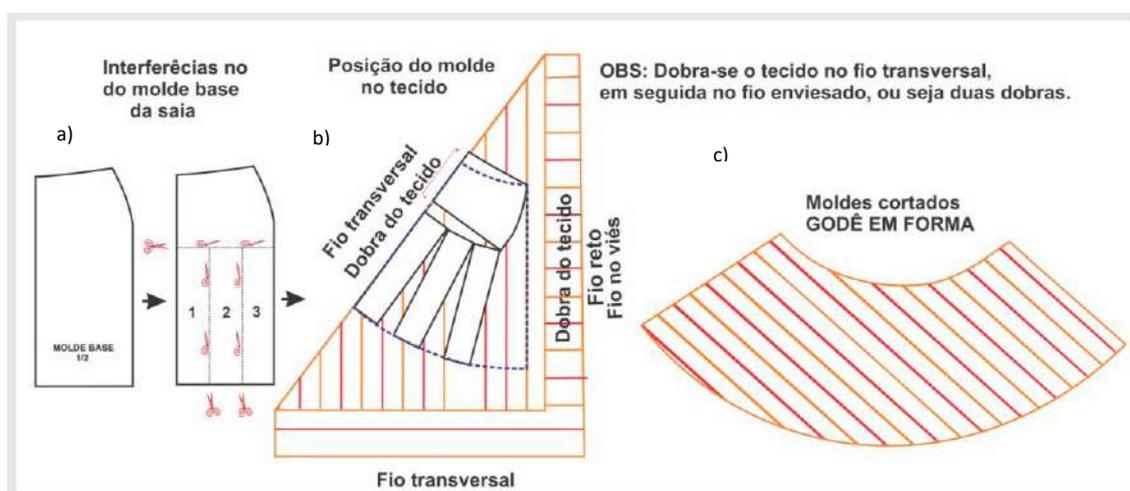


Fig. 18: **Gráfico 4** - a) moldes e interferências, b) posição do molde no tecido e fios e c) corte do tecido para confecção
Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

- Método direto de corte e costura – Este curso foi dirigido por Ana Fraga Rodrigues e existe um exemplar de seu livro no acervo que pertenceu à Sophia, na biblioteca do MHN. Neste livro, encontramos uma modelagem similar ao do curso TOUTEMODE, com mudanças apenas nos recortes no molde-base da saia, contemplando 5 recortes no comprimento inteiro da saia-base, com aberturas se acomodando em toda a extensão do tecido após a dobra para corte. Neste livro, há uma boa quantidade de gráficos, mas poucas medidas indicadas. Para este modelo similar ao godê ¼ de Sophia Jobim, Ana

Fraga nomeia de “godê simples” (RODRIGUES, 1951, p. 46). Elaboramos um conjunto de gráficos similares ao anterior registrando diferentes técnicas de modelagem (Fig. 19).

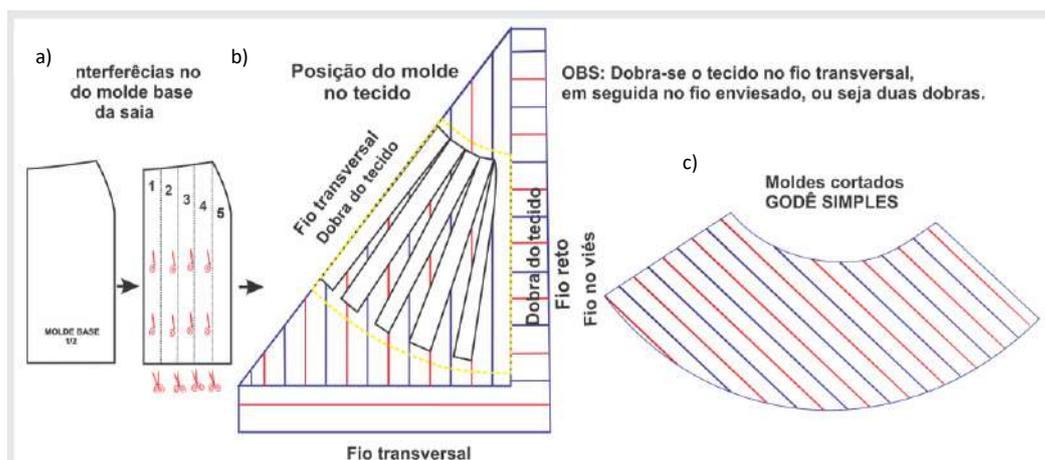


Fig. 19: **Gráfico 05** - a) moldes e interferências, b) posição do molde no tecido e fios e c) corte do tecido para confecção
Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

Tanto Justiniano Portugal quanto Ana Fraga orientam dobrar o tecido duas vezes, primeiro no fio transversal, em seguida dobra-se no fio enviesado, assim o molde da saia será sem costura na lateral, ou seja, em molde inteiro.

- Sistema Retangular – Idealizado por Malvina (ou Madame ou Mme.) Kahane, este era outro exemplar que Sophia Jobim mantinha em sua biblioteca e que se encontra no MHN. O que usamos aqui é datado de 1941 e em seu conteúdo percebemos um teorema geométrico que se utiliza da medida da circunferência, assim como explicitado no curso de Sophia e, curiosamente, diferente dos outros dois cursos anteriores. Além disso, Malvina Kahane contempla 04 tipos de godês em seu livro: saia com *godet* simples, saia com *godet* dos lados, saia com *godet* largo e saia *godet* de quatro grupos (MALVINA, 1941, pp. 32-33). Entretanto não encontramos o modelo que se assemelha ao $\frac{1}{4}$ do godê proposto por Sophia no caderno de aulas por Correspondência e ao tecido-aventail. Como Mme. Kahane também trabalhava com teorema geométrico, notamos que há neste método uma lógica matemática. Por isso, vamos aproveitar os teoremas e as fórmulas do “godet largo” e “godet simples” do “Sistema retangular” comparando-os aos mesmos modelos propostos por Sophia, em seu caderno destacando as fórmulas utilizadas para os modelos:

godet inteiriço³⁸, godet ½ roda³⁹ e godet ¼ de roda⁴⁰. Preferimos elaborar uma tabela comparativa para chegarmos à fórmula do ¼ de godê de Kahane (Fig. 20).

Sophia Jobim (modelo e fórmulas)		Malvina Kahane (modelo e fórmulas)	
Godet inteiriço (4/4)	$(\text{circunferência} \div 6) - 1 \text{ cm} = \text{raio}$	Godet largo	$(\text{circunferência} \div 6) = \text{raio}$
Godet de 1/2	$(\text{circunferência} \div 3) - 1 \text{ cm} = \text{raio}$	Godet simples	$(\text{circunferência} \div 3) = \text{raio}(\text{circunferência} \div 3) - 1 \text{ cm} = \text{raio}$
Godet de 1/4	$[(\text{circunferência} \times 2) \div 3] - 1 \text{ cm} = \text{raio}$	Lógica matemática	$\text{circunferência} \div 1,5 = \text{raio}$

Fig. 20: Fórmulas de Sophia Jobim e Malvina Kahane para modelos godes
 Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

Analisando as fórmulas propostas por Sophia Jobim e Malvina Kahane, concluímos que baseado nos modelos apresentados em ambos os documentos se assemelham pela escolha e utilização de um teorema geométrico⁴¹, contudo há uma diferença de 1 cm na elaboração da equação. Como o cálculo é feito na base de uma circunferência, 1 cm é um valor a ser considerado, modificando a medida aferida da cintura (ou arco) quando cortamos e confeccionamos a peça final. Embora sejam duas técnicas originadas num teorema matemático (o que faz deles semelhantes) o produto resultante é diferente, como vemos mais adiante.

Chegamos ao final da prévia sobre o “teorema geométrico” do godê criado por Sophia, onde ela se baseou na fórmula matemática pré-existente da área (circunferência) adaptando a ajustes que só na prática da costura e no manuseio do tecido conseguimos perceber e entender essa necessidade. Assim como Sophia Jobim, no período em que era diretora do Liceu Império (1932-1954), muitos outros cursos ofereciam ensinamentos com discursos semelhantes, garantindo originalidade e com adaptações diversas sobre esta técnica. Entretanto, há um número limitado de “fórmulas” tangíveis a esta lição sobre godê / circunferência, por se tratar, justamente de uma equação já existente criada por matemáticos e de conhecimento generalizado. Por isso, percebemos a oscilação comedida entre a “fórmula pré-existente” com reduções entre 1 e 2 cm.

³⁸ Caderno de aulas por Correspondência – 12ª aula, (SMc6, p. 53).

³⁹ Caderno de aulas por Correspondência – 12ª aula, (SMc6, p. 54).

⁴⁰ Caderno de aulas por Correspondência – 12ª aula, (SMc6, p. 54 verso).

⁴¹ Cálculo da área da circunferência = $2\pi R$. Onde π (pi), ter um valor conhecido e aproximado de π (3,14) para a maioria dos cálculos simples. Ou seja, $\text{Raio} = \text{área} \div 2 \times 3,14$, arredondando, $R = \text{área}(\text{circunferência}) \div 6$.

Entendemos que a existência desta equação foi adaptada a fim de atender à modelagem do vestuário que tem como matéria-prima principal o tecido, que não é rígido e sim flexível, sendo providencial estes pequenos ajustes. Percebemos também, uma outra técnica de modelagem, aplicada pela manipulação / transformação do molde-base da saia sem a utilização de teoremas matemáticos e equações.

Neste trânsito por duas formas de construção deste modelo: uma, por meio de teoremas geométricos pré-existentes modificados e o outro, através da transformação do molde-base da saia (pré-existente), cabe a quem for utilizar estas técnicas optar por aquela que melhor se adapte. Concluimos que Sophia Jobim ao afirmar o monopólio da criação deste teorema estava se utilizando de estratégia de marketing pessoal, assim como todos os seus contemporâneos.

2.2.1 A modelagem praticada por uma modista

A partir deste ponto, analisamos todas as medidas aferidas no recorte do tecido, nosso objeto de estudo nesta dissertação, através da observação do esquema gráfico dos moldes distribuídos sobre a extensão do tecido-avental.

Dando continuidade ao tema modelagem godê, onde nos aprofundamos entre as lições do caderno de aulas por Correspondência do Liceu Império (12^a e 16^a), e percorrendo os 03 cursos selecionados contemporâneos à escola de Sophia, comparamos linguagens diferentes para produtos semelhantes.

Vale ressaltar que o molde do esquema gráfico, que norteia a elaboração da construção do molde da saia que acompanha o peitilho (as duas principais peças deste avental confeccionado) foi percebida, conforme já mencionado, como sendo $\frac{1}{4}$ de godê, compreendendo apenas a parte da frente e não das costas. Para tanto, elaboramos alguns gráficos que dão conta de nossos questionamentos, a fim de entender como Sophia Jobim projetou e construiu este esquema gráfico partindo de seus “teoremas geométricos, fáceis de serem compreendidos” (A Noite Ilustrada, 12-10-1932, p. 11), citando a técnica de modelagem godê.

Pontuamos o que Sophia elucidou em 1936, neste caderno de aulas por Correspondência, sobre “godê de $\frac{1}{4}$ de roda”:

a) $(\text{circunferência} \times 2) \div 3 = \text{raio}$ (indicando retirar 1 cm), ou seja, $[(\text{circunferência} \times 2) \div 3] - 1 \text{ cm} = \text{RAIO}$;

b) partindo da figura geométrica retângulo, em um de seus vértices⁴² aplicar a medida do valor do raio em ambos os lados, em seguida nestas mesmas retas aplicar o valor do comprimento desejado;

c) O valor do raio e comprimento foi único para todo o diagrama.

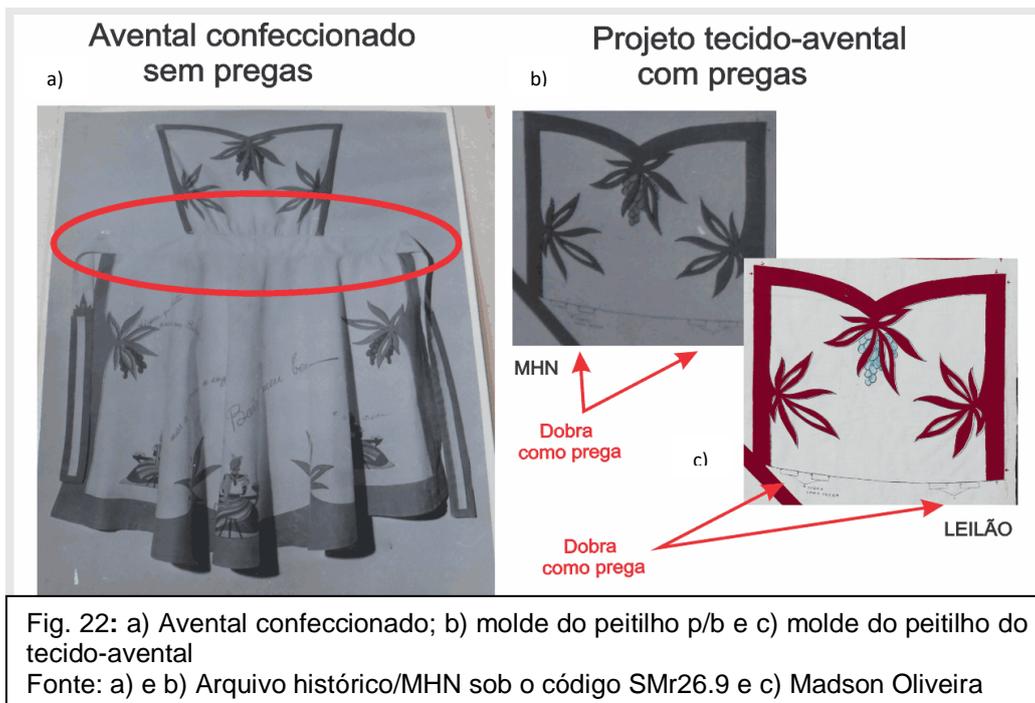
Na etapa da construção do gráfico, tomamos nota da primeira medida – a circunferência. Ao medirmos o comprimento da linha da cintura, aferimos o valor de 46,5 cm. Além disso, no projeto gráfico de Sophia, há indicações de quatro pregas⁴³ com medidas de 2,5 cm de profundidade (larguras 1,25 cm, cada uma), ou seja, as pregas ao serem fechadas (conforme o projeto) esta linha da cintura passaria a ter extensão de 36,5 cm = [46,5 cm – (4 x 2,5 cm)], conforme Fig. 21.



Entretanto, lembramos que em nossa outra fonte de estudo, a foto em preto e branco do avental confeccionado (MHN), Sophia não utilizou pregas e sim um pequeno aconchego na cintura, franzindo levemente a parte do peitilho, que inclusive também indicava a mesma quantidade de pregas na foto em preto e branco (MHN) e no tecido-avental (colorido), mas que não foram aplicadas, de acordo com a Fig. 22.

⁴² “Quando duas retas se encontram formam o que se chama um ângulo. A reta são os lados do ângulo. O bico ou ponta por eles formados chama-se vértice” (SMc6, p. 4).

⁴³ “Pregas são dobras no tecido, mantidas planas e unidas por costura. Elas podem ser rebatidas com ferro ou deixadas em seu estado natural. O volume criado dependerá do número e da profundidade das pregas” (FISCHER, 2010, p.161).



Observamos que Sophia projetou o tecido-avental indicando o uso de pregas (no peitilho e na saia), mas ao confeccionar o avental não utilizou este recurso. Ao contrário, apenas uniu o peitilho (parte superior) à saia em forma de $\frac{1}{4}$ de godê (parte inferior) costurando-os à uma tira reta (cós), modificando todo o seu projeto sem descaracterizá-lo. Resgatamos um trecho do livro “Das coisas nascem coisas” de Bruno Munari (1998), que elucida exatamente o que pensamos sobre estas mudanças projetuais, alertando que essa literatura é posterior ao período que Sophia viveu.

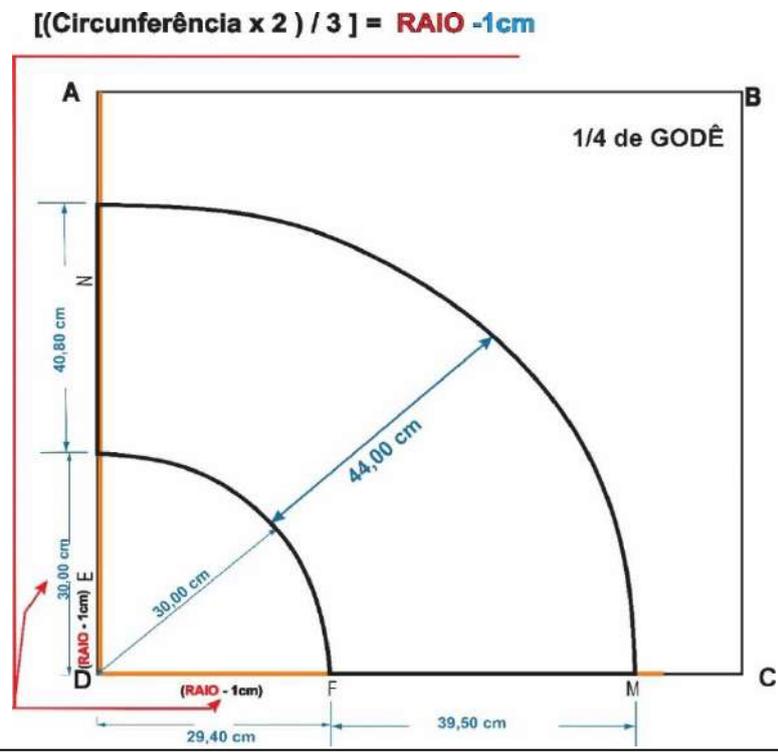
“[...] o método de projetar para o designer, não é absoluto nem definitivo; pode ser modificado caso ele encontre outros valores objetivos que melhore o processo. E isso tem a ver com a criatividade do projetista, que, ao aplicar o método pode descobrir algo que o melhora” (MUNARI, 1998, p. 11).

Ademais, optamos por dar continuidade aos cálculos prevendo o projeto **sem pregas** segundo o avental confeccionado do registro em foto P/B, acima mostrado.

Conforme já mencionado, a medida da linha da cintura aferida no tecido-avental é de 46,5 cm, aplicando a **fórmula** de $\frac{1}{4}$ de *godet* $[(46,5 \times 2) \div 3] - 1$, quando o resultado foi o mesmo valor de raio de 30 cm, aferido e conferido em nosso tecido-avental, com uma pequena ressalva: ao ser medido o avental de Sophia, percebemos pequenos valores incoerentes com relação à técnica ensinada no caderno de aulas por Correspondência. Por exemplo, o raio da lateral esquerda (fio transversal) e do centro (fio no viés) tem a mesma

medida de 30 cm, mas na lateral direita (fio reto) encontramos o valor de 29,4 cm, levando-nos supor que devido o tempo decorrido deste artefato histórico (aproximadamente 80 anos)⁴⁴ possa ter sofrido a ação do tempo (como encolhimento e deformação). O que reforça esta teoria? O recorte do tecido-aventail que está na casa do prof. Madson apresenta algumas deformações em comparação à foto que se encontra no acervo do MHN.

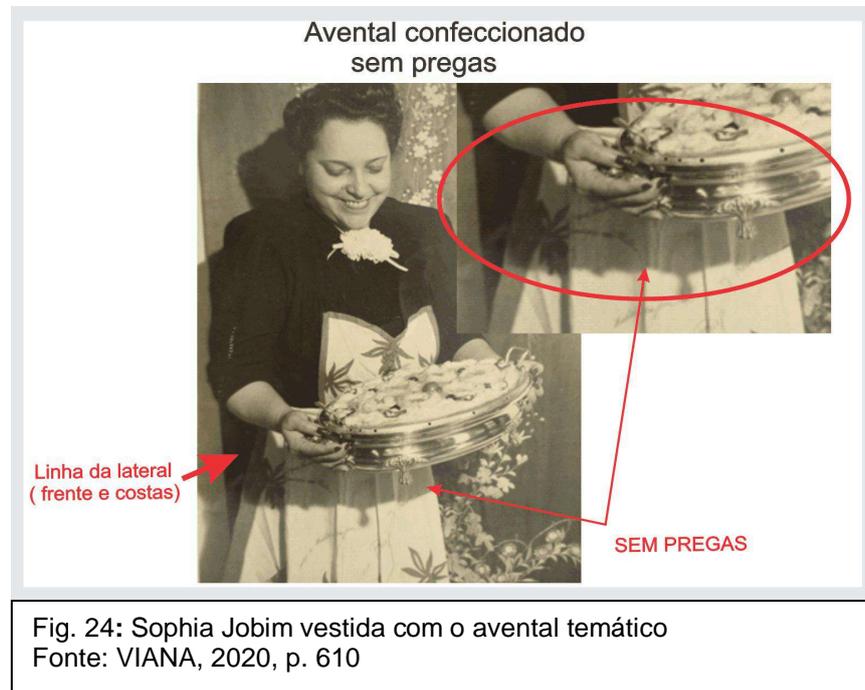
Sendo assim, arredondamos este lado que medimos o valor de 29,4 cm (do lado direito) e levamos em conta o valor do raio de 30 cm encontrado nos outros dois lados, para dar continuidade ao gráfico do ¼ de godê. No gráfico da Fig. 23, preferimos trazer as medidas reais aferidas deste tecido-aventail, que também encontramos três tamanhos diferentes para os comprimentos: 40,8 cm, para a lateral esquerda (fio transversal); 44 cm, para o centro (fio enviesado) e 39,5 cm, para a lateral direita (fio reto).



Novos questionamentos surgiram em função da demonstração acima: a) A professora Jobim se confundiu com as medidas do aventail ou o tecido sofreu ação do

⁴⁴ Se considerarmos sua criação entre final da década de 1930 a meados da década de 1940.

tempo? b) Ela se enganou ao indicar as pregas no projeto ou estamos estudando uma peça de “teste”? c) Sophia ao confeccionar um de seus projetos percebeu que a cintura ficou pequena para que ela própria pudesse vestir, por isso modificou-o? Para essa terceira questão, é providencial trazermos a Fig. 24 do avental vestido pela própria Sophia Jobim.



Se a linha da cintura frontal deste avental prevê a medida de 46,5 cm e ao observarmos a Fig. 24 percebemos o avental confeccionado alcança a linha lateral do corpo dela, levando-nos supor que Sophia nesta foto teria aproximadamente a cintura com o dobro desta medida, ou seja, 93 cm de cintura (uma silhueta mediana, mas não pequena). Essa é uma medida importante que serve de auxílio para a datação deste tecido-avental. Aproveitamos essa imagem para ler indícios, observados pelo método da análise cronológica, ressaltando que Sophia aparece com: a) cabelo arrumado para o alto (penteados comuns para a década de 1940); b) a camélia decorando seu decote (visto em outras fotos no MHN, atribuídas à virada dos anos 1930 para 1940) e c) a ausência da mecha branca do cabelo grisalho, tão característica em suas fotos dos anos 1950.

Voltando aos apontamentos sobre o esquema de moldes do tecido-avental de Sophia Jobim, vale ressaltar que além destas medidas desiguais, o não cumprimento das indicações feitas pela própria Sophia em seu projeto (falta das pregas), nos leva a outra nota: os moldes distribuídos na extensão do tecido preveem margens de costura já inclusas no gráfico. Ou seja, é uma peça semipronta, visto que já contempla a modelagem e a estampagem de todos os elementos gráficos, precisando apenas cortar, montar e dar o acabamento que desejar.

Sophia sinalizou toda a instrução de corte e montagem, inclusive com setas vermelhas indicando as margens das costuras e complementando com a seguinte informação escrita em letras maiúsculas: “SEGUIR TODAS AS COSTURAS NA DIREÇÃO DAS SETAS”, conforme Fig. 25.

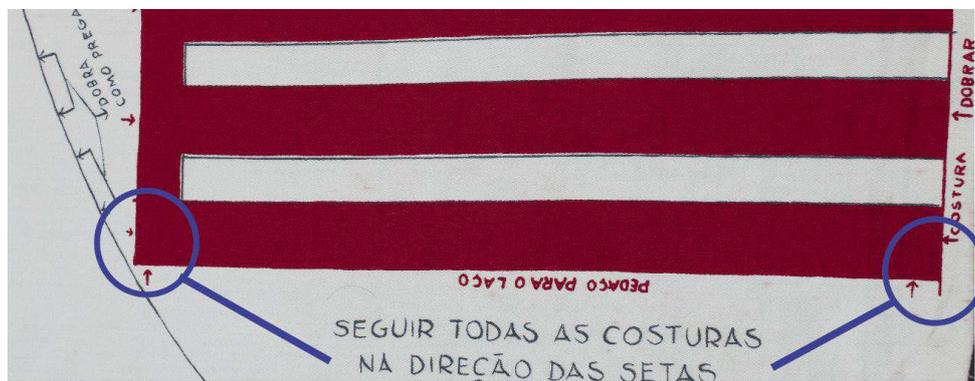


Fig. 25: Indicações de costura, detalhe
Fonte: Madson Oliveira

Esta prática também é percebida nos registros fotográficos do interior de sua escola profissionalizante, Liceu Império, pertencentes ao acervo de Sophia no MHN. Neles, observamos os moldes traçados de forma a se encaixarem no papel, preenchendo todas as áreas, ou seja, um projeto gráfico antecedendo à etapa que pode ter ocorrido com o projeto do avental de Sophia, conforme Fig. 26.

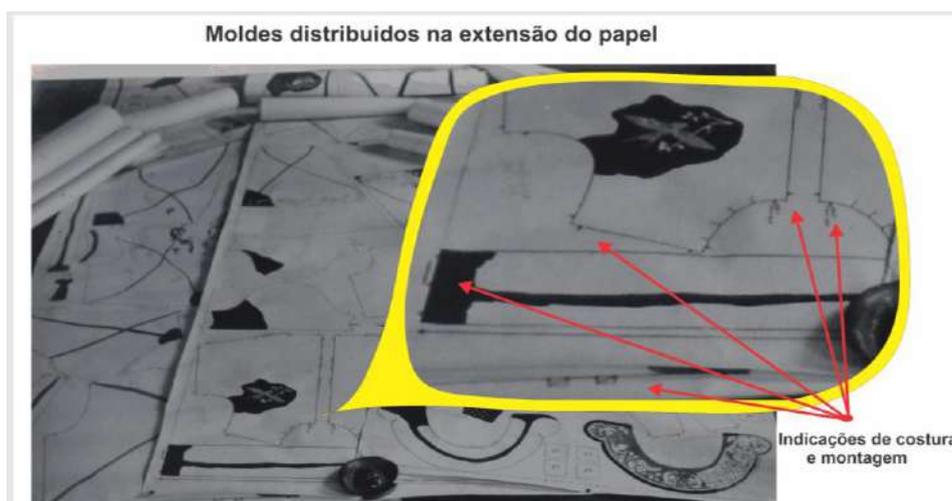


Fig. 26: Indicações de costura e moldes distribuídos
Fonte: Arquivo histórico/MHN sob o código SMr26.10

Ao contrário do método apregoado por Sophia Jobim, o curso Toutemode em seu suplemento semanal da revista Fon-Fon de 1944⁴⁵, indicava colocar a margem somente após o decalque dos moldes, ou seja, diretamente no tecido, conforme Fig. 27.

⁴⁵ Fon-Fon, 30-12-1944, ed. 0053. Nossa Capa. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

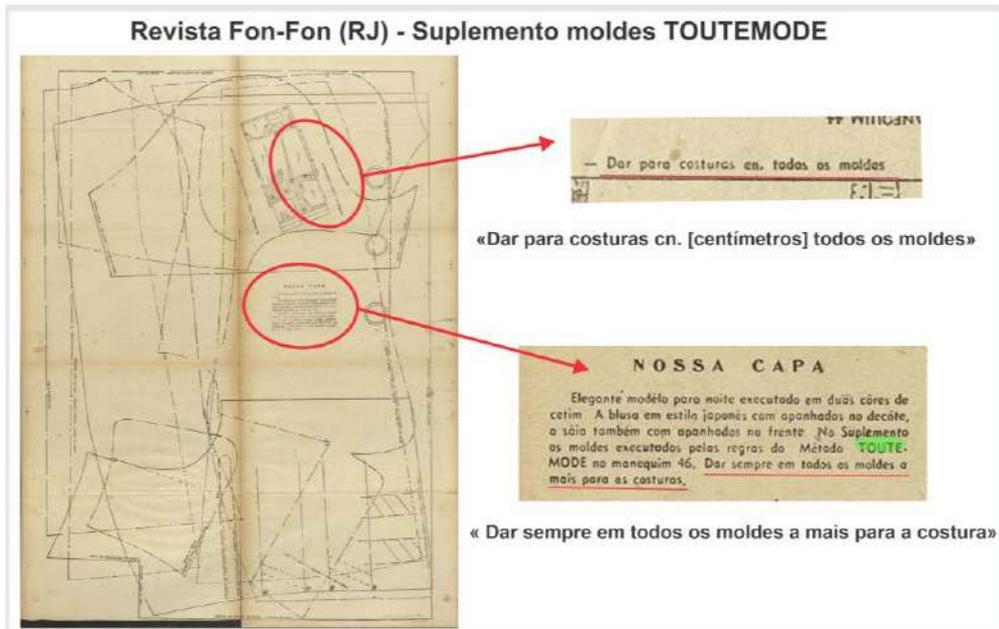


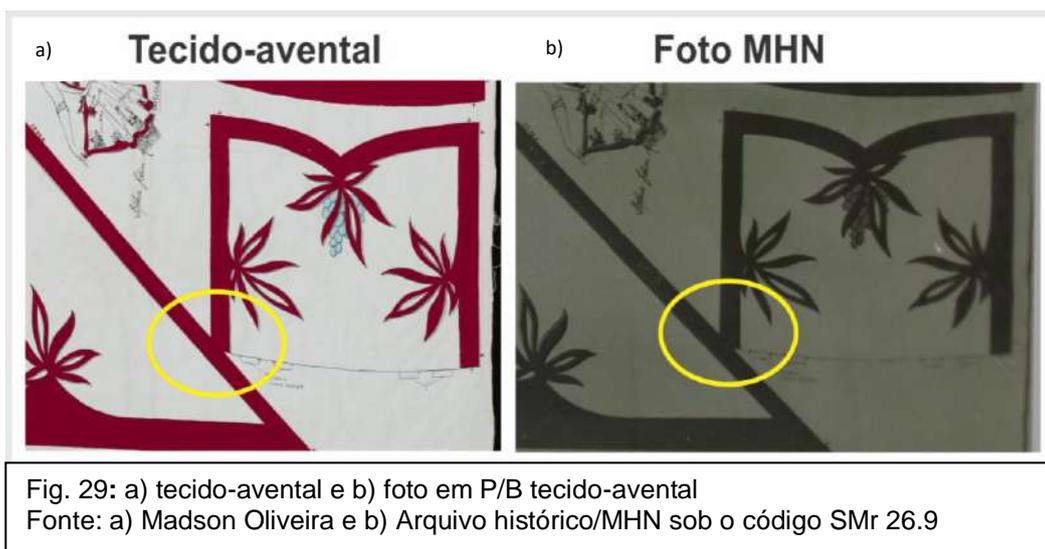
Fig. 27: Moldes para decalque do curso Toutemode
 Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Atualmente, os profissionais da área da modelagem indicam que a margem de costura deve fazer parte do molde executado no papel, para que não haja esquecimento ou confusão ao riscá-los e cortá-los no tecido. Notamos que Sophia Jobim já praticava a introdução destas margens de costura em seus moldes. Contudo, observamos um problema pontual em nosso objeto de estudo, uma vez que há sobreposição de dois moldes (em apenas uma região) comprometendo o lenço da cabeça e o canto inferior do peitilho. Melhor explicando, para seguir a orientação da margem de costura e corte das peças, fatalmente temos que “sacrificar” um dos moldes, elegendo o peitilho ou o lenço (Fig. 28).



Fig.28: Moldes sobrepostos
 Fonte: Madson Oliveira, com marcações elaboradas por Raquel Azevedo

A verificação da sobreposição dos moldes nos levou a uma reflexão: esse tecido-avental seria um protótipo que não deu certo? Como Sophia era uma profissional da área do vestuário, assídua leitora e possuidora de inúmeros livros sobre modelagem (estrangeiros e brasileiros), além de diretora de uma escola que profissionalizava mulheres em modelagem / corte e costura, isso não faz muito sentido. Mas, como ignorar esta sobreposição de partes dos moldes? A partir disso buscamos um comparativo com a foto do registro em P/B do acervo de Sophia no arquivo do MHN e percebemos a mesma sobreposição (Fig. 29), levando-nos a crer que este registro fotográfico e o tecido-avental são cópias de um mesmo projeto.



Essa análise comprobatória dos pequenos detalhes entre os registros nos proporciona a existência de pelo menos três tecidos-aventais: um que está em posse do prof. Madson e os outros dois em registros fotográficos de Sophia no MHN. As fotos em P/B referem-se ao avental confeccionado e preso à parede por fita adesiva e o avental confeccionado vestido em Sophia. Por isso, elaboramos o encontro destes registros para entendimento, conforme Fig. 30, e mais adiante os detalhes acerca da quantidade percebida. A Fig. 30d se juntou à pesquisa após o lançamento do Livro “O almanaque da indumentarista Sophia Jobim” do professor Fausto Viana, em setembro de 2020, até então desconhecida no início da pesquisa.



Concluimos este subcapítulo sobre a prática da modelagem de Sophia Jobim acerca do modelo godê $\frac{1}{4}$ e procedimentos padrões sobre modelagem e suas indicações de montagem analisadas diretamente no gráfico do tecido-avental, contendo alguns desajustes que não dialogam com a prática de seu “theorem geométrico”. A prática teórica descrita no caderno do curso por Correspondência do Liceu Império apresentou diferenças de tamanho nas laterais e centro da saia do avental e foi identificada divergência entre o projeto (tecido-avental) e o avental confeccionado, que previa pregas, mas foi costurado apenas com um leve franzido, em vez disso. Por fim, notamos também sobreposição nos moldes do peitilho e do lenço.

Nos três apontamentos feitos como “desajustes” neste subcapítulo, apenas um é inquestionável: a sobreposição dos moldes. Isso nos levou a um problema na hora de confeccionar e testar os moldes, pois ficamos com um dilema: onde precisamos cortar as medidas programadas dos moldes? Os tamanhos diferentes no comprimento da saia godê $\frac{1}{4}$, não podem ser apontados como erro no molde (embora observemos visualmente), uma vez que nosso objeto de análise seja um corte de tecido: uma trama flexível propicia a deformações, por ter inúmeras manchas amarelas e inclusive por ter aproximadamente 80 anos de existência. Em relação ao centro da saia ter uma medida a mais de 2 cm de diferença entre as laterais, também pode ser justificado como um modelo diferenciado, no qual Sophia em seu projeto idealizou a parte central sendo um pouco maior que as laterais. Sobre a modificação de seu projeto ter pregas, mas ter sido executado sem pregas,

não chega ser um erro e sim uma possível adaptação “daquela unidade” que a própria Sophia estava vestindo para caber em sua cintura, por exemplo.

No próximo subcapítulo buscamos entender esta sobreposição dos moldes através do processo de impressão serigráfica.

2.3 A estampa

Gravar é fazer permanecer para o futuro algum significado. Seu sinônimo mais abrangente talvez seja marcar. Gravar é deixar uma marca. E, quem marca, marca para algum fim, com algum objetivo. O objetivo é transmitir uma informação, é comunicar alguma coisa. Logo, gravar é fazer uma **marca para comunicar algo** (COSTELLA, 1984, p. 8, grifo nosso).

Além da técnica da modelagem em godê utilizada na extensão do tecido-avental, Sophia Jobim se utilizou em seu projeto do avental, da técnica de serigrafia para imprimir, gravar ou estampar etc., todos os gráficos e seus motivos temáticos, observada na descrição do leiloeiro, ao oferecê-lo em seu site, corroborando com nossas impressões acerca de alguns detalhes que denunciam este tipo de técnica, conforme já mencionado. Este processo faz parte daquele projeto que a professora Jobim fez em sua época, a fim de comunicar sua mensagem (criação) no tecido-avental, tendo na estampa a forma de beneficiamento escolhida para “tematizar” o tecido liso (branco) de algodão.

Atualmente, há um profissional exclusivo chamado de designer de superfície, que se encarrega da estampa e decoração de superfície (técnica utilizada)⁴⁶. Logo, nesse contexto, a serigrafia utilizada por Sophia é conhecida, em termos técnicos, como acabamento de superfície (SEIVEWRIGHT, 2009, p. 26) ou tratamento de superfície (UDALE, 2009, p. 88) e neste universo permeiam inúmeras outras técnicas⁴⁷.

Mas, qual seria o motivo para Sophia “gravar” essa estampa num tecido (ou no avental)? Permanecer para o futuro? Seria isso que a professora Jobim pensou ao projetar um conjunto de gráficos semiprontos de um avental temático com um lenço de cabeça? Mesmo não sabendo os motivos de sua escolha, se por ser uma técnica que estava em evidência ou pela providência em replicar inúmeras tiragens, entendemos que após muitos

⁴⁶ Imagens ou objetos (decorativos), cravejados, espelhados, repetidos, ou fornecidos através dentro do conceito de design, além de refletirem também técnicas têxteis como bordado, casas de abelha, aplicações e contas etc.

⁴⁷ Pintura à mão, tingimento, estamparia xilográficas, estamparia cilíndrica, impressão rotativa, estamparia serigráfica, impressão por transferência, estampa digital, estamparia por corrosão, flocagem, *glitter*, laminação metálica, etc. (UDALE, 2009, pp. 90-95).

anos este tecido-avental ainda promove questionamentos e ativa memórias acerca deste registro, deixado por Sophia Jobim.

Antes de iniciarmos os apontamentos sobre a estampa finalizada por meio da serigrafia, precisamos entender como é este processo de “impressão” em tecido. Encontramos certa carência bibliográfica sobre a origem, evolução e expansão pelo mundo, particularmente no Brasil, sobre esta técnica, de suma importância para o meio acadêmico e nossa história gráfica. Entretanto, identificamos ampla divulgação de cursos oferecidos e inúmeros vídeos e tutoriais na internet sobre materiais, ferramentas, como criar sua própria estampa etc., na atualidade.

Houve um avanço técnico / tecnológico desde o período de Sophia até os dias atuais, e de acordo com os estudos na área, surgiram métodos de gravações aplicados em metal, madeira, borracha e carimbos, por exemplo (FERNANDES, 2018, p. 26). Sem a pretensão de aprofundamento sobre o surgimento desta técnica, abordamos pontualmente suas principais características apenas para nos ajudar na contextualização sobre a técnica neste tecido-avental, que é o objetivo principal desta pesquisa.

A serigrafia é uma técnica de gravura que originalmente se utilizava de um molde vazado desenvolvida, segundo Ricardo Resende (apud SCHNEIDER; SACCO, 2019, p. 4), entre os anos de 500 e 1500 a. C. “por chineses e japoneses”. Todavia, há registros deste surgimento entre os povos egípcios, romanos e gregos (FERNANDES, 2018, p. 29). A princípio, o molde vazado, que conhecemos como estêncil, era elaborado com um molde do desenho da imagem, recortando-se a silhueta, recebendo a “tinta na direção da superfície a ser impressa” (idem, p. 28).

Por conta do aprimoramento desta técnica, surgiu o desenvolvimento de um sistema de montagem das matrizes presas à uma malha de seda, resultando em um dos primeiros modelos de equipamentos semelhantes ao processo serigráfico que atualmente encontramos em pequenos empreendimentos de estamparia. Este processo se utiliza de um tecido com matriz natural ou sintética mais resistente (nylon), em que sua imagem é vazada no tecido através de processos químicos (diferente do estêncil). Este tipo de serigrafia é conhecido como *silk-screen*. Segundo Joana Schneider e Helene Sacco (2019, p. 4) a patente do processo em usar seda na fabricação da matriz serigráfica foi creditada a Samuel Simon no ano de 1097 e curiosamente Evandson Fernandes (2018), nos esclarece:

“A denominação **serigrafia** passou a definir as formas de produção, onde o artista produzia a gravura diretamente e

manualmente sobre a tela. Já o termo *Silk-Screen* foi adotado em decorrência do processo industrial, cujo teor de sua produção é voltado ao comércio. Atualmente o *Silk-Screen* recebe a alcunha de serigrafia no meio industrial. Já o processo artístico é denominado de **serigrafia artística**. Ambas recebem o mesmo nome serigrafia, uma vez que utilizam a mesma técnica de gravura” (FERNADES, 2018, pp. 30-31, grifo nosso).

O processo de *silk-screen* tinha uma diferença em relação ao modelo da serigrafia: o custo alto (por conta dos maquinários industriais). Por isso, a serigrafia se mostrou uma valiosa alternativa viável e rentável no período da I Guerra Mundial, por ser trabalhada manualmente. Vale ressaltar que o processo da serigrafia é conhecido na Espanha como *Chablon*, na Inglaterra e Estados Unidos como *Frame* e na França a técnica do estêncil se desenvolveu, no final do século XIX, como *Pochoir* (molde vazado) (LEMOS, 1993, p. 3).

As primeiras patentes de máquinas serigráficas surgiram nos Estados Unidos da América e na Inglaterra, considerados o berço da serigrafia. Há controvérsias sobre a primeira patente entre estes países, pois alguns autores citam o ano de 1915 e outros o ano de 1925. Contudo, no final dos anos 1920 tem-se notícias das primeiras impressões serigráficas industriais, e “em 1945 há um intenso florescer das indústrias têxteis e de tintas, com o surgimento de novas técnicas, de tal forma que a serigrafia passou a ocupar quase que todos os campos de impressão” (LEMOS, 1993, p. 3). Embora o relato de Celina Lemos (1993) esteja atrelado ao crescimento industrial, Arnaldo Belmiro (1979, p. 8) complementa que esta técnica não exige que o indivíduo seja um especialista no desenho ou na confecção de telas. Mesmo sendo uma impressão que ganhou visibilidade industrial nos anos 1940 com a popularidade das máquinas serigráficas ela pode ser adaptada artesanalmente, pois se trata de uma técnica artística e suas telas podem ser confeccionadas de forma manual, seguindo um passo-a-passo. Para confirmar, lembramos do trecho destacado acima de Evandson Fernandes (2018), onde entendemos a diferença destes processos serigráficos manuais e serigráficos industriais (*Silk-screen*), que se utilizam da mesma técnica em processos diferentes.

Celina Lemos (1993, p. 3) acrescenta que o progresso e desenvolvimento da serigrafia / *silk-screen*, tem o tecido como suporte de sua matriz, assim como na técnica francesa conhecida como *Pochoir* (estêncil), muito empregada nos anos de 1920 e 1930, em ilustrações publicidades e na decoração, contudo um processo lento e dispendioso. Buscando entender essa “delonga de tempo” exigida pela técnica, encontramos uma

matéria jornalísticas no Diário da Noite paulistano do ano de 1927⁴⁸, onde explicava sobre todo o passo-a-passo.

“[...] Eis um processo simples de decoração, muito usado visto **ser de ligeira execução**. Decalque-se o risco escolhido sobre uma folha de papelão ou papel cartão, em seguida recorte-se com um canivete de ponta bem afiada, devendo-se usá-lo em posição quase vertical. Esse recorte deve ser feito sobre vidro ou mármore, a fim de que se obtenha um corte bem firme. No recorte deve-se tomar cuidado para deixar no desenho **os pequeninos espaços que separam os diferentes contornos**: isto constitui um dos caracteres particulares do *pochoir*. Terminando o recorte, deve-se fixá-lo na superfície a ser decorada. Passa-se em seguida a tinta sobre a parte onde está aberto o desenho. Para o *pochoir* pode-se empregar diversos processos. Se for preferida a aquarela [tinta óleo, guache e a base de anilina], deve-se usar um pincel grosso ou uma escova. A tinta não deve ser líquida demais: obtém-se assim as cores simples. [...] Há também outra maneira de se obter 2 tons diferentes ou, no máximo, 3. Essa maneira consiste em empregar contornos superpostos, por exemplo: quando em um *pochoir* se queira fazer flores vermelhas com folhas verdes, cobrir-se-á com um papel grosso todo o recorte das folhas, passando-se a tinta vermelha. Em seguida descobre-se as folhas e tampa-se as flores para passar-se então a tinta verde. [...] O *pochoir* é empregado para pinturas muradas, decorações de móveis e também sobre faianças, vidros, porcelanas, assim como **fazendas** destinadas a mobiliário, quer a **vestidos**” (Diário da Noite, 1927, p. 9, grifo nosso).

A partir deste relato entendemos os atributos “lento e dispendioso” citados por Celina Lemos (1993) que contrastam com o “**ser de ligeira execução**” descrito na matéria. Ademais, não conseguimos formatar argumentos e subsídios para idealizar toda a extensão do tecido-aventail sendo gravados através deste passo-a-passo, mesmo encontrando sobreposições nos moldes que denunciem algo manual, por isso descartamos a hipótese de uso da técnica do *pochoir* no projeto de Sophia Jobim. Contudo entendemos que a serigrafia manual se derivou da técnica francesa *Pochoir*, feita com a confecção de telas (matrizes serigráficas), nas quais cada tela representa uma cor (e cada cor pode ter mais de uma tela). Ou seja, se pensarmos no projeto do tecido-aventail de Sophia usando 3 cores: vermelho, preto e azul, logo, a princípio, podemos pensar em 3 matrizes

⁴⁸ Diário da Noite (SP), de 1927, p.9. ed. 00702. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

serigráficas (telas). E a matéria jornalística acaba mostrando como essas técnicas eram difundidas ainda na segunda década do século XX, aqui no Brasil.

Em linha de produção industrial, as máquinas serigráficas atingiam por volta dos anos 1980 “uma tiragem de 5 mil peças por hora” (LEMOS, 1993, p. 5). Se pensarmos no tecido-avental, que apenas tomamos conhecimento de três “exemplares” desse projeto, teria Sophia se utilizado da serigrafia industrial no final dos anos de 1930 ou em meados dos anos de 1940? Esta também é uma hipótese pouco provável, pois acreditamos que a professora Jobim se utilizou desta técnica (ou encomendou a outros), mas numa produção artesanal, ou seja, manipulando as telas, uma a uma, produzindo uma quantidade limitada de unidades.

Para entendermos melhor esse processo, transcrevemos alguns trechos elucidando como se dá este processo da serigrafia feito por telas:

“A matriz consta do seguinte: um tecido fino, de fio natural ou sintético, estendido sobre uma moldura de madeira ou metal; o tecido é esticado (tensionado) e fixado por meio de grampos, (...). A etapa seguinte é o transporte do motivo a copiar para a matriz pelo método escolhido. **O transporte pode ser feito de forma artesanal** – desenhando-se a mancha diretamente na matriz, recobrando-a com cola ou verniz impermeável, e, em seguida, colorindo o resto da superfície que ficará com as malhas bloqueadas – de forma semimecânica – usando-se o filme de recorte –, e mecânica – empregando-se o transporte fotográfico com suas combinações. A moldura é fixada a uma mesa por duas dobradiças, ou ganchos especiais de forma a impedir que ela deslize (...). O movimento seguinte é o baixar e levantar a moldura, sempre na mesma direção, como se fosse uma tampa. (...). Depois de centralizado o desenho, (...) abaixa-se a matriz, colocando-se tinta na sua parte vedada, espalhando-a com um puxador e cobrindo, enfim, toda a superfície aberta das malhas” (LEMOS, 1993, p. 4).

Neste relato, há instruções sobre a confecção do desenho na matriz fixada à moldura e em sequência explicando como imprimir. Analisando toda a estampa do tecido-avental de Sophia, a procura de vestígios desta técnica, percebemos em algumas regiões que este processo se deu artesanalmente, justificando os desajustes no enquadramento de algumas linhas e cores, em diversos momentos, contrariando a hipótese do avental de Sophia ser um produto derivado de maquinário industrializado. Ora, se só tivéssemos um registro desse tecido-avental, poderíamos pensar que foi a peça teste que sofreu uma sobreposição de molde e que Sophia providenciou as assertivas nas seguintes tiragens.

Entretanto, sabemos que isso não ocorreu e o que fortalece ainda mais este pensamento de serigrafia manual é justamente a foto do registro do avental em P/B no álbum pertencente à Sophia, doado ao MHN.

Além disso, acreditamos que Sophia ou obteve ajuda na execução ou encomendou a outros para a confecção destas telas e todo o processo de serigrafia feito no tecido-avental, uma técnica em expansão na primeira metade do século XX. Não encontramos registros de documentos (MHN) relativos a cursos ou qualquer tipo de ligação dessa prática com a professora Jobim.

É possível que no projeto original (papel) estes moldes estivessem separados, conforme observado por meio de sua prática pedagógica na escola Liceu Império, visto na Fig. 30. Por algum motivo, quando levados pelo responsável da confecção destas telas, a cópia para desenhar a mancha do molde do peitilho e do lenço sofreu uma sobreposição, embora tivesse espaço para que isso não ocorresse. Talvez, por não ter tempo hábil para correções, foi estampado e dado como finalizado, assim mesmo. É importante reafirmar que ainda não identificamos a finalidade deste tecido-avental: se para uso próprio ou mesmo como souvenir / presente para outras mulheres.

Ademais, como Sophia tinha costume de registrar os passeios, as recepções, as muitas atividades e as palestras etc., estranhamos não encontrarmos um registro desta peça sem os erros de sobreposição. Vale lembrar que há 03 fotos em P/B no arquivo histórico: uma em que Sophia aparece vestida com o avental; outra, do avental preso à parede por fita e a terceira (que denuncia esta sobreposição), sendo essa foto do tecido-avental esticado, com o mesmo erro de sobreposição no tecido que está com o prof. Madson. Ou seja, se Sophia tivesse acertado este projeto não teria uma foto do “projeto com molde sobreposto” em seus registros de lembranças? Contudo, ainda não conseguimos todas as respostas, por isso tratamos como suposições.

Na sequência destacamos, alguns locais onde essas diferenças aparecem, comparando os registros fotográficos que temos deste projeto: o tecido-avental colorido e suas fotografias em P/B que se encontram no MHN (Fig. 31).



Fig. 31: Destaque dos desencontros das telas. a) tecido-avental e b) foto em P/B tecido-avental, c) foto em P/B avental confeccionado
 Fonte: a) Madson Oliveira, b) e c) Arquivo histórico/MHN sob o código SMr 26.9

Na Figura 31 acima, apresentamos três destaques, chamando atenção para a folha estilizada de palmeira e cacho de cocos que ficam localizados na lateral direita da saia do (tecido-)avental, pois há divergência nas três imagens com relação principalmente ao contorno dessa folha: na Fig. 31a observamos uma folga entre o contorno de linha preta e o preenchimento da folha; na Fig. 31b não há nenhuma folga, tendo a linha de contorno imediatamente colada ao preenchimento; já na Fig. 31c aparecem folgas entre a linha de contorno e o preenchimento em mais lugares da mesma folha, no avental já confeccionado. Este detalhe revela que foram estampados, pelo menos, três tecidos-aventais, conforme o conjunto de imagens apresentado na Fig. 31.

Considerando o tamanho do tecido, as dimensões são: 71 cm (comprimento) por 121 cm (largura), enquanto a extensão da área impressa é de 69,5 cm (comprimento) por 115,4 cm (largura). Tomando por base os escritos de Celina Lemos (1993, pp. 25-26) sobre quais as medidas necessárias de afastamento para a confecção das molduras das telas, é indicado o aumento de 15 cm no comprimento e 20 cm na largura. A partir disso, podemos concluir que as molduras, para estampar o projeto do tecido-avental de Sophia deveria ser uma tela com, pelo menos, 84,5 cm (comprimento) por 135,40 cm (largura),

aproximadamente. No entanto, o tecido usado por Sophia não alcança essas dimensões, sendo provável a utilização de ganchos ou qualquer outro tipo de objeto que fixasse e prendesse o tecido (medida menor) à mesa, para que a tela / moldura (medida maior) estampasse na posição correta.

Sobre as telas / molduras, conforme já mencionado, depende da quantidade de cores do projeto gráfico. Em todo o projeto do tecido-avental de Sophia percebemos apenas 03 cores: o vermelho (destaque), o azul (detalhes) e o preto (contorno de toda a extensão e escritos). Observando o efeito das cores, aquela que mais se desbotou, chegando a manchar os entornos e até se apagar em alguns locais é a cor “azul” e isso nos chamou a atenção sobre sua real “sensação cromática” (PEDROSA, 2004, p. 20), visto anteriormente que a ação do tempo pode ter sido provocada pelo encolhimento da matéria-prima (tecido) e possivelmente influenciado na matéria secundária (tinta). Mas, isso nos leva a considerar dois argumentos: a) a cor azul apenas desbotou e perdeu sua intensidade, sendo, possivelmente, uma tonalidade mais forte ou b) a cor azul poderia ser um complemento de uma segunda cor com o amarelo, que juntos formam a cor secundária verde. Ou seja, nesse segundo caso, o encontro de duas cores primárias (azul e amarelo) classificadas segundo sua composição e conhecidas por sua tríade primária (idem, p. 28) como cores-pigmentos opacas primárias⁴⁹, ao se somarem formam a cor secundária verde (ibidem, pp. 32-33). Por isso, uma nova questão se apresentou: os detalhes que aparecem em azul podem ter sido originalmente na cor verde (referindo-se ao coco e à roupa da baiana), numa mistura de azul com o amarelo, tendo essa última desbotado e permanecendo apenas o azul? No caso da representação gráfica da estampa do tecido-avental, isso faria mais sentido para representar as folhas de palmeiras e o coco, fruto característico dos quitutes das baianas. No entanto, se houve desbotamento, por que houve alteração somente nessa cor?

No próximo subcapítulo, procuramos entender melhor a temática eleita por Sophia Jobim para ilustrar toda a extensão do gráfico que estampa o tecido-avental, quando retomamos a questão das cores que estampam nosso objeto de pesquisa.

⁴⁹ Cores-pigmentos opacas são cores de superfícies de determinadas matérias químicas, produzidas pela propriedade dessas matérias em absorver, refletir ou refratar os raios luminosos incidentes. Suas tríades primárias são compostas pelo vermelho, amarelo e azul, cores que em mistura proporcional produzem um cinza neutro escuro, o preto. Esse fenômeno é denominado síntese subtrativa” (PEDROSA, 2003, p. 30).

2.4 A temática

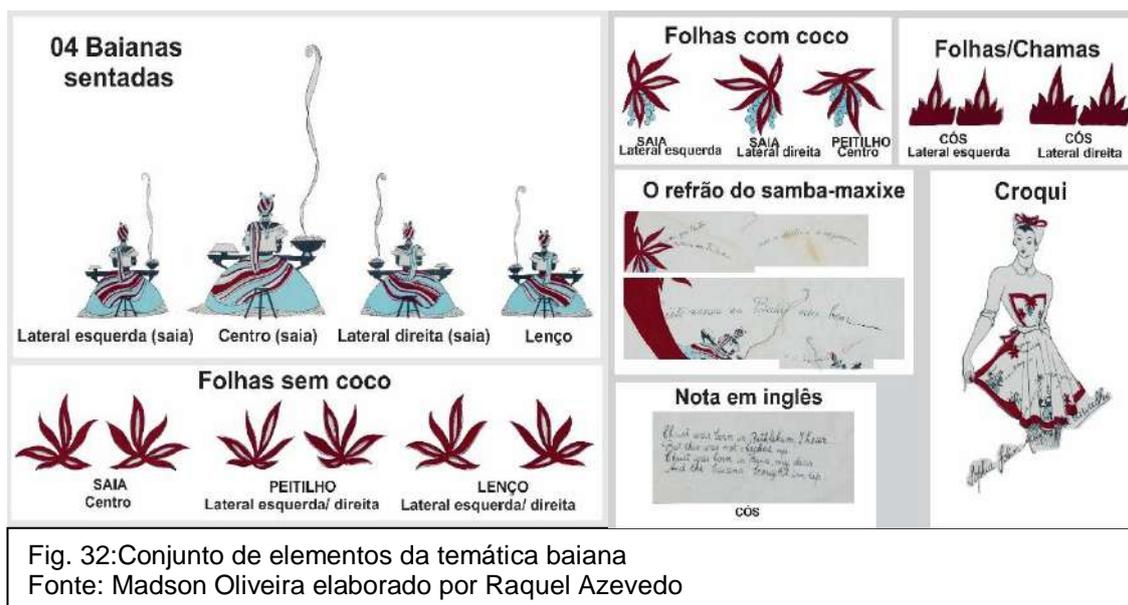
O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem **torço de seda**, tem!
Tem **brincos de ouro**, tem!
Tem **Corrente de ouro**, tem!
Tem **pano-da-Costa**, tem!
Tem **bata rendada**, tem!
Tem **Pulseira de ouro**, tem!
Tem **saia engomada**, tem!
Tem **Sandália enfeitada**, tem!
Tem **graça** como ninguém
Como ela **requebra bem!**...
(Dorival Caymmi)

A letra da música de Dorival Caymmi que serve de epígrafe para este subcapítulo ilustra bem o interesse pelo nordeste e, mais especificamente, pela Bahia no final dos anos 1930, inclusive sendo responsável pelo lançamento de Carmen Miranda, com seu figurino-baiana, em inúmeras variações que a tornaram conhecida, mundo afora (VIDO, 2020). Portanto, desde os anos 1930 e nas décadas seguintes a figura da baiana foi festejada em espetáculos teatrais, em fantasias carnavalescas e tanto a cultura, quanto a culinária passaram a se confundir com o próprio Brasil, principalmente fora dele.

O tema que norteou e inspirou Sophia Jobim no projeto do gráfico do tecido-avental foi sem dúvida a Bahia, seja por seus encantos, por sua culinária e até por sua cultura tão expressiva. A temática dos elementos baianos se apresenta no projeto do avental de Sophia por meio das baianas quituteiras, das folhas estilizadas de coqueiros e dos cocos, além de parte do refrão da música intitulada “Cristo nasceu na Bahia”. Tudo isso foi sintetizado por Sophia para decorar a extensão do projeto do tecido-avental, sendo mais explorada na saia do avental, assegurando e intensificando sua escolha. É provável que sua inspiração foi influenciada pela grande repercussão que a música de Caymmi e as performances de Carmen Miranda trouxeram para o Brasil, no final dos anos de 1930 e meados dos anos 1940, coincidentemente no mesmo período que temos atribuído à datação do tecido-avental.

No caso do nosso objeto de estudo, a temática foi baseada num tema que alia um traje étnico (baiana) à letra da música “Dizem que Cristo nasceu na Bahia” (samba-maxixe), que manteve o foco e o trabalho coeso, ajudando em sua época a desenhar uma história criativa para comunicar a seu público-alvo (mulheres).

Para tanto, elencamos todos os elementos visuais que aparecem distintos (seja pelo tamanho, posição ou formato), com pequenas diferenças peculiares, que nos levam a crer que Sophia teve todo o trabalho em elaborar o conjunto de “motivos”, discriminados a seguir: 04 baianas quituteiras de rua, sentadas; 03 folhas de coqueiro estilizados com coco em cacho; 06 folhas de coqueiro estilizadas sem coco; 04 folhas menores (ou labaredas de fogo ?); o refrão do samba-maxixe (que é disposto por toda a saia); um verso escrito em inglês (localizado no cós) e 01 croqui no centro do tecido (sugerindo o avental e lenço vestido num corpo de uma mulher jovem), conforme Fig. 32, que apresentamos agrupadas por semelhança, identificando onde aparecem, no tecido-aventail.



A partir deste ponto desenvolvemos uma (possível) narrativa que reverbera no plano visual sobre as escolhas feitas pela professora Jobim, usando como inspiração a imagem e vestimenta da baiana, muito propagada no Brasil e no exterior, no final dos anos de 1930. Segundo Ana Mauad (2001, p. 141) este período atravessa a chamada Era Vargas (1930-1945), onde aflorou a bandeira do nacionalismo da valorização das “coisas brasileiras”, que refletiu na “busca de nossa própria identidade cultural”. Esta espécie de “contrapartida” pela própria identidade cultural brasileira como propaganda surgiu após a entrada dos ideais norte-americanos, através do acordo entre as Américas chamado de “política da boa vizinhança” que junto ao “pan-americanismo redefinem o padrão publicitário da época, atuando como um eficiente canal de penetração cultural norte-americana, no mais elementar da vida cotidiana: os hábitos de consumo e padrão de sociabilidade” (idem, p. 137). Inclusive a região brasileira que mais foi intensificada com bases norte-americanas instaladas “com funções definidas de penetração e

convencimento ideológico, através do controle dos meios de comunicação, investimento massivo em publicidade e fomento de uma estrutura assistencialista para a saúde e educação, foi o nordeste” (ibidem, p. 136).

Essa abertura gerou e aflorou o interesse pela região, havendo trocas de influências, segundo Manoel de Vasconcelos (*apud* MAUAD, 2001, p. 140), como no caso de Carmen Miranda, a mulata e o samba, por exemplo. Estabelecendo-se “um padrão cultural claro para a divisão internacional da cultura, no qual o Brasil ratificava sua posição de país exótico e sensual, atualizando sua autoimagem à luz dos padrões de como os outros esperam nos ver. Fabrica-se um Brasil, neste momento, para americano ver”. Contudo havia outras posições contrárias neste período, como nos versos de Assis Valente (1911-1958) na música “Brasil Pandeiro” (1940):

“[Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor...]. O tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada. Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato [vai entrar no cuscuz, acarajé e abará], eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar... [batucada, reuni vossos valores pastorinhas e cantores, expressão que não tem par]” (MAUAD, 2001, p. 144).

Por esse entroncamento e guardando as devidas proporções, o projeto do tecido-avental de Sophia parece ser um artefato da diplomacia brasileira, no qual podemos denotar uma inquietação dela semelhante à de Assis Valente, trazendo para o seu projeto a figura da baiana e do seu tabuleiro (com comidas típicas), do coqueiro (planta tropical do nordeste), do samba-maxixe (que idealizava a mensagem de um Cristo brasileiro e baiano) e, para balancear toda essa avalanche de informações, Sophia criou um peça do vestuário inspirando-se na baiana quituteira de rua, vestida com um traje, que Carmen Miranda estilizou transformando-o num singelo erotismo singular, em seus figurinos. No entanto, Sophia deixou indícios para quem se destinava o seu projeto: uma mulher idealizada por meio do croqui. Neste croqui indicativo, percebemos claramente uma dona de casa, maquiada (boca vermelha), com cintura marcada, evidenciando sensualmente sua silhueta com um lenço de cabeça que, diferentemente do lenço típico para proteção dos cabelos de uma cozinheira, Sophia propôs um lenço glamouroso, amarrado para cima.

Acreditamos que se a professora Jobim tivesse rascunhado todo o corpo do croqui, em vez de parte dele, colocaria um salto alto para compor a mulher vestida com seu conjunto de avental e lenço. Contudo, ainda que o croqui indicativo esteja sem o desenho

das pernas e sapatos, percebemos os indícios dessa influência americana do período estudado, onde foi reforçada a integração dos continentes, equiparando a mulher brasileira a “um misto de atriz de *Hollywood* como dona de casa prática e responsável por prover o lar com conforto e as facilidades de uma vida doméstica moderna e feliz” (MAUAD, 2001, p. 143), e ainda se manter bonita, consolidando o estigma do Brasil “um consumidor dos padrões norte-americanos” (idem, p. 142).

Além disso, há uma outra temática de integração entre os continentes quando Sophia estampou uma nota (poema), alusiva ao refrão do samba-maxixe em língua inglesa. Daí nos questionamos: Qual a função de um poema escrito pela própria Sophia, que complementa e arremata os ideais da letra do refrão do samba-maxixe estar em língua inglesa, no molde do *cós*? Ainda não temos essa resposta, mas acreditamos ser uma forma de extensão (ou influência) da “política da boa vizinhança” exercendo um papel importante na etapa de investigação sobre a origem e funcionalidade do nosso objeto de estudo.

A escolha pela baiana quituteira de rua para ilustrar este projeto do tecido-aventail, nos impulsiona entender o traje típico desta classe e suas mudanças. Para isso, recorreremos aos inúmeros registros (MHN), teses e livros publicados sobre Sophia Jobim, para entendê-la como “agente / tempo presente que armazena, cataloga, conserva e possibilita o acesso no agora” (SANT’ANNA, 2020, p. 13).

Nas referências sobre as atividades da professora Jobim, identificamos sua paixão acerca da indumentária histórica, na qual Sophia como “agente / tempo” adquiriu um acervo (que se encontra no MHN) com uma “gama relativamente extensa de fontes para a pesquisa sobre os registros de práticas vestimentares do passado” (SANT’ANNA, 2020, p. 62). Isso se deu por muitos anos, inclusive entre 1949 e 1968 (CARVALHO, 2016, p. 69), entre contratos temporários renovados, a estudiosa se tornou “docente desta especialização” (OLIVEIRA, 2016b, p. 171) na antiga ENBA⁵⁰ e atual EBA (UFRJ), atividade que vemos no capítulo subsequente.

Ao lembrarmos dos versos de Caymmi, “O que é que a baiana tem?”, aliados à paixão de Sophia por trajes etnográficos, que ela usava como sinônimo de “típico, regional e nacional” (SMet11), cotejamos com os escritos de Mara Rúbia (2020), nos quais a autora sintetiza a terminologia dos trajes que Sophia chamava de etnográficos

⁵⁰ “Criada ainda no período colonial como Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, denominada nos anos de 1890 a 1965 como Escola Nacional de Belas Artes e atualmente como Escola de Belas Artes” (CARVALHO, 2016, p. 85).

como sendo “trajes históricos”, uma vez que: “O termo defendido como o mais apropriado, para nomear os trajes que se distinguem dos entendidos como atuais, é histórico” (SANT’ANNA, 2020, p. 103). Resumidamente, Mara Rúbia (2020) alerta que os trajes de outras épocas ou mesmo aqueles conhecidos como “tradicionais”, “populares”, “regionais” ou ainda “folclóricos” devam receber o adjetivo “histórico”. Entendemos a dificuldade de classificação e as problemáticas para o uso destes termos indiscriminadamente, por isso a partir deste ponto, optamos em utilizar o termo “traje histórico”, quando nos referirmos ao traje da baiana como um traje folclórico ou mesmo regional, concordando com a extensa argumentação desenvolvida por Mara Rúbia Sant’Anna (2020).

Devido o tecido-aventail de Sophia ter inspiração nas baianas vendedoras de rua, resolvemos apresentar parte da pesquisa sobre este traje, com descrições da própria professora Jobim, por meio de consulta aos registros que atualmente se encontram no MHN.

Conforme já elucidamos, o diagrama do tecido-aventail tem ilustrações com quatro baianas distintas, que classificamos como “baianas quituteiras de rua” nesta pesquisa, mas segundo o Dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN, 2007, p. 16)⁵¹, este símbolo nacional teria outros nomes, como: “Herdeiras dos ganhos, baianas dos tabuleiros, baiana de rua, baianas do acarajé, ou simplesmente baianas”. Historicamente, foi-se processando a aceitação social do seu trabalho e as baianas de acarajé tornaram-se símbolos da cultura baiana, diferentemente do que fez Carmen Miranda com figurinos estilizados, remetendo mais ao glamour e à sensualidade em seus trajes de espetáculo. Em decorrência desse processo, a baiana de acarajé, nos últimos anos, tem sido apresentada como modelo da boa receptividade e marca da simpatia baiana; representando a Bahia no mundo (IPHAN, 2004, p. 5), mas só em 10 de dezembro de 2004 isso foi publicado como bem cultural do Brasil.

A partir de documentos coletados sobre como estas baianas de tabuleiro ou baianas quituteiras saíam às ruas para vender ou oferecer seu acarajé, abará ou apenas quitutes, descobrimos que elas se utilizavam de música e cantarolavam um pequeno refrão, como forma de atrair compradores e pagarem suas obrigações de cunho religioso (MENDEL, 2019, p. 500). A partir dessa descoberta, podemos supor que ao estampar as baianas quituteiras, Sophia indicava através do refrão da música “Cristo nasceu na

⁵¹ Livro: **Ofício das baianas de acarajé** (2007).

Bahia”, distribuído na parte da saia, algo como o canto das distintas baianas ilustradas, como se tivessem também oferecendo seus quitutes. Uma forma de dar voz aos ritos da singela baiana quituteira, que seguiu um “caminho” ainda desconhecido, mas que acreditamos estar ligado à “integração dos continentes”.

Nos registros e manuscritos de Sophia doados ao MHN, encontramos descrições de trajes de baianas e todos os elementos complementares desta indumentária (saia, anágua, balangandãs, pano da Costa, figa, etc.)⁵² descritos separadamente, com repetições de algumas peças, dando-nos a impressão que estes manuscritos foram rascunhos, pois são textos com letras diferentes, como se Sophia estivesse em busca das melhores palavras para utilizar em suas aulas ou palestras, ou um material para o projeto de seu livro, que não chegou a realizar.

Além dos elementos que compõem a indumentária baiana, Sophia buscava a origem religiosa, a colonização, a dança e o ritmo sempre presentes em grupos étnicos e culturas regionais / nacionais, ou seja, um detalhamento da cultura negra do país. Essa cultura classificada como negro-africana, foi reprocessada e transportada de maneira forçosa, onde elementos singulares sobreviveram, sendo conveniente chamá-las de cultura afro-brasileira na atualidade (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2005, p. 384). O diálogo desta cultura se deu através da mescla do catolicismo popular (LODY, 2015, p. 42) reelaborando uma nova religião de matriz africana diferente de sua origem, assim como o traje da baiana adaptado para servir aos olhos pudicos da sociedade brasileira, visto que o povo escravizado chegava por aqui (quase) nu.

A partir destas anotações de Sophia sobre as baianas, vamos adentrar na descrição do traje da baiana, aquele tipo de indumentária selecionada para estampar o tecido-avental, incorporando inserções com outros autores.

Na análise de Sophia, o traje de baiana foi uma herança “importada” e adaptada, que sofreu “influência de três raças: a indígena, a portuguesa e a negra”. Esse aglomerado de grupos, com hábitos e costumes, nos escritos de Sophia, “contribuíram para que nascesse e florescesse no Brasil uma das culturas mais ricas e uma das nacionalidades mais claramente definidas do Novo-Mundo”, [...] “deixando sua esplêndida marca na cultura então existente”, transformando a política e a religião do país. Sophia ainda ressaltava e destacava os vestígios desta combinação de culturas estando aparentemente relacionadas ao colorido da “indumentária baiana” aliado à beleza do “samba”, ritmo

⁵² SMet58.

“graciosamente” dançado pelas baianas. Percebemos um carinho todo especial, ao ler o que Sophia Jobim dissertava sobre a Bahia e seus encantos, projetando um olhar de admiração um tanto patriarcal.

O vestuário inconfundível da baiana contempla, segundo os manuscritos de Sophia Jobim: a) uma saia bem rodada, com circunferências variando entre 2 e 5 metros na barra, com rendas podendo ser feita em diferentes tecidos, com largos babados, em cor branca ou cores vivas; b) anáguas em números variados e engomadas e sua quantidade reflete a posição social daquela baiana que usava; c) uma blusa ou bata, enfeitada de renda, feita em tecido de algodão e cambraia, sempre branca e usada bufante sob a saia ou por dentro; d) turbante ou torço, tecido atado em volta da cabeça, que Sophia se referia como “coroa [que] lindamente [enfeitava] a cabeça da baiana”; e) o pano da Costa, feito do mesmo tecido do turbante, um comprido manto, as vezes substituído por um xale de lã ou seda, com diferentes significados de amarrações; f) brincos [nas orelhas], pescoço e braços adornados com colares e pulseiras (ouro, coral, prata, turquesa, metal, ferro, búzios); g) a figa, item tradicional podendo ser de ébano, prata, madeira, etc.; h) chinelas, sem presilhas, de salto baixo, tamancos de sola de madeira e bico de couro, ocasionalmente chinelos de pano ou descalças e, por fim, i) os famosos balangandãs, amuletos em forma de pencas, em miniaturas (ouro, prata ou metal), com elementos, como: cadeado, conchas, bichinhos, tesouras, figas, corações etc., os chamados berloques, localizados na cintura, a princípio ornamento muito importante.

Curioso lermos autores na atualidade descreverem a indumentária desta baiana diferentemente de Sophia, e entendemos isso como forma de atualização dos anos subsequentes, como no caso do texto de Raul Lody (2015), que detalha as mudanças para cada localização e costumes, disseminado em diferentes manifestações populares, por exemplo, o traje emblemático da baiana:

“[...] nos maracatus do Recife, em que ela aparece como a baiana rica, que exhibe a indumentária mais elaborada, com saia armada feita de tecido nobres, e a baiana pobre ou catirina, que exhibe sua indumentária feita de chita multicolorida, saia longa, bata e turbante do mesmo tecido. [...] Interpretações da indumentária da baiana estão também nas congadas de Minas Gerais e na ala obrigatória das escolas de samba, a ala das baianas” (LODY, 2015, p. 29).

Isso indica o crescimento e a proliferação da identidade cultural gerada a partir do reconhecimento ou não, mas sobretudo pela divulgação dessa “baianidade” a partir da década de 1930.

A beleza e estética foram fatores importantes nas escolhas de Sophia sobre o traje da baiana que ilustra seu projeto do tecido-aventail, pois estão profundamente relacionados aos “conceitos de pertencimento” (LODY, 2015, p. 21). Naquele momento, o pertencimento da nação estava em busca por uma identidade, atrelado à necessidade da pesquisadora em desbravar o cotidiano e ritos de uma baiana, não se contentando em ler livros sobre sua indumentária.

Parece que para a inquieta professora Jobim era preciso ver, estar perto, sentir, tocar etc., trazendo para si esse “pertencimento”. Encontramos dois manuscritos com essa “curiosidade” (Fig. 33), devidamente rascunhados e ilustrados com desenhos planificados dos trajes de duas baianas: o primeiro (Fig. 33a), pertenceu a Negra Folô⁵³ e o segundo (Fig. 33b), à Juanita Azeredo⁵⁴.

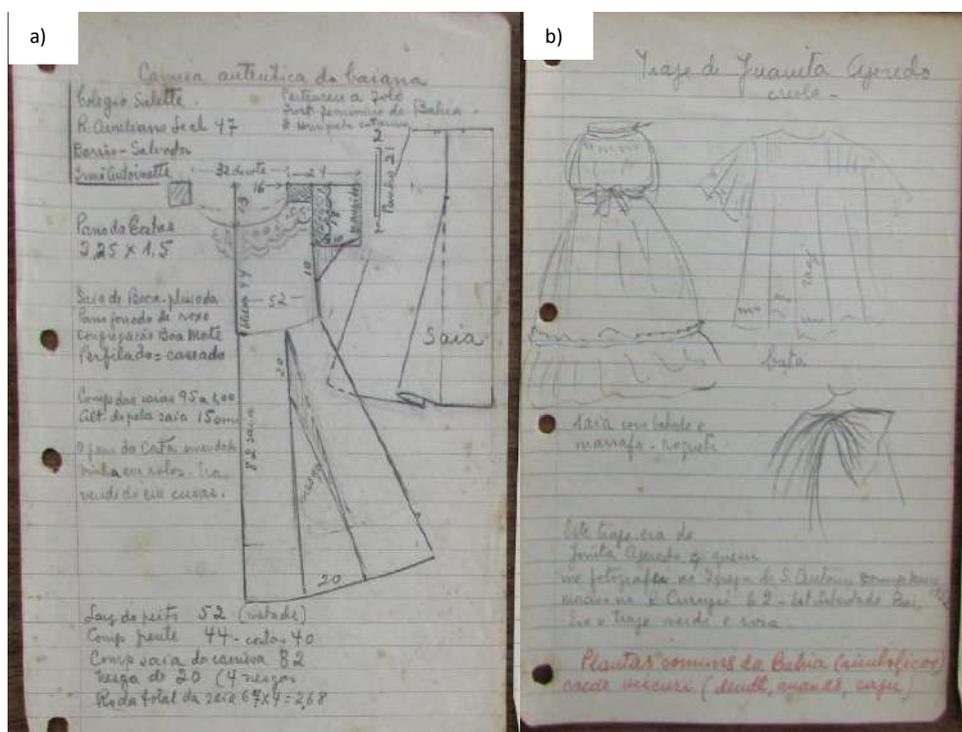


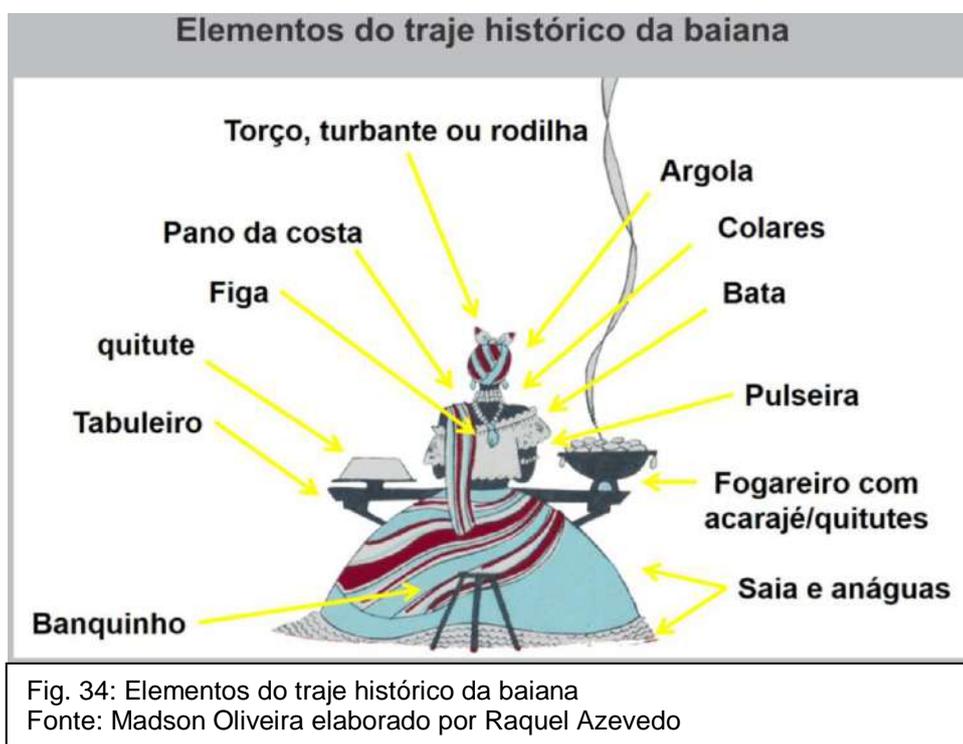
Fig. 33: a) e b) Anotações de Sophia sobre trajes de baianas
 Fonte: Arquivo histórico/MHN sob os códigos SMet58.27 e SMet58.23

⁵³ “Florinda Ana do Nascimento era cria da fazenda de Joaquim Ribeiro dos Santos, em Cruz das Almas. Tudo quanto possuía (...) recebeu da família Ribeiro dos Santos. Exercia ascendência sobre a criadagem da casa e até sobre os filhos dos patrões (...). Fulô era crioula. Usava indumentária típica das mulheres de sua condição, mas não era escrava. (...) Quando moça e forte administrou a fazenda dos patrões. (...) Conservou-se sempre honesta. Veio definitivamente para a capital quando D. Adelaide Ribeiro dos Santos contava aproximadamente 5 anos. Faleceu em 11 de maio de 1931” (SMet58.27).

⁵⁴ Transcrição na íntegra do relato de Sophia: “Traje de Juanita Azeredo – creola. Este traje era da Juanita Azeredo c/ quem me fotografei na Igreja de S. Antonio. Domingo março de 1952 morava na rua Curuzu 62 – Est Liberdade Baía. Era o traje verde e rosa” (SMet58.23).

Estes desenhos e anotações (Fig. 33), deixam clara a ida de Sophia ao estado da Bahia, oportunizando cada momento em favor da descoberta sobre a origem e cultura afro-brasileira. No primeiro, percebemos a visita a uma instituição onde abriga a memória da cultura do estado baiano, em que ela deve ter tido contato com o traje e tirado as medidas registrando na folha de papel transcritos para este caderno. No outro, acreditamos ter sido resultado de uma entrevista, como se Sophia tivesse solicitado algumas informações a uma baiana, a fim de anotar o máximo de detalhes sobre sua indumentária, observando que ela datou com o ano de 1952, escrito à lápis. Sophia deixou registrado no segundo exemplo mostrado acima: “Traje de Juanita Azeredo – creola. Este traje era da Juanita Azeredo **c/ quem me fotografei na Igreja de S. Antonio, Domingo, março de 1952**, morava na rua Curuzu 62 – Est Liberdade Baía. Era o traje verde e rosa” (SMet58.23, grifo nosso). Essa observação ratifica nossa constatação de que Sophia foi à Bahia, mais especificamente na Igreja de Santo Antônio, em março do ano de 1952. No entanto, por enquanto, esses são apenas registros que Sophia manteve em um de seus cadernos, que achamos oportuno trazer à luz para demonstrar seu interesse pelo tema, numa visita que realizou àquele estado, confirmando o seu espírito de pesquisadora.

No caso de nossa pesquisa, é importante relacionar as anotações da própria Sophia com os seus interesses, em termos de indumentária. As pesquisas dela contém os mesmos elementos identificados nas 04 baianas distintas que ilustram o tecido-avental e que recortamos uma delas aqui (Fig. 34).



Voltando às opções de Sophia, acreditamos que a escolha em estampar um traje histórico – baianas quituteiras – bastante explorado durante a Era Vargas (1930-1945), muito em função da busca por uma identidade nacional, coincide com o interesse dela sobre indumentária, naqueles anos que acreditamos ser entre os anos 1930 e 1940, corroborando para a divulgação deste tipo nacional, além de fomentar o estudo sobre trajes históricos (à época ditos etnográficos) tão caros à professora Jobim.

A pesquisa sobre o tecido-avental tem cunho investigativo e qualitativo e por vezes temos que confrontar informações encontradas e eliminar as que não fazem mais sentido e assim juntar as “peças” que irão direcionar a origem da peça gráfica e sua funcionalidade. Contudo, paralelamente, em busca por novas respostas sobre as escolhas de Sophia para o projeto do tecido-avental, uma nova suposição surgiu observando os registros e livros da coleção SJ fotografados antes do isolamento social devido à pandemia de Covid-19. Conforme já descrito, Sophia tinha costume de fazer anotações em cadernos, versos de fotos, folhetos, livros etc., como complemento de suas pesquisas particulares e prevendo consultas futuras. Para nós pesquisadores, um esquema intrigante de quebra cabeça, sendo desvendado à medida que olhamos mais atentamente.

E foi esse distanciamento que o isolamento social nos proporcionou um novo olhar sobre o material antes estudado. Ao revermos a pasta já fotografada destes materiais, percebemos uma outra similaridade, além da alcançada com a escolha do traje histórico da baiana, parece ter semelhança com os trajes históricos (“ditos por ela como regionais”) das províncias francesas.

A fim de entendermos esse enlace visual, recortamos o croqui assinado por Sophia Jobim, que está no tecido-avental, e colocamos ao lado de uma imagem do livro *Costumes régionaux*, de Paul L. Giafferri (1940, prancha da *Bourgogne*) e de uma foto que está no livro *Costumes des Provinces françaises*, de Charles Brun (1937, p. 19), ambos fazendo parte do acervo de livros que pertenceram à Sophia e que se encontram na biblioteca do MHN (Fig. 35).



Fig. 35: a) Croqui assinado por Sophia; b) Desenho de traje regional europeu e c) foto de mulher paramentada com traje de província francesa
 Fonte: a) Madson Oliveira; b) e c) biblioteca do MHN: SM - 391.00944 G429 e SM – 391.0094 B894

Outro livro de Sophia que nos chamou a atenção é um exemplar ilustrado intitulado *Provinces Francaises Costumes Dècoratifs*⁵⁵. O Livro contém 40 pranchas coloridas (32,3 cm X 24,3 cm) e impressas com a técnica do *Pochoir* pelo artista francês *Émile Gallois*⁵⁶ (1982-1965), ao que parece em formato de portfólio, detalhando os trajes históricos das 40 províncias francesas.

Substituímos o termo “regional” por “histórico”, conforme os escritos de Mara Rúbia Sant’Anna (2020), pois:

“[...] Os adjetivos mencionados devem sofrer a crítica e, conseqüentemente, tornarem-se implicados numa determinada produção de sentidos sobre o passado. O termo ‘regional’, por sua vez, tem outras dimensões críticas em voga. Se por um lado a atribuição do traje a um determinado local em que é encontrado e onde foi usado parece algo muito seguro a se adotar, por outro, **há de se considerar que uma região, mesmo quando pequena, não é homogênea, nem em sua produção cultural e nem nas formas de se identificar.** Devido a essa variante, ao longo do tempo, vão se criando consensos de identificação do que seria um traje de uma determinada região que podem provocar descartes ou desqualificação de outros trajes daquele local. Logo, atribuir algo como o **traje regional alemão** ou **brasileiro é bastante impreciso**” (SANT’ANNA, 2020, p. 101).

⁵⁵ SM - 391.00944 G173 - LIVRO - Gallois, Émile - Provinces française costumes décoratifs - Paris - Art et Architecture - 1 v.: 40 pr.; 33 cm - 380/1978. A data correta deste exemplar é o ano de 1936, lembrando que em 1978 Sophia já havia falecido.

⁵⁶ Autor, criador e ilustrador francês especialista em costumes. Disponível em : <http://www.printspast.com/french-costume-prints-gallois.htm> Acesso em 05 jun. 2021.

Após a leitura do livro de Mara Rúbia (2020), entendemos ser “imprecisa” a terminologia traje regional quando nos deparamos exatamente com as regiões das províncias francesas, por exemplo, como no livro que pertenceu à Sophia e está no acervo do MHN, com ilustrações de *Émile Gallois*, assim como nos escritos de Raul Lody (2015), citados antes.

Outros autores que alertam acerca desta diversidade regional dos trajes são Fausto Viana e Isabel Italiano (2018), em seu livro: “Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XVIII”, e complementam que essas diferenças estão associadas diretamente às influências colonizadoras, conforme destaque do seguinte trecho:

“[...] quantos trajes regionais, por exemplo, são usados na região do Reino Unido? Quantos trajes da Inglaterra sofreram influências dos trajes franceses? Ou quais trajes escoceses interferiam nos trajes ingleses, irlandeses ou do País de Gales? Se este levantamento já seria difícil na Inglaterra, a mesma dificuldade seria encontrada aqui no Brasil. São vários ‘Brasis’, e cada porção do país tem características próprias, **fruto de distintas ‘colonizações’ por área, migrações, imigrações.** Relações com os países vizinhos. Não é necessário ser um grande observador para constatar que a região do Rio Grande do Sul, por exemplo, teve forte influências das diferentes famílias de imigrantes (como os alemães e italianos, por exemplo) e também da geografia do local, que permite ligação com os pampas argentinos. Isso porque em um levantamento feito hoje, contaríamos com fontes da Internet, e-mail com pesquisadores do assunto, páginas de museus com coleções específicas, fotos de revistas, do Pinterest, do Flickr e muitos outros” (VIANA; ITALIANO, 2018, p. 34, grifo nosso)

O livro do acervo de Sophia com ilustrações de *Émile Gallois* tem o prefácio escrito por Maurice Genevoix (1890-1980)⁵⁷, além de pequenos textos nomeando as peças principais de cada traje por região, e que agora percebemos a complexidade de outros trajes ramificados entre cada região. Nesta edição de 1936, foram impressos 1000 exemplares e o de Sophia é o de número 610.

Observamos que em todas as pranchas havia anotações de Sophia onde ela indicava a região pertencente à cada traje, além de todas as ilustrações femininas terem aventais temáticos de todos os tipos, entretanto destacamos apenas 06 que dialogam com o formato proposto no tecido-avental, conforme Fig. 36.

⁵⁷ Autor e editor francês de romances e poemas.



Fig. 36: a) Croqui indicativo; b) Bretanha; c) Borbonês; d) Borgonha; e) Champagne; f) Aunis e g) Normandia
 Fonte: a) Madson Oliveira e b) até g) Biblioteca/MHN sob o código SM-391.00944 G173

Dentre as regiões destacadas, acreditamos que os aventais dos trajes das províncias francesas estudados por Sophia Jobim se assemelham ao seu projeto do tecido-avental: a) por se tratar do mesmo traje utilitário – um avental; b) pela parte de cima (peitilho) estar sem alça, com exceção da região “Champagne”; c) pela temática escolhida para estampar cada província, associando as características e particularidades de cada região; d) pela similaridade da silhueta, cintura marcada; e) pela cabeça estar coberta por algum tipo de adereço e, finalmente, f) cada avental possuir uma estampa ou padronagem que se presta à narrativa visual. Essas são semelhanças visualmente perceptíveis, mas que podem ter influenciado no avental de Sophia, com as devidas adaptações para se tornar uma peça funcional e estética.

Essa foi uma primeira análise sobre as pranchas e livros do acervo da professora Jobim, contudo precisávamos de mais alguns indícios, sobre esta junção de trajes históricos (baiana e províncias francesas), destacando seus estudos sobre indumentária e não somente uma peça que estava em evidência ou na moda com a junção musical do samba-maxixe, aliados à técnica da modelagem / corte e costura, da estamparia e esquema gráfico dos moldes distribuído no tecido, além da nota interna na tira do cós (língua estrangeira).

No mesmo acervo de Sophia Jobim (MHN), encontramos um recorte de jornal⁵⁸, datado de 28 de abril de 1963, com título da matéria: “Rio tem museu de indumentária”. Conforme já citado, Sophia no ano de 1960 inaugurou o Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH em sua residência e nessa entrevista, curiosamente, Sophia, ao falar de si, elucidou sobre seu sobrenome, citando a região francesa da Bretanha como parte de sua árvore genealógica, destacado no trecho a seguir:

“Por parte de mãe descendente da família Pinheiro Machado, o que ‘representa grande responsabilidade, pois tem que esforçar-se para merecer a descendência’. Paternalmente vem do Cavaleiro **Joubin, francês da Bretanha**, que acompanhou o Duque de Borgonha na expulsão dos mouros da Península Ibérica recebendo em recompensa um feudo no então Condado Portucalense. **Aportuguesado, o nome passou a ser Jobim**”.

Isso, por si só, seria uma informação a ser relacionada a tantas outras a respeito do interesse de Sophia pelas províncias francesas. No entanto, outra curiosidade encontrada na coleção SJ foram suas bonecas em miniaturas vestindo trajes históricos, coleção estudada na dissertação de Wagner Louza (2017). Inclusive, o autor cita 04 bonecas das províncias francesas (2 da região da Bretanha), fabricadas pela *Le minor*⁵⁹ e ainda acrescenta sobre sua fabricação: “Suas primeiras ‘*Petites poupées*’ ou ‘*mignonnettes*’ reproduziam-se a três costumes bretões: Quimper, Pont-Aven e Pont-l’Abbé” (LOUZA, 2017, pp. 124-125). Até mesmo, segundo os escritos de Sophia, “os trajes femininos de cada região da Bretanha eram identificados pelas coifes” (idem, p. 127). Ou seja, além das subdivisões há também os costumes característicos, não restando dúvidas sobre a “imprecisão” citada por Mara Rúbia (2020) a respeito da classificação dos trajes.

Resgatando as bonecas da província Bretã da coleção de Sophia, Wagner Louza (2017) afirma ter somente duas na Reserva Técnica-MHN na atualidade (LOUZA, 2017, p. 123), conforme Fig. 37. Comparando ambas as silhuetas com o croqui indicativo parecem bem semelhantes.

⁵⁸ O Jornal (RJ), 28-04-1963, p. 4 - Líder dos Diários Associados. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁵⁹ “A le Minor mapeou a região da Bretanha, e produziu uma boneca com a característica de cada sub-região e um nome de batismo” (LOUZA, 2017, p.124).



Fig. 37: a) Croqui indicativo; b) e c) Bonecos da Bretanha (Pont-Aven)
 Fonte: a) Madson Oliveira e b) e c) LOUZA, 2017, p. 126

Outro indício a respeito da predileção de Sophia pela região da Bretanha foi encontrado num álbum de recortes e fotos de Sophia (arquivo histórico-MHN, SMdp20), na matéria jornalística em língua alemã⁶⁰, datada de 01 de junho de 1959, com entrevista concedida a Cecilie Glinz (Fig. 38).



Fig. 38: Recorte da matéria jornalística alemã
 Fonte: Arquivo Histórico do MHN, sob o código SMdp20 112.407

⁶⁰ GLINZ, Cecilie. Eine Brasilianerin sammelt die Trachten der Welt. Recorte dos documentos pessoais de Sophia Jobim em seu acervo no Arquivo Histórico do MHN, sob o código SMdp20 112.407.

Toda a matéria estava em alemão, em que o título era *Eine Brasilianerin sammelt die Trachten der Welt*. Aproveitamos a transcrição feita por Wagner Louza (2017, p. 135 e p. 25/Anexo 4) e transcrevemos abaixo parte da citação relevante para esta investigação, conforme:

“[...] desde a primeira vez que meus pais levaram-me para Europa e deram-me de presente uma **boneca francesa em traje regional**, esta paixão despertou em mim; e já nesta viagem lancei a pedra fundamental, para minha futura coleção pedindo aos meus pais mais bonecas, de outros países também” (SMdp20 112.407, Arquivo Histórico, grifo nosso).

No destaque da transcrição acima foi inclusive traduzida pela própria Sophia e colada na página ao lado desse recorte de jornal, ratificava: “Uma brasileira coleciona os trajes nacionais do mundo” (LOUZA, 2017, p. 135). Percebemos o apontamento eleito por Sophia em resgatar uma lembrança, o presente em forma de “boneca francesa em traje regional”, recebida de seus pais, aflorando na pequena Sophia a tendência ao colecionismo e estudos sobre vestimenta histórica.

Por esses pequenos indícios, elegemos a região da Bretanha a mais favorável à busca exploratória feita por Sophia para também compor os elementos do projeto de seu tecido-avental, sobretudo os estudos sobre indumentária podem ter influenciado e inspirado Sophia Jobim no amor pelos trajes de regiões e culturas distantes.

A partir de todo material pesquisado no acervo e amparado pelos estudos sobre indumentária, chamamos atenção para a escolha de Sophia pela silhueta do avental preso no peitilho por alfinetes e não sustentado por alças, um resgate e releitura de modelos antepassados deste utilitário, onde sua pesquisa se baseou nos estudos sobre trajes históricos intercambiando: ora no traje ilustrado da baiana quituteira de rua, ora na silhueta dos aventais usados em províncias francesas, presos por alfinetes e amarrados por uma tira (cós) na cintura.

Contudo, ainda não temos total segurança para afirmar que o avental elaborado por Sophia, e que é o tema principal de nossa pesquisa, possa efetivamente ser uma proposta inspirada pela conjunção de um traje histórico (de baiana) espelhado em trajes históricos de província(s) francesa(s), como vimos nas Figs. 35, 36 e 37. Certamente, essas imagens passaram pelos olhos de Sophia e podem perfeitamente tê-la influenciado, como suspeitamos, analisando o material legado por seus familiares ao MHN e que trouxemos para esse subcapítulo.

A temática escolhida não prevê só a inspiração dos motivos e elementos da cultura baiana, ou nossa suposição de inspiração atrelada ao traje histórico francês, mas nos chama atenção também como todos os elementos foram coloridos. Ao pensarmos na cartela de cores adotada por Sophia no tecido-aventail, temos uma leitura diferenciada do número de cores mencionado anteriormente na confecção das telas serigráficas (vermelho, preto e azul ou verde).

Nesta análise, outro questionamento emerge em meio a tantas possibilidades: Sophia se utilizou das cores mais comuns da moda de sua época (tendo essa datação possivelmente entre o final dos anos 1930 e a década de 1940)? Assim, voltamos nosso olhar mais atentamente para as cores, a partir desse ponto.

Em nosso objeto de estudo percebemos as cores do projeto: branca (base do tecido), vermelha (destaque/contorno), azul ou verde (detalhes) e preta (contornos, detalhes e para representar a pele da baiana). A cor branca foi desconsiderada na etapa da confecção das molduras (serigrafia) por ser a cor do tecido, base em que foram impressos todos os gráficos do tecido-aventail. Assim, as cores branca, vermelha e preta são aquelas que não apresentam divergência sobre elas. Quanto ao azul que atualmente aparece no tecido-aventail, não é possível afirmar que estivesse lá desde o início (e perdeu sua intensidade pelos anos do tecido) ou se um dia foi verde, resultado de uma cor secundária derivada da combinação do azul com o amarelo que (pela ação do tempo) desbotou, ficando somente a cor azul.

Nessa busca por respostas, tomamos contato com mais um documento manuscrito de Sophia à lápis (SMet122), descrevendo as cores através dos tempos, desde a Antiguidade Clássica até os anos 1940. Este é um manuscrito com 59 folhas pautadas, no formato A5, contendo 4 furos para fichário, que tem como título: “COR”. Neste documento, há informações sobre: o que é cor; sua harmonização; cores que mais valorizam os diferentes tons de pele e cabelo; o que representa cada cor; as cores utilizadas pelos egípcios, gregos, franceses, ingleses, italianos, americanos etc., cessando seus escritos no ano de 1943, visto que não há continuidade após esta data (por isso atribuímos a data deste escrito como sendo nos anos 1940) (Fig. 39).

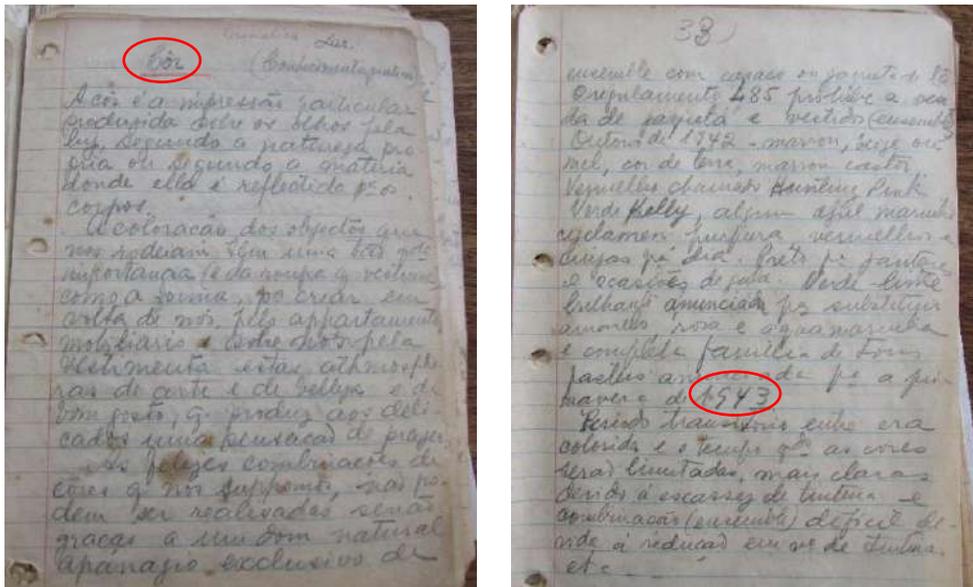


Fig. 39: Páginas do documento SMet122, sobre cores
 Fonte: Arquivo histórico, MHN sob o código SMet122

Ao finalizarmos a leitura, percebemos este material como produto dos estudos de Sophia, “coleccionados” ao longo dos anos, onde ela se capacitou e investiu em seu conhecimento próprio acerca da evolução do vestuário em geral e que este conteúdo pode ter colaborado em várias de suas atividades profissionais, seja em suas narrativas para as colunas de moda (recheadas de histórias e vivências junto à moda), como para os ensinamentos no Liceu Império (escolha de modelos e combinações de cores) ou mesmo para suas aulas de Indumentária, na E(N)BA.

Destacamos trechos importantes neste documento que corroboram com nossos questionamentos, sobre a escolha das cores, entendendo Sophia Jobim como uma espécie de “intérprete brasileira da moda” e especialista em questões do vestuário tendo em sua biblioteca material de consulta dos grandes formadores de moda no exterior como ela própria menciona: “americanos, ingleses, franceses e italianos” (SMc6). Imaginamos que o projeto do tecido-avental foi idealizado com tendências da moda estrangeira adaptando à temática brasileira, o que não é muito diferente nos dias de hoje.

As páginas estão numeradas com aquilo que parecem ser os temas que dividiu o manuscrito. Na página correspondente ao item 31, Sophia relata sobre a moda “colorida” ditada pelos americanos entre os anos de 1930 e 1938. Abaixo, apontamos alguns trechos que nos chamaram a atenção, conforme:

“1930 [a] 1938 – [...] **Coordenação de cores e conjunto de cor tornou-se novidade da moda.** Coordenação e **contraste de cores** tornou-se a mais forte propaganda em moda durante os anos

de opressão. A falta de uso de uma cor no ponto de vista de moda desenvolveu certas tendências de cores pela 1ª. vez na história [...] 1936 – [Elsa] Schiaparelli – introduziu um vermelho da família magenta como *Parlor pink* (rosa de sala de visitas) mais tarde famoso (1938) como *shocking pink*, apenas muito pouco menos de azul no matiz. Aceitação geral em todos os níveis de preço até 1940 quando um vermelho vivo – (**bandeira ou bombeiro**) substituem devido à guerra” (SMet122, grifo nosso).

Já, no item 32, constatamos o seguinte: “1937 – Interesse **pela púrpura** [família do vermelho púrpura] na Inglaterra tendo a coroação [George VI, pai de Elizabeth II] **adaptada nos Est [Estados] Unidos** e continuou até **1942**” (SMet122, grifo nosso).

Em meio a esse manuscrito, Sophia acrescenta: “[A] Política de boa vizinhança introduziu cores da América do Sul. Cores de noite alegre. *Shocking pink* [rosa choque], vermelho chama, laranja, azul real, verde-vivo”.

No item 33, o escrito explora as cores norte-americanas:

“Americano 1940-1942. Na guerra continuou interesse pelo **vermelho**, azul marinho, **branco**, **azul** cinza (força aérea) e **verde oliva pardo**. [...] 1941–1942. Combinação de 2 ou 3 cores brilhantes particularmente aquela América Latina (rosa cereja, **purpura**, **azul real** e **verde Kelly**). [...] prognóstico de **aumento** de número de cores naturais no tecido devido a aproximação de **escassez de trinta. Não foi notada** esta escassez no outono de **1942** devido à grande reserva de tintura e tecidos prontos. [...] Outono de 1942 – marron, bege ou mel, cor de terra, marron castor. **Vermelho** chamador *hunting pink*, **verde Kelly**, algum azul marinho, *cyclamen* purpura **vermelhos** e cinzas pra dia. Preto para jantares e ocasiões de gala. **Verde-lima** brilhante anunciado para substituir amarelo rosa e aquamarinha e completa família de **tons pasteis** anunciada para a primavera de **1943**. Período transitório entre **era colorida** e o tempo quando as cores verão **limitadas, mais claras devido à escassez de tintura e combinações** (*ensemble*) difícil devido à redução em número de tintas etc.” (SMet122, grifo nosso).

O que nos chamou a atenção nas páginas deste manuscrito foram as cores e suas diferentes tonalidades citadas por Sophia. Achamos que poderíamos incluir este estudo sobre as cores, em virtude de nossa busca por motivadores cromáticos para o projeto do tecido-avental, que focamos neste item. Encontramos alguns tipos de vermelhos (púrpura, bombeiro, chama, vivo), azul (água-marinha, azul real, azul marinho) e verde (verde-lima, verde *Kelly*, verde oliva pardo), o que nos fez lembrar a forma simplificada que nos referimos às tonalidades de vermelho e azul (ou verde) que Sophia utilizou em seu projeto. Salientamos alguns apontamentos de Sophia, quando ela afirmava que em 1940

o “*shocking pink*” (1936/1938) perdeu a força para o “vermelho vivo (**bandeira ou bombeiro**)”, e entendemos isso como uma tendência natural, pois, no período da II Guerra Mundial havia uma exaltação entre as cores das bandeiras dos países aliados (EUA, União Soviética, França e Reino Unido) que já estavam em processo de considerações, mas somente em janeiro de 1942 foi oficialmente divulgado. Aqui no Brasil essa “aliança” (política da boa vizinhança), aconteceu em 1934, conforme já mencionado com os norte-americanos. Sophia cita o ano de 1943 como início de “**tons pasteis**” (sic) e a limitação de cores fortes em sua cartela de cores.

Lembramos a partir de seus registros que entre os anos de 1941 e 1942 Sophia reduziu significativamente suas postagens às leitoras e alunas de sua coluna Arte e Técnica da Revista da Semana, chegando a publicar apenas 03 matérias no ano de 1941⁶¹ com o nome de sua coluna, que abordamos mais a frente, e 02 matérias no ano de 1942⁶², voltando à mídia jornalística sem a periodicidade das colunas de moda, apenas como uma espécie de “jornalista consultora” em uma única matéria sobre “A moda de Londres”⁶³, em 1946, e outra em 1947, intitulada de “Crônicas de Paris – Tailleur Francês”⁶⁴.

Depois dessa data, não encontramos mais publicações sobre o Liceu Império, que continuou sob direção de Sophia até o ano de 1954. Sendo assim, pensamos estar chegando a um intervalo de datas em que possivelmente Sophia desenvolveu o projeto para o tecido-aventail, correspondente a 1938 (quando retornou de uma temporada de 2 anos no estrangeiro) e 1942-3 (quando ela escreveu essa última matéria com o assunto das cores, que coincide com o manuscrito SMet122).

Vale destacar que a escolha da cor é de suma importância para um projeto de vestuário e imaginamos que com Sophia não foi diferente. Encontramos relatos na Revista da Semana, datados de 1939, em sua coluna Arte e Técnica, na qual Sophia particularmente descreveu a sensação sobre um objeto colorido: “primeiro reclama a atenção dos nossos sentidos”⁶⁵. Isso também é o que Eva Heller (2013) afirma, citando que: “cores e sentimentos não se combinam ao acaso nem são uma questão de gosto

⁶¹ Revista da Semana: 06-09-1941, coluna Arte de vestir bem, p. 43; 08-11-1941, coluna Arte e Técnica, p. 46; 20-12-1941, coluna Arte e Técnica, p. 63. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁶² Revista da Semana, 07-02-1942, modelos para o carnaval, pp. 32-34 e pp. 37-38 e junho de 1942, sessão número de aniversário: modelos para noite, pp. 108-109 e modelos para vários fins, pp. 110-111. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁶³ Revista da Semana, A moda de Londres, 11-02-1946, pp. 30-31. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁶⁴ Revista da Semana, Crônicas de Paris, 06-06-1947, p. 60. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁶⁵ Revista da Semana, Arte e Técnica, 21-01-1939, p. 2. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

individual – são vivências comuns que, desde a infância, foram ficando profundamente enraizadas em nossa linguagem e em nosso pensamento” (HELLER, 2013, p. 22).

Percebemos estes sentidos ao identificarmos as cores do tecido-aventall, dando destaque para o vermelho na base branca e seus detalhes azul (ou verde) e preto. Lembrando que simplificamos cada cor para que, no decorrer da análise, possamos identificar um tom mais aproximado. Ademais, nesta matéria jornalística destacamos o trecho em que a professora Jobim explica sobre a importância da harmonia e contraste das cores.

“Saber harmonizar as cores ou contrastá-las de modo feliz é uma arte bastante difícil. No tempo em que só os grandes artistas, por uma espécie de instinto, sem muito procurar encontravam as belas combinações, apenas se misturavam algumas cores opostas, medrosamente, ou se preferiam os tons sobre tons [...]. A escolha de duas ou mais cores, dentro das leis da Harmonia ou das Leis do Contraste, será sempre feliz uma vez que assente em princípios básicos científicos. Assim, quer dentro da harmonia das nuances, quer dentro do **contraste das tintas-quentes ou do contraste das tintas-frias, o artista consciente encontra, no gosto actual, uma escala interminável de matizes a serem combinados de modo feliz**”⁶⁶ (grifo nosso).

Neste relato percebemos mais algumas características que podem ter sido adotadas com propriedade pela modista no que tange à escolha das cores empregadas no projeto do tecido-aventall – as cores contrastantes, nas quais Sophia se utilizou de uma cor fria (azul ou verde) complementando uma cor quente (vermelho) seguindo uma tendência de sua época. Salientamos, como complemento dos saberes da professora Jobim, o conjunto de estudos sobre combinação de cores que consta no acervo de Sophia no MHN (Fig. 40).

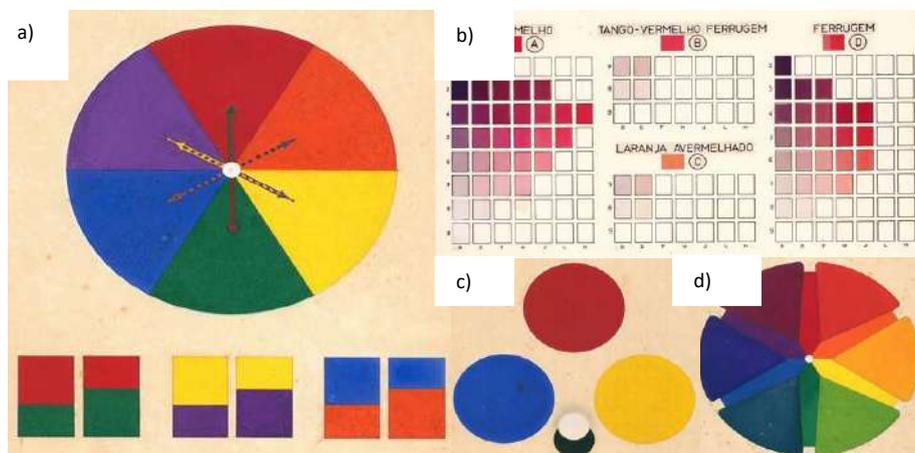


Fig. 40: Conjunto de pranchas sobre estudo cromático
Fonte: Arquivo Histórico, Biblioteca Virtual do MHN, a) SMav29/2, b) SMav30/1, c) SMav29/1 e d) SMav29/4

⁶⁶ Coluna Arte e Técnica, Revista da Semana, 21-01-1939, p. 2. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Observando a imagem acima, não restam dúvidas sobre o domínio de Sophia Jobim no que tange a combinações de cores. Mas, procuramos entender o que seriam as “cores de contrastes” e encontramos nos escritos de Israel Pedrosa (2004, p. 148) a seguinte definição: “são cores subjetivas ou fisiológicas provocadas pela ação de uma cor indutora”, ou seja, complementam-se no círculo cromático, opostas entre si. Conforme já mencionado, este tipo de círculo cromático faz parte das cores-pigmento opacas⁶⁷, que podem ter sido utilizadas no projeto do tecido-aventail. Se observarmos os círculos cromáticos produzidos por Sophia na Fig. 40a, a cor oposta ao vermelho é o verde e curiosamente na Fig. 40d, o vermelho fica no meio, oposto ao azul e verde. Ou seja, ela transita sua oposição do vermelho entre o verde e o azul. Conforme Eva Heller (2013), existem, além das cores contrastantes (opostas), um novo conceito chamado de cor contrastante psicológica, que age,

“de acordo com nossas sensações e com nosso entendimento, dão a impressão de se oporem com máxima intensidade; essas oposições serão aplicadas de maneira fundamentada na simbologia. [...] desse modo, vermelho e verde são cores complementares; contudo, nós percebemos o azul e o vermelho como contrastando com mais força” (HELLER, 2013, p. 65).

Teria Sophia intuído sobre este novo conceito em sua época? Não podemos afirmar, mas a utilização tanto do azul, quanto do verde mostra-se assertiva para se contrapor ao intenso vermelho que se destaca no projeto do tecido-aventail.

No manuscrito de Sophia (SMet122), encontramos um trecho interessante acerca da indicação de duas cores complementares estarem em um mesmo projeto: “[...] não é recomendável dar a um *ensemble* [combinação] importância igual as duas cores complementares uma da outra. É necessário **escolher uma dominante e reservar alguns detalhes, alguns elementos para a sua complementar [...]**” (SMet122, grifo nosso).

Até aqui podemos fazer um pequeno resumo desta investigação. No projeto do tecido-aventail, Sophia utilizou cores contrastantes / complementares, cores frias e quentes, além de cores neutras, branco e preto. A fim de estreitarmos mais este assunto fazemos a análise pelo significado de cada cor (psicológica, fisiológica ou subjetiva). Mas, antes disso, vamos relembrar alguns pontos importantes: a) o aventail é um objeto utilitário, para ser usado na cozinha, por cima do vestuário como proteção (inclusive este

⁶⁷ “Propriedade que têm os corpos químicos de refletirem e absorverem determinados raios luminosos das luzes incidentes. Denominação geral das tintas que possuem a coloração dos corpos naturais” (PEDROSA, 2004, p.149).

conjunto prevê um lenço para proteger os cabelos, assim como por higiene); b) o público-alvo escolhido eram mulheres adultas; c) o Brasil mantinha um acordo político com os EUA, conhecido como a política da “boa vizinhança”, entre os países das Américas; d) uma forte necessidade de propagação da cultura brasileira surgiu como forma de identidade; e) a figura da baiana “ganha fama internacional” através dos figurino de Carmen Miranda e da música de Dorival Caymmi; f) a nota “estampada” no cós da saia do avental, uma adaptação do refrão do samba-maxixe – Cristo nasceu na Bahia – está escrito em inglês.

Apoiando-nos em escritos de Eva Heller (2013), destacamos o trecho a seguir:

“Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos. A cor num traje será avaliada de modo diferente do que a cor num ambiente, num alimento, ou na arte. O contexto é o critério que irá revelar se uma cor será percebida como agradável e correta ou errada e destituída de bom gosto” (HELLER, 2013, p. 22).

Dando continuidade aos significados que Sophia pode ter utilizado como uma espécie de *brainstorm*⁶⁸ do projeto, iniciamos nossa análise pela cor branca, que abrange predominantemente em toda a extensão do projeto do “avental de Sophia”. Entendemos a escolha da cor branca pela neutralidade que ela traz, além de ser a cor da objetividade e do minimalismo (HELLER, 2013, p. 314). Por se tratar de um conjunto utilitário (avental e lenço de cabeça) para o preparo do alimento, observamos de forma generalizada que “cozinheiros, padeiros e açougueiros” (idem, p. 305) portam vestimentas brancas, além dos chefes de cozinha com seus *dólmãs*⁶⁹, aventais, lenços, toucas e seus chapéus chamados de “*toque blanche*” (touca branca, em francês).

O branco se tornou quase obrigatório nestes ambientes, por ser uma cor que denuncia qualquer tipo de macha ou sujeira, demonstrando higiene rotineira no preparo de pratos e alimentos, atrelado às atividades costumeiras femininas no período de Sophia, na qual a mulher era o ápice da cultura patriarcal, subserviente e prendada. Duas falas de

⁶⁸ *Brainstorm* é uma metodologia geradora de ideias que costuma ser aplicada em grupos, mas também pode ser feita individualmente. A expressão, que vem do inglês, significa algo como tempestade de ideias e, de forma metafórica, é realmente isso o que acontece. Os participantes vão apresentando seus pensamentos relacionados ao tema em questão sem julgamentos, o que é ótimo porque estimula o potencial criativo e torna o processo mais eficiente. Disponível em: < <https://www.ibccoaching.com.br/portal/exemplo-de-lideranca/o-que-e-brainstorm-descubra-como-aplica-lo-no-seu-dia-a-dia/>>. Acesso em: 26 de abr. 2021.

⁶⁹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/D%C3%B3lm%C3%A3>. Acesso em: 30 abr. 2021.

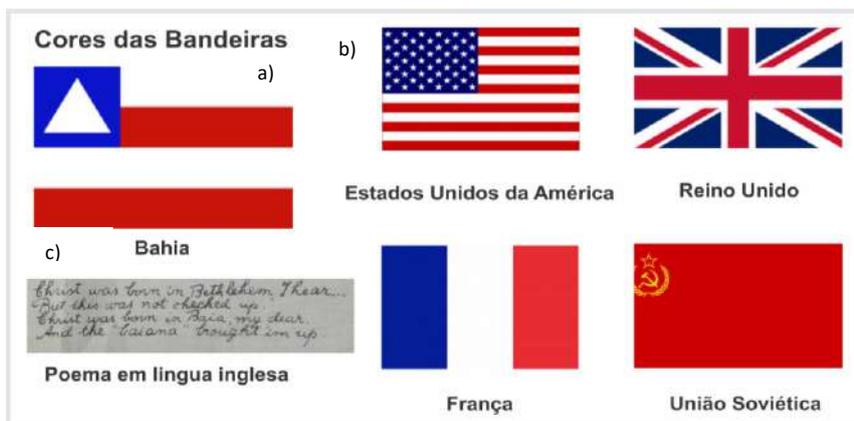
Eva Heller (2013) nos chamam atenção: “O branco é o início. Quando Deus criou o mundo, seu primeiro comando foi: “Faça-se luz!” (HELLER, 2013, p. 276) e “O branco é feminino, é nobre, mas é fraco. Suas cores simbólicas contrárias são **o preto e o vermelho, as cores do poder e da força**” (idem, p. 280, grifo nosso). Ao nosso ver, essa passividade e tranquilidade da cor branca permitiu uma leveza, mas, ao mesmo tempo, possibilitou a ocupação de lacunas para que o vermelho e os demais tons se sobrepusessem e dessem “voz” aos gráficos e elementos ao projeto do tecido-avental.

Vermelho, com seus 105 tons, tem o simbolismo da força, do fogo e do sangue, posiciona-se entre o amor e o ódio (HELLER, 2013, p. 100). Essa ação “psicológica e simbólica do sangue faz do vermelho a cor dominante de todas as atitudes positivas em relação à vida” (idem, p.105). Ou seja, é a cor mais forte das cores do círculo cromático e opção assertiva para destacar toda a moldura, delimitando cada molde, as instruções de corte e montagem e as folhagens (palmeiras estilizadas) do projeto no tecido-avental, além de detalhes no traje da baiana e destaque para a boca pintada de vermelho no croqui assinado por Sophia (centro). Por ser um avental com lenço de cabeça, para ser usado na cozinha, o calor, a energia e a paixão lhe caem bem como sensações ao observarmos o conjunto materializado.

Na sequência, a cor azul é a que visualizamos no recorte do tecido-avental com vestígios de desbotamento (parece que o corante utilizado não fixou bem no tecido como o vermelho e o preto). O azul em tonalidade luminosa colore algumas partes, como: detalhes do traje da baiana, nas listras do pano da Costa e do turbante, da saia, da figa e as argolas; além de colorir o cacho de cocos que, a princípio, pensamos serem uvas, por conta da cor. No entanto, analisando mais atentamente toda a composição, acreditamos ser mais coerente esse cacho ser de cocos, que são frutos característico dos quitutes baianos. Portanto, verdes e não azuis.

Dando continuidade à possibilidade sobre este argumento do azul pertencer à cartela de cores original do projeto do tecido-avental, Sophia pode ter se utilizado da tendência figurativa da baiana e do samba, vistos neste período como símbolos da identidade cultural do Brasil mundialmente, além do uso das cores relacionadas ao momento político daquele período, assentado na tríade: azul, vermelho e branco. A partir disso pontuamos alguns cotejamentos: a) a cor da bandeira da Bahia era (e ainda é) composta pelo azul, vermelho e branco, reforçando o conjunto identitário dos elementos baianos; b) o acordo da boa vizinhança com os EUA (que tem azul em sua bandeira); c) nas cores das bandeiras dos países Aliados (II Guerra Mundial) também prevalecem essas

cores. Inclusive, o trio de cores se tornou uma tendência neste período de entreguerras e mais ainda no pós-guerra; e, por fim, d) o poema escrito em língua inglesa (que possui azul, vermelho e branco na bandeira). Este último apontamento nos faz questionar qual a motivação de Sophia ao projetar este avental com um “poema” em língua inglesa, na parte interna da tira do cós do avental? Para esta questão, acreditamos que Sophia Jobim possa ter idealizado o conjunto com finalidade de presentear suas amigas estrangeiras, com uma espécie de *souvenir*, aproveitando para enaltecer a cultura brasileira. Esse conjunto de fatos são apresentados visualmente na Fig. 41, a seguir.



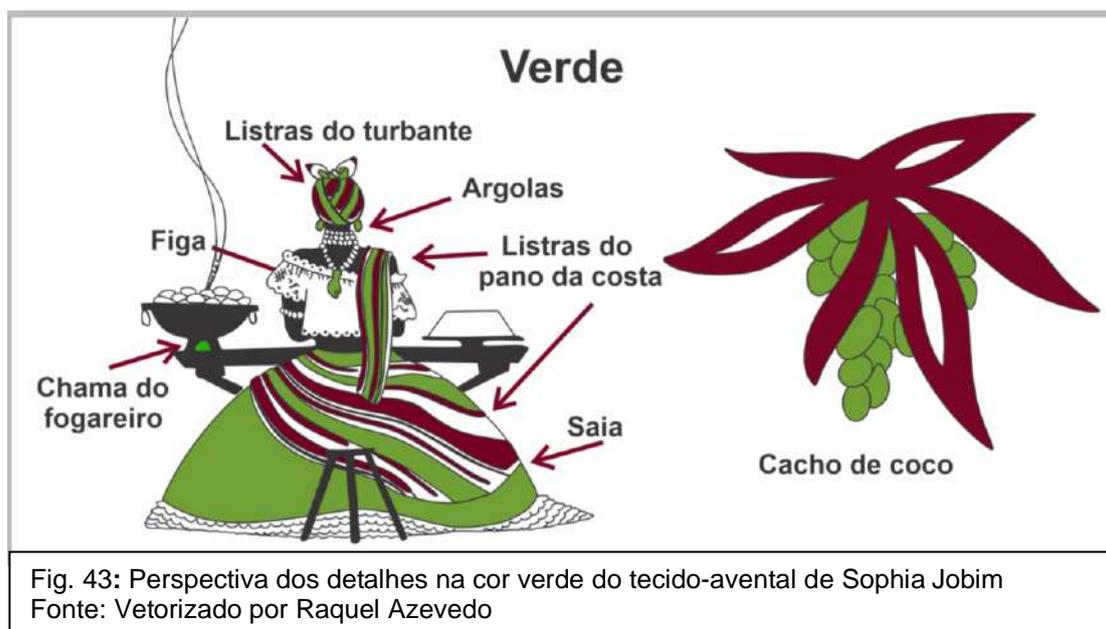
E para arrematarmos a hipótese do azul, destacamos um detalhe no projeto do tecido-aventail se destaca, no que tange à chama do fogo, normalmente associado a tons de vermelho. Contudo, segundo Eva Heller (2013, p. 107) “as chamas são amarelas ou azuis”, ou seja, há uma lógica em relação à escolha de Sophia ao empregar o azul para as chamas dos fogareiros (Fig. 42).



Todavia, mesmo com tantos apontamentos, não podemos afirmar que o azul foi a cor escolhida para colorir os detalhes do avental. Ao invés disso, acabamos aumentando estes questionamentos com o surgimento da cor verde (cor secundária) como possibilidade escolhida para colorir o tecido-avental, em vez do azul (que visualizamos) complementando o vermelho dos alimentos.

A cor verde se contrapõe ao vermelho vivo. O verde é uma cor secundária que se forma a partir das cores primárias, azul e amarelo (HELLER, 2013, p. 191). E neste caso, o amarelo pode ter desbotado restando somente o azul. O verde além de sinônimo de sorte, traz o sentido psicológico da tranquilidade, da fertilidade, da esperança, da vida vegetal etc. Em contraste com o vermelho vivo este acorde simboliza “uma alta vitalidade” (idem, p. 194). Se pensarmos no artefato utilitário para ser usado no preparo de saborosos pratos, pensamos no frescor que a cor verde possibilita (ibidem, p. 197).

Para melhor visualizarmos esta possibilidade trocamos a cor azul do tecido-avental, por um imaginável tom de verde apenas para entendermos essa admissível perspectiva da qual Sophia coloriu os cocos, fruto típico e característico da culinária baiana em sua cor original, além de todos as cores estarem associadas à alimentação (Fig. 43).



Tanto no caso do azul, quanto no verde, a cor contrastante psicológica do vermelho vivo são possibilidades intencionais para a criação do projeto desse tecido-avental. Uma solução para este impasse seria a investigação através de um exame laboratorial aprofundado no tecido, mas não foi possível.

Ainda não temos como definir se Sophia usou originalmente o azul (que visualizamos) ou o verde (que induzimos ser a cor do coco, na Fig. 43), mesmo considerando o período do final dos anos 1930 e início dos anos 1940, como sendo a datação mais provável. Sobretudo, uma cor se destaca pela importância no projeto – o preto, pois serve como divisor de uma cor à outra. A neutralidade do preto, assim como o branco são os “queridinhos”, na maioria dos projetos. Segundo Eva Heller (2013, p. 265): “Em um mundo colorido, o preto e o branco são as mais objetivas cores da realidade”. No caso do tecido-aventil, Sophia utilizou o preto para: a) a delimitação dos objetos; b) a letra dos escritos (refrão do samba-maxixe e nota do poema em inglês) e c) representar a cor da pele da baiana.

É importante alertar que, se pensarmos nas questões raciais, essa não parece ter sido uma preocupação de Sophia àquela época, visto que as baianas aparecem de costas (sem identificação facial) e a cor da pele delas se contrapõem à escolha de Sophia para enaltecer a identidade cultural brasileira daquele momento. De lá para cá, a sociedade tem desenvolvido lutas por igualdade racial e esta questão não poderia passar despercebida em pleno século XXI, quando olhamos em retrospecto para o tempo de Sophia. Mesmo esse não sendo o ponto focal de nossa análise, é preciso apontar o racismo estrutural que emerge do conjunto de imagens para representar a Bahia e sua culinária. Sem a pretensão para aprofundamento e grandes discursões, destacamos os escritos do autor Silvio Almeida (2018) sobre o que seria este tipo de racismo⁷⁰. Na primeira metade do século XX, estas questões estavam mais veladas do que em nossa atualidade. No entanto, o racismo é estrutural e racional, e está relacionado com a ideologia que molda o inconsciente, ou seja:

“[...] a ação dos indivíduos, ainda que conscientes se dá em uma moldura de sociabilidade dotada de constituição historicamente inconsciente. [...] a vida cultural e política no interior da qual os indivíduos se reconhecem enquanto sujeitos autoconscientes e onde formam os seus afetos é constituída por padrões de clivagem racial inseridas no imaginário e empáticas sociais cotidianas. Desse modo, a **vida normal**, os afetos e as **verdades**, são inexoravelmente, perpassados pelo racismo que não depende de uma ação consciente para existir” (ALMEIDA, 2018, p. 50, grifo nosso).

⁷⁰ Racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertence (ALMEIDA, 2018, p. 25)

Esta ação corriqueira e racional de diferenças, está atrelada ao conceito de identidade nacional, descrita anteriormente, como: “o nacionalismo cria regras de pertencimento dos indivíduos a uma dada formação social, atribuindo-lhe ou reconhecendo-lhes determinada identidade, pela mesma lógica, também via regras de exclusão [...] pelo poder público” (ALMEIDA, 2018, p. 79). Ou seja, ao mesmo tempo em que a baiana e o samba são vistos como identidade cultural do Brasil, ainda são carregados de um imaginário histórico muito forte, desde sua colonização.

O preto que pinta a cor da pele da baiana de Sophia nos faz pensar sobre os conceitos de Silvio Almeida (2018). Já no simbolismo descrito por Eva Heller (2013), o preto na África significa o povo e, em sua generalidade: é a rainha das cores (HELLER, 2013, p. 257). Contudo, também está associado à ilegalidade e à anarquia (idem, p. 258). Essas observações sobre o significado das cores podem denotar sentidos positivos ou negativos para todos os tons, mas a fim de não polemizarmos sobre este assunto, apenas preferimos pontuar uma prática tida como “normal” no período de Sophia, mas inaceitável atualmente.

Acreditamos, por inúmeros registros pesquisados da professora Jobim, entre suas recepções e seus estudos sobre trajes históricos, com destaque para o traje da baiana, que vemos mais a frente, apenas estava construindo identidades de mulheres de sua época: as baianas quituteiras e a mulher idealizada no croqui (talvez uma referência a si própria).

Ademais, entendemos que a escolha das cores demonstra um certo posicionamento, pois assim como ela pintou a pele das baianas com o preto, ela deixou de pintar a pele do croqui indicativo da mulher que porta o avental, permanecendo branca (como o próprio tecido de base). Entendemos que, para ambas as peles representadas, houve uma estilização na elaboração do projeto.

Não podemos esquecer que este tecido-avental recebeu a técnica da serigrafia, e em sua época, diferentemente da atualidade, não havia uma quantidade muito grande de telas, que reflete na quantidade de cores. Contudo a área gráfica estava um pouco mais avançada em relação aos diversos coloridos (impressões de revistas, jornais, publicações etc.). Ao lembrarmos da análise sobre a estampa, Sophia utilizou apenas 03 telas / molduras serigráficas e 03 cores para estampar: o vermelho, o preto e o azul (ou verde). O branco foi utilizado pela própria cor do tecido, já beneficiado em sua fabricação com o tingimento branco.

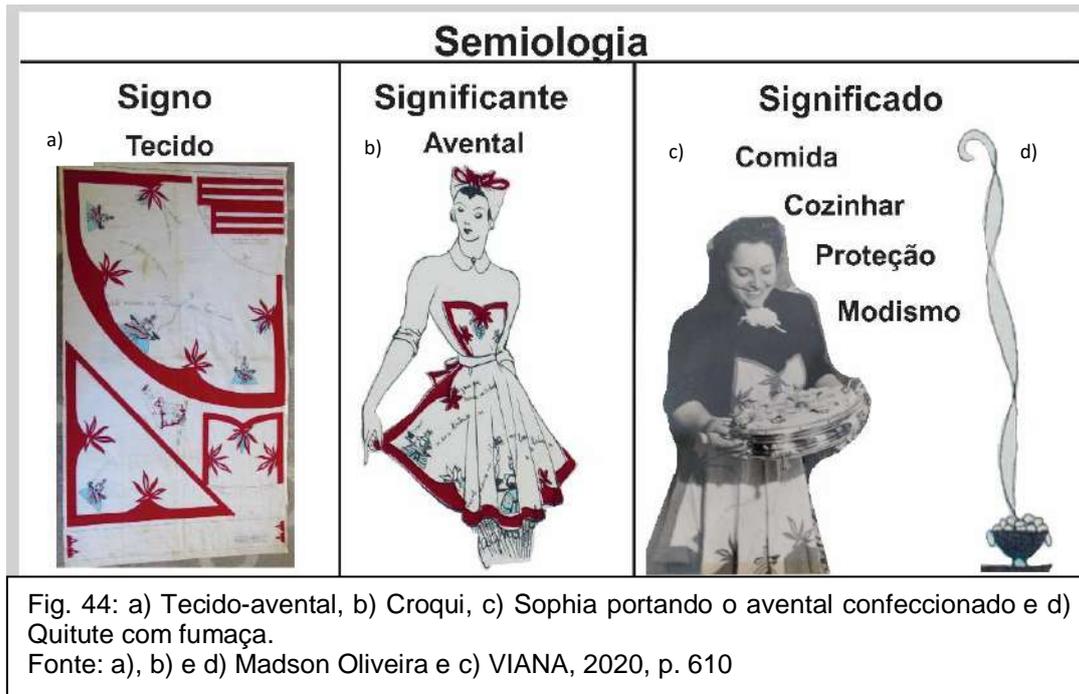
Deste ponto começamos a entender o tecido-avental pela via da comunicação visual, um objeto que leva consigo várias mensagens e informações, divididas entre

técnicas (modelagem / corte e costura e estamparia), simbologias (elementos baianos), mensagens verbais (refrão e poema do samba-maxixe e indicações de montagem), além do croqui indicativo, no centro da peça, formando um conjunto de narrativa própria de Sophia, atendendo ao período em que acreditamos ter sido idealizado nosso objeto de estudo (1930-1940).

Para isso, buscamos alcançar o projeto do tecido-aventail de Sophia amparado pelo conceito da semiologia nos escritos de Roland Barthes (1990), onde o autor sinaliza que a imagem é o próprio signo. Ou seja, a comunicação feita por Sophia através do tecido-aventail permite partilhar informações por meio de signos verbais e não verbais. Logo, o esquema de modelagem estampado no tecido-aventail é um infográfico, uma peça gráfica com inúmeras informações. Embora a comunicação visual seja expressa através de signos verbais, ela usa a linguística como suporte para entendimento de todo o conjunto, que Roland Barthes (1990) classifica como “plenitude analógica” e afirma “somos ainda, e mais do que nunca uma civilização da escrita” (BARTHES, 1990, p. 32). Assim dizendo, o esquema gráfico com os moldes do traje utilitário (aventail) precisou da indicação estampada / escrita para transmitir sua mensagem ancorada pelos signos visuais das linhas, formas, cores e contrastes, por exemplo, onde ambos, imagens e textos, contribuem para o sentido completo (idem, p. 31), e complementa:

“A distinção tem, no entanto, uma validade operatória, análoga àquela que permite distinguir **no signo linguístico um significante e um significado**, embora na realidade, ninguém possa separar o ‘vocábulo’ de seu sentido sem recorrer à metalinguagem de uma definição” (BARTHES, 1990, p. 31).

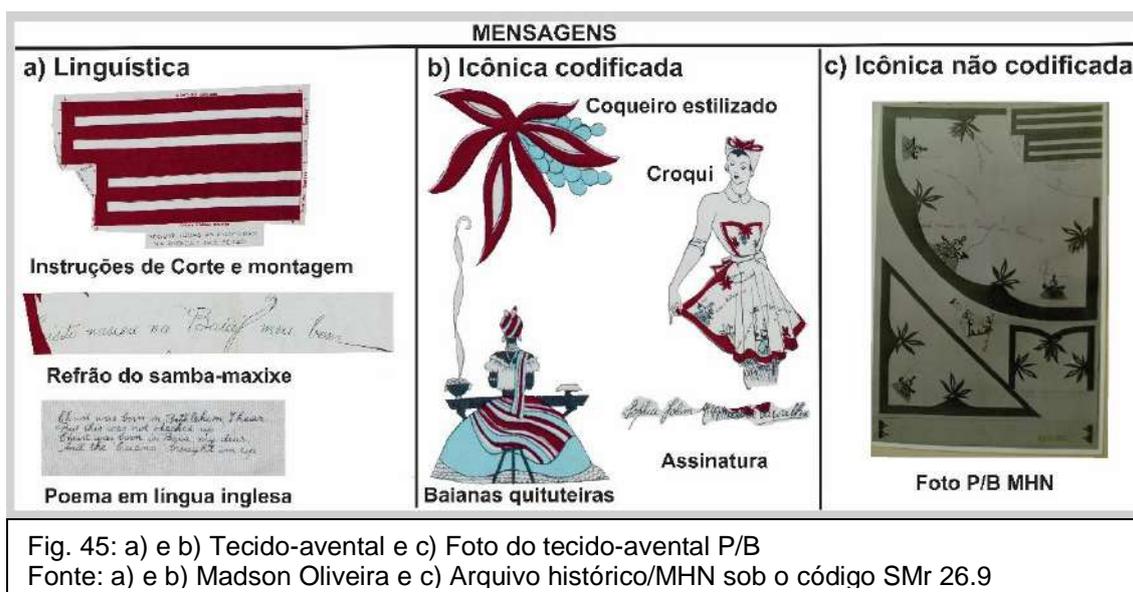
Por essa distinção nos aprofundamos na análise semiótica do tecido-aventail e percebemos a presença do signo, do significante e do significado, conforme trecho acima. O signo – o tecido; o significante – o aventail e o significado – a comida. Segundo Barthes, o significado está sempre em deslizamento, ou seja, mudança. No caso do “aventail” podemos associá-lo com: cozinha(r), proteção, tendência de moda, cultura local etc. e para cada inversão semântica um novo conjunto. A polissemia das imagens gera percepções e interrogações e estão ligadas diretamente ao prévio conhecimento e interesse no momento do interpretante, ou seja, cada pessoa decodifica de maneira diferente e pessoal (BARTHES, 1990, p. 32) (Fig. 44).



São a partir destes elementos que interpretamos o que Sophia, com cada imagem, desejou transmitir em sua época. Entretanto, sem entendimento de sua realidade. Na atualidade, Sophia seria identificada como um designer, pois adotou a comunicação visual para determinar a área de enquadramento, além de transitar na forma classificada de design vernacular, segundo Ellen Lupton; J. Abbott Miller (2012), que mais à frente abordamos.

Barthes (1990, p. 28) afirma que há 3 tipos de mensagens: a linguística, a icônica codificada e a não codificada. Buscando esse diálogo analítico com o conceito barthesiano entendemos a mensagem linguística usada por Sophia, como: as indicações de montagens, sua assinatura, os textos do refrão do samba em língua nativa na saia e o poema em língua estrangeira, no avesso do cós do “avental”; as icônicas codificadas são justificadas pelas imagens das baianas quituteiras de rua, nos coqueiros estilizados e no croqui; enquanto a não codificada é a própria fotografia do tecido (MHN), por serem descritas de forma simples e coerente, são captadas pelas mensagens perceptivas e cultural (idem, p. 31). O mesmo autor ainda elucidada em seu estudo sobre “o sistema da moda” que, o vestuário é “por si só, um sistema de significação” (BARTHES, 1967, p. 21), sendo esses subsídios para entendermos a paixão de Sophia pelo ato de vestir, como uma dimensão subjetiva e social, tratada como uma linguagem, reforçando o entendimento sobre a presença marcante da linguística associada à linguagem da moda, como sistema organizador para além do código linguístico. Abaixo, sintetizamos numa

imagem os três tipos de mensagens analisadas em nosso objeto de estudo e registros fotográficos (Fig. 45).



Partindo do conceito das 03 mensagens, no centro do gráfico dos moldes, merece destaque a mensagem icônica com um pictograma⁷¹ em forma de croqui: uma mulher trajando o avental com um lenço na cabeça. Este símbolo indicativo tem forma de rascunho, mas sem perder o significado essencial do que se está representando, nos orienta e instrui a identificar a imagem do avental e do lenço, e automaticamente entendemos o gráfico com o esquema de modelagem, já que para Barthes (1990, p. 28) “a imagem revela imediatamente uma primeira mensagem”. Neste caso, uma mensagem auxiliando a outra: a que confirma toda a mensagem linguística percebida; a que retira a ambiguidade das formas soltas.

Sobre classificar o croqui em pictograma, despertamos para o texto “hieróglifos modernos” de Ellen Lupton; J. Abbott Miller (2012), no qual propõem uma nova escrita em meados dos anos 1960, completando a classificação de Otto Neurath (1981-1945) dos anos 1920 sobre os *isotypes* (Sistema internacional de educação tipográfica pictórica), que eram formas mais simplificadas, um meio de ajuda visual unificada, pois: “Na

⁷¹ São representações de objetos e conceitos traduzidos em uma forma gráfica extremamente simplificada, mas sem perder o significado essencial do que se está representando. Seu uso geralmente está associado à sinalização pública, instruções, orientações e qualquer outro meio para transmitir informações. É muito comum encontrar o uso de pictogramas em diversos contextos cotidianos, como placas em shoppings, aeroportos, guias, manuais, mapas, infográficos, etc. Disponível em: <https://pictobike.wordpress.com/o-que-sao-pictogramas/>. Acesso em: 15 de mai. 2021.

tentativa de reformar o alfabeto em um reflexo mais preciso da fala documentada, [...] cada caractere mostraria o contorno da coisa real, diretamente conectado ao sentido” (LUPTON; MILLER, 2012, p. 45). Não restam dúvidas que o croqui conota uma mensagem auxiliadora e simplificada do entendimento da montagem e leitura das mensagens visuais e verbais contidas no projeto do tecido-avental de Sophia.

Ademais, a leitura do tecido “esquemático” pode ser feita pela perspectiva histórica, por meio dos códigos do período entre final dos anos de 1930 e o início dos anos de 1940. Nessa época, um avental era por excelência um traje utilitário, doméstico, feminino, e não um objeto de valor elevado que só uma determinada classe social poderia adquirir. Contudo, o tecido-avental não está montado e sim apenas existe no esquema de modelagem do tecido, com sugestões de montagem. Os icônicos codificados (signos codificados) são todos os elementos contidos no tecido e estes signos são percebidos aos poucos. A imagem do pictograma da mulher vestida com um avental não está sozinha em mensagens, o esquema de modelagem promove inúmeros códigos, um dando suporte ao outro (BARTHES, 1990, p. 31).

O traje utilitário tem relação com a estampa e o vestir, uma mensagem que difere do esquema de modelagem, por isso questionamos: o que Sophia queria “dizer” com o esquema de moldes do tecido-avental? No primeiro signo lemos: “semipronto para você fazer” ou “monte você mesmo”, atribuindo à peça significados que são perceptíveis ao observador. Com o escrito distribuído na saia percebemos a temática do texto com a estampa de forma tendenciosa ao afirmar que “Cristo não nasceu em Belém”, subjetivando a ideia de seu nascimento ter sido na Bahia e reforçando com as figuras icônicas das baianas quituteiras e os coqueiros (BARTHES, 1990). A função fática do tecido ter a mensagem de comida / cozinha ou “monte você mesmo”, apenas serve para direcionar o remetente ao destinatário. O tecido-avental não tem função para um zelador, por exemplo, pois estava direcionado a um só público: o feminino e do lar.

Embora haja uma mensagem denotada do avental, elas têm um apelo mais forte e crescente em relação à conotação. Concordamos com Barthes (1990) e Umberto Eco (1976), abaixo, ao pensarmos no croqui (Fig. 46b) como um interventor que reafirma tal interpretação analógica gravada uma na outra através da iconografia, uma imitação dos padrões da sociedade naquele período (primeira metade do século XX), considerando a própria Sophia (e possivelmente suas alunas) como mulher, jovem, formosa, do lar e moderna (para a época), conforme:

conhecermos antes a figura de uma baiana. Caso contrário, jamais poderíamos identificar o que era o conjunto de imagens e de qual região se referia.

Para entendermos melhor, reunimos dois registros fotográficos de seu acervo (MHN), aliando a culinária à temática do traje da baiana (Fig. 47).

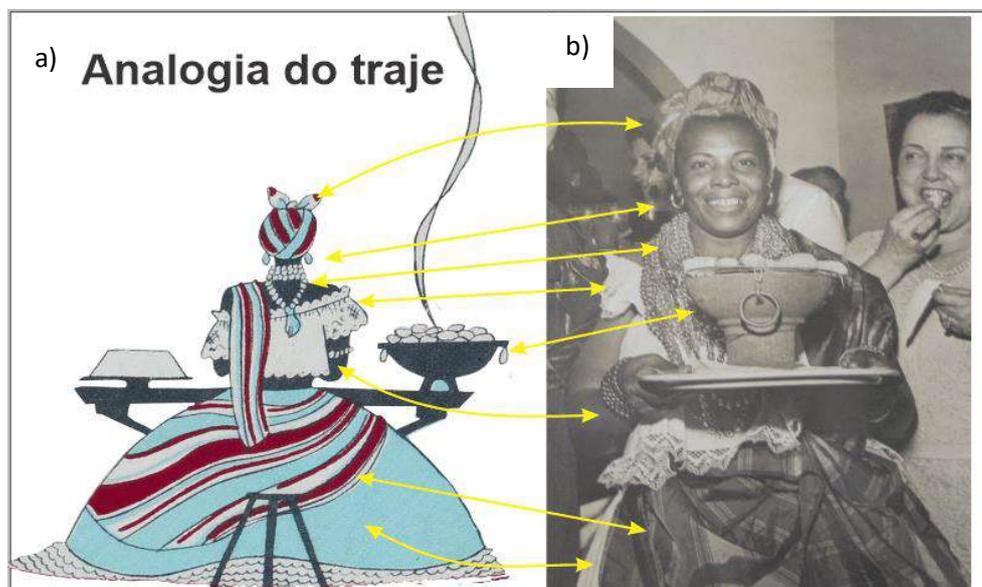


Fig. 47: a) Baiana ilustrada no tecido-aventail e b) baiana servindo com fogareiro os bolinhos de tapioca
Fonte: a) Madson Oliveira e b) Arquivo histórico/MHN sob o código SMr31.27

Nos muitos documentos que pertenceram à Sophia Jobim e que se encontram no MHN, observamos fotos de recepções em sua residência, e que em algumas dessas ocasiões, Sophia mantinha uma “baiana” vestindo o traje e adereços característicos, servindo quitutes aos convidados, em fogareiro para manter aquecido algum tipo de alimento. Destacamos para cotejamento com a ilustração da baiana (Fig. 47a) idealizada por Sophia no tecido-aventail, onde a baiana (real), vestida com seu traje regional, posa ao lado de Sophia (Fig. 47b), reafirmando sua afinidade pela cultura baiana. Lembrando que este registro fotográfico (SMr31.27) foi do ano de 1957, distante do recorte temporal que atribuímos à criação do tecido-aventail.

Seguindo os escritos de Barthes (1990, p. 31) e analisando o contexto do tecido-aventail criado por Sophia, a comunicação é ancorada em outros elementos, além das ilustrações das baianas, do croqui (pictograma) e os coqueiros estilizados, regatando a mensagem linguística no refrão da música “Cristo nasceu na Bahia”.

Aliás, esta música é um samba-maxixe que foi composto no ano de 1926, pelo baiano Antônio Lopes Amorim Diniz⁷² (1884-1953), conhecido como o Duque em parceria com o mineiro radicado no Rio de Janeiro Sebastião Cirino (1902-1968)⁷³. Segundo o artigo da revista digital “Outros Críticos”, em matéria intitulada: Por uma discografia nordestina 1920 – 1927⁷⁴, este encontro foi um dos primeiros e mais marcantes “das musicalidades cariocas e baianas a serem registradas em disco”. Antecipando em seus versos as imagens arquetípicas da Bahia, as baianas quituteiras de rua viriam a ser “exploradas” nas composições de Dorival Caymmi e Ary Barroso, a partir dos anos 1930. Tornando-se um dos maiores sucessos no carnaval de 1927 e regravação diversas vezes nas décadas seguintes por músicos, como: Artur Castro (1880-1930), Pixinguinha (1887-1973), Abel Ferreira (1915-1980) etc.

Não temos o objetivo de aprofundamento sobre essa composição, mas buscar entender o motivo para Sophia Jobim elegê-la como forma de comunicação e porta-voz da baiana quituteira de rua, uma vez que ela usou para tematizar o seu projeto do tecido-avental. Encontramos algumas pistas nos estudos de Jota Efegê (1974, p. 16) sobre este gênero musical, que originalmente chegou a ser classificado como: “excomungado, espúrio, indecente, dança da ralé, [contudo] resistia e triunfava” como “coqueluche da cidade”. Para isso, destacamos um trecho de apresentação na qual esse autor faz uma síntese de seu apogeu com um dos autores do samba-maxixe:

“Maxixava-se, então, ao ritmo das polcas, dos tangos e tanguinhos, dos lundus e, depois, até e principalmente, dos **sambas**, quando estes, em nosso século [XX], urbanizados, conservando apenas a **rítmica do primitivismo afro com que era sapateado, gingado e entoado nas senzalas, atraiu compositores populares** – e alguns de certa pretensão erudita – começando, então, a ser executado nas noitadas dançantes. **O maxixe, que surgiu espúrio, combatido pela decência, repudiado pelos preconceitos familiares**, ficou escondido nas cavernas, longe dos catões, muitos dos quais nem sempre legítimos. Mas, provocante, [...] acabou, embora contido um pouco em sua coreografia lasciva, penetrando nos salões. **Tornou-se moda, desfrutou grande voga**. Vitorioso, mesmo com a condenação eclesiástica, ganhou o mundo. [...] Conquistou, de verdade, as principais capitais, notadamente a alegre Paris. Lá, na ‘cidade-luz’, um brasileiro que se avocou a nobreza de Duque [...] a seus novos adeptos, tinham a exaltação da imprensa e do

⁷² Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/perfil/duque/>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

⁷³ Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/perfil/sebastiao-cirino/>. Acesso em 13 jun. 2021.

⁷⁴ 30 de junho de 2017, escrita por Caçapa. Disponível em: <https://outroscriticos.com/por-uma-discografia-nordestina-1920-1927/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

povo parisiense. **O eco desse triunfo chegava ao Brasil e empolgava o Rio de Janeiro** que já se entregava por inteiro ao rebolante maxixe” (EFEGÊ, 1974, pp. 15-16, grifo nosso).

Segundo o relato em destaque acima, o gênero maxixe transitou em diferentes gêneros chegando até o samba. Ou seja, o samba-maxixe é uma modalidade do samba, com traços da dança e ritmos do maxixe, conforme:

“Já na iminência de seu declínio, com o samba nas suas pegadas, o maxixe eclipsara-se. O samba, nas suas modalidades, desde a de grande vivacidade à suave, ao jeito de canção dolente, também de origem plebeia, idêntica à do maxixe, estava em franca aceitação nos salões, e substituía o rival tão duramente crivado de anátemas” (EFEGÊ, 1974, p. 136).

Vale ressaltar outro autor que ajuda elucidar sobre o assunto:

“Quando a radiodifusão surge, nos anos 1920, todas as experiências musicais acumuladas na cidade do Rio de Janeiro vão, de uma forma ou de outra, se fazer presentes. A musicalidade dos migrantes e imigrantes, com seus ritmos regionais, a modinha e o lundu dos violeiros, o choro dos funcionários públicos, o maxixe da Cidade Nova e o samba dos morros recém-ocupados vão ser ‘exportados’ para todo o país como exemplos da força do primeiro veículo de comunicação de massa [período em que a música estudada 1926 foi composta]” (DINIZ, 2006, pp. 20-21).

Percebemos também no destaque do trecho a importância do coreógrafo e maestro Duque⁷⁵, após ampla divulgação da dança maxixe⁷⁶ na cidade de Paris, (EFEGÊ, 1974, p. 31), e acrescenta: o “verdadeiro lançamento de nosso maxixe em terras estrangeiras” (idem, p. 129). Vale ressaltar que este ritmo tem divergências de aparições entre estudiosos da música. Segundo a pesquisa de Jota Efegê (1974), os eruditos Mário de Andrade e Villa-Lobos apontavam a aparição deste ritmo no continente europeu por volta dos anos de 1870 a 1880. Destacamos as elucidações de Mário de Andrade (*apud* EFEGÊ, 1974, p. 19) onde acrescentavam que o ritmo no país era uma “estilização brasileira com aproveitamento do batuque dos negros”, ou seja, um “resultante de processos afro-americanos de musicar” e sem “exclusividade nossa” (idem, p. 43). Com pesquisas contrárias, encontramos os escritos da estudiosa Mariza Lira (1899-1971)⁷⁷ esclarecendo

⁷⁵ “Chega em Paris por volta de 1911-12 com sua dança” (EFEGÊ, 1974, p. 130).

⁷⁶ Jornal do comércio (RJ), 05-12-1965. Declaração de Mozart Araújo *apud* Efegê 1974, p. 41: "maxixe é palavra de conteúdo mais coreográfico do que musical. Inicialmente a palavra indicava mesmo o jeito de dançar a polca ou o tango...". Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁷⁷ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/marisa-lira>. Acesso em: 20 jun. 2021.

que: "o maxixe foi a mais pura cristalização sonora que surgiu no Brasil nos fins do século XIX, provavelmente no decênio de 1870 a 1880" (idem, p. 44). Por fim, André Diniz (2006, p. 21) apresenta a data de 1860 na Cidade Nova, bairro carioca como data e local de seu surgimento.

Ademais, se o maxixe foi um deslocamento deste ritmo pelo Brasil, ele tanto pode ter nascido nas senzalas, atravessando depois a periferia: seja carioca ou baiana. Entendemos o samba-maxixe como uma forma afirmativa em relação à identidade nacional, que aos olhos de Sophia e do mundo durante e após o período classificado como "política da boa vizinhança" teria uma amplitude no país e característica da identidade cultural brasileira, tão percebida em todos os elementos ilustrados no tecido-aventail.

Sobre a música "Cristo nasceu na Bahia", encontramos sua trajetória com inclusão pelo teatro. Segundo Tiago de Melo Gomes (2001, pp. 487-488), o parceiro de Duque, Sebastião Cirino, no período que antecedeu à composição do refrão da música, fazia parte da companhia de teatro chamada "Companhia Negra de Revista"⁷⁸ que reunia artistas negros de renome, como: Pixinguinha (1987-1973), De Chocolate (1887-1956), entre outros. A abordagem da "Companhia" mirava em temas sobre mestiçagem, identidade social, racismo e brasilidade. Meses antes, mas no mesmo ano de gravação da música (1926), este grupo estreou a peça "Tudo Preto", escrita por De Chocolate, que incluiu em seu texto partes da letra "Cristo nasceu na Bahia".

Por fim, entendemos que a popularidade deste samba-maxixe pode ter sido o ponto inicial da provável escolha para a letra estampar o tecido-aventail, e como forma de ancoragem Sophia desenhou 04 baianas quituteiras de rua, distintas entre si, junto com coqueiros e folhas de palmeiras estilizadas. O refrão estampado segue a mensagem numa versão adaptada da letra original, conforme: "Dizem que Cristo nasceu em Belém, mas a história se enganou. Cristo nasceu na Bahia, meu bem... e a baiana creou". Abaixo, transcrevemos a letra original e completa do samba-maxixe para compararmos:

"Dizem que Cristo nasceu em Belém / A história se enganou / Cristo Nasceu na Bahia, meu bem / E o baiano criou / Na Bahia tem vatapá / Na Bahia tem caruru / Moqueca e arroz-de-auçá / Manga, laranja e caju. Cristo nasceu na Bahia, meu bem / Isto sempre hei de crer / Bahia é terra santa também / Baiano santo há de ser" (GOMES, 2001, p. 488).

⁷⁸ Resenha do livro - Barros, Orlando de. Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27), Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/BWMCHHBWbTtTTPLHrMGtj4F/?lang=pt>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Conforme já descrito, uma parte da letra da música foi transcrita para a saia do tecido-aventail e nela percebemos uma mensagem de “mudança” do local de nascimento de Cristo, que precisou do suporte da afirmação metaforizando a ideia de que “Cristo” nasceu na Bahia e foi a baiana quem criou. Além disso percebemos que Sophia com certa “intimidade” trocou o gênero masculino da letra oficial da estrofe: de “E o baiano criou” para “e a baiana creou”, propondo a ação à mulher baiana.

Somados a esse refrão e a essa afirmação metaforizada, há outra mensagem linguística orbitando neste enlace projetual, pois Sophia também transcreveu para o inglês uma nota, uma espécie de adaptação da letra do samba-maxixe, no canto inferior direito do tecido-aventail, que após uma tradução particular entendemos que Sophia fez um poema com a seguinte inscrição: “*Christ was born in Bethlehem, I hear... But this was not checked up. Christ was born in Baia, my dear. And the “baiana” brought im up*”.

A partir deste apontamento recorremos a diferentes traduções sobre este poema de Sophia que dialoga diretamente com o refrão da letra do samba-maxixe e fizemos também o inverso ao transcrever a letra para o inglês. Para isso reunimos: o refrão da letra; o recorte do poema do tecido-aventail; a transcrição feita por nós em inglês do refrão da letra e as 03 traduções possíveis (Fig. 48).

Versão da letra do samba-maxixe por Sophia

a)

Christ was born um Bethlehem, I hear...
 But this was not checked up.
 Christ was born im Baía, my dear,
 And the «baiana» brought im up.

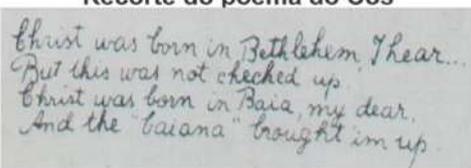
b) **Refrão oficial**

Dizem que Cristo nasceu em Belém
 A história se enganou
 Cristo nasceu na Bahia, meu bem
 E o baiano criou.

c) **Transcrição para o inglês**

They say that Christ was born im Bethlehem
 History was wrong
 Christ was born in Bahia, honey
 And the Bahian created.

Recorte do poema do Cós



d) **Traduções possíveis**

1) Cristo nasceu em Belém, eu ouço...
 Mas isso não foi confirmado.
 Cristo nasceu na Baía, minha querida,
 E a «baiana» o criou.

2) Cristo nasceu em Belém, eu ouvi...
 Mas isso não foi verificado.
 Cristo nasceu em Baía, minha querida,
 E a «baiana» surgiu.

3) Cristo nasceu em Belém, ouvi dizer...
 Mas isso não foi verificado.
 Cristo nasceu na Baía, minha querida,
 E a «baiana» trouxe-o á tona.

Fig. 48: a) Transcrição do recorte do cós no tecido-aventail, b) refrão oficial da música “Cristo nasceu na Bahia”, c) Transcrição nossa do refrão oficial e d) as 03 traduções possíveis
 Fonte: a) Madson Oliveira, b) GOMES, 2001, p. 488, c) e d) Tradução nossa

Conforme a nota escrita no cós do tecido-avental em língua inglesa, percebemos que Sophia cadenciou intercalando o final de cada frase para que rimassem (Fig. 48a), transformando essa reunião de palavras em um poema que completa a ideia do refrão da letra da música “Cristo nasceu na Bahia”. No entanto, ela “escondeu” essa tradução / poema, pois ele ficou localizado na parte interna do cós, no avesso da peça, como uma etiqueta, que só seria vista por quem a vestisse ou por quem confeccionasse. Contudo, no caso do projeto do tecido-avental, entendemos essa “etiqueta” como um misto de selo da identidade cultural brasileira, legitimidade e orgulho, tendo em nossa nação a benção do nascimento do Nazareno na Bahia (é o que diz a letra), estado visto por todos naquele período (e ainda é), com grande devoção religiosa. Em última instância essa adaptação do refrão do samba-maxixe em inglês, seria ainda uma espécie de assinatura poética de Sophia, adaptando a mensagem temática.

Em algumas traduções feitas por nós (Fig. 48d) deste poema estampado no cós do tecido-avental, todas concordam com a ideia de que o nascimento de Cristo ser em Belém, foi algo sugerido, mas não confirmado, deixando uma brecha para trazê-lo às terras brasileiras e a bendita baiana teve o privilégio de acolhê-lo como: mãe, provedora, educadora, protetora, enfim, tudo que a maternidade provém. Se ilegítima ou não, o que percebemos com essa mensagem de reafirmação da estrofe do refrão da letra do samba-maxixe, foi uma forma de comunhão afetiva de Sophia Jobim, em concordar com a letra (1926) de Duque e Cirino, trocando apenas o gênero baiano para baiana, elegendo com isso a figura da baiana que estava em evidência para ilustrar seu projeto.

Entendemos a mensagem do poema como um rompimento de paradigmas em relação ao preconceito racial, pois o tom de pele da imagem de Cristo, naquele período era de pele clara (sem argumentações como na atualidade) e tê-lo como nascido, ou apenas criado na Bahia, já demonstra grande respeito à cultura baiana e especial à mulher baiana quituteira, por parte de Sophia Jobim.

Anteriormente, ao analisarmos as cores do projeto do tecido-avental apontamos ressalvas em relação às intenções de simplificação das cores de tons de pele escolhidas por Sophia, mas ao associarmos a ilustração da baiana com seu poema, percebemos uma identidade afetiva da própria professora Jobim com a baiana e possivelmente com sua não maternidade. Arriscamo-nos em sugerir, após estes detalhamentos, que Sophia pode ter utilizado o refrão da letra “Cristo nasceu na Bahia”, usando a figura da baiana quituteira, para expressar sua lamentação pela não maternidade e ao mesmo tempo sua admiração pelo “gerar” e “criar”, mesmo que por meio de outrem. Ter seu poema em língua inglesa

na peça, nos faz crer no reconhecimento e respeito que Sophia tinha pela figura de baiana negra, utilizada para ilustrar seu tecido-aventail, podendo inclusive ter servido como forma de lembrança de sua nação acolhedora para suas amigas estrangeiras (uma de nossas hipóteses).

Observamos que Sophia omitiu a face dessas baianas quando as colocou de costas para quem as observa. Entretanto, entendemos como uma forma de “política de ação afirmativa” (ALMEIDA, 2018, pp. 25-26), na qual de forma compensatória Sophia germina em seu projeto com estampas alusivas à Bahia (conhecido pela grande recepção de escravos vindos da África).

Ademais, além de toda a técnica empregada, desenhos ilustrativos, pesquisa relacionada ao tema, Sophia demonstrava outra expertise de sua rotina, a de poetisa. Entretanto, no período em que Sophia viveu, a poesia era naturalmente ensinada nas escolas e em geral o público feminino transitava por este conhecimento, assim como a costura e a culinária. No acervo de Sophia (MHN) encontramos outros exercícios poéticos, desde sua juventude.

Até aqui, nos surpreendemos gradativamente com cada análise sobre os elementos comunicativos de nosso objeto de estudo, um recorte de tecido estampado e repleto de mensagens criado por Sophia, seja pelas pistas explícitas, seja pelas inúmeras implícitas, este conjunto visual é amparado pela trajetória de vida da professora Jobim com o período do recorte epocal, ao mesmo tempo, nos oferecendo indícios do “DNA” do tecido-aventail, um item do vestuário doméstico até meados do século XX.

Concordamos com Gilles Lipovetsky (1989, p. 14) sobre o conceito de “inquietar novamente a investigação da moda”, dirimindo todos os elementos possíveis investigativos gravados no tecido-aventail. Nos escritos de Lipovetsky (1989) ainda nos deparamos com alguns conceitos que nos ajudam a entender a multiplicidade de informações deste objeto – o aventail, como parte da história da moda, o retirando da solidão de conceitos engessados em um lugar aparentemente efêmero e fugaz.

“[...] Recolocada na imensa duração da vida das sociedades, a moda não pode ser identificada à simples manifestação das paixões vaidosas e distintivas; ela se torna uma instituição excepcional, altamente problemática, uma realidade sócio-histórica característica do Ocidente e da própria modernidade. Desse ponto de vista, a moda é menos signo das ambições de classes do que saída do mundo da tradição, **é um desses espelhos onde se torna visível aquilo que faz nosso destino histórico mais singular: a negação do poder imemorial do passado**

tradicional, a febre moderna das novidades, a celebração do presente social (LIPOVETSKY, 1989, p. 14, grifo nosso).

Não podemos afirmar que Sophia possa ter usado, ou imaginado sua criação sob este conceito ou mesmo sob este processo pensado atualmente pela moda. Contudo, abraçamos o “tempo” deste objeto e trazemos como proposta prática desta pesquisa, sobretudo ressignificando suas formas e todos os elementos utilizados por Sophia na idealização deste tecido-avental, como vemos mais adiante.

Ademais, este objeto está em trânsito em camadas sutis que tangenciam os conceitos do Design, pois entendemos este campo como formador de diversos saberes, o que o torna eminentemente interdisciplinar, não somente como uma ação que dá forma aos objetos ou, ainda, que se propõe a resolver problemas de uma sociedade, mesmo que para um pequeno grupo, feminino e do lar, como as leitoras das colunas de Sophia e as alunas do Liceu Império. Ao pensar a atividade e o papel do designer como fruto de uma relação global, concordamos com Rafael Cardoso (2013, p. 129) que inclui a ideia de funcionalismo e tempo, “uma área informacional que influi na valorização das experiências, todas as vezes que as pessoas fazem uso de objetos materiais para promoverem interações de ordem social ou conceitual”, o coletivo e a subjetividade.

Assim, entendemos nosso objeto de estudo como um germinador do conceito de design que reconhecemos, como uma produção doméstica que envolve a base da pesquisa de uma espécie de designer acrescidos de invólucros artístico e técnicos. A professora Jobim ressignificou o esquema da distribuição dos moldes, para enviar sua mensagem de acolhimento e respeito à baiana quituteira, contudo a distribuição dos moldes compactos era algo comum utilizado entre países como Estados Unidos, após a queda da bolsa de valores de Nova Iorque (1929), levando os norte-americanos a adotarem este esquema “semiponto para montar”. Conforme imagem e relatos de Nina Sargaço (colaboradora desta pesquisa), neste período era comum estamparem moldes em sacos de farinhas, que ficou conhecido como *feed sack*, ressignificando sua função (saco que embalar os alimentos) ao transformá-los em peças do vestuário ou brinquedos, como se propõe o esquema dos moldes da Fig. 49.



Fig. 49: Recorte do saco de ração ressignificado pela boneca 1936
Fonte: Nina Sargaço

A figura acima foi gentilmente cedida por Nina Sargaço de seus registros. Em seu relato nos explica sobre a prática americana deste período e diz:

“[...] Esta é uma vitrine de uma loja de têxteis antigos, na cidade de Paducah, Kentucky (EUA), onde todo ano tem um grande show têxtil, que visito anualmente. Atrás deste recorte de tecido encontramos o avesso de: um saco de farinha, trigo, feijão, ração, ou milho, por exemplo. Uma prática muito comum neste período nos EUA com a margem de costura já inclusa [...]. Esse tecido com a bonequinha é do ano de 1936” (SARGAÇO, depoimento fornecido em 05-10-2020).

Como percebemos, a linguagem visual e verbal das formas de distribuição dos moldes aproveitando toda a extensão do tecido (comprimento e largura), já era uma prática utilizada pelos americanos. É provável que Sophia Jobim, através de suas inúmeras viagens internacionais e pelo entrosamento social, pudesse ter contato com este tipo de esquema.

Dando continuidade à análise através da comunicação visual, cotejamos nosso tecido-avental com os escritos de Gustavo Bomfim (2014, pp. 28-29), a fim de entendermos a relação “objeto e criação” amparados pelos conceitos sobre morfologia no design, estudos que o autor nos presenteia como contribuições para novas teorias em design e a partir da interdisciplinaridade atribuídas à sua prática. O termo morfologia, diferente da semiologia (palavras) barthesiana, é esclarecido por Gustavo Bomfim, como “o estudo da figura de um objeto e de seu processo criativo” (idem, p. 28).

Compreendemos que, parte de nossa pesquisa está atrelada aos possíveis processos criativos eleitos por Sophia Jobim centralizados a partir do objeto utilitário – avental, como: a) um possível objeto de estudo (para suas aulas no Liceu Império); b) uma lembrança para suas amigas estrangeiras, ou até mesmo, c) um objeto para ser vendido e sua renda revertida para obras beneficentes, como vemos mais adiante. Contudo são apenas hipóteses. Gustavo Bomfim (2014, pp. 28-29) esclarece que não existe um ramo específico aos estudos sobre a morfologia do objeto, porém “existe um método para tal” e que essa relação sobre o objeto de uso e o seu usuário é acentuada pelo binômio “função e necessidade”, aspectos definidos e determinantes para a “figura das coisas”. No caso de nosso objeto de estudo, ele alia a funcionalidade de um avental com a necessidade de proteção que este utilitário gerado por Sophia em relação ao seu público-alvo (mulheres).

Como estamos “tentando” entender os “*insights*” de Sophia, atravessamos a linha da necessidade da própria criadora, ou seja, o relacionamento que ela tinha com este objeto – o avental. Gustavo Bomfim (2014, pp. 29-31) define em 04 aspectos para a criação de artefatos: a) “desempenho técnico”, de leitura imediata, uso e necessidade, objetivando o avental só ter função na cozinha; b) o “bio-fisiológicos do sujeito”, onde a professora adaptou as características físicas da forma (modelagem) ao seu padrão corporal (feminino) atrelado à psicologia de “um grupo específico de indivíduos” (dona de casa), elegendo o tecido como material apropriado para sustentação física, conforto e segurança, além das mensagens linguísticas estampadas no tecido-avental; c) a “individualidade do sujeito”, nível psicológico, onde Sophia “denuncia” através deste recorte de tecido sua história, suas experiências e afetos e, finalmente, d) objetos “portadores de signos” no processo comunicativo, nível sociológico, onde reconhecemos os padrões culturais da sociedade brasileira (entre os anos de 1930 e 1940) através das imagens da baiana quituteira de rua com o erotismo do croqui ilustrado por Sophia. Além disso, o próprio usuário pode atribuir novas funções aos objetos, como explica Bomfim

(2014, p. 30), “qualquer artefato pode possuir uma infinidade de subfunções, atribuídas pelo usuário, mesmo à revelia da intenção de quem os criou.” Ou seja, mesmo para uma criação doméstica com tiragens pequenas do tecido-avental, percebemos estes 04 aspectos que norteiam os estudos deste artefato aliado às diversas análises e aos conceitos agregadores sobre moda, design, estamparia, modelagem, corte e costura.

Entendemos o avental desenvolvido por Sophia com um item do vestuário atemporal, um sobrevivente à “efêmera moda” de conceitos engessados, pois conseguimos analisar o artefato dela através de conceitos mais amplos sobre moda, a partir de diversos olhares, acepções e conhecimentos, defendidos por Lipovetsky (1989), que segundo Monica Moura (2008, p. 38) é “um campo de conhecimentos no qual se entrecruzam várias relações advindas de distintos saberes”. Esse entrelaçamento de ideias, de tempo e sobretudo por toda comunicação visual agregada no projeto de Sophia, nos favorece justamente esta inquietação em pensarmos Sophia como uma precursora dos estudos sobre moda e indumentária, entre outros anônimos, na qual pesquisas como esta, venha se somar, a fim de entendermos as nuances de diferentes conceitos, que estão na base daquilo que conhecemos hoje como Design de Moda.

Vale ressaltar que sabemos da problemática em citar o termo design e sua fundamentação considerando a primeira metade do século XX, uma vez que somente nos anos 1960 o ensino sobre Design no Brasil foi instituído formalmente (CARDOSO, 2005, p. 8). Muito embora a produção de Sophia na área do vestuário não possa ser enxergada como produto de design, na forma como entendemos atualmente, Rafael Cardoso (2005), questiona a negativa de entender atividades ligadas ao Design antes da década de 1960 conforme:

“[...] o aspecto mais problemático em afirmar o início de um design brasileiro por volta de **1960 reside na recusa a reconhecer como design tudo o que veio antes**. Ora, é claríssimo [...], que durante os cinquenta a cem anos anteriores a tal data eram exercidas entre nós atividades projetuais com alto grau de complexidade conceitual, sofisticação tecnológica e enorme valor econômico, aplicadas à fabricação, à distribuição e ao consumo de produtos industriais. Isso é verdade tanto para a área tradicionalmente chamada de ‘design de produto’ quanto para a área gráfica [...]” (CARDOSO, 2005, p. 04, grifo nosso).

Em seguida destacamos o trecho de Gustavo Bomfim (2014) sobre a problemática nesse entroncamento de termos, no qual indica a morfologia dos objetos um “possível

pensar” organizacional para o “ensino e a prática do design”, pontuando o perigo em “definir” e “quem define”, conforme:

“Naturalmente, não se espera um retorno ao acadêmico renascentista, pois atualmente nenhum indivíduo poderia dominar com profundidade conhecimentos tão diversos. Tão pouco se pretende reafirmar o papel do designer como ‘coordenador’ das atividades de diferentes profissionais. **Uma morfologia dos objetos de uso só poderá ser constituída através da comunicação entre especialistas**, em torno de temas específicos. [...] Do mesmo modo, a sequência de ações no processo de configuração não se caracteriza pela adição de abordagens de áreas distintas do conhecimento, mas por níveis crescentes de **complexidade, que contemplam simultaneamente os diferentes aspectos da interação objetivo-subjetividade**. [...] Através da **morfologia seria possível pensar uma organização para o ensino e a prática do design**, em que o aprendizado e sua aplicação não dependem mais de disciplina isolada. O design de um anzol, por exemplo, é tarefa simples, quando se limita apenas ao aspecto material do objetivo, mas torna-se um problema complexo se observado no amplo contexto de sua utilização na cultura da pesca” (BOMFIM, 2014, p. 32, grifo nosso).

Complementando, Gustavo Bomfim (1998) ainda ressalta que no Brasil

“A classificação do setor produtivo através dos critérios tradicionais – mão-de-obra, capital, e volume de produção – não consegue mais abranger todas as possibilidades existentes e o surgimento de novos processos produtivos certamente levará a uma reflexão no campo do ensino do design. Esta, aliás, é uma tendência verificável: ‘design de móveis’, ‘fashion design’, etc.” (BOMFIM, 1998, p. 144).

Desta forma, entendemos que existem outras maneiras de perceber um Design subjacente na maneira como alguns objetos e serviços são produzidos e apontados mesmo que artesanais ou domésticos que Madson Oliveira (2010) considera como “formas particulares de design”. Talvez este seja o caso de todo invólucro projetual acerca do tecido-avental de Sophia.

E para finalizarmos os apontamentos a respeito da criação de Sophia dialogar com o termo “design”, encontramos nos escritos de Ellen Lupton e Abbott Miller (2012), em seu texto: “Baixo e Alto – o design na vida cotidiana”, uma outra “forma particular de design”, apontada como design vernacular, uma vez que o termo vernacular possibilita encarar “artefatos comuns como fontes externas a serem estudadas com admiração e

distanciamento”, na maioria das vezes produtos do cotidiano (LUPTON; MILLER, 2012, p. 157). Esse é um conceito que nos possibilita entender o projeto do tecido-aventail de Sophia de “dentro da cultura e não fora ou acima dela”, ou seja, um processo de hibridização cultural, como forma de pertencimento e vínculo social atrelado à cultura local – como no caso do aventail, um utensílio para donas de casa.

Antes de tomarmos contato com nosso objeto de estudo, arrematado em leilão, com moldes distribuídos para montagem de um conjunto de peças que formam um aventail com assinatura de Sophia Jobim, já havíamos adquirido alguns desses “kits” semelhantes ao de Sophia com aventails, somados a outros acessórios que habitam as cozinhas dos lares, como: barra para o pano de prato e luvas, como mostrado antes (Fig. 02, na página 23).

Tomando por base os “kits” comprados em lojas de armarinho, comparados à imagem do tecido-aventail de Sophia (1930-1940), entendemos que os atuais foram remodelados e “reembalados” seguindo o crescimento da indústria têxtil (aumento da largura do tecido) e necessidades do público-alvo (mulheres) para equiparem e adornarem o ambiente da cozinha ou do ato de cozinhar, como um Design “vernacular comercial” (LUPTON; MILLER, 2012, p. 161). Se pensarmos na semelhança dos gráficos distribuídos na extensão do tecido, percebemos o projeto de Sophia nada desprezioso e sim provido de “estratégia de marketing sofisticada” para o período entre os anos 1930 e 1940, já que segundo o Estúdio de design M&Co (*apud* LUPTON; MILLER, 2012, p. 159), isso equivale a “um projeto simples e honesto”, conforme:

“[...] a cultura de massa mudou a estrutura das artes [...] uma vez que a mídia de massa e a produção em massa alteraram a conduta da vida pública e privada, a cultura ‘baixa’ **não pode ser tratada meramente como fonte inocente de matéria-prima, imagem ou estilo** [...]” (LUPTON; MILLER, 2012, p. 161, grifo nosso).

A professora Jobim incorporou elementos da cultura de massa em seu projeto, pois um aventail era utilizado em todas as camadas sociais, com a temática da baiana quituteira de rua, em evidência no período estudado. Acreditamos que, tanto o tecido-aventail de Sophia está orbitando nesta forma de design vernacular, quanto os “kits” apresentados anteriormente, nos quais foram adotados em ambos os projetos, a comunicação visual para determinar a área de enquadramento aliados à simplicidade das formas.

Ao projetar os moldes, “semiprontos para montar”, Sophia se utilizou de uma linguagem comum, tanto visual quanto social, “economizando tempo através de apropriações do monólogo corporativo dominante”, ou seja, otimizando a presença de alguns profissionais, como por exemplo o estilista e o modelista, reduzindo o custo do produto, assim como os “kits” atuais que adquirimos em lojas de tecidos (LUPTON; MILLER, 2012, p. 165).

Por todos os apontamentos feitos neste capítulo em que apresentamos nosso objeto de estudo, caminhamos pelas possíveis escolhas de Sophia: matéria prima e sua estrutura (o tecido), identificamos a forma distribuída como um gráfico, na extensão do tecido conhecido como modelagem de $\frac{1}{4}$ de godê, associado aos elementos decorativos da baiana quituteira de rua, as folhas estilizadas de palmeira e coqueiro, o refrão do samba-maxixe e o poema em língua estrangeira, somados ao estudo das cores empregadas no projeto, sua técnica de estamparia e, sobretudo, analisando a comunicação visual de todos os elementos que atravessam linhas e conceitos sobre design, etc.

O tecido-aventail, de forma singular, demonstra uma síntese de várias informações, um resgate da memória de uma peça histórica e sua “bagagem” complexa, onde não podemos descartar a técnica, a arte, a memória e sobretudo o afeto atrelado na elaboração do projeto. Assim, nos remetemos ao trecho destacado acima por Gustavo Bomfim (2014, p. 32) acerca do simples design de um anzol e sua problemática se observado sua “utilização na cultura da pesca” e cotejamos com a área do vestuário o “simples” recorte de tecido, o tecido-aventail de Sophia, que já em nossa “análise superficial” encontramos inúmeros conceitos atrelados até o momento, percebendo sua complexidade de fato e não apenas um produto feito por uma dona de casa entediada por seus afazeres domésticos e sociais. O que apontamos até aqui foram estratégias adotadas e a capacitação constante por parte de Sophia a partir de estudos sobre moda, indumentária, estamparia, modelagem, corte e costura etc. Uma ligação direta com o “fazer” e seus saberes, ou seja, a teoria lado a lado com a prática, o que nem sempre encontramos nos cursos de Design de Moda no Brasil.

Arriscamo-nos em deixar registrado que as atividades que identificamos entre as etapas do projeto vão além de apenas o termo “tão caro, problemático e sofrido” do design nesta pesquisa para ser atrelado a mais uma das expertises, atividades ou formação da professora Jobim, a de uma designer, por mais anacrônico que possa parecer o termo, ainda na primeira metade do século XX.

Ademais, entendemos ser mais fácil conseguirmos associar o projeto de Sophia – o avental com lenço de cabeça, um infográfico (BARTHES, 1990), como uma forma de design antes do termo ser oficializado (CARDOSO, 2005), diferentemente dos dias atuais em que “designers de moda” que recebem títulos após saírem da graduação, dominarem a etapa da técnica: modelagem, do corte, da costura e tendo minimamente a noção da diversidade de tecidos (matéria-prima principal para a área). Etapas tão caras para a professora Jobim e para a indústria do vestuário, pois uma roupa com o material adequado (tecido), bem modelada (caimento) e confeccionada (acabamento) são a base do sucesso de qualquer marca de moda.

Finalizamos este capítulo com a certeza de que há uma longa pesquisa em torno dessa peça se permitirmos um olhar de dentro da cultura – o diferente, e não de fora ou superior a ela (LUPTON; MILLER, 2012).

Como nossa abordagem é qualitativa, sendo acrescentado fatos no decorrer da dissertação, concluímos esta parte de forma volante, tecendo um olhar instigante para continuarmos a investigação deste tecido-avental no capítulo subsequente através das “Escolhas de Sophia Jobim”, desde sua capacitação percorrendo todas as atividades atreladas à construção do seu avental.

3. As escolhas de Sophia

Neste capítulo realizamos uma breve contextualização sobre a formação (básica e complementar), atuação profissional (e social) e atividades representativas de Sophia Jobim, que servem de base para toda a dissertação. Assim, essa abordagem percorre os ofícios, as paixões e expertises que interagem diretamente com o projeto do tecido-avental e o que representaram para sua trajetória profissional e pessoal, destacando seu empenho como professora (de corte e costura e indumentária) e suas atividades sociais. A formação de Sophia como professora facilitou o ingresso dela tanto na E(N)BA, quanto em outras instituições. Esse também parece ter sido o caso da escola profissionalizante feminina Liceu Império, em que o foco principal era no ensino de corte e costura, no início dos anos 1930.

Além dessas facetas, exploramos sua atuação como jornalista (termo que ela própria se atribuía), quando escreveu colunas de moda; colecionadora / museóloga (com formação superior), construída ao longo do tempo adquirindo objetos, peças ligadas ao vestuário e livros (de arte e indumentária, na maioria) que culminou na inauguração do “seu museu”, além de sua participação ativa junto ao Clube Soroptimista, entre outras atividades.

O aporte para a maioria das informações sobre Sophia Jobim, relações sociais e familiares encontra-se no arquivo histórico do Museu Histórico Nacional – MHN, contendo aproximadamente 6.000 documentos, entre registros fotográficos, cartas, anotações, *Curriculum Vitae*⁷⁹, no qual utilizamos um formulário para acesso e autorização sempre que precisamos ir pessoalmente ao museu⁸⁰(Anexo 01), além de matérias de jornais da época etc., conforme explicitado no Inventário disponibilizado pelo MHN. Outras fontes são os muitos volumes de livros, periódicos e folhetos que pertenceram à Sophia e compõem a coleção SM na biblioteca do MHN, cujo volume e falta de organicidade são alguns dos obstáculos (VOLPI, 2016b, p. 193), além do acervo digital da Hemeroteca da Biblioteca Nacional – HBN, por meio da consulta a inúmeros periódicos.

⁷⁹ De acordo com as normas do MHN, a classificação da documentação sob a guarda desse acervo tem a sigla SM (Sophia Magno) como início dos códigos que vemos ao longo dessa dissertação.

⁸⁰ Formulário para requerimento e emissão de autorização de uso de imagem e de reprodução de bens culturais e documentos – pessoa física (MHN)

Em 2016, os professores Maria Cristina Volpi e Madson Oliveira (ambos da EBA/UFRJ), organizaram um Seminário Internacional sobre Indumentária e Moda, no MHN com o lançamento dos Arquivos EBA n°. 26, dedicado à Sophia Jobim. Em 2019, os mesmos professores organizaram as comunicações feitas no Seminário de 2016 e o MHN editou e lançou o livro intitulado “Indumentária e Moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim”, com artigos que tratam sobre estudos de moda, além de destacar a trajetória de Sophia Jobim (VOLPI e OLIVEIRA, 2019). Essas publicações se somaram a outras pesquisas que tem se desenvolvido, nos últimos 10 anos. Utilizamos os resultados de pesquisas que se relacionam com a nossa, por meio de teses, dissertações, artigos e livros de pesquisadores, como: Ana Audebert⁸¹, Claudia de Oliveira⁸², Fausto Viana⁸³, Wagner Louza⁸⁴, Nailda Bonato⁸⁵, entre outros que também pesquisam sobre a trajetória pessoal e profissional de Sophia Jobim ou mesmo mais periféricos ao assunto, mas que se relacionam ao ensino de modelagem / corte e costura e etc.

3.1 Formação

Nossa pesquisa não se aprofunda na biografia da idealizadora do tecido-avental – Sophia Jobim. Para isso, indicamos o livro “Dos cadernos de Sophia Jobim” e “Almanaque da indumentarista Sophia Jobim” do professor Fausto Viana (2015 e 2020, respectivamente) e a Tese de doutorado de Ana Cristina Audebert de Oliveira (2018), onde encontramos um conteúdo generalizado da vida e obra da professora Jobim, como por exemplo sua árvore genealógica. Decidimos partir destes autores e de todos os outros que compõem o aporte teórico deste capítulo, desenvolvendo uma síntese sobre sua formação que valida nossa busca exploratória e a convergência dos acontecimentos que dialogam com nosso objeto de análise. Vale destacar que a tentativa de reestabelecer uma cronologia nos apontou para desencontros de informações e falta de comprovação de alguns registros, e nos esforçamos para apresentar, de forma sequencial, a formação de Sophia e outros acontecimentos que a envolvem.

⁸¹ Tese: **A Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional: Gênero e indumentária** (2018).

⁸² Artigo: **Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho e seu lugar no feminismo brasileiro** (2019).

⁸³ Livros: **Dos cadernos de Sophia Jobim: desenhos e estudos de história da moda e da indumentária** (2015) e **Almanaque da indumentarista Sophia Jobim** [recurso eletrônico]: um guia de indumentária, moda, reflexões imagens e anotações pessoais (2020).

⁸⁴ Dissertação: **Os museus de Sophia Jobim: Indumentária e experiência estética o público e o privado** (2017).

⁸⁵ Tese: **A escola profissional para o sexo feminino através da imagem fotográfica** (2003).

Sophia Jobim estudou no Colégio das Freiras Marcelinas (OLIVEIRA, 2018, p. 30) quando criança e, na adolescência, ingressou na Escola Normal de Magistério (1919) na “qual habilitou-se como professora secundária no ano de 1922 pela Escola Complementar e Normal Peixoto Gomide”, na cidade de Itapetininga (SP). Entre 1919 e 1922 esteve em formação como professora, quando atuou no ensino primário em 1920, nas comarcas do interior de São Paulo, pois encontramos registros na HBN, sobre licença concedida à professora⁸⁶ (de 15 dias) e após sua formação, em 1923, conseguiu ingressar como professora secundária na Escola Rural dos Lopes (Moinho Velho) – Tatuí⁸⁷, sendo esse seu primeiro cargo como professora secundária. Contudo, neste mesmo ano, Sophia perdeu seus pais em um curto intervalo de tempo (OLIVEIRA, 2018, p. 32). Ao que parece, após este acontecimento, no ano seguinte 1924, Sophia pede licença à Escola Rural, tendo seu pedido indeferido⁸⁸. Ainda nesse mesmo ano (1924), após o falecimento dos pais, seguiu para morar no Rio de Janeiro com seus irmãos (idem, p. 32). Ao final de 1924⁸⁹, em um registro não declarado oficialmente por Sophia, prestou concurso e foi classificada para exercer o cargo de escrevente na 5ª. divisão da Estrada de Ferro Central do Brasil – EFCB⁹⁰. No ano de 1926, entre chamadas e ausências, Sophia Jobim foi exonerada como professora da Escola Rural dos Lopes por abandono do cargo público⁹¹.

Ao analisarmos este desvio de trajetória, de professora secundária à escrevente, lembramos dos relatos da própria Sophia Jobim, ao idealizar-se “formar em Direito” antes do professorado, desejo impedido pelo pai (VIANA 2015, p. 20), visto que no período de Sophia ensinar fazia parte do cotidiano da mulher e ser professora era algo natural. Contudo, percebemos em Sophia, uma inquietação em romper os paradigmas da posição feminina no país, apontada na pesquisa de Cláudia de Oliveira (2019, p. 131) como “uma militante feminina”, que mais à frente abordamos. Entretanto, na tese de Ana Cristina Audebert de Oliveira (2018) encontramos o seguinte relato:

“[...] O intervalo entre a morte do pai e da mãe foi de apenas 8 meses, fato que a deixou muito abalada. No Rio **não conseguiu aproveitar seu diploma de professora secundária** e então

⁸⁶ Correio Paulistano (SP), 24-08-1920, p. 7, ed. 20526. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁸⁷ Correio Paulistano (SP), 10-08-1923, p. 4, ed. 21584. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁸⁸ Correio Paulistano (SP), 10-06-1924, p. 7, ed. 21884, “Indeferido, pois o facto alegado não constitui fundamento legal para concessão de licença”. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁸⁹ O Jornal (RJ), 17-10-1924, p. 2, ed. 01780. Classificada para a 5ª. divisão. A prova previa conhecimentos de: português, francês e aritmética, com prova escrita e oral. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁹⁰ Foi uma das principais ferrovias do Brasil. Teve seu tempo de operação entre os anos de 1859 a 1969 e ligava a capital federal Rio de Janeiro, e as capitais estaduais São Paulo e Belo Horizonte. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Estrada_de_Ferro_Central_do_Brasil>. Acesso em: 26 de fev. de 2021.

⁹¹ Correio Paulistano (SP), 27-02-1926, p. 6, ed. 22484. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

ingressou no serviço público, mas não se sentiu bem como funcionária. **Seu temperamento de artista** fazia com que **detestasse** o convencionalismo do trabalho” (OLIVEIRA, 2018, p. 32).

Se foi uma forma de sobrevivência, visto estar em uma cidade nova e ter que se manter como escrevente da EFCB ou para experimentar uma maior liberdade de escolha naquele momento, ainda não sabemos. Mas acreditamos, pelo espírito inquieto de Sophia, que ela mesma não se colocaria bem num lugar onde não pudesse criar, repassar seus conhecimentos ou, ao menos, se destacar.

No ano de 1927, Sophia casou-se com Waldemar Magno de Carvalho (1894-1967)⁹², engenheiro civil, que “constituiu fortuna atuando como engenheiro da [Estrada de Ferro] Central do Brasil e em diversos projetos do exterior” (OLIVEIRA e SÁ, 2016, p. 117). Através deste enlace matrimonial Sophia Jobim viajou para inúmeros países, acompanhando seu esposo a trabalho, quando ela aproveitava seu tempo livre para pesquisar e estudar sobre indumentária e moda, visitando museus e adquirindo objetos para estudo. Esta foi, sem dúvida, uma estratégia de Sophia a fim de sobrepor suas escolhas, sem que isso prejudicasse seu casamento e imagem de mulher burguesa (OLIVEIRA, 2019).

Segundo o *Curriculum Vitae* de Waldemar, entre os anos de 1927 e 1930 ele chefiou a 5ª. divisão, ou seja, a mesma que Sophia trabalhava, sendo provável que o encontro dos dois se deu em ambiente profissional. O casal foi morar em Palmyra (atual Santos Dumont) - MG, onde ficaram até 1930. Por lá, tanto Waldemar quanto Sophia entram no quadro de professores da Escola Normal São José. Ele, como professor de Desenho e Matemática e ela, como professora de História.

Segundo matéria jornalística de 1957, Sophia Jobim descreveu retrospectivamente sua formação, afirmando ter se aperfeiçoado em Pedagogia do Adolescente, na Inglaterra, especificando ser “Psicologia Experimental, com ênfase na Psicologia do Adolescente”⁹³ que colocou em prática no Rio de Janeiro, ao lecionar “Artes femininas” na Escola profissionalizante no Instituto Orsina da Fonseca (VIANA, 2015, p. 23). Esta escola funcionava sob regime de internato, dividido entre a assistência social e o ensino

⁹² Segundo seu *Curriculum Vitae* – foi engenheiro e eletricista. Ingressou na função pública federal em 1918 como desenhista da Estrada de Ferro e ao longo dos anos foi promovido a cargos mais elevados até chegar na letra “O” (final de carreira da função pública). Em 1965, aposentou-se pelo decreto do Presidente da República. Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMw3/2.

⁹³ Cruzeiro (RJ), 23-03-1957, p.108, ed. 0023. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

profissional, segundo Art. 393⁹⁴, teve um regime de formação profissional feminina, o que pode ter reforçado sua bagagem e experiência para a abertura de uma escola profissionalizante feminina, o Liceu Império, que vemos mais adiante.

Infelizmente não encontramos nenhum documento que comprove viagem de Sophia à Inglaterra entre os anos de 1924 (chegada ao RJ pela primeira vez) e 1932 (abertura do Liceu Império), quando Sophia pudesse ter se capacitado na especialização pedagógica para utilizá-la no Instituto Orsina da Fonseca, conforme relatos jornalísticos. Entendemos ter sido o contrário, ela deve ter tido a experiência com as adolescentes do Instituto Orsina da Fonseca, aperfeiçoando-se lá, pois, apenas identificamos numa apresentação de Maria Cristina Volpi (2020) uma viagem à Inglaterra no ano de 1935, que durou 8 meses. Um tempo razoável para um breve curso pedagógico (?!). Mas, não podemos afirmar por falta de documentos comprobatórios, apenas entendemos que há de fato uma ilusão em torno de registros jornalísticos, como por exemplo no destaque do trecho da matéria “O Jornal”. Nessa entrevista, feita em sua residência em 1963, ela fez declarações que não coincidem com os documentos e datas encontradas até o momento pelos pesquisadores. O trecho a seguir diz respeito à sua formação:

“[...] Diplomou-se pela Escola Normal Secundária de São Paulo, vindo em seguida para o Rio de Janeiro. [Casou-se com Waldemar]. Depois, na Europa onde concluiu **curso de filosofia, arte e ciências sociais** e foi correspondente de alguns jornais brasileiros. Na Inglaterra aperfeiçoou-se em pedagogia. De novo no Brasil, resolve fundar uma Escola de Arte Feminina [**Liceu Império**], pois achava que a mulher não devia ser nem muito doméstica, nem muito intelectual [...]” (O Jornal-RJ, 28-04-1963, p. 4, grifo nosso)

Neste pequeno relato “romanceado” pelo jornalista e pela própria Sophia, ela declara que: assim que se casou foi para a Europa, onde fez cursos de filosofia, arte e ciências sociais, foi jornalista brasileira e se aperfeiçoou em pedagogia, e após todas estas experiências ela pôde então, abrir seu Liceu Império, classificado por ela como uma “Escola de Arte Feminina”. Contudo, remontando uma cronologia com os documentos que temos, isso não parece ter ocorrido da maneira relatada. Some-se a isso o fato de a matéria jornalística ter sido realizada no ano de 1963, quarenta anos após a chegada dela

⁹⁴ Collecção de Leis Municipaes e Veto (RJ), 1928, p. 791, ed. 00052. Grade das escolas. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

ao Rio de Janeiro. Por isso, é preciso ter o olhar crítico aos fatos, sendo esse nosso companheiro nesses relatos pessoais.

Sobre sua “Escola de Arte feminina”, o Liceu Império, foi um estabelecimento destinado ao público feminino e inaugurado em 1932 e dirigido por Sophia Jobim até 1954, como uma escola profissionalizante – localizada no centro do Rio de Janeiro. Esse curso pretendia profissionalizar mulheres enquanto modistas, ensinando-as técnicas de modelagens e costura por meio do desenvolvimento artístico, técnico e prático, auxiliando na emancipação feminina na primeira metade do século XX, uma vez que elas poderiam ter uma profissão, mesmo que em ambiente doméstico. Contudo, para a base deste empreendimento, sendo ela a professora, prevemos a formação de modelista e costureira (modista como era chamado). Neste ponto, a questão levantada por Fausto Viana (2020, p. 388) soma-se às nossas indagações: “Onde foi que Sophia fez seus estudos de corte, costura e modelagem?”. Será que somente pelo “instinto” sobre estes estudos e técnicas, Sophia foi capaz de promover a criação e o estabelecimento de um empreendimento de ensino, apenas com sua formação de pedagoga?

Segundo relatos da própria Sophia, publicados no Diário de Lisboa em 1957, ela detalhou parte de sua paixão pela costura como influência de uma de suas avós, afirmando: “(...) adoro costurar. Desde menina, sempre cosi bem. Comecei pelas roupinhas das bonecas que minha querida avó copiava para elas (...)”. Ou seja, de acordo com relato pessoal, a avó dela copiava modelos para suas bonecas, modelava a partir de um exemplo de modelo / roupa, cortava o tecido e unia as partes até as vestes se materializarem. A partir desse relato pormenorizado, Sophia pontuou a origem de seu aprendizado ter tido influência de sua avó, quando via todo esse processo. A partir disso foi se capacitando e se influenciando pelo poder que qualquer costureira tem de materializar uma peça de roupa, pois quando cortamos um pedaço de tecido temos a necessidade de uni-los, quando entra a costura.

Como trabalhamos com a metodologia da narrativa subjetiva, entendemos que Sophia articulou todos os discursos nas matérias jornalistas da época, pela influência forte de seu irmão Danton Jobim (1906-1978), fabulando e construindo narrativas, bem apropriadas às tendências daquele momento. Por isso, procuramos entender o que era a modelagem / corte e costura no período da professora, a fim de evitarmos aumentar ainda mais a “ilusão biográfica” descrita por Pierre Bourdieu (1996).

Na primeira metade do século XX, o período em que Sophia Jobim viveu, a sociedade feminina era educada para as prendas do lar, onde ofícios como o corte e

costura, o bordado, o crochê, os poemas, os trabalhos manuais e a arte da culinária eram ensinados desde a infância para as meninas, e com Sophia não foi diferente.

Contudo, sobre a possibilidade de Sophia ter frequentado aulas de corte e costura, Fausto Viana (2020) mostra um posicionamento firme dela publicado no Diário Carioca de 1934, em resposta a uma de suas leitoras, conforme: “Não frequentei nenhum dos cursos de costura daqui, nem dos Estados” (VIANA, 2020, p. 389). Nessa e em outras ocasiões esse assunto voltava sempre à baila, com as leitoras dos periódicos em que Sophia mantinha correspondências, e mais uma vez nos questionamos: Onde Sophia tinha se aperfeiçoado ou mesmo aprendido a costurar para dar aulas?

Para entendermos o posicionamento de Sophia, em reforçar a ideia de não ter frequentado cursos de modelagem / corte e costura no Brasil, realizamos um levantamento em declarações e respostas dadas às leitoras dos jornais Diário Carioca, A Noite Ilustrada e Revista da Semana, nos quais ela mantinha colunas de moda e destinava uma seção para Correspondências com as leitoras. Em algumas dessas declarações Sophia dizia que tinha feito cursos no exterior e buscava sempre o melhor para suas alunas. Vamos conferir algumas dessas informações respondidas às leitoras:

“ZINA – Não posso satisfazer o seu pedido de informação sobre escolas de corte. Sou suspeita para indicar-lhe a minha. Quanto as outras, **não as conheço; nunca as frequentei.**

MME. LINS – Desconheço a professora de corte a que se refere, assim como **não conheço, aqui no Rio, nenhuma outra, pessoalmente**” (Diário Carioca – Coluna ELEGÂNCIAS, 28-05-1933, p. 18, grifo nosso).

“ESTRELLA D’ALVA – Já por mais de uma vez tive oportunidade de dizer que **não conheço nem nunca frequentei nenhuma das escolas de corte daqui.** Se desejar ter uma prova mais positiva disso, peço citar o nome da professora que tal coisa lhe afirmou e eu farei um **desmentido publicamente**” (A Noite – Coluna MODELOS, 27-06-1934, p. 20, grifo nosso).

Conforme já mencionado, Sophia finalizou no ano de 1922 os estudos na Escola Normal de Itapetininga (SP). Essa escola normalista tinha como função principal formar professoras oferecendo competências sobre pedagogia e métodos de ensino, o que facilitaria em seu ofício como professora futuramente. Consultando documentação referente à essa formação na Escola Normal de Itapetininga, localizamos as disciplinas que ela cursou no quarto ano (1922), especificando: literatura, higiene, história geral e do

Brasil, pedagogia, desenho, música, ginástica e didática⁹⁵. Em declarações e depoimentos dados à imprensa, alguns anos após a conclusão do curso de normalista, Sophia afirmava ter conseguido aplicar seu conhecimento em pedagogia nas aulas que dava, seja de corte e costura ou indumentária, como veremos mais à frente.

Na busca sobre conteúdo das escolas encontramos uma possível precursora de Sophia Jobim, Rosina Nogueira Soares (????-1938)⁹⁶, citada como a primeira professora de trabalhos manuais e economia doméstica, segundo Nina Sargaço (2020) que gentilmente nos forneceu fotos digitais (de seu acervo pessoal sobre Memória dos trabalhos manuais femininos), partes do livro de Rosina Nogueira Soares (1913), com seu curso de corte e costura para aperfeiçoamento feminino. Este exemplar prevê um método de modelagem básica dos segmentos: infantil, feminino e masculino, da Escola Normal Secundária de São Paulo, uma escola modelo para aquele estado, conforme Fig. 50.

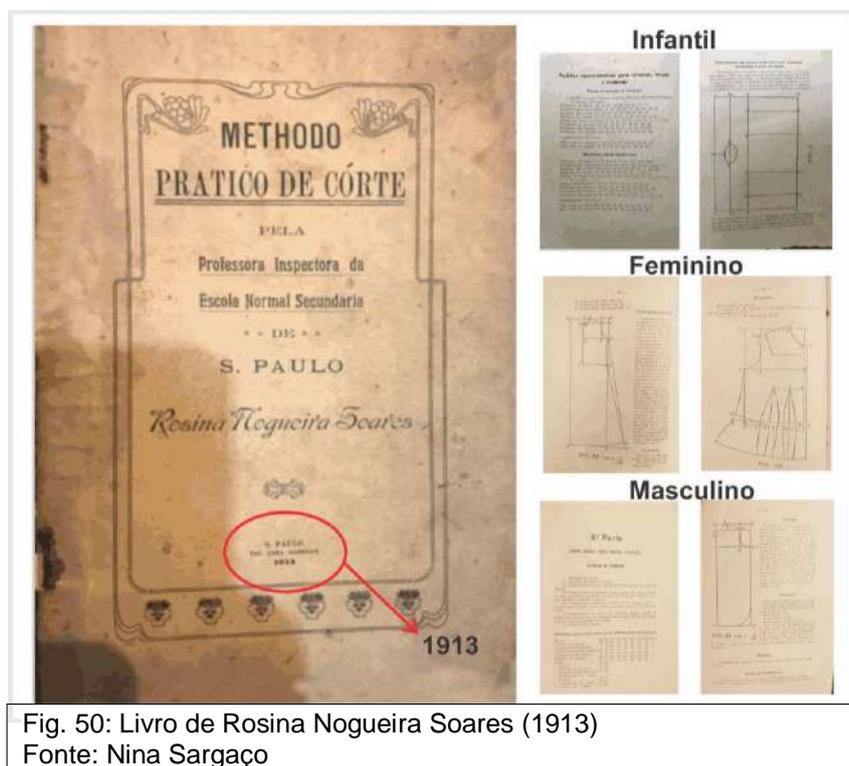


Fig. 50: Livro de Rosina Nogueira Soares (1913)
Fonte: Nina Sargaço

Encontramos outros indícios de matrizes curriculares de escolas no Brasil nos escritos de Nailda Bonato (2003) sobre educação feminina no final do século XIX e início

⁹⁵ Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMcr31 e SMcr32.

⁹⁶ Rosina Nogueira Soares foi professora e inspetora da Escola Normal Secundaria Caetano dos Santos de São Paulo e colaboradora da Cruz vermelha brasileira. Disponível em: <<https://ieccmemorias.wordpress.com/2018/03/29/trabalhos-manuais-para-meninas-e-mocas-na-escola-normal-da-praca-advinda-i-e-caetano-de-campos/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

do século XX, quando o ensino brasileiro primário feminino previa em sua grade escolar a “costura e tudo que se relacione” com ela. Associando o conteúdo programático de Rosina Nogueira (1913) e a tese de Nailda Bonato (2003), compreendemos que os cursos posteriores a esses, eram uma forma de aperfeiçoamento, como uma extensão de seus conhecimentos básicos sobre modelagem em diferentes tamanhos e modelos avançados, e que a costura mecânica ou o manuseio com a máquina de costura já era algo que a maioria das mulheres dominavam, desde muito jovens (BONATO, 2003, p. 70).

A partir de tudo que pesquisamos, acreditamos ser pouco provável que Sophia não tenha aprendido a costurar em nenhum estabelecimento brasileiro, com exceção dos tradicionais modelos de “cursos”. Porém, é provável que tenha se iniciado na costura com a ajuda e o incentivo de sua avó (como citado antes), mas por ter estudado em escola das freiras Marcelinas (que ficava no interior do estado de São Paulo), pode ter tido contato com a prática da costura como matéria complementar e ter se aperfeiçoado ao longo dos anos, por treino e repetição da atividade e capacitações paralelas. Isso tudo podemos identificar num fragmento da longa entrevista que ela fez, no ano de 1957, sobre as horas de folga dispensada em orientações para suas amigas sobre costura e modelos específicos para cada uma delas, vendo que seria impossível a demanda pela quantidade de amigas e dúvidas resolveu pôr em prática seus aprendizados pedagógicos, conforme declaração:

“... tendo meu marido ido fazer um serviço e engenharia em Minas, fui com ele, como professora lecionar na Escola Normal de Santos Dumont [à época ainda chamada de Palmyra] e **nas horas vagas reunia em minha casa as minhas amigas, às quais orientava nas suas complicadas costuras**, mas vi que era impossível, de per si, aconselhar a todas, pois eram muitas e **então sistematizei meus conhecimentos**, aproveitando os meus cursos de Pedagogia feitos em São Paulo, onde me formara em professora secundária e **comecei estudar Antropometria de todas as raças para fazer tabelas que ajudassem às minhas alunas a compreender, pelo estudo, o que eu fazia por instinto**. Foi assim que ingressei em minha carreira: por espírito de solidariedade...” (Diário de Lisboa, 1957, grifo nosso).

A citação acima coloca mais uma informação, quando Sophia revela ter sistematizado os conhecimentos que tinha (por instinto) numa forma de transmitir, primeiro às amigas, depois às diversas alunas que a procuraram para ter aulas. Ora, sabemos que uma forma lógica de todo ensino / aprendizagem tem embasamento na prática para alcançar o domínio. Por isso, a “especialização de Sophia”, não só nesta área

da confecção do vestuário, como nos estudos sobre indumentária, se deram através de pesquisas, observações e treinos, podendo sim ter se especializado em algum curso rápido no exterior e/ou em livros que adquirira em suas viagens, que parte se encontra no MHN. Entendemos que o conjunto de relatos da própria Sophia foi uma forma de autovalorização, a fim de promover seu curso de corte e costura – Liceu Império – que no período de sua inauguração havia inúmeros outros concorrentes ao de Sophia com discursos semelhantes, onde prevalecia a alusão às práticas estrangeiras, ou seja, “um postulado da existência contada” (BOURDIEU, 1996, p. 75). E foi assim que Sophia deu início à sua carreira com o lema de que “toda a mulher deve estar preparada para uma profissão”⁹⁷.

Sua atuação como professora não cessou ao fundar o Liceu Império, posteriormente no ano de 1948, no Rio de Janeiro, lecionou no Seminário de Arte Dramática do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), criado por Pascoal Carlos Magno (1906-1980) (FONTANA, 2014, p. 194). Seu envolvimento com Pascoal teve início em 1936 (VIANA, 2015, p. 28). Por diversos registros, Sophia e Pascoal fizeram promessas de parcerias, no entanto, o primeiro trabalho junto a ele, foi numa palestra no ano de 1944 no Rio de Janeiro, intitulada de “Psicologia do traje”, no “Curso de Teatro de Férias” (FONTANA, 2014, pp. 102-103).

Esta parceria profissional rendeu frutos com uma nova atividade da professora Jobim como figurinista, que vemos no subcapítulo sobre suas atividades profissionais e de forma espontânea, a pedido dos alunos, ministrou aulas para o Conservatório Nacional de Teatro do Ministério da Educação, aulas na cadeira “[Indumentária,] Usos e Costumes”⁹⁸.

Com os estudos sobre indumentária histórica aflorados por inúmeras viagens, pelos diversos títulos de livros adquiridos e trajes ao longo dos anos e sua vasta rede social, em 1949, “por iniciativa do crítico e historiador da arte José Flexa Pinto Ribeiro (1884-1971), Sophia foi inicialmente contratada como professora mensalista” (VOLPI, 2016a, p. 55) para ministrar a especialização de indumentária (idem, p. 56) na antiga EBA – Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)⁹⁹ da Universidade do Brasil (atualmente

⁹⁷ Diário de Lisboa, 1957. Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMdp20.

⁹⁸ De acordo com o *curriculum vitae* da professora Sophia Jobim Magno de Carvalho, pesquisado no MHN sob o SMdp6 04 (MHN, Arquivo Histórico, Acervo Sophia Jobim)

⁹⁹ Até o ano de 1965, a escola era denominada de Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), quando era uma unidade da Universidade do Brasil, mas a partir de 1965, passou ser somente Escola de Belas Artes (EBA), quando a Instituição passou a ser conhecida como Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), tendo seu contrato “renovado anualmente até 1956, quando foi nomeada professora regente pelo reitor Pedro Calmon” (VOLPI, 2015, p. 2), finalizando seu contrato em 1968, ano de sua morte, pois segundo matérias jornalísticas de 20 de outubro de 1968¹⁰⁰, na Coluna “Artes plásticas”, Quirino Campofiorito esclarece que:

“[...] a disciplina Indumentaria Histórica, que foi lecionada pela professora Sophia Jobim Magno de Carvalho até seu falecimento **recentemente ocorrido** [02 de julho]. A disciplina passou então ao professor Eros Martins Gonçalves [...]. [...] prejudicada a atividade no corrente ano letivo daquela disciplina [1968], por motivo da enfermidade da professora, foi decidido pela Congregação daquela Escola que o professor Eros Martins Gonçalves, se desincumbisse de um Curso nesse período que resta **de maneira extraordinária**, sobre a matéria [...]” (O Jornal, 20-10-1968, grifo nosso).

Como professora, Sophia Jobim foi precursora no ensino de Indumentária, na E(N)BA. O atual curso Artes Cênicas-Indumentária se originou daquele fundado por Sophia, ainda em 1949, mas passou por inúmeras transformações desde então, deixando de ser um lugar de estudo instrumental sobre a Indumentária Histórica, passando a ser a formação do ofício de figurinismo.

Além de sua formação comprovada como professora, entre outras que norteiam este universo sintetizados da formação oficial e não oficial da professora Jobim, vale acrescentar à lista de formação os seguintes cursos: de anatomia artística, modelagem e cópia de modelo vivo na ENBA (VOLPI, 2015, p. 5), na *Central Art School* de Londres, no *Bristsh Institute*,¹⁰¹ Curso de Traje Histórico, Desenho Teatral e Desenho de Trajes Modernos, na *Central Saint Martisn College of arts and Craft's*¹⁰²; Desenho do Traje Teatral, na *Traphagem School of Fashion*¹⁰³ (OLIVEIRA, 2016a, p. 156):

Ademais, sua atuação como professora a acompanhou por toda vida e dizia: “Nenhum prazer maior para a vaidade de uma mestra do que cultivar e fortalecer as fracas qualidades de seu aluno” (Revista da Semana, 29-07-39)¹⁰⁴. Sem dúvida o cuidado em ensinar, se capacitando para melhor repassar suas informações, fez com que o ofício de professora se sobrepusesse a todos os outros adquiridos no decorrer de sua vida.

¹⁰⁰ O Jornal (RJ), 20-10-1968, p. 3, ed.14438. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁰¹ *Curriculum Vitae* – Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMw3/2.

¹⁰² Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMcr52.

¹⁰³ Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMcr3 1a.

¹⁰⁴ Revista da Semana, 29-07-1939, coluna Arte e Técnica, p. 2. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

E, bem próximo do final de sua existência, Sophia se matriculou no Curso de Museologia quando as aulas ainda eram nas dependências do Museu Histórico Nacional – MHN, no ano de 1961, concluindo no ano de 1963, sua única graduação. Em sua formatura¹⁰⁵, teve uma declaração do diretor e orador José Montelo (VIANA, 2015, p. 57) salientando seus predicados, ratificado em matéria jornalísticas, conforme:

“O acadêmico [...] contando da surpresa que teve quando, preparando-se para oferecer a ela uma cátedra no Museu, pois sabia que com sua imensa cultura muito poderia ensinar naquele curso, viu, com espanto, qual a professora de Indumentária Histórica da Escola de Belas-Artes **acabava de se matricular modestamente como uma aluna qualquer**” (Correio da Manhã, 12-01-1964, grifo nosso).

Não foi modéstia de Sophia Jobim se matricular no curso oferecido pelo MHN para formação de museóloga. No ano de 1960, após o acúmulo de trajes e objetos antigos, Sophia fez de sua residência uma espécie de “museu”, expondo sua coleção de Indumentária Histórica e Antiguidades, em Santa Teresa (RJ). Ainda em vida, Sophia “reconheceu o MHN como local ideal para abrigar seu acervo particular, após sua morte” (OLIVEIRA, 2016b, p. 164), o que aconteceu em 1968, após o falecimento dela. O familiar responsável pela doação deste acervo foi o seu irmão, Danton Jobim.

Segundo Madson Oliveira (2019a, p. 117), Sophia reclamava da falta de bibliotecas e museus especializados no tema Indumentária, por isso mesmo, resolveu criar em sua própria residência aquilo que chamou de “Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades”, motivada para cuidar de sua coleção e ter seu “museu” reconhecido e legalizado [...] graduou-se no curso de Museologia do MHN em 1963, aos 59 anos (VOLPI, 2019, p. 88).

3.2 Atividade social e de representação

“[...] Sim. **Sou provinciana** [...]. Gosto do **contato com as almas**, e essa é uma boa maneira de fazer convívio com elas. Gosto de surpreender as almas dos outros. Adoro debruçar-me sobre o panorama humano. [...] **Encontro muita gente boa em meu caminho** [...]” (Diário de Lisboa, 01-06-1957, grifo nosso, SMdp 20).

¹⁰⁵ Correio da Manhã, 12-01-1964, p. 7, ed. 21710. Matéria de Olga Moretzsohn. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Sem dúvida Sophia Jobim teve uma infinidade de pessoas boas em seu caminho, que através de seu espírito desbravador e pelo privilégio de ter elevada posição financeira, pôde transitar em diversas áreas: culturais e sociais. Com essa “necessidade” do contato, relatado ao Diário de Lisboa, em 1957, Sophia conquistou a admiração de seu círculo social recebendo para si, atenção e o título de inúmeras atividades representativas.

Reunimos algumas imagens (Fig. 51) que retratam esse espírito agregador de Sophia, enquanto diretora e fundadora de sua escola profissionalizante, Liceu Império, onde promovia encontros e muitas vezes era surpreendida com calorosas recepções em sua intenção, principalmente em 19 de setembro, data de seu aniversário.



Fig. 51: A Noite Ilustrada (1934, 1935 e 1940) e Diário Carioca (1933)
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Seguindo uma linha de feminismo de sua época, em sua primeira representação social Sophia acumulava predicados, como: mulher moderna, burguesa, culta, intelectual e empreendedora do lar, que Claudia de Oliveira (2016 e 2019) classifica como “culto à domesticidade”. O único predicado que Sophia não conseguiu colecionar foi o de ser mãe. Segundo Ângela Âncora da Luz (2016, p. 45), “apesar de sua estabilidade financeira, a falta de filhos foi sempre uma lacuna sentida por Sophia”, e para tentar compensar esta ausência era motivada ao trabalho assistencialista, capacitando mulheres para “auxiliarem na manutenção de casa enquanto assistiam suas crianças e preservavam a independência

possível”. Estas ideias, sem dúvida, foram um norteador em suas tarefas e empreendimentos e, a não maternidade, provavelmente causou em Sophia motivação para preencher seu tempo, mas não a amargura, sofrimento e estagnação. Contudo, se olharmos objetivamente, o legado de Sophia acabou se tornando as sementes deixadas por ela para nós, pesquisadores, profissionais da área do vestuário e afins, herdeiros dos esforços da professora em transmutar através de conhecimentos, colecionismo, documentos e memória.

Encontramos em seu *Curriculum Vitae*, atividades e títulos como o de representante da nação e das mulheres em Congressos internacionais. O primeiro deles foi no ano de 1946, quando Sophia acompanhava seu esposo, em mais uma viagem à Europa, representando a Comissão Brasileira no X Congresso da Liga em Luxemburgo (Liga Internacional de Mulheres – LIM). Neste mesmo ano, ao comunicar sua ida à Europa, o Jornal do Comércio (RJ)¹⁰⁶ acrescentou mais uma responsabilidade à Sophia: o de “bibliotecária do Comitê Nacional da Liga Internacional de Mulher Pró-Paz e Liberdade”. Ou seja, além de representante exercia a função de “bibliotecária”, como uma detentora de sua rica coleção de livros e estudos, ou a fim de ressaltar a cultura da professora. De forma semelhante, lembramo-nos do termo utilizado para adjetivar informalmente uma pessoa com um vasto acúmulo de conhecimento “biblioteca ambulante”. Neste congresso Sophia Jobim foi a única representante da América do Sul.

O segundo Congresso, em que Sophia representou a mulher brasileira pela LIM foi no ano de 1951, na Grécia – Atenas. E, por fim, no ano de 1955, ela foi à ilha do Ceilão (atual Sri Lanka), para participar do XVII Congresso da Aliança Internacional de Mulheres no Ceilão (VOLPI, 2016a, p. 64), como Líder do Grupo Latino-americano.

Essa participação como representante de associações femininas já havia antes sido reconhecida, pois em 1947¹⁰⁷, por iniciativa de Berta Lutz¹⁰⁸, Sophia foi convidada a integrar a “irmandade” Clube Soroptimista¹⁰⁹, ocupando importante destaque, chegando à presidência (reconduzida por 4 anos) com sede em sua residência, em Santa Teresa (RJ)¹¹⁰. “Associativa”, este foi o adjetivo que a jornalista Daisy Porto¹¹¹ escreveu no ano

¹⁰⁶ Jornal do Comercio (RJ), 24-05-1946, p.6, ed. 00196. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁰⁷ Em 09 de setembro de 1947.

¹⁰⁸ Segundo Claudia de Oliveira (2016, p. 105), Berta Lutz, bióloga e advogada, foi uma feminista burguesa e grande líder sufragista nos anos de 1920, em luta pela concessão do voto às mulheres.

¹⁰⁹ O Clube Soroptimista existe até hoje. Disponível em: <https://soroptimistbrasil.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 17 de jun. 2021.

¹¹⁰ Rua Dr. Júlio Otoni, nº 589.

¹¹¹ *Curriculum Vitae* – Daisy Porto, jornalista credenciada no Palácio da Presidência da República. Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMw 3/2.

de 1952, para justificar Sophia Jobim como representante máxima no Brasil desta irmandade internacional.

Essa entidade surgiu no Estado da Califórnia (EUA), em 1921, segundo “Estatuto do Clube Soroptimista do Rio de Janeiro” encontrado nos registros de Sophia no MHN¹¹². Essa fundação teve a primeira sede na América Latina no Rio de Janeiro, que agregam mulheres de vida ativa, para se dedicarem ao trabalho voluntário de auxílio comunitário, viabilizando programas para a melhoria de outras mulheres (LUZ, 2016, p. 45). Vale destacar dois momentos registrados nos jornais da época e nos documentos de seu acervo (MHN). No ano de 1953, Sophia recebeu uma condecoração em reconhecimento por sua atuação, da representante canadense Margaret Kerr, uma insígnia com brilhantes “por seus bons serviços”. No ano de 1957, pelos 10 anos do Clube Soroptimista no Brasil, a entidade concedeu o Título de Honra à Sophia como testemunho de seu trabalho em “Qualquer parte e em qualquer tempo, no mundo inteiro”¹¹³.

Ao cotejarmos as atividades representativas de Sophia, envolvida com o Clube Soroptimista, lembramos da nota escrita em língua inglesa no cós da saia de nosso objeto de estudo, como vemos mais a frente ao analisarmos detalhadamente a peça.

Levantamos hipóteses sobre uma possível relação do Clube Soroptimista com o tecido-avental de Sophia, contudo os anos que acreditamos ter sido projetado foram entre final de 1930 e início de 1940, pela temática da baiana muito utilizada neste período e inclusive pela imagem constante no livro Almanaque da indumentarista Sophia Jobim (VIANA, 2020, p. 610), na qual a professora Jobim está com aparência mais jovem. Ademais, a relação com mulheres estrangeiras, se deu através de suas viagens e domínio de outras línguas estrangeiras. Embora ela não tendo desenvolvido o tecido-avental para as mulheres da irmandade após sua entrada como vice-presidente desta entidade (1947), Sophia pode ter feito como forma de *souvenir* para seu círculo estrangeiro mesmo antes de sua participação no Clube Soroptimista. Pelos diversos registros, sabemos que entre os anos de 1935 e 1947 Sophia Jobim fez inúmeras viagens ao exterior e conseqüentemente manteve muitas relações sociais, com pessoas do Brasil e fora dele.

Em sua dissertação, Madson Oliveira (2006) levanta questões sobre pertencimento e apropriação de bens sobre cultura material/imaterial, investigada pela via

¹¹² “Compromisso Soroptimista – Prometo fidelidade ao Soroptimista e as ideias que representa: sinceridade na amizade; alegria da realização; dignidade de servir; integridade da profissão; amor à pátria. Empregarei meus melhores esforços para promover, sustentar e defender estas ideias, para maior harmonia no lar, na sociedade, nos negócios, pela pátria e por Deus”. Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMcs 3.1.2.

¹¹³ *Curriculum Vitae* – p. 03. Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMw 3/2.

do design. Quando discorremos na hipótese do tecido-aventail de Sophia ter sido projetado como forma de lembrança – um *souvenir* – pensamos como o estrangeiro identifica este objeto. Segundo Oliveira (2006, p. 46): “O estrangeiro ou turista nacional tem a necessidade de adquirir uma ‘prova’ de sua viagem a lugares exóticos (distantes de sua cultura) como *souvenirs* ou sente-se ‘encantado’ quando, originário de um grande centro urbano”. Pensando assim, Sophia foi “turista” em várias ocasiões em que adquiriu inúmeros objetos, que acabou por torná-la uma colecionadora ligando-a à “cultura popular” de outros países ou regiões. Por outro lado, ela pode ter vislumbrado a possibilidade de criar um artefato (tecido-aventail), reunindo boa parte de seus talentos (modelagem / corte e costura; culinária; trajes regionais etc.), usando para tanto a baiana como elemento da cultura identitária do país, além desse tecido-aventail também se portar como uma lembrança local, para mulheres de seu círculo social.

Acreditamos que o tecido-aventail pode ter sido uma forma da própria Sophia ter desenvolvido uma espécie de *souvenir*, no qual ele seria o testemunho para mulheres estrangeiras “de uma viagem a um local exótico” que era o Brasil (OLIVEIRA 2006, p. 102). Ao nosso ver, Sophia também tinha a preocupação em “identificar o seu fazer como arte”, por isso “Para uns, a arte pode ser encarada como meio de sobrevivência, e o objeto produzido como mercadoria, enquanto para outros ultrapassa esses limites, é bem mais do que isso – é vista como um ‘dom de Deus’” (idem p. 102). Certamente a única necessidade de Sophia era o reconhecimento dos inúmeros talentos adquiridos no decorrer de sua existência.

Ademais, salientamos que, este tecido-aventail tem as expertises de Sophia mais voltadas para a moda do que para a indumentária, embora acreditemos que ela tenha utilizado seus estudos para a criação dos modelos do aventail sem alça, que nos remeteu à região da Bretanha. Contudo, lembramos do trecho dos escritos de Ana Audebert e Ivan Coelho (2016).

“Antes era a prática e a crítica, através do Lyceu e da Coluna de moda, **uma crítica ainda bastante informada pelas questões estéticas ligadas à roupa como moda**. Com a entrada no universo acadêmico [1949] Sophia passa a dar mais valor à **questão etnográfica**” (OLIVEIRA; SÁ, 2016, p. 120, grifo nosso).

Somos levados a continuar defendendo a hipótese de que o tecido-aventail de Sophia tenha sido uma maneira dela presentear com um *souvenir*, ao mesmo tempo em

que homenageava e ressaltava a identidade cultural do Brasil, estava ela própria sintetizando seus saberes, conjugando “arte, técnica, memória e design”, palavras que utilizamos no subtítulo dessa dissertação.

Além disso, Sophia foi considerada “Associativa” por Dayse Porto e também “Hospitaleira”¹¹⁴, por suas inúmeras recepções acolhendo em sua residência os “mais altos vultos femininos internacionais” que chegavam ao país, além de chefes de estado, representantes do governo, diplomatas, jornalistas, etc. Enfim, a elite social do país, numa época em que o Rio de Janeiro ainda era a capital federal do Brasil. Além da arte de receber que Sophia tinha com “a fineza das virtudes domésticas” ela também ressaltava seus dons culinários com pratos exóticos e temáticos. Entendemos que seu projeto do tecido-aventail tenha, em parte, relação com sua paixão pela culinária e ritos domésticos, como vemos no próximo item.

3.2.1 Culinária

“(…) Você é uma das criaturas que melhor sabe receber no Rio e estando incumbida de fazer uma seleção de receitas brasileiras, bem típicas, que possam servir de propaganda no exterior nas nossas embaixadas, queria lhe pedir a sua valiosa colaboração. Será que você poderia me enviar **10 receitas de pratos bem nossos** e que você sabe fazer com tão grande experiência, assim como **10 receitas de sobremesa (já tenho de vatapá, feijoada e moqueca)**. Se você fosse incumbida de fazer no exterior um almoço tipicamente brasileiro fora destes pratos, quais os outros que você ofereceria?” (Myrthes – SMcr20)¹¹⁵.

A culinária, considerada por muitos uma arte, encanta a todos pelos “sabores” e seduz pelo paladar, com receitas muitas vezes passadas de geração em geração, ou mesmo de uma cultura para outra, revelando memórias, afetos e curiosidades. Para muitos, a culinária se assemelha à alquimia, ao misturar temperos, cheiros, sabores transformando tudo isso em pratos que alimentam o corpo e a alma.

A descoberta de novos sabores vem acompanhado do prazer em preparar recepções e servir aos convidados, em torno de uma mesa minuciosamente elaborada. Isso tudo parece ter acompanhado a vida de Sophia Jobim, sendo nesse aspecto também

¹¹⁴ *Curriculum Vitae* – p. 06. Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMw3/2.

¹¹⁵ Embaixada do Brasil – Viena/Áustria, 03-03-1959, Myrthes (SMcr20).

uma estudiosa, curiosa e entusiasta. Viajada como era, gostava de ressaltar a culinária brasileira em pratos corriqueiros ou elaborados, mas mantendo sempre uma espécie de assinatura pessoal.

Os padrões educativos femininos do período de Sophia previam esta intimidade com a culinária, porém ela foi além, tornando-se uma referência em recepções e eventos festivos, oferecendo habitualmente em sua residência: jantares, festas, coquetéis etc., nas quais circulavam autoridades políticas, o meio artístico, a imprensa, os amigos do seu círculo internacional, entre alguns alunos (VIANA, 2020, p. 611).

A competência em elaborar menus típicos e regionais, além do domínio das receitas e execução dos pratos, era de conhecimento de todos, característica exaltada em muitas matérias jornalísticas. Um fato curioso pode ser citado aqui, como vemos na epígrafe desse subcapítulo, retirado da carta enviada para Sophia por Mme. Myrths, da Embaixada Brasileira na Áustria, em Viena, solicitando ajuda para o envio de receitas culinárias de 10 pratos salgados e 10 sobremesas, como forma de propagação da cultura brasileira naquele país. Lamentamos não termos encontrado a resposta de Sophia com os 20 pratos de sua preferência e referência.

Uma outra curiosidade é entender a paixão de Sophia pela culinária para além dos muros da Universidade, quando dava aulas de Indumentária na E(N)BA, promovendo reuniões em sua residência. Conforme matéria publicada na revista *Côr-de-Rosa*, em 1960¹¹⁶, as suas inúmeras viagens trouxeram o conhecimento dos costumes, da cozinha e da indumentária dos países visitados e estudados através de livros, conforme o trecho: “E, com isso, suas aulas de indumentária se completavam, abrangendo um conhecimento profundo de cada povo. Se fala sobre o Kimono, a aula acaba na cozinha com pratos típicos japoneses. E dona Sophia tem um trabalho enorme em achar os ingredientes”.

Ou seja, um atravessamento pouco “comum” para o meio acadêmico daquele período, embora houvesse, fora da Universidade, cursos como Economia Doméstica Social¹¹⁷, por exemplo, que tinham uma parte reservada ao ensino do alimento e técnicas de preparo com o objetivo de formar “boas donas de casa” ou cozinheiras com truques básicos de cozinha. Somente no final da década de 1990, surgiram os primeiros cursos gastronomia no nível de bacharelados no país (ROCHA, 2016, p.18).

¹¹⁶ Revista *Côr-de-Rosa* suplemento semanal do O Jornal dos Esportes, 07-08-1960, p. 05. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹¹⁷ Diário Carioca, 30-11-1952, p. 6. A escola Municipal Amaro Cavalcante (estabelecimento de ensino da prefeitura), adotou em seu currículo o curso de “Economia doméstica social”, para jovens ambos os sexos. A professora Jobim foi convidada de honra para a exposição dos trabalhos dos 52 alunos desta instituição. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Essa ação incomum de Sophia estava ligada à busca pela história e raízes de um povo, repassando o conhecimento em sala de aula, por meio dos sentidos (visão, olfato e paladar), o que estudava em livros sobre comidas típicas, e isso englobava os alimentos de cada região e costumes regionais, além do vestuário e objetos que completassem aquele conjunto relativo à cultura local, difundindo os estudos sobre questões étnicas.

Encontramos em seus registros fotográficos, assim como em matérias jornalísticas, que Sophia levava seus alunos em sua residência (MIH) para visitas e como complemento de aulas, mas somente para aqueles mais interessados (OLIVEIRA, 2019b, pp. 55-56) e a partir desses relatos supomos que estas seriam o que conhecemos como “aula externa”, sendo o preparo destes alimentos e pratos associados aos trajes apresentados. Ou seja, a professora Jobim ia além em tudo que se propunha fazer, uma característica sempre observada no perfil que estamos traçando sobre sua personalidade.

Na Fig. 52, dois registros com um grupo de visitantes em sua residência.



Fig. 52: Visitantes na residência de Sophia Jobim
Fonte: Arquivo histórico/ MHN sob os códigos SMm157 e SMm158

Consultando a biblioteca que pertenceu à Sophia Jobim, e que atualmente se encontra no MHN, foram contabilizados 1503 títulos, divididos em 200 periódicos, 219 folhetos e 1084 livros. Recentemente, tomamos conhecimento do levantamento pormenorizado desse acervo bibliográfico realizado pelo prof. Madson Oliveira(2020⁸)¹¹⁸.

Para um melhor entendimento desse montante, analisamos as listas fornecidas pela biblioteca do MHN e agrupamos por afinidades de assuntos em 14 categorias, como: 1) Arquitetura, Design, Turismo; 2) Arte popular e folclore; 3) Ciências Sociais; 4) Clubes

¹¹⁸ Post no Instagram @historiadamoda.ufff. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CC4a4xTqxnK/>
Acesso em: 09 jan. 2021.

e associações; 5) Corte e Costura, Modelagens e Design de Moda; 6) Culinária, Manuais de etiqueta, Economia e Trabalhos Domésticos; 7) Religiões; 8) História das artes; 9) Indumentária (e seus vários desdobramentos); 10) Leis; 11) Lugares, países, continentes; 12) Metodologia visual; 13) Mulher; 14) Museologia e museus, conforme síntese apresentada através de gráfico (Anexo 02).

Mesmo não sendo ainda a divisão definitiva, percebemos que o maior volume recai em cinco grandes grupos: a) História das artes: Literatura, Teatro e Dança (329 / 21,89%); b) Indumentária: Etnográfica, Histórica, Militar, Religiosa, Teatral / Têxteis (284 / 18,90%); c) Culinária/Manuais de etiqueta, economia e trabalhos domésticos (201 / 13,37%) e d) Corte e costura/Modelagens/Design de moda (139 / 9,25% e) Metodologia visual/Técnicas de ilustração (138 / 9,18%). Esses quantitativos nos revelam que, pelo volume de títulos, esses eram os principais assuntos que Sophia se interessava em estudar, pesquisar e se informar, sendo os percentuais em relação ao total do montante.

Os dois maiores interesses, por assim dizer, de Sophia eram respectivamente livros de História das Artes (21,89%) e a respeito de Indumentárias (18,90%) e sobre isso nos aprofundamos numa nova subdivisão, quando apresentamos informações da própria Sophia contemplando os trajes históricos.

Mas, para nosso interesse especificamente a respeito da culinária, tema principal nesse subcapítulo, vale ressaltar que esse grupo de material bibliográfico representa 13,37% do montante. Ou seja, a culinária era tratada por Sophia com tanto interesse e responsabilidade como nos outros assuntos aqui relatados.

Estamos convencidos de que o tecido-aventail é uma espécie de traje utilitário, pois é usado na cozinha como forma de proteção durante o preparo dos alimentos e acreditamos que ele foi gerado pela paixão de Sophia Jobim pela arte da culinária, também.

A culinária de Sophia nos foi revelada e descortinada pela quantidade de cadernos e livros de receitas, além dos inúmeros registros fotográficos e cartas, que comprovam seu afeto e domínio no preparo de alimentos para servir em suas recepções. Essa dedicação de Sophia já foi observada por nós especialmente no campo do vestuário. E agora, também quando o assunto eram as receitas culinárias e tudo o que envolvia o convívio social, notamos que Sophia privilegiava a arte de elaborar a comida, associando às particularidades diversas em nome da qualidade local e regional. No entanto, ela demonstrava intimidade com as receitas culinárias, ao mesmo tempo em que se esmerava por receber bem os convidados, incorporando desde os pratos típicos da região (ou país)

selecionada(o), combinando com as louças, as pratarias (Fig. 53a) e os trajes históricos oriundos de sua coleção particular usados por suas assistentes, conforme Fig. 53b.



Fig. 53: a) Mesa organizada por Sophia Jobim e o cuidado em servir e explicar cada prato aos convidados e b) Suas assistentes vestidas com trajes regionais em uma de suas recepções
Fonte: Arquivo histórico/MHN sob os códigos a) SMr43.7 e b) SMcs11.04)

Mas, ela preocupava-se ainda em transformar suas recepções em verdadeiros entretenimentos. Aqueles jantares, coquetéis e recepções que organizava, oferecendo ainda danças típicas, música inspiradora, num cenário devidamente ambientado com o tema, o que possibilitava a permanência na memória afetiva dos convidados, passava a ser citada pela sociedade carioca e recebendo, por vezes, o qualificativo de recepção *à la* Mme. Carvalho¹¹⁹, conforme Fig. 54.

¹¹⁹ Redução usual de influência francesa que Sophia usava principalmente nos anos de 1930, optando por assinar seu nome de casada Carvalho em sua coluna de moda Elegância publicada no Diário Carioca (OLIVEIRA e SÁ, 2016, p 117).



Fig. 54: Dança típica encenada em uma de suas recepções
Fonte: Arquivo histórico/MHN sob os códigos SMcs11.19 e SMcs11.20

As fotos e os documentos mostram mais este talento especial de Sophia Jobim: arte de receber bem. Nessas ocasiões, ela investia tempo e afetos para expressar-se estética e simbolicamente por meio de pratos e receitas, demonstrando o quanto ela se empenhava e transmitia aos convidados parte de seus conhecimentos sobre uma cultura, região ou mesmo gosto particular, registrados ao longo dos anos de 1940 a 1960, em matérias jornalísticas da imprensa nacional e estrangeira (OLIVEIRA, 2018, p. 106).

Nos registros fotográficos (Fig. 54) percebemos certa teatralidade para entreter e, ao mesmo tempo, reproduzir o tema que Sophia escolhia para cada momento, considerando que em algumas ocasiões ela chegava a vestir-se a si própria e outras pessoas a fim de trazer o “espírito” da época, da cultura ou da região, durante suas festas.

Queremos chamar atenção para o fato de uma certa predileção pela culinária e cultura baianas, pois Sophia, em muitas recepções, mantinha uma “baiana quituteira” vestindo trajes e adereços característicos daquele lugar, servindo iguarias aos convidados (comidas típicas), em fogareiro para manter aquecido algum tipo de alimento, muito semelhante com a representação que a própria Sophia desenhou no tecido-avental.

Na Fig. 55a a baiana posa ao lado de Sophia e uma convidada, mas na Fig. 55b a mesma “baiana” está se apresentando para as convidadas, em performance, reafirmando essa cena como uma das atrações daquela ocasião e sua predileção pela cultura baiana.



Fig. 55: Baiana: a) servindo bolinhos de tapioca em fogareiro e b) em performance
 Fonte: Arquivo histórico/MHN sob os códigos SMr31.27 e SMcs12.B33

Estas fotos (Fig. 55) são da reunião de comemoração de 10 anos do Clube Soroptimista que se encontram no acervo do MHN, e ocorreu na residência de Sophia Jobim, no bairro de Santa Teresa (RJ), em 1957. Além desses registros fotográficos, encontramos uma matéria no segundo caderno do *Jornal do Brasil*, com declarações que reafirmam toda a capacitação e prestígio que Sophia tinha em receber, destacados abaixo num trecho da matéria detalhando o bolinho de tapioca, um dos quitutes oferecidos em fogareiro de carvão e servido por uma autêntica baiana. Logo no início da matéria há uma referência à anfitriã, conforme:

“(...) no almoço oferecido por Sofia Magno de Carvalho às delegadas e demais membros do Clube, um número tão expressivo (...). Há dez anos passados, com Berta Lutz, Sofia Magno de Carvalho fundava em sua casa o Clube Soroptimista do Rio de Janeiro, daí o significado deste almoço que, como autêntica soroptimista, ela organizou perfeito em todos os detalhes, bastando citar **que nossos típicos bolinhos de tapioca foram servidos, em fogareiro de carvão, por uma legítima baiana vestida com seus trajés característicos (...)**”¹²⁰ (grifo nosso).

Anteriormente a este evento, no ano de 1952, Sophia já estampava as revistas e colunas sociais com suas recepções, seja para comemorar aniversários, bodas, ou até

¹²⁰ *Jornal do Brasil*, segundo caderno, 12-09-1957, p. 09. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

mesmo homenagens, noticiadas pela revista mensal Sombra (RJ) sobre a recepção oferecida às delegadas americanas da VIII Assembleia da Comissão Interamericana de Mulheres com matéria intitulada “Uma Festa Típica”¹²¹, na qual Sophia ofereceu seu famoso “Cuscuz paulista”, que vemos mais a frente, entre outros pratos típicos da culinária brasileira. Esta era uma forma de difundir entre os amigos estrangeiros “os nossos mais caros hábitos”, além de ser um evento artístico, no qual Sophia reunia apresentações de danças, assistentes devidamente vestidas com os costumes de cada região (no caso dessa imagem, com o traje da baiana etc.). Ademais, não podemos negar o orgulho que o casal Magno de Carvalho tinha em oferecer ao paladar e aos olhos de quem frequentava essas recepções, um pouco do Brasil.

A arte de cozinhar vem acompanhando o homem através dos tempos, misturando usos e costumes, regras morais e religiosas, aspectos geográficos, políticos e sociais, além dos sabores, ingredientes e técnicas, surgido na maioria das vezes de forma regional, entretanto a culinária não tem limites e atravessa para outras regiões possibilitando que esses “segredos culinários” se espalhem mundo a fora (LEAL, 1998, p. 98).

Atualmente, este “trânsito” ficou mais acelerado do que no período de Sophia, quando, na maioria das vezes, só com a imigração ou visitas a estas regiões podíamos ter acesso aos pratos típicos de cada região. Essa fronteira eliminada não se refere só a técnica do preparo dos alimentos, surgem as adaptações do plantio de diferentes tipos de alimentos, por exemplo cultivados em diversas partes do globo, além dos livros que facilitam o entendimento.

Outrossim, este tipo de culinária especializada eleva-se e torna-se conhecida como gastronomia, que “vem aumentando o intercâmbio de hábitos alimentares, tornando as cozinhas dos vários países cada vez mais parecidas, em especial, nos grandes centros industrializados” (LEAL, 1998, p. 99), ficando evidente nos últimos anos por aspectos como: comida saudável, propagação do conceito *gourmet* (sofisticação nas preparações), aumento dos estabelecimentos do ramo alimentício, publicações de livros e revistas, *food truck*, ditando moda com um número crescente de atrações sobre o tema, invadindo ainda a programação televisiva, até mesmo em *reality shows*.

Nessa tendência e interesse por culinária, Fausto Viana (2020) procurou resgatar e valorizar os cadernos de receitas e anotações de Sophia, reproduzindo alguns pratos de seus cadernos, aproveitando o momento de isolamento social por conta da pandemia de

¹²¹ Sombra, agosto de 1952, p. 45. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Covid-19, ao publicar o “Almanaque da Indumentarista Sophia Jobim”, já referido outras vezes em nosso texto. Nesta publicação foram testadas algumas receitas dos cadernos culinários de Sophia, refazendo e indicando pequenos ajustes em algumas, mas um grande sucesso de sabores (VIANA, 2020). Foi neste livro que encontramos a imagem de Sophia com aparência mais jovem vestindo o nosso objeto de análise (Fig. 56a) e meses depois, em intercâmbios com as bibliotecárias Daniella Gomes, do MHN, o prof. Madson recebeu mais uma foto de Sophia portando o avental (Fig. 56b), numa recepção em sua residência.



Fig. 56: a) e b) Sophia Jobim vestindo o avental com temática baiana
Fonte: a) VIANA, 2020, p. 610 e b) Arquivo do MHN

Para nossa pesquisa, encontrar essas fotografias tornou-se algo precioso, para conseguimos concluir parte da investigação, pois não tínhamos noção do período em que o tecido-aventil havia sido criado. No entanto, essa foto nos ajudou delimitar melhor o período de criação do tecido-aventil, pois sem outra pista, considerávamos um espaço temporal muito grande, abarcando desde o ano de lançamento do samba-maxixe “Cristo nasceu na Bahia” (1926) até o ano da morte de Sophia (1968). Mas, apoiado na metodologia das cronologias, observando a foto, analisando a silhueta e a fisionomia de Sophia, chegamos à uma datação aproximada entre os anos 1930 e 1940 (quando ela contava entre 30 e 40 anos). Contudo, ainda nos falta certeza por não conhecermos outros documentos que atestem a data dessas fotos.

Para ilustrar o interesse de Sophia pela culinária e, ao mesmo tempo, associar às pesquisas, ela costumava oferecer nas recepções uma famosa receita do “Cuscuz

paulista”, anunciado como a “receita da Marquesa de Santos” para “engambelar Dom Pedro I”, numa forma de seduzi-lo pela gula. Sophia se encarregou de realizar uma ilustração com a receita, desenhando motivos que lembram o primeiro Império brasileiro ao lado do prato finalizado, montado numa mesa especialmente para esse fim. Com destaque para a recepção oferecida ao Embaixador de Cuba, segundo registro no inventário de SJ sob o código SMr3¹²², na qual destacamos 04 dentre 78 fotografias PB, conforme sequência (Fig. 57: a, b, c, d), em que visualizamos momentos do preparativo deste prato tão festejado por Sophia e seus convidados.

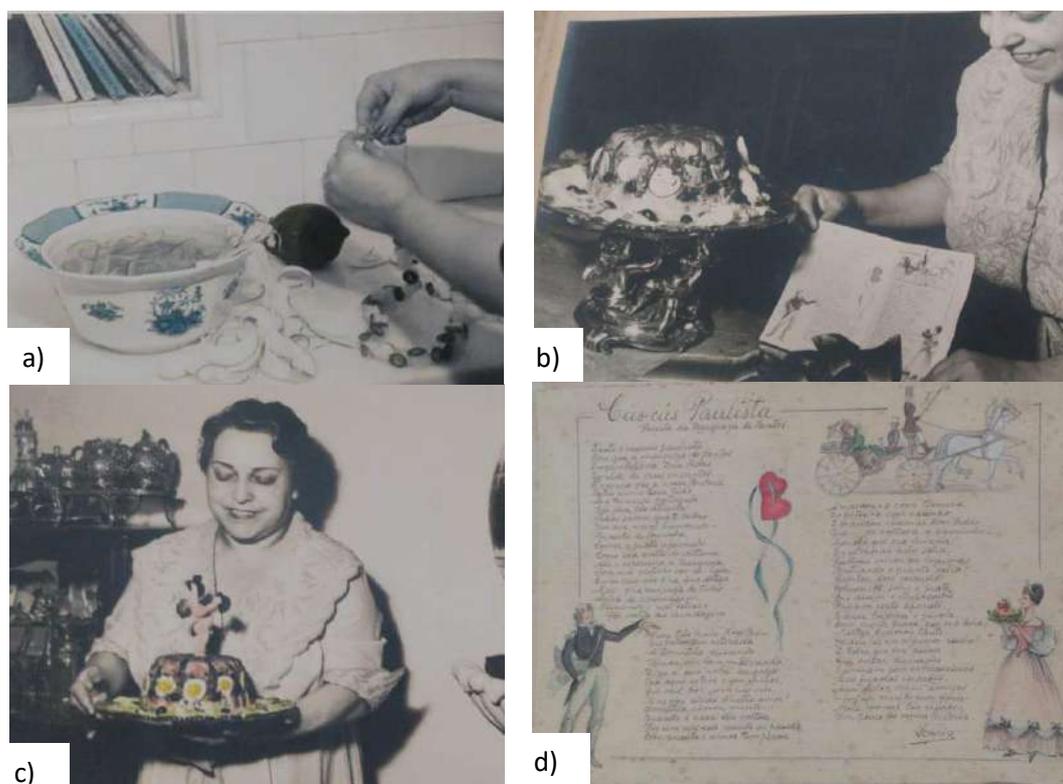


Fig. 57: a) O preparo; b) Sophia finalizando a decoração da mesa; c) Sophia exibindo o prato cuscuz paulista finalizado e d) O folheto com as ilustrações, receita da Marquesa de Santos e o poema escrito por Sophia Jobim
 Fonte: Arquivo histórico/MHN sob o código do álbum (SMc3)

Essa seleção de fotos dos momentos de intimidade e a paixão de Sophia pela culinária, traduzem os detalhes da mulher meticulosa que ela parecia ser, preocupando-se com tudo, deixando transparecer sua faceta de professora que até nos momentos de receber em sua residência, parecia explicar suas escolhas conforme Fig. 57b.

¹²²“Arte culinária. Resumo: álbum retratando diversos pratos ornamentados, de doces e salgados e formas de arrumação de mesas para servir em recepções, além de convite original criado pela titular, por ocasião de almoço oferecido ao Embaixador de Cuba, com poesias da mesma autoria”.

Em uma destas fotografias em P/B acompanha uma legenda que entendemos ser reveladora, por isso transcrevemos para essa parte de nosso texto:

“O ‘Cuscús paulista’ pronto para ser servido, **sobre uma toalha de linho bege bordada à mão por Sophia**, o cuscús paulista pela receita da Marquesa de Santos com molho de camarão. **Sobre ele um cupidinho também feito por Sophia**. No peixinho de porcelana um forte molho apimentado. **Os versos também feitos por Sophia foram também ilustrados por ela**” (SMr39.20, grifo nosso).

A legenda acima demonstra a liderança exercida por Sophia em todos os detalhes, desde a toalha da mesa, passando pelo objeto decorativo discriminado, como o “cupidinho”, e os versos feitos pela própria, além das ilustrações.

Temos a impressão de que nada vindo de Sophia era simples, e isso incluía a culinária, pois percebemos que sempre havia uma história por trás daquilo que ela escrevia, desenhava ou fazia.

Assim como Sophia Jobim buscou se especializar em estudos sobre trajes históricos (ditos por ela como: regionais/nacionais/etnográficos), entendemos um aprofundamento também nesta área do preparo e procedência dos alimentos, tipificando sua origem e perpetuando suas recordações, instintivamente acoplados em registros (anotações, fotos e livros) como forma de memória coletiva, percebido nas Figs. 53b e 55, nas quais Sophia utilizava sua coleção de trajes vestindo as moças, se materializando em ícones regionais como a baiana com joias centenárias e a portuguesa do Minho, demonstrando-nos que nossa lembrança e nosso ser são um eco de nossa vivência e de nossas referências sociais. Segundo Maurice Halbwachs (2003), “cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, por que todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida em sua sociedade” (HALBWACHS, 2003, p. 160).

As imagens a seguir (Fig. 58) são acompanhadas de anotações e estão fixadas num álbum, com legendas manuscritas que informam: “Sophia na sua festa latino-americana, mandando servir, à delegação dos Estados Unidos, **comidas típicas**, por **uma baiana em traje autêntico** enfeitada com joias centenárias” (SMr39.8) e “**Pratos típicos** brasileiros servidos, na residência da Sra. Sophia Jobim Magno de Carvalho, com **trajes típicos** conforme a sua origem. Vê-se representantes da América do Norte, Peru, Guatemala etc.”

(SMr39.1). Ou seja, temos aqui a expressão do conhecimento de Sophia tanto nos pratos, quanto nos trajes “típicos” como informam as respectivas legendas.



Fig. 58: Ornamentação da mesa da festa latino-americana
Fonte: Arquivo histórico/MHN sob os códigos SMr39.8 SMr39.1

As culturas ascendentes, seja pela culinária, trajes ou costumes, são estruturas sociais presentes no passado interpretadas com vistas à produção e comunicação de um sentido compartilhado socialmente. Assim como descrito por Maurice Halbwachs (2003), o processo da pesquisa com memória é um exercício profundo de interpretação dialogada com o presente, por isso a leitura que fizemos sobre o tecido-avental associada às fotografias do acervo no MHN e às narrativas postas em seus cadernos nos permite identificar a culinária como veículo de comemoração, prazer, socialização, alegria, encontros, e, principalmente, como parte de sua experiência pessoal e identitária.

Relacionamos o fazer culinário na trajetória de Sophia por entendermos que essa foi uma atividade importante como identitária para ela e que está relacionado ao tecido-avental, na medida em que ele simboliza tanto a especialização dela na feitura de pratos e receitas saborosas, quanto no seu empenho em promover o encontro entre as pessoas, em torno das mesas que organizava. Nesse sentido, o avental que ela portava na Fig. 57, o mesmo que estudamos nessa pesquisa, parece sintetizar os ofícios que ocupavam boa parte de seu tempo, ao longo de anos.

Por isso, no próximo subcapítulo adentramos na atuação profissional de Sophia Jobim, principalmente focando naquelas ocupações que a ligavam ao projeto do tecido-avental.

3.3 Atuação profissional

“Não considero o trabalho uma punição, porque o prazer da realização recompensa todas as canseiras. Quando tomo a cargo uma coisa, tenho de a concluir. Não sei deixar as coisas sem solução” (Sophia Jobim)¹²³.

Como proferido pela própria Sophia Jobim acima, o trabalho se tornou o farol a guiar o caminho e a trajetória profissional dela, em que o objetivo sempre foi a realização e conclusão do que se propunha executar. Por isso, seu *Ex-Libris*¹²⁴ tinha como lema a seguinte mensagem que ratifica sua atuação: “A minha atividade profissional é um ideal em realização; daí o meu amor ao trabalho” (SMet122).

Dando sequência à sua formação e prevendo colher frutos, Sophia tornou-se uma empreendedora ao fundar seu próprio estabelecimento de ensino – o Liceu Império (1932-1954), concomitantemente à atividade de “jornalista”, na qual desencadeou uma corrida pela divulgação de sua escola profissionalizante, por meio de suas colunas de moda. A inserção dela junto aos jornais se deu pela abertura que Sophia tinha com a imprensa, através de seu irmão Danton Jobim, que iniciou como redator e chegou a Diretor presidente do Jornal Diário Carioca. Vale destacar que além de empreendedora e jornalista, Sophia se capacitou ao longo dos anos pela prática e estudos como modelista, uma profissão extremamente importante para a base de uma empresa do vestuário, técnicas demonstradas no tecido-avental.

A trajetória profissional de Sophia a levou a ser convidada a ministrar aulas na Universidade do Brasil, em 1949, um grande salto para aquela professora secundária que se dizia provinciana, já tendo um sucesso relativo antes com seu curso de corte e costura (Liceu Império). Ao se sentir parte integrante da E(N)BA, a professora Jobim “tão logo fez parte do corpo de professores contratados tratou de alterar o nome do curso para Indumentária Histórica” (VOLPI, 2016a, p. 61).

Sophia Jobim não escondia seu encanto pela indumentária histórica e em entrevista à Revista Ilustração Brasileira, no ano de 1949, declarou que educou sua sensibilidade “estudando o assunto com paixão, há 15 anos”¹²⁵, o que corresponde ao ano de 1934, como início dessa dedicação.

¹²³ Diário de Lisboa, 1957. Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMdp20.

¹²⁴ Significa: “Dos livros de” em forma de logotipo. Indica posse, afixada na contracapa de livros.

¹²⁵ Ilustração Brasileira (FRA), 23-03-1949. ed.00167. Matéria: O “Chitton”, reflexo da velha Grécia harmoniosa. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

A entrada para o corpo docente do TEB em 1948, a convite de Pascoal Carlos Magno, conduziu Sophia à prática do figurinismo, agregando mais um ofício em sua trajetória profissional. A lista de trabalhos feitos pela professora como figurinista que tomamos conhecimento até o presente momento, foram: 1946 – no Teatro Profissional, desenhou os figurinos para a atriz Bibi Ferreira, para a peça Senhora, que somente estreou em 1949; 1952 – no Teatro amador, assinou o guarda-roupa para as produções de Antígona e Édipo Rei; 1953 – no Cinema, foi responsável pelo projeto dos figurinos no filme Sinhá Moça (OLIVEIRA, 2016b, p. 161), além de ter colaborado com as performances da declamadora Francesca Nozières, em 1948 (VOLPI, 2016a, p. 58). Por meio da pesquisa em jornais da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, encontramos pequenos recortes em periódicos do ano de 1951, em que Sophia aparecia como convidada pela Casa do Porto¹²⁶ para desenhar os figurinos da peça “O Tio Rico” encenada pelo grupo “Escola dramática Rosa Damascena”¹²⁷ e, finalmente, também em 1951, para o “Teatro Educativo do Instituto La-Fayette”, consta o nome de Sophia como responsável pelos figurinos da peça “Sinhá Moça Chorou”¹²⁸.

Como colecionadora, Sophia se manteve até o final da vida, sendo essa “uma produção intelectual especializada” (OLIVEIRA; SÁ, 2016, p. 118) o que a elevou ao status de Colecionadora, especialista em assuntos do vestuário.

No ano de 1956, Sophia iniciou a divulgação de algumas peças de sua coleção para um pequeno grupo de seu círculo social, recebendo em sua residência interessados no assunto. Esse interesse acabou se constituindo no Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades – MIH, inaugurado oficialmente em 15 de julho de 1960¹²⁹, levando-a a estudar museologia a partir do ano seguinte.

A contribuição das pesquisas e das criações de Sophia trouxe um outro olhar para a indumentária de acordo com o novo tempo que a modernidade instaurava, quando ela passou a ministrar aulas na E(N)BA (LUZ, 2016, p. 41). Na sequência, selecionamos uma parte desse universo sobre trajes históricos, como complemento do traje da baiana que ilustra nosso tecido-avental, analisado no capítulo 2.

Deste ponto, selecionamos três atividades profissionais que deram subsídios para a construção do projeto do tecido-avental de Sophia: a de jornalista e suas colunas de

¹²⁶ Casa de divulgação da Arte Portuguesa.

¹²⁷ O jornal (RJ), 06-09-1950, p. 7, ed. 9737. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹²⁸ O jornal (RJ), 06-06-1951, p.11. ed. 9540. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹²⁹ Jornal do Brasil, 17-07-1960, p. 5. Data oficial de inauguração em 15-07-1960, no bairro de Santa Teresa, sua residência. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

moda, a especialista em indumentária e, sobretudo, a professora de modelagem / corte e costura (Liceu Império), quando reclamou para si a criação de um método de modelagem original. Optamos por explorar estas atividades em subcapítulos, a fim de pautarmos nossa análise nas investidas de Sophia Jobim que tangenciam o tecido-avental e, sobretudo, focando na metodologia de modelagem / corte e costura aplicada em sua escola profissionalizante.

3.3.1 Jornalista: Colunas de moda

“Não sou **cronista** diretamente interessada em fazer reclame comercial do [Norman] Hartnell [1901-1979] – famoso costureiro da aristocracia inglesa! **Jornalista**, dedicada a problemas educacionais, relacionados com assuntos de arte, sempre me esforcei para que minha pena independente [caneta] só escreva com ‘absoluta sinceridade’, sobre assunto que eu tenha estudado com carinho” (Sophia Jobim, grifo nosso)¹³⁰.

O jornalismo surgiu na trajetória de Sophia Jobim, a princípio como veículo para a divulgação de sua escola profissionalizante – Liceu Império, depois foi ganhando mais espaço e ela pôde se diferenciar de seus contemporâneos (cursos de corte e costura) como uma especialista, divulgando tendências de moda por meio de suas viagens ao estrangeiro e, por fim, tendo como mote a indumentária histórica. Sua dinâmica comunicativa seguiu sua formação como professora, vivências pessoais e boa dose de intuição, pois não há registros de formação oficial em jornalismo.

As três principais colunas em que ela se sobressaiu e conseguiu destaque na imprensa nacional, primando por criações de modelos femininos, dando dicas de como confeccioná-los e antecipando tendências foram: Elegâncias (no Diário Carioca)¹³¹; Modelos (veiculada em A Noite Ilustrada)¹³² e Arte e Técnica (publicada na Revista da

¹³⁰ Revista da semana, 20-11-1946, p. 56. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹³¹ O Diário Carioca foi fundado em 1928 e “era um jornal de elite e com poucos leitores, relativamente, mas de enorme influência”, além de abrigar jornalistas famosos, principalmente pelo “senso de humor e requinte estilístico” (COSTA, 2011). O jornal era publicado diariamente, excetuando-se às segundas-feiras, ou seja, de terça-feira à domingo.

¹³² O jornal A Noite (RJ), foi fundado em 1911, por Irineu Marinho e o término de publicação em 1957. Considerado um dos primeiros jornais populares do Rio de Janeiro, com preços baixos, circulação diária e grandes tiragens. O jornal tratava principalmente da política nacional e de questões da cidade do Rio de Janeiro, com destaque para o noticiário policial. Um dos primeiros a tratar sobre questões do cotidiano. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-noite/>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Semana)¹³³. Sophia mantinha uma intensa comunicação com o público em geral e nas correspondências seguia suas instruções e dicas para cada modelo, corte, tecidos, cores, etc.

Pesquisando na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, encontramos inúmeras publicações em que identificamos a participação de Sophia Jobim nestas colunas. O título de “jornalista” o qual Sophia Jobim se autointitulava em matéria nos anos de 1940, (epígrafe) possivelmente teve o auxílio parental de seu irmão, o jornalista, Danton Jobim, pois “estava no DC [Diário Carioca] desde 1932, atuando como redator-chefe” (COSTA, 2011). Neste mesmo jornal, Sophia manteve uma coluna entre os anos de 1932 e 1935, lembrando que foi em 1932 que Danton Jobim assumiu a chefia da redação, convergindo para que Sophia também passasse a colaborar com aquele periódico. Primeiro, com pequenas notas femininas de moda, publicadas na seção “Vida Mundana”. Depois, numa coluna intitulada “Elegâncias”, na qual ela assinava como “Mme. Carvalho, diretora do Liceu Império”, associando sua colaboração de colunista de moda ao empreendimento que ela recentemente havia inaugurado no centro do Rio de Janeiro. No Diário Carioca, ela passou a intercalar suas pequenas notas de moda com anúncios da escola profissionalizante, aumentando gradativamente o tamanho de sua coluna e conseqüente maior espaço nas páginas daquele periódico. Tomamos conhecimento de sua colaboração nesse jornal entre setembro de 1932 a novembro de 1935, com muita frequência. Depois, esporadicamente localizamos ainda algumas notícias nos anos de 1939 e 1940.

Outro espaço de divulgação do empreendimento de Sophia, foi no jornal A Noite (RJ), mais especificamente no suplemento “A Noite Ilustrada”, quando ela publicou a coluna “Modelos”. Sua primeira publicação ocorreu em 14 de setembro de 1932¹³⁴, cessando em 31 de julho de 1935¹³⁵, mas com pequenos anúncios do Liceu Império até o dia 10 de outubro de 1940¹³⁶, assim como fez nas publicações do Diário Carioca.

¹³³ A Revista da Semana foi um semanário brasileiro editado desde o início do século XX até o começo dos anos 1960, e incorporado ao Jornal do Brasil, após algum tempo de sua criação. Nesse periódico contribuíram muitos intelectuais e artistas, assim como conteve anúncios de produtos célebres, ao longo de sua trajetória. O enfoque dessa publicação era notícias e crônicas envolvendo a atualidade da então capital federal do Brasil, com notícias se estendendo para outras localidades do país.

¹³⁴ Noite Ilustrada, 14-09-1932, p. 11, ed. 00128. Coluna Modelos. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹³⁵ Noite Ilustrada, 31-07-1935, p. 11, ed. 00303. Coluna Modelos. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹³⁶ Noite Ilustrada, 01-10-1940, p. 11, ed. 00597. Coluna Modelos. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Nas duas colunas acima explicitadas, quem assinava os textos e desenhos era Mme. Carvalho, no início. Só depois de algum tempo, começou a aparecer o nome de Sophia Jobim, como diretora do Liceu Império, deixando mais explícito o elo entre Sophia e sua escola profissionalizante.

E por fim, o primeiro jornal a divulgar Sophia Jobim como especialista na área do vestuário e relacionando-a à escola profissionalizante foi a Revista da Semana¹³⁷. Contudo, sua coluna intitulada “Arte e Técnica” só teve início em maio de 1936¹³⁸, em seção nomeada de “Jornal das Famílias”. Na matéria de apresentação, uma jornalista fez visita ao Liceu Império, onde Sophia simulou uma aula teórico-prática para dar subsídios à enviada para descrever a metodologia de ensino da professora Jobim. Era claramente uma apresentação formal de Sophia e do Liceu Império, anunciando a chegada dela como nova colunista.

Neste periódico, a professora assinava como Sophia Magno de Carvalho (muito embora seus desenhos fossem assinados somente como Sophia) e sua coluna seguia uma estrutura similar às outras duas anteriormente descritas, nas quais indicava um ou mais modelos de *looks*, com texto explicativo e partes dos moldes desmembrados (decupados), cotejando às tendências dos grandes centros de moda no exterior.

Na Revista da Semana, além desta coluna, Sophia fazia inserções em forma de anúncios reforçando a divulgação de sua escola profissionalizante. Quando, por algum motivo, a coluna não era publicada, o anúncio do Liceu Império aparecia em outras colunas que tratavam de moda ou de assuntos exclusivamente femininos. Eram pequenos anúncios contendo o endereço de seu estabelecimento de ensino, destacando a afirmativa “O mais perfeito estabelecimento de ensino de corte e costura. Único em que o ensino theorico é acompanhado da prática”.

Após iniciar suas publicações junto a este periódico (em maio de 1936), Sophia viajou para a Europa e só retornou ao Brasil em 1938. Mesmo estando fora do país, não cessou a colaboração com essa coluna e a consequente divulgação do Liceu Império, mesmo driblando a dificuldade na elaboração de alguns conteúdos divulgados, chegando a serem publicados algumas colunas com textos manuscritos.

Em busca na HBN, conseguimos ter acesso aos exemplares dos anos de 1936 a 1940. Nestes últimos anos, suas publicações na coluna “Arte e Técnica” foram espaçadas

¹³⁷ Revista da semana, 13-08-1932, p. 3. ed. 0003. Inauguração Lyceu Império – Diretoras Mme. Carvalho e Mme. Arruda. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹³⁸ Revista da semana, 02-05-1936, p. 39. ed. 00021. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

e apenas encontramos uma publicação do ano de 1940, finalizando com a arte gráfica e o nome, conforme Fig. 59a. No ano de 1941, percebemos uma inquietação de mudança no nome da coluna e na arte do cabeçalho em apenas 03 publicações neste mesmo ano, com destaque na Fig. 59b, na qual o nome de sua coluna apareceu invertido, mas acabou voltando para o nome original, apenas adaptando-o à nova grafia da palavra “Técnica”.



Fig. 59: a) Primeiro cabeçalho e b) 3 nomes com mudança de nome da coluna
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

No ano de 1942, Sophia teve duas publicações com figurinos para o carnaval, voltando a recheiar as páginas daquele periódico. Depois, somente em 1946¹³⁹ foi publicada uma crônica sobre a moda estrangeira e outra em 1947¹⁴⁰. É importante chamar a atenção para um fato que nos interessa sobremaneira, pois nestes dois anos, sua assinatura aparecia como “Sophia Jobim Magno de Carvalho”, abandonando outras formas (como Mme. Carvalho ou mesmo Sophia Jobim). Ou seja, da mesma maneira que encontramos junto ao croqui que ela desenhou no tecido-aventail.

Em síntese, o ofício de jornalista foi fundamental para entendermos um pouco mais sobre o Liceu Império, que nos aprofundamos mais a frente, como também suas demais atividades, inclusive no próximo item resgatamos seu ofício como estudiosa sobre assuntos de indumentaria histórica.

¹³⁹ Revista da semana, 20-11--1946. p. 30 e p. 56. ed. 00045. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁴⁰ Revista da semana, 06-07-1947. p. 60. ed. 00023. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

3.3.2 Indumentarista: Trajes Históricos

“[Indumentária], é a ciência, a arte, a história, o sistema e a técnica do vestuário, em relação a certas épocas ou povos. É um dos extensos capítulos das ciências sociais, um dos mais fascinantes, talvez diretamente afeto ao ramo da etnografia” (Sophia Jobim)¹⁴¹.

Chegamos a mais uma faceta explorada em nosso trabalho, dentre as expertises e paixões de Sophia Jobim relacionadas ao vestuário – no campo da etnografia¹⁴², no qual ela dizia ter se especializado como indumentarista, termo que a própria avocava para si por se reconhecer como expert, ratificado pela imprensa brasileira e estrangeira da época, em diversos periódicos, como a “única” indumentarista da América do Sul¹⁴³. Esse tipo de especialidade teve grande importância na trajetória profissional de Sophia despertando a atenção dela quando realizou viagens à Europa, ao Oriente Médio, ao Extremo Oriente e às três Américas (LOUZA, 2017, p. 8), onde adquiriu peças de indumentária, antiguidades, trajes inteiros em tamanho natural ou em miniatura. Esse acúmulo de artefatos, culminou na inauguração de seu “Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades” no ano de 1960.

Conforme já mencionado, optamos por utilizar o termo “traje histórico” em vez de traje etnográfico/regional/tradicional/folclórico, prevendo uma problemática no que tange à imprecisão da palavra (SANT’ANNA, 2020). Além disso, suspeitamos que o interesse de Sophia por trajes históricos possa ter influenciado a referência ao traje de baianas no projeto do tecido-aventail, que já expomos no estudo localizado em outro subcapítulo dessa dissertação (2.4 A temática).

Portanto, adentramos neste universo peculiar sobre trajes históricos estudados por Sophia, pois é preciso entendermos a escolha deste tema para a configuração daquele artefato ilustrado com a temática regional do nordeste brasileiro, quando estilizou a imagem da baiana, mais especificamente o traje de uma baiana quituteira, como um elemento de identidade cultural (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2005, p. 382), ou seja, uma indumentária cheia de signos identitários e nacionais, muito estimulado nos

¹⁴¹ Diário Carioca, 01-10-1959, p. 5. ed. 09578. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁴² A etnografia (do grego *ἔθνος*, *ethno* - nação, povo e *γράφειν*, *graphein* - escrever) é o método utilizado pela antropologia na coleta de dados. Baseia-se no contato intersubjetivo entre o antropólogo e o seu objeto, seja ele uma aldeia indígena ou qualquer outro grupo social sobre o qual o recorte analítico será feito. (conforme <https://pt.wikipedia.org/wiki/Etnografia>).

¹⁴³ O Jornal, 28-04-1963, p. 4 e Diário de Notícias, de 19-06-1966, s/p. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

anos de 1930 e 1940, conhecido como “tipos nacionais”. Do mesmo modo, suspeitamos que o interesse de Sophia pela Bahia e pelos elementos e expressões estéticas incorporados à figura e ao traje da baiana estejam ligados à memória representativa do Brasil, mundialmente identificado até os dias atuais.

Essa ligação intensa da professora Jobim com a Indumentária e seus vestígios históricos estava a serviço do repasse de seus conhecimentos aos alunos por meio de aquarelas, livros, palestras, desfiles etc. Era a divulgação do “Brasil de Sophia” promovendo uma abordagem ainda desconhecida no país, ora em contato com seu acervo, ora com outros “desbravadores”, pesquisadores estrangeiros, desvendando um material de riquíssimo valor e importância para os profissionais da área do vestuário e afins.

A própria Sophia, em entrevista, relatou ter sido “preparada insensivelmente para isso”¹⁴⁴, ou seja, ela foi direcionada para a área de pesquisa sobre indumentária e, desde muito cedo, quando ainda era uma “autodidata”, completando com a seguinte narrativa: “Na minha infância os marcadores dos meus livros tinham figuras de Luís XV desenhadas por mim”. Nesta mesma matéria jornalística, relatava seu início com a arte do coser, citada anteriormente, onde exploramos sua formação, ou seja, a paixão pela indumentária surgiu paralelamente às atividades de modelagem / corte e costura, costumeiras no universo feminino da época.

Contudo, o facilitador para um aprofundamento sobre estudos etnográficos e construção da imagem de especialista, surgiu depois de casada, com as constantes viagens feitas entre os anos de 1935 e 1947 (VOLPI, 2020), quando Sophia e seu marido chegaram a morar no exterior: 1935, Inglaterra e “breve estadas em Londres e uma ida a York”; 1936 a 1938, visitou “nove países europeus, conhecendo cento e sete cidades”; 1946, “entre Londres e Paris” e, finalmente, em 1947, Estados Unidos e Canadá, permanecendo em Nova York e facilitando o contato com culturas diversas, quando ela “visitava museus e instituições culturais para fazer pesquisas e adquirir peças que serviram para enriquecer seus principais interesses: indumentária, costumes, cultura geral, gastronomia, etc.” (OLIVEIRA, 2016a, p. 156), além de cursos ligados ao vestuário, à arte e ao figurino cênico e sem deixar de mencionar os inúmeros livros adquiridos sobre Indumentária, em suas variadas abordagens.

Depois de ter algumas incursões pelo teatro e o cinema, Sophia passou a se interessar mais especificamente por um tipo de vestuário ligado a lugares e culturas

¹⁴⁴ Diário de Lisboa, 01-06-1957. Uma homenagem da Universidade do Brasil ao Sr. General Craveiro Lopes. Arquivo Histórico – MHN, sob o código SMdp20.

distintas. Toda essa bagagem adquirida com estudos sobre indumentária entre os anos de 1930 e 1940 abriu as portas para o ingresso acadêmico, onde se iniciou a partir de 1949, como professora de Indumentária, na E(N)BA. Esse período coincide com o momento em que ela passou a valorizar ainda mais as questões etnográficas (OLIVEIRA e SÁ, 2016, p. 120).

Em 29 de setembro de 1959, Sophia fez parte de um grupo de professores da ENBA que realizou uma série de palestras intituladas “O que é, Por que e Como?”¹⁴⁵, representando e divulgando os cursos na Escola. Convenientemente, ela explicou sobre o “estudo sistêmico da Indumentária Histórica”¹⁴⁶ ministrado por ela naquela instituição e como se orgulhava em ter sido a primeira a ensinar essa matéria, ressaltando o início de sua trajetória pautada no estudo da antropologia, passando pela psicologia, sociologia e filosofia. Ela chegou a dizer que este profissional deve dignamente cumprir a “dinâmica social”, ou seja que a História do Vestuário fazia parte do campo da Etnografia, no bojo das Ciências Sociais que “(...) tem por objetivo o estudo de todas as manifestações humanas, especialmente os usos e costumes, e até mesmo os caracteres morais da população (...)”¹⁴⁷, o que destaca a cultura de cada povo ou região. Sophia usou a ciência como técnica, o artista – sua arte e forma de expressão, o historiador – suas memórias e pesquisas e o arquiteto – o projetista e design no teor de seu discurso.

Ao final da referida palestra (de 1959) Sophia Jobim sugeria um tripé conceitual para facilitar o entendimento do “estudo sistêmico da Indumentária Histórica”: a tradição, o símbolo e a moda¹⁴⁸. A tradição era o princípio da criação do traje com aquilo que ela chamava de “modas imutáveis”; o símbolo se referia aos acessórios, adereços e trajes simbólicos como as becas e as fardas, enquanto a moda estava relacionada ao tempo, tendo a particularidade mutável de estilos.

É interessante notar a forma como Sophia pensava o campo do vestuário, divulgado principalmente no discurso proferido na ENBA, em 1959, inserindo a Indumentária numa espécie de triangulação em que os vértices seriam TRADIÇÃO-SÍMBOLO-MODA dão uma noção da sistematização de uma teoria muito ligada à pesquisa e à observação. Num primeiro momento, poderíamos associar essa tríade (tradição, símbolo e moda) ao tecido-aventil, uma vez que o traje histórico de baianas

¹⁴⁵ JOBIM, 1960, pp. 153-176. ARQUIVOS DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, Palestra da Prof. Sophia J. Magno de Carvalho, documento VI, Universidade do Brasil (Rio de Janeiro), 1960.

¹⁴⁶ A partir de 1956 a especialização Indumentária passou a se chamar Indumentária Histórica, a pedido da profa. Sophia Jobim.

¹⁴⁷ JOBIM, 1960, p. 158.

¹⁴⁸ Idem, pp. 169-170.

serviu como mote para a estampa, assim como se utilizou de símbolos da culinária baiana, arrematando essa comparação por meio do diagrama de modelagens com indicações de costura, respectivamente.

Por isso, trouxemos a visão que Sophia tinha sobre os “trajes etnográficos” nesse subcapítulo, que pode auxiliar no entendimento do que ela chamava simultaneamente de trajes regionais ou trajes típicos ou trajes nacionais e que optamos em sintetizar como trajes históricos. Ademais, coletamos do acervo de Sophia no MHN anotações, registros fotográficos e livros especializados direcionados ao estudo desse tipo de traje.

Consultamos, para tanto, alguns autores da biblioteca que pertenceu à Sophia, especializada em assuntos sobre indumentária, que destacamos em uma lista no Anexo 03. Dentre 07 selecionados, o livro que mais nos chamou a atenção foi o de Mary Evans – *Costume throughout the ages*¹⁴⁹, sob o código SM – 391.009 E92. Ele é dividido em duas partes: a primeira, disserta sobre a cronologia da história da indumentária no Ocidente; enquanto a segunda metade do livro, faz um grande panorama dos trajes nacionais / regionais ou típicos.

Bem sintomático para descrever o interesse de Sophia sobre esse tema, foi termos localizado, em meio ao acervo do arquivo histórico, dois manuscritos (SMet11 e SMet13) que parecem ter sido traduzidos por Sophia Jobim do referido livro acima e que vamos usar nesta parte da dissertação. Tanto o livro, quanto os manuscritos são de suma estima à nossa pesquisa, pois podemos entender melhor a importância que Sophia Jobim dedicava aos estudos dos trajes históricos, que antes o prof. Madson Oliveira (2020a)¹⁵⁰ mapeou, quantificando com o percentual de 18,73%, equivalente a 47 títulos dos 1084 livros do montante.

No entanto, conforme já elucidado, até hoje o termo “Trajes Etnográficos” é problemático por não conseguir estabelecer exatamente a diferença entre a diversidade de trajes – etnográficos, nacionais, regionais, folclóricos ou típicos, muitas vezes sendo usados como sinônimos. Isso é o que observamos na folha que abre o manuscrito SMet11, no qual Sophia escreveu: “Trajes regionais ou trajes típicos ou trajes nacionais” (Fig. 60).

¹⁴⁹ Traduzido por nós como “Traje ao longo dos tempos”.

¹⁵⁰ Post no Instagram @historiadamoda.ufff. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CEkkP-gn_Xh/. Acesso em: 09 jan. 2021.

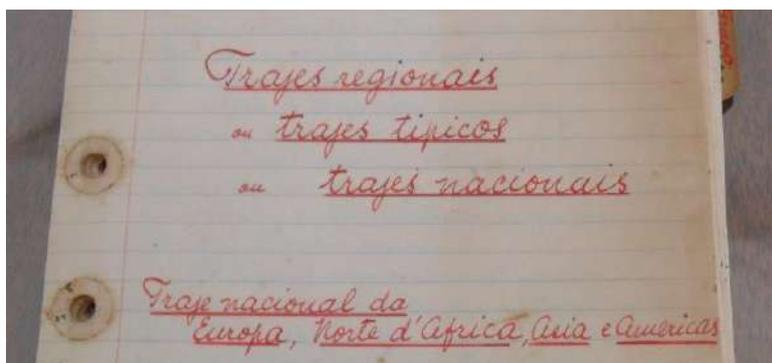


Fig. 60: Capa do manuscrito SMet11
Fonte: Arquivo histórico/MHN

Pelo que conseguimos cotejar entre o livro de Mary Evans e os manuscritos SMet11 e SMet13, tudo indica que se refere à tradução feita por Sophia Jobim, em seu material de pesquisa. No entanto, identificamos no início do manuscrito SMet11 o seguinte trecho: “Entende-se por ‘traje regional’ aquele vestuário que se distingue do traje urbano comum por uma forma própria que pertence a uma determinada região, mais ou menos limitada, onde passou por uma evolução histórica que, às vezes, ainda perdura”. Como ele não tem correspondência com o texto original em inglês, entendemos que essa parte foi escrita por Sophia e não traduzida do livro de Mary Evans.

Voltando aos “trajes etnográficos”, tanto Sophia Jobim¹⁵¹, quanto Mary Evans¹⁵² lamentavam o desaparecimento destes trajes e a dificuldade dos interessados em ter informações mais precisas, recorrendo à preservação em forma de coleção particular ou através de museus. Acreditamos que esse foi um fator decisivo e colaborativo de Sophia ao iniciar sua coleção preservando alguns trajes a fim de revelar a cultura destes povos e o que vestiam, criando um museu em sua residência, e posteriormente sua formação como museóloga.

A coleção de vestuário de Sophia era rica e variada, contemplando: trajes militares, trajes infantis, uniformes civis, moda, indumentária etnográfica e histórica, além de acessórios etc. (LOUZA, 2017, p. 47). No acervo do arquivo histórico – MHN, foram contabilizadas 228 aquarelas, dentre as quais há destaque para os 21 desenhos de

¹⁵¹ “Coleções privadas e museus estão agora na obrigação de preservar alguns destes trajes a fim de revelar muita coisa do povo que o vestiram. Para o estudante e o desenhista ele pode ser um achado de interesse e valor incalculável. Para excelentes desenhos e fotografias de detalhes do traje aldeão o desenhista e o estudante precisam de uma bibliografia vasta de livros sob o título de vários países que apenas uma breve sinopse dos mesmos trajes é possível em espaço tão pequeno” (SMet11).

¹⁵² “Private collectors and museums are now endeavoring to preserve some of the costumes that reveal so much of the character of the people who wore them”, traduzido por nós assim: “Colecionadores particulares e museus agora se esforçam para preservar alguns dos trajes que tanto revelam o caráter das pessoas que os usaram” EVANS (1938, p. 192).

trajes etnográficos (idem, p. 89), que por sua vez criaram um diálogo com os trajes regionais em tamanho natural, além dos bonecos em miniaturas em trajes nacionais / regionais, que somam 37 unidades (ibidem, p. 98), alertando que a coleção de miniaturas não esteja completa.

Assim como as miniaturas de bonecos que Sophia ganhou de presente em sua juventude numa viagem à Europa com seus pais (descrito no capítulo 2), como seus marcadores de livros com imagens de Luís XV desenhadas por ela, parecem ter sido sementes que viriam germinar ao longo de sua vida, se transformando em trajes de tamanho natural por meio dos artefatos e objetos adquiridos ao longo de sua vida. Os trajes materializados em sua coleção são também parte de estudos da cultura local de um povo, cada um enaltecendo seu lugar de origem, perpetuando suas tradições. Podemos entender da mesma forma a escolha de Sophia ao ilustrar trajes de baianas no tecido-aventail, revelando um tipo nacional de identidade irrefutável repleta de brasilidade, como forma de enaltecer o Brasil de seu período.

Com domínio sobre o assunto Indumentária, Sophia passou a compartilhar todo este conhecimento, para além da Universidade onde dava aulas e passou a mostrar sua exótica coleção particular de trajes e objetos antigos. Para tanto, destacamos alguns momentos em que a divulgação e materialização destes artefatos se fizeram presentes como um museu itinerante.

No Teatro Maison de France, em 25 de junho de 1957, Sophia participou de uma conferência intitulada “Grande festival em benefício da Casa São João Batista da Lagoa”, promovendo um desfile com seus “trajes do museu de Santa Tereza”¹⁵³, conforme:

“É a primeira vez que consinto que a nossa rara documentação saia do âmbito ortodoxo de nossas aulas, para serem exibidos à luz quase profana das gambiarras de um teatro. (...) É o 1º desfile dêsse gênero na nossa terra. Pois são tôdas autênticas e raras, diretamente vindas de seu país de origem, colhidas por mãos de especialista que não catou só as mais decorativas, porém sim as mais estranhas e inéditas, por isso as mais expressivas” (SMdp5, grifo nosso).

Este evento contou com uma plateia influente da sociedade brasileira arrecadando uma quantia significativa para a instituição católica, com a ajuda da divulgação na

¹⁵³ Roteiro da I Conferência de Sophia, escrita em primeira pessoa. Documento do arquivo histórico do MHN, sob o código SMdp1.10 112397. Quando aconteceu essa conferência (1957), ainda não havia sido oficialmente inaugurado o Museu de Indumentária Histórica e Antiquidades, o que ocorreu somente em 1960.

imprensa nacional da época¹⁵⁴. Neste desfile / palestra a professora Jobim exibiu 17 trajes étnicos de diferentes países¹⁵⁵. Todas as fotografias com esses trajes desfilados no evento encontram-se no arquivo histórico do MHN sob o código SMr41, reunidas num álbum de 70 fotografias em preto e branco.

Selecionamos alguns registros fotográficos deste desfile. Na Fig. 61a Sophia palestra tendo como cenário suas ilustrações, enquanto os outros trajes aparecem vestidos por pessoas próximas à Sophia, como: Fig.61b, japonesa de quimono e Fig.61c, mexicana de Tehuana; panamenha de “pollera”; mexicana de chiapaneca e mexicano portando o charro.



Percebemos que antes mesmo da data oficial da inauguração de seu museu (em 15/07/1960), Sophia já circulava com sua coleção. Encontramos outras fotos de um desfile, conforme registrado na Fig. 62 (a e b), sob o código SMn124 112.310. Numa primeira impressão se assemelha ao evento beneficente da Casa São João Batista da Lagoa, mas ao olharmos pela segunda vez, percebemos que o cenário é diferente, além da quantidade de trajes serem superior ao desfile anterior. Identificamos um carimbo do fotógrafo “Jofer” no verso da foto, com a data de 22-09-1958, mas sem nenhum registro

¹⁵⁴ Diário Carioca, 13-06-1957, p. 6 e 25-06-1957, p. 6; Última Hora, 17-06-1957, p. 2 e 24-06-1957, p.6; e Correio da Manhã, 13-09-1957, pp. 8-9. Uma publicação com fotos posterior ao evento. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁵⁵ 03 do México (índia tehuana, índia chiapaneca e homem charro); 01 do Panamá (senhorita em “pollera”); 02 do Egito (maometano e mulher de harem); 01 da Arábia Saudita (Califa); 01 do Líbano (Cheikh de Akkar); 02 da Síria (mulher da tribo Drusa e homem de categoria); 02 da Índia (mulher com burka e mulher com sári); 03 da China (noiva antiga, noiva moderna e halls, imperais) e 02 do Japão (Kimono, obi e cabeleira). SMdp1.10 112397.

em busca na Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital, usando os anos de 1950 a 1959. Mesmo assim, mostramos a imagem para reforçar que Sophia participou de outros eventos mostrando seus trajes de regiões distantes.

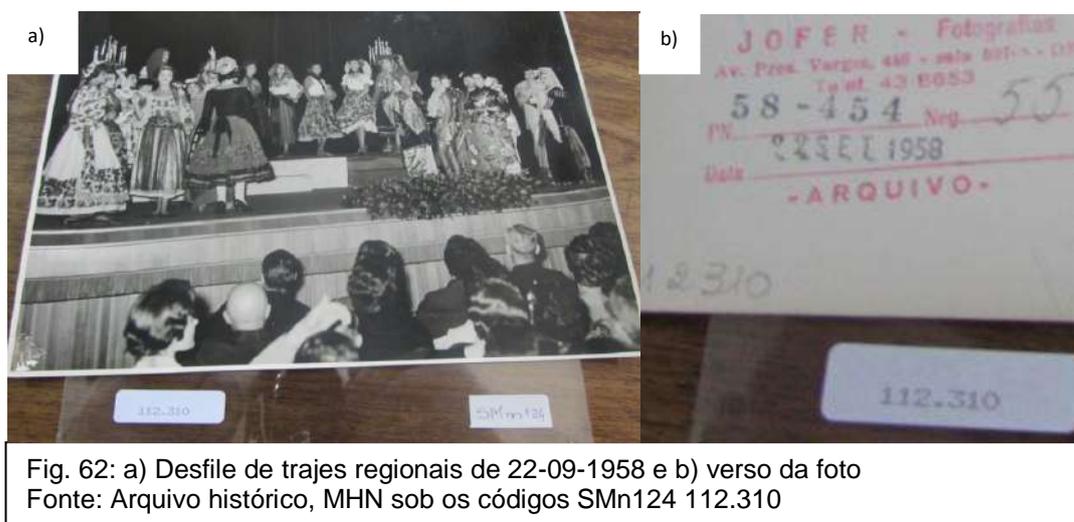


Fig. 62: a) Desfile de trajes regionais de 22-09-1958 e b) verso da foto
Fonte: Arquivo histórico, MHN sob os códigos SMn124 112.310

O envolvimento de Sophia com o estudo dos trajes étnicos a transformou em uma missionária na linguagem do vestuário, além de trajes curiosos, explicados minuciosamente pela professora Jobim a quem quer que estivesse ao seu redor, seja em desfiles, aulas, recepções e, sobretudo, em palestras.

As ilustrações que Sophia mantinha como referência em suas aulas na E(N)BA, a acompanhavam e compunham os cenários em desfiles e palestras, repletas de descobertas e exotismo, próprios dos trajes históricos (regionais/nacionais/etnográficos).

Dentre as 21 aquarelas referentes aos trajes regionais (LOUZA, 2018), destacamos o traje da lavadeira do Minho¹⁵⁶, que Sophia além de ter elaborado a ilustração da chamada Portuguesa Minhota, fazia parte de sua coleção o referido traje em tamanho natural, que encontramos registros fotográficos no arquivo histórico – MHN, sob o código SMr30.7. Numa dessas fotos, descobrimos Sophia posando em momento de descontração, com um traje similar. Na Fig. 63, fica evidente o estreitamento, o compromisso e paixão que a “arqueóloga do traje” dedica aos seus estudos e de maneira singular o transforma em momentos de lazer.

¹⁵⁶ Aquarela sob o código SMar16 112.084 no arquivo do MHN e “[Traje típico: Portugal, Minhota] / [Sofia J. Magno de Carvalho].- [19- -]. 1 original de arte: guache, nanquim e purpurina sobre papel; 63 x 49 cm. Resumo: blusa trabalhada com rendas sob corpete. Cós alto, justo à cintura, saia rodada e avental. Sapatos fechados e espécie de lenço na cabeça”. Fonte: Biblioteca virtual <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=65856>>. Acesso em: 11 jan. 2021.



Fig. 63: Traje da Portuguesa Minhota em croqui e foto com Sophia vestida
 Fonte: Arquivo histórico/MHN sob os códigos SMar16 112.084 e SMr30.7

O afeto dispensado à cada traje, difere pela história da chegada ou ineditismos. Sua coleção de trajes nem sempre foi adquirida por Sophia Jobim, pois muitas vezes recebeu de presente algumas peças, estimulando Sophia a buscar pelo traje completo. E nesse percurso Sophia frequentava leilões selecionando artefatos. Um caso curioso de aquisição foi o traje etnográfico da noiva alemã, da aldeia de *Schwalm*, no condado de Hesse (LOUZA, 20017, p. 93), que Sophia mantinha sempre presente ao falar sobre indumentária, seja em aula, palestras ou matérias jornalísticas. Segundo pesquisa do professor Madson Oliveira¹⁵⁷, há um manuscrito no arquivo histórico – MHN, sob o código SMet131, em que Sophia Jobim narra o encontro que teve com este traje complexo / simbólico, descrevendo-o assim:

“(…) Este estranho traje foi visto por mim num filme alemão de propaganda. Achei muito original e estudei-lhe a origem. Pedi auxílio da Embaixada alemã no Rio, a fim de adquiri-lo. Levei 2 anos esperando-o (...) [Composto por:] 6 saias curtas, blusa antiga com crivos, diadema quadrangular na cabeça em frutas e fitas. Meias e luvas de crochê ou tricô. Sapatões abotinados de fivela, com salto carretel” (OLIVEIRA, 2020c).

Como o objetivo deste subcapítulo é entender o interesse de Sophia Jobim pelos trajes históricos (ditos etnográficos por Sophia) e tecer algumas relações com o tecido-avental, apresentamos duas imagens que ilustram o que foi descrito por Sophia sobre a noiva alemã acima. Na Fig. 64, mostramos o “traje etnográfico” da noiva alemã (que ela esperou por 2 anos) e o traje da noiva alemã do Museu de *Schwalm*¹⁵⁸, localidade alemã que mantém objetos de outras épocas referentes àquela região.



Fig. 64: Traje “etnográfico” da noiva alemã
Fonte: a) Arquivo do MHN sob os códigos SMm25 e b) Museu de *Schwalm*

Percebemos que Sophia apresentava alguns trajes nos quais parecia ter certo favoritismo em relação aos demais, pois sempre ilustravam matérias jornalísticas ou mesmo eram levados para os desfiles ou palestras que fazia, como no caso da Minhota Portuguesa e da Noiva Alemã. De igual modo, percebemos certa predileção pelo traje de baiana (motivo que serviu de ilustração para o tecido-avental), pois há uma quantidade significativa de registros fotográficos de recepções na sua residência, em que Sophia vestia algumas assistentes usando trajes de baianas, para recepcionarem, declamarem, dançarem e até mesmo servirem pratos típicos da culinária baiana, conforme Fig. 65, chamando a atenção nesta foto a Minhota Portuguesa que aparece ao lado da baiana – ambas parecem entreter as convidadas, ao mesmo tempo que trazem a memória de cada um desses lugares por meio dos trajes.

¹⁵⁸ Post no Instagram @MuseumderSchwalm. Disponível: <https://www.facebook.com/MuseumderSchwalm/photos/1514417838615948>. Acesso em: 11 jan. 2021.



Fig. 65: Assistentes vestidas com trajes regionais
Fonte: Arquivo histórico/MHN sob o código SMr39

Todos estes eventos reafirmam o lugar que Sophia parece ter encontrado como “guardiã” dessas culturas distantes, comunicando ao público o resultado dos anos de estudo.

3.3.3 Professora: Liceu Império

“Escolhi para o meu principal campo de acção a costura, porque, falando esta de perto à nossa vaidade, atráe a mulher patricia e lhe põe deante dos olhos o horizonte de novas reivindicações” (Sophia Jobim)¹⁵⁹.

A base pedagógica e a dedicação aos estudos sobre o campo do vestuário contribuíram para que Sophia Jobim decidisse inaugurar o Liceu Império, no ano de 1932, uma escola profissionalizante feminina fundamentada em dois conceitos: arte e técnica, aplicadas ao ensino de corte e costura. Entender a dinâmica dessa escola profissionalizante feminina é importante para compreendermos como e onde Sophia aplicou a prática pedagógica aliada ao ensino de corte e costura que entendemos ser a base do projeto do tecido-avental. Era naquele estabelecimento de ensino, fundado e dirigido por Sophia, que ela ajudava mulheres a se profissionalizar como modistas,

¹⁵⁹ Revista da Semana (RJ), 02-05-1936, p. 39, ed. 00021. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

contramestras, chapeleiras e luvistas ensinando, por meio da teoria e da prática, o ofício do corte e costura (incluindo a modelagem de roupas), ao mesmo tempo auxiliando na emancipação feminina durante a primeira metade do século XX, uma vez que essas poderiam ter uma profissão, ainda que em seus próprios domicílios, ou seja dentro de casa.

Segundo Cláudia de Oliveira (2016, p. 106) este empreendimento está vinculado à mesma proposta educativa do Liceu Imperial de Artes e Ofícios – fundado em 1881 – e conseqüentemente às mesmas do Clube Soroptimista, a aceitação do próprio papel social da mulher voltado para a família e para o engrandecimento da pátria indicando também a absorção do “culto à domesticidade”, conduzindo-as a subordinação (idem, p. 97). Ou seja, Sophia apenas deu continuidade na preservação do culto ao lar.

Não cabe nesta pesquisa a discursão aprofundada deste tipo de “feminismo burguês” (OLIVEIRA, 2019), entretanto entendemos a trajetória de Sophia como sendo “o trabalho como escolha, profissão e não por necessidade” (OLIVEIRA, SÁ, 2016, p. 121) o que a coloca mais “próxima do universo masculino do que o feminino de outrora”. Uma forma delicada de transgredir este “culto”, mesmo que lenta, mas progressista, ganhando seu espaço individual como SOPHIA e não como “*doublée*” de seu esposo Waldemar (OLIVEIRA, 2019, p. 138).

Ademais, o intuito de enveredarmos nos assuntos sobre o Liceu Império não é somente por ser tratar da preocupação de Sophia pela profissionalização das mulheres, mas, sobretudo, o que nos impulsionou foram as inúmeras afirmações da professora Jobim em ter criado um método original de modelagem, tema diretamente ligado ao nosso objeto de análise nessa dissertação. Para avaliarmos estas afirmações, cotejamos as práticas utilizadas no curso de Sophia com alguns dos cursos oferecidos no período do Liceu Império.

Nosso suporte para entendermos a modelagem / o corte e costura empregada por Sophia nesta escola através de sua prática pedagógica, foi a partir do cotejamento com as declarações em suas colunas de moda e inclusive, com instruções colhidas no caderno do aulas por Correspondência, já utilizado no capítulo anterior, e que, primamos a partir deste ponto apresentar um pouco mais sobre seu surgimento.

Em 2014, o arquivo histórico – MHN recebeu como doação um caderno de capa dura, mas pautado (escrito em frente e verso) referente às aulas por correspondências do curso Liceu Império. Este caderno foi manualmente escrito, mas não temos certeza por quem, uma vez que ele foi doado pela filha de uma aluna de Sophia, já falecida. Muito

embora, tenhamos realizado uma comparação grafológica entre a escrita desse caderno (datado de 1936) levando em consideração outros manuscritos de Alda de Paula, quando estudante do curso normal (datado de 1935, um ano antes), conforme Fig. 66:

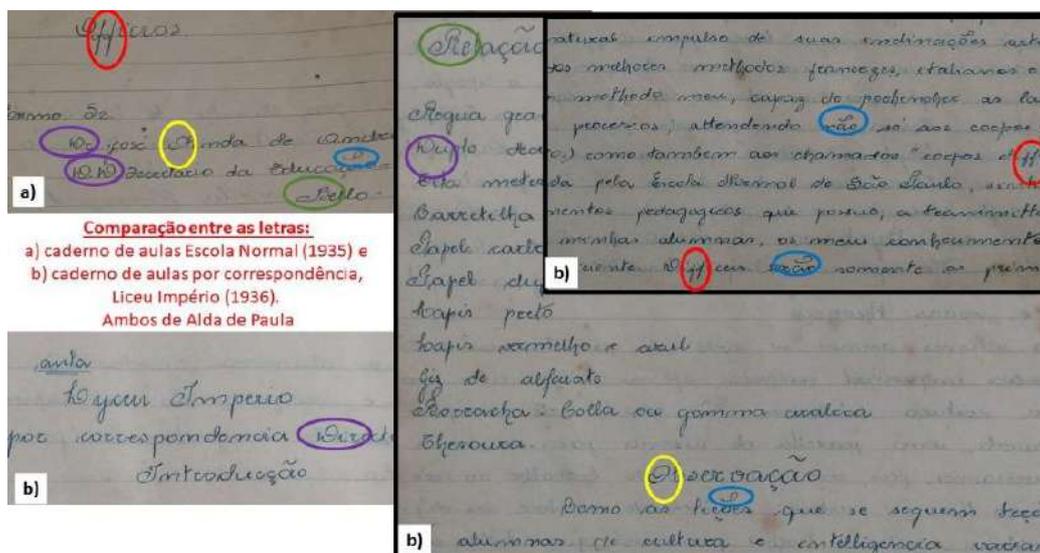


Fig. 66: Comparação grafológica dos cadernos de Alda de Paula
 Fonte: a) Madson Oliveira e b) Arquivo histórico/MHN sob o código SMC6

Ao que tudo indica, comparando algumas letras conforme marcações circuladas na Fig. 66, a própria aluna (Alda de Paula) fez essa transcrição para um caderno pautado, reproduzindo as 20 aulas (183 lições), pois se comparamos algumas letras do caderno de aulas, datado de 1935, da escola Normal São José, (Santos Dumont/MG, onde ela morava e estudava) sinalizadas com a letra “a” em relação à escrita do caderno de aulas por Correspondência, datado de 1936 e marcadas com a letra “b”) é muito provável que as letras sejam da mesma pessoa. Ou seja, da própria Alda. Se assim for, intuímos que o Liceu Império (ou Sophia Jobim) enviava pelos correios as lições e que Alda transcreveu todas para um caderno de páginas numeradas, tornando-se um material de consultas ou mesmo para repasse desse tipo de conhecimento.

Conseguimos essa informação e outras referentes à proprietária original desse caderno de aulas por Correspondência quando o prof. Madson Oliveira entrou em contato com Lícia Albanese, filha de Alda de Paula, quem doou o referido material ao MHN, que ora estudamos. Em janeiro de 2020, o prof. Madson viajou para Santos Dumont/MG, onde mora Lícia Albanese, a fim de conhecer pessoalmente a doadora do caderno e saber mais informações sobre a mãe dela, Alda de Paula.

Coincidentemente, Santos Dumont (que até julho de 1932 chamava-se Palmyra ou Palmira) foi a cidade em que Sophia e Waldemar se casaram, em 1927, quando ele foi

transferido para assumir a estação de trens naquele município. Por lá, o casal deu aulas na Escola São José (ela de História e ele de Matemática), conforme atesta a imagem abaixo (Fig. 67) e já citado no subcapítulo 3.1.

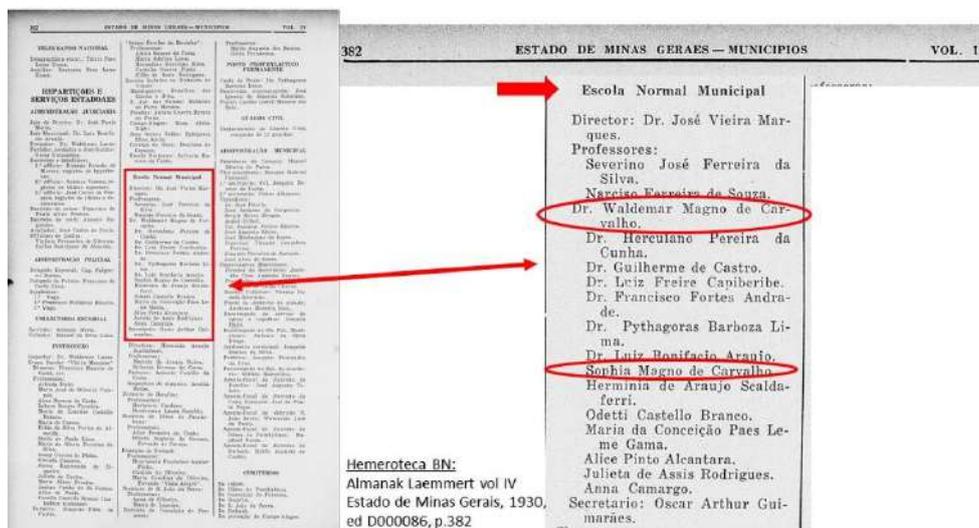


Fig. 67: Estabelecimento de Instrução Distrito Federal
 Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Mas, pela análise da cronologia de Sophia Jobim, Alda de Paula não chegou a conhecer Sophia ainda durante o tempo que ela era professora em Palmira, pois Alda tinha apenas 11 anos de idade¹⁶⁰, quando o casal Magno de Carvalho retornou ao Rio de Janeiro, em 1930.

Após uma breve apresentação sobre o caderno de aulas por Correspondência, nosso único aporte sobre o suposto “método original” de Sophia, vale ressaltar sobre informações colhidas através da imprensa, um mês depois da inauguração da escola profissionalizante feminina (1932). Sophia noticiava a existência de um livro que direcionava seu método¹⁶¹; anos mais tarde (1934), também através de matérias jornalísticas, fomos informados que Sophia mantinha três níveis de cursos: fundamental, intermediário ou complementar e contramestra¹⁶². Ou seja, Sophia disponibilizou livros para cada nível de curso em suas aulas presenciais, mas não temos acesso a estes materiais para agregá-los nesta pesquisa.

Seguindo com nossa análise, Sophia se envolveu ativamente no campo do vestuário desde muito jovem e, com o passar do tempo, foi aumentando essa intensidade

¹⁶⁰ De acordo com certidão de nascimento fornecida por Lícia Albanese, Alda de Paula nasceu em 1919.

¹⁶¹ A Noite Ilustrada, 12-10-1932, coluna Modelos, p. 11. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁶² A Noite Ilustrada, 14-08-1934, coluna Modelos, p. 14. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

pelo “saber” e o “prazer” de realizar, iniciando sua trajetória pelo ofício da modelagem e da prática em corte e costura do vestuário e dos trabalhos manuais. Paralelamente, Sophia se capacitava em estudos pedagógicos e cursos de: ilustração, desenho anatômico, história da indumentária, museologia etc., conforme elucidado anteriormente.

No capítulo anterior, buscamos identificar essa originalidade no método no godê $\frac{1}{4}$, usada na saia do avental de Sophia, e apenas constatamos que houve a manipulação em uma fórmula pré-existente, uma adaptação a partir dos estudos dos geômetras. Era um conceito mais simples, em que só precisamos de uma parte da medida do corpo humano, a cintura ou uma circunferência (seja ela um punho ou um comprimento reto), pois no método do godê, o que produzimos são volumes. Então, decidimos nos aprofundar em parte de seu conteúdo sobre modelagem para entender este método que Sophia reclamava para si.

A base da modelagem é mais ampla do que um “modelo godê”. Ela prevê o processo de aferição dos membros, fixos e articulados, para a construção de peças do vestuário, com limites e linhas, um mapeamento da estrutura corporal humana. Então fica a pergunta: Que método original era esse? Haveria relação entre esse “método original” de corte e costura e seu desejo em produzir peças como o tecido-avental que pesquisamos? O que faz um método ser original? Quais as bases pedagógicas e teóricas envolvidas nessa atividade? Esses são questionamentos que, de forma sistemática, apresentamos nesse subcapítulo, buscando pelo método que Sophia Jobim empregava no ensino do corte e costura no Liceu Império, comparando com outras escolas e cursos oferecidos no mesmo período em que Sophia era atuante.

Segundo declarações feitas por Sophia nas colunas de moda onde mantinha correspondências com suas leitoras e alunas, afirmava ter desenvolvido um método original para a modelagem / corte e costura de roupas, informando também como se dava a organização de seu empreendimento (Liceu Império), contando: o horário de funcionamento, a metodologia pedagógica e sobre perfil de aluna, por exemplo. Pelas informações colhidas, descobrimos como era a parte estrutural e matriz curricular dos cursos livres que, para obter o diploma, eram exigidas das alunas as seguintes etapas: a) desenvolver os modelos criados por Sophia, introduzindo modificações para acomodar suas “imperfeições”¹⁶³; b) o domínio da costura prática e teórica, pois uma

¹⁶³ “(...) as alunas fazem os moldes nele introduzindo teoricamente as modificações para as anomalias do corpo, cortam a fazenda, alinhavam e confeccionam tudo sob minha orientação(...)”, Diário Carioca, de 29-10-1933, coluna Elegâncias, p. 23. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

complementava a outra¹⁶⁴; c) direcionamento sobre a profissão de modelista, que incluía – respeito ao gosto de seu cliente, contudo orientando-as – sobre as tendências atuais, ou seja, “um técnico isento de preconceitos rígidos, tão somente guiado pelo anseio da beleza”¹⁶⁵ e d) prova de habilidades – era um pré-requisito para se diplomar¹⁶⁶. Estas foram algumas pistas que conseguimos através de matérias jornalísticas.

Além destas etapas, tomando por base o programa do curso por Correspondência, encontramos outras etapas que complementam estes pré-requisitos, como: a) escolha da matéria-prima (tecidos e aviamentos) – total domínio sobre os diversos tipos de tecidos e seus respectivos caimentos para determinados modelos (os tipos de fibras e isso engloba o que chamamos atualmente de tecnologia têxtil), os diferentes tipos de acabamentos, sejam eles manuais ou mecânicos e os tipos de aviamentos, como por exemplo, escolhas de zíperes, pressões ou botões; b) o molde sob medida, com as devidas indicações de corte; c) o estudo do encaixe e risco do molde finalizado no tecido e d) o corte do molde finalizado no tecido com os devidos acabamentos.

Este padrão adotado no programa do curso envolvia uma parte do processo de confecção do vestuário doméstico, como conhecemos até a atualidade. Suspeitamos também, que o método de modelagem / corte e costura doméstica no período de Sophia tenha sofrido poucas modificações com as técnicas de modelagem que conhecemos atualmente, mesmo em nível industrial. Tanto uma, quanto a outra são oriundas de medição de pontos estratégicos do corpo, que através do mapeamento corporal criamos uma tabela de medidas. Contudo, poucas são as profissionais que ainda mantem o tipo de produção sob medida, sendo a mais comum a produção industrial com roupas sendo fabricadas a partir de tabelas preestabelecidas, variando as medidas de acordo com os países.

A fim de conhecermos mais sobre a técnica da modelagem, buscamos pesquisadores que estudam o tema para entendermos o que foi essa etapa no período de Sophia e sua importância na construção daquele método que ela avocava de original.

Segundo Patrícia Aparecida e Débora Mizubuti (2018), a etapa da modelagem prevê o desenvolvimento do modelo, o que confere a materialização do que foi idealizado,

¹⁶⁴ “(...) , nem a teoria só, nem só a prática; alie as duas coisas e serão uma modista completa sem muito sacrifício (...)”, A Noite Ilustrada, de 28-19-1932, coluna Modelos, p. 27. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁶⁵ A Noite Ilustrada, de 16-10-1935, coluna Modelos, p. 4. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁶⁶ “Não basta frequentar meu curso para receber diploma. Tenho nome a zelar e, portanto, só mostrando competência mediante uma prova de habilidade, poderá recebê-lo”, Diário Carioca, 25-06-1933, coluna Elegâncias, p. 19. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

ou seja, a ideia do projeto com a junção das escolhas por matéria prima, a técnica de montagem ou costura, onde os acabamentos e aviamentos são importantes, os conceitos matemáticos, entre outros, gerando um aglomerado de inter-relações que interferem absolutamente na conformação do projeto e produto final (modelo).

Para reforçar o entendimento sobre modelagem do vestuário encontramos reflexões sobre a similaridades dos ofícios de Sophia e o que ela empregava em parte no Liceu Império e a atuação do profissional da modelagem na atualidade. Para tanto, destacamos o trecho escrito por Flávio Sabrá (2009), conforme:

“Transformar uma peça de tecido em uma roupa é uma prática antiga e, **muitas vezes percebida como comum, cotidiana, simples e, até mesmo, de menor valor, por remeter a um fazer prático, muitas vezes artesanal e doméstico.** Porém, transformar uma matéria têxtil em um objeto que envolve, protege, adorna e, até mesmo, altera a forma de um corpo, dando novos significados e sentidos a este corpo, interferindo inclusive, nas relações pessoais e sociais e nas representações socioculturais é um processo que envolve muitos outros saberes. **Se pensarmos este produto do vestuário como este objeto repleto de significados e sentidos, modelar um tecido para envolver um corpo ganha uma importância e um significado dignos de estudos, reflexões e questionamentos,** saindo daquele fazer prático e empírico, muitas vezes desvalorizado, para um fazer pensado e estruturado em uma área específica de conhecimento [...]” (SABRÁ, 2009, p. 14, grifo nosso).

Mesmo com a crescente demanda por cursos livres com técnicas de modelagem e costura sob medida ou industriais, estes ofícios ainda são vistos como “de menor valor”, conforme cita Flavio Sabrá (2009), acrescentando ser um ledô engano, pois é uma área em crescente produtividade que envolve diversos saberes, principalmente o da criação de roupas e, por isso mesmo, “dignos” de serem estudados.

No período que Sophia dirigiu o Liceu Império (primeira metade do século XX), tanto a modelagem, quanto o corte e costura eram caracterizados como arte e técnica, não só no Brasil, mas em todo o mundo, inclusive em grandes polos mundiais da moda, como: França, Estados Unidos, Itália e Inglaterra, por exemplo.

Para Doris Treptow (2003) “A modelagem está para o design de moda, assim como a engenharia está para a arquitetura” (TREPTOW, 2003, p. 154), salientando que a modelagem confere uma espécie de “armação” à forma criada, uma estrutura, revelando assim a atividade de modelar como uma ação construtiva e que requer enredamento na

execução. Contudo, no período em que Sophia dirigiu o Liceu Império (1932-1954) seu ofício como modista não estava atrelado ao conceito de design, da forma que conhecemos atualmente, muito embora essas etapas estivessem entrelaçadas.

A partir disso, percebemos a necessidade e importância dessa etapa e o entendimento do método de ensino de modelagem / corte e costura. Os diversos métodos de modelagens têm como objetivo principal interpretar o modelo desenhado (ou imaginado) desenvolvendo formas e considerando a abertura e o fechamento das roupas, ou seja, o ato de vestir / despir, ponderando sobre a anatomia do corpo que portará a roupa, conforme:

“Existem diferentes técnicas aplicáveis no desenvolvimento do molde, porém todas possuem o mesmo objetivo, o de fazer com que o molde represente as formas do corpo humano, ou as formas do projeto, para que o produto final se pareça com o produto projetado. A técnica de modelagem mais utilizada é a modelagem plana, também chamada de modelagem bidimensional” (SPAINE; BRITO, 2018, p. 3).

Estes apontamentos são fundamentais para entendermos a evolução da modelagem do vestuário e seus diferentes métodos, oriundos de pesquisas e associações de saberes. De acordo com a citação acima, a modelagem plana (ou bidimensional) é aquela em que a modelagem transpõe para uma base plana (normalmente, primeiro em papel; depois, no próprio tecido – definitivo ou telinha), considerando as medidas do corpo a ser vestido ou mesmo as tabelas de medidas pré-estabelecidas. Essa é uma etapa invisível para o usuário, mas indispensável para a materialização da roupa, pois é nessa fase que a proporção do corpo humano é realmente observada, em relação ao desenho que serviu de base, assim como são elencados os patamares corporais a serem considerados.

Neste ponto conseguimos emergir, e trazer para nossa pesquisa, algumas anotações da própria Sophia em relação ao método original que elaborou para suas aulas no Liceu Império. Esse método parecia ser o “diferencial” dela em relação aos demais cursos, conforme ela mesma apregoava nas correspondências com as leitoras dos jornais em que escreveu colunas e anunciou os cursos de sua escola.

Em algumas declarações, ressaltava a originalidade deste método desenvolvido por ela e, em outras, esclarecia como era o seu processo de ensino-aprendizagem nas aulas do Liceu Império. Escolhemos alguns depoimentos em que Sophia oferece pistas de forma a concatenar nosso entendimento em relação ao seu método próprio e ofício.

No suplemento do jornal A Noite Ilustrada, destacamos:

“RACHEL SIMOU – Visite o Lyceu Império, das 14 às 18 horas, e verá, nos vestidos que minhas alunas executam, que a minha teoria pode fazer executar os vestidos mais difíceis que imagine. O processo de que me fala é antiquado e empírico e não se baseia na teoria. Mostrar-lhe-ei o meu livro, **baseado em todos os grandes mestres do Corte, franceses, italianos e norte-americanos, ampliado e retificado geometricamente por mim**” (grifo nosso)¹⁶⁷.

Nessa citação Sophia parece se orgulhar conhecer os grandes mestres do corte (abrangendo a modelagem, claro), e não só isso, de ter realizado retificações para o “seu livro”, em que sintetizou o melhor da teoria aliada à prática na confecção de “vestidos [por] mais difíceis que imagine”. Essa declaração ocorreu no ano de 1932, ano da inauguração do Liceu Império e nos faz refletir que ela esteve se mantendo atualizada sobre os métodos estrangeiros e, ao testá-los, percebeu falhas que conseguiu corrigir e incorporou às suas aulas no Liceu Império.

Na sequência, em 1934, declarava às leitoras do suplemento de A Noite Ilustrada:

“Mlle. Curiosa – Não é demais repetir que **ensino por teoria própria, perfeitamente adaptável aos nossos corpos. Tenho critério bastante para não adotar teorias importadas do estrangeiro e que são adaptáveis, somente a corpos bem proporcionados. A nossa raça, fusão de raças** opostas, é constituída de tipos **muito diferentes e pouco homogêneos, exigindo muita observação e estudo na aplicação da costura teórica**” (grifo nosso)¹⁶⁸.

É interessante notar que o trecho transcrito acima refere-se à resposta dada por Sophia a uma de suas leitoras, na qual ela afirmava ter desenvolvido uma “teoria própria, perfeitamente adaptável aos nossos corpos [brasileiros]”, no ano de 1934, ou seja, antes de suas viagens à Europa (1935, 1936-1938 e 1946).

E por fim, no curso por correspondência, Sophia ressaltava e reafirmava ter desenvolvido um método original de modelagem e costura a fim de sanar a falha de “quase todos” os outros métodos daquele período, com a seguinte passagem:

“Nestes últimos anos, a arte de coser tornou-se tão complexa que seria impossível resolvê-la apenas sobre um manequim, pois a costura moderna não requer artes

¹⁶⁷ A Noite Ilustrada, 12-10-1932, coluna Modelos, p. 11. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁶⁸ A Noite Ilustrada, 08-08-1934, coluna Modelos, p. 4. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

simplesmente. Exige, ainda, uma parcela de ciências para as execuções perfeitas. Precisamos, pois, dar um pouco de trabalho para o cérebro. Vários processos teóricos existem, pretendendo resolver as dificuldades da costura moderna. **Falhos, porém, são quase todos; uns, pela diferença de bases geométricas**, exigem grande soma de habilidade por parte das alunas; outros, assentam sobre bases falsas. Atendendo a isto no meu entusiasmo de profissional que seguiu o natural impulso de suas inclinações artísticas, conhecedora dos melhores métodos franceses, italianos e americanos, **fiz um método meu**, capaz de preencher as lacunas dos outros processos, **atendendo não só aos corpos perfeitos (proporcionados), como também aos chamados ‘corpos difíceis’**” (SMc6, 1936, grifo nosso).

A citação acima revela várias informações que nos interessam sobremaneira: a) ela afirma ter desenvolvido um método de corte e costura próprio; b) esse método se contrapunha a tantos outros que ela conhecia e considerava falhos; c) além de atender aos “corpos proporcionados”, o “seu método” dava conta de “corpos difíceis”. Essa informação que abre a introdução de seu caderno, em alguma medida, repete algumas declarações antes escritas como respostas às leitoras de suas colunas de moda e já citadas anteriormente.

Nesse caderno de aulas por Correspondência (datado de 1936), logo na abertura, encontramos a afirmação dela ser “conhecedora dos melhores métodos franceses, italianos e americanos”¹⁶⁹. Tomando por base as declarações de anos anteriores ao curso por correspondência, nas quais ratificava ser bastante criteriosa “para não adotar teorias importadas do estrangeiro que são amoldáveis somente a corpos bem proporcionados” (1934). Por si só, essa afirmação abre várias outras discussões, mas o nosso intuito agora é apontar a preocupação de Sophia com a questão sobre métodos adaptáveis à realidade corporal brasileira e por conta da miscigenação de nossa raça, durante o período em que se manteve à frente do Liceu Império.

Quando Sophia citava a “fusão de raças”, ela sinalizava uma dificuldade em padronizar as medidas de corpos tão diferentes que atribuía à miscigenação do povo brasileiro. Ao desenvolver moldes do vestuário para corpos “muito diferentes e pouco homogêneos” acabava “exigindo muita observação e estudo na aplicação da costura teórica”¹⁷⁰. Isso requer do profissional modelista uma habilidade técnica e prática na execução dos moldes aliadas ao corte e à costura.

¹⁶⁹ Caderno de aulas por correspondência do Liceu Império, p. 1, no arquivo histórico do MHN (SMc6).

¹⁷⁰ A Noite Ilustrada, 08-08-1934, coluna Modelos, p. 4. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Inclusive, em seu caderno de aulas por Correspondência, identificamos as aulas de número 05 e 06 especificamente destinadas para tratar dos “corpos não proporcionados” e aquilo que ela chamava de “anomalias”, nas quais incluiu ensinamentos de como lidar com 12 pequenas correções nas diferenças corporais, como: ombros largos, pescoço alto e busto excessivo, por exemplo. Estes métodos particulares criam no planejamento e na elaboração da modelagem, algo exclusivo e sob medida, contemplando os corpos com diferenças evidentes, para a cliente não fosse vista, ela própria, com uma anomalia de fato. Esse tipo de “correção”, com o passar dos anos foi sendo incorporada aos novos métodos de modelagem, como observamos em material didático sobre o assunto, com as seguintes expressões: “correções de defeitos” (DUARTE, 2012, p. 91) e “variações dos corpos” (SABRÁ, 2009, p. 53).

No referido caderno de aulas por correspondência, localizamos na página 08 o único registro com a datação de 13-01-1936, época em que o Liceu Império funcionava no centro do Rio de Janeiro. Na introdução desta apostila, Sophia Jobim declarou:

“Numa época de desenvolvimento e evolução, quando todas as ciências e todas as artes procuram atingir o apogeu, não seria natural que a mulher, contrariando todas as leis físicas do progresso, permanecesse na mesma rotina. Dispondo ela de grande senso artístico e de fértil poder imaginativo, entendeu de modificar a sua indumentária, dando-lhe um cunho artístico, embora mais simples à primeira vista. Assim, os nossos feitios, difíceis de serem executados, exigiram novos métodos e novas teorias” (SMc6).

Nessa passagem, Sophia reafirmava o “poder” da mulher em modificar sua indumentária, a partir do domínio de novos métodos e teorias. Como já relatado, Sophia afirmava ter tido o primeiro contato com a costura através de sua avó, quando se apaixonou e buscou se especializar em novas técnicas no feitiço de roupas. No entanto, acreditamos que ela continuou a se capacitar e tomar conhecimento com outros métodos para a confecção de roupas, como vimos anteriormente (na seção sobre a formação básica e complementar) e observados a seguir, em métodos contemporâneos ao funcionamento do Liceu Império.

No arquivo histórico do MHN encontramos o rascunho de duas cartas em francês, nas quais Sophia demonstrava interesse em conhecer melhor o método de modelagem / corte e costura para o vestuário, por meio do seguinte trecho traduzido livremente por

nós: “Senhora, ficaria feliz em saber o preço do seu programa e algumas informações sobre ele. Por exemplo, se ele se trata de um método geométrico. Eu agradeço a gentileza das informações. Envio-lhe minhas melhores saudações. Mme. Carvalho. Diretora” (tradução nossa)¹⁷¹.

Em outro rascunho de carta, o mesmo interesse parece ter sido expresso, com o envio de dinheiro para compra do livro referente ao mesmo método já citado acima:

“Senhor, estou lhe enviando a soma de 10 (dez) francos, pedindo-lhe que me envie um exemplar do Meu Novo Método de Corte da Srta. Seignez (Chez Nilson [provável editora]). O preço do livro de Mlle. Seignez é 7,50 francos, então enviando-lhe 10 francos, creio ter pago as taxas do envio. Aceite, Senhor, minhas saudações com os meus agradecimentos. Mme. Carvalho” (tradução nossa)¹⁷².

Ao verificar o inventário do acervo Sophia Jobim, que se encontra na biblioteca do MHN, localizamos um livro com autoria de Seignez, intitulado *Ma nouvelle méthode de coupe: la plus claire, la plus simple, la plus pratique*, sob o código SM - 646.4 S459. Isso quer dizer que Sophia conseguiu adquirir mais esse método de corte e costura, corroborando com a afirmação dela antes transcrita sobre ter o conhecimento dos diversos livros e folhetos sobre o assunto, mesmo que em língua estrangeira. Verificando a lista de livros e folhetos, os títulos referentes aos métodos de modelagem / corte e costura estrangeiros estão na proporção de 76,2%, em relação dos 23,8 % nacionais, de um total de 139 títulos.

Pela quantidade de folhetos (14), livros (35) e periódicos (90) referentes aos temas: corte / costura e design de moda, entendemos que Sophia tomou conhecimento de métodos de modelagem / corte e costura, a fim de adaptar e repassar os seus conhecimentos sobre o assunto, aperfeiçoando seus estudos e adaptando-o à realidade brasileira, pelo menos daquelas que conviviam com ela, no Liceu Império. Relacionamos no Anexo 04 alguns dos principais títulos divididos entre livros e folhetos sobre

¹⁷¹ Rascunho (manuscrito) de uma caderneta com anotações sobre modelagem/corte e costura (SMc5.1 062): “Madame, Je serai bienheureuse de savoir le prix du le votre programme et aussi des renseignements a son sujet. Par exemple si s’agit d’une méthode geometrique. Je vous merci ent la gentillesse de les renseignements. Je vous envoie mes meilleurs salutatin. Mme. Carvalho. Directrice”.

¹⁷² Rascunho (manuscrito) de uma caderneta com anotações sobre modelagem/corte e costura (SMc5.2 002): “Monsieur, je vous envoie la somme de 10 francs (dix) en vous priant de m’en voyer um exemplaire de Ma Nouvelle Methode de Coupe par Mlle. Seignez (chez Nilson). Le prix de l’ouvrage de Mlle. Seignez est 7,50 frs, chen vous envoyent 10 frs. Je crois bien avoir payer les frais de la poste. Acceptez Monsieur les meilleurs salutations, avec tous mes remerciements, Mme. Carvalho”.

modelagem / corte e costura para mapearmos possíveis materiais bibliográficos que Sophia utilizou como apoio para o ensino-aprendizagem no Liceu Império.

Localizamos vários números da revista MODA E BORDADO¹⁷³, que se encontram na biblioteca do MHN. Nesse periódico, identificamos outras escolas de corte e costura contemporâneas ao Liceu Império e que provavelmente Sophia também conhecia, uma vez que a coleção dela dessa revista abrange os anos de 1932 a 1956. Ou seja, ela adquiria as revistas e acompanhava as notícias que nela eram publicadas, inclusive relacionadas às divulgações dos cursos e métodos de corte e costura que observamos, na grande maioria, também serem “originais”. Neste periódico, encontramos diversas ofertas de cursos de corte e costura (presencial e por correspondência), que na sequência destacamos alguns.

Em 1932, a revista anunciava a parceria com Mme. Malvina Kahane, com esquemas de modelagens completas nos suplementos¹⁷⁴ tirados de seu livro, “A arte do corte pelo método sistema retangular”, que durou até 1935. Também localizamos um exemplar desse livro / método na biblioteca do MHN, na coleção que pertenceu à Sophia Jobim¹⁷⁵.

O ano de 1936 marcou o início da divulgação do método de corte e costura do professor Justiniano Dias Portugal, por meio do curso / método “Toutemode” que localizamos os anúncios até outubro do ano de 1937.

Entre novembro e dezembro de 1937, dentro da revista Moda e Bordado, a organização Moda Moldes¹⁷⁶ divulgava o suplemento chamado “Modista em casa” (parceria entre as Lojas Americanas e Casas Pernambucanas), em que oferecia uma espécie de caderno de modelagem / corte e costura com instruções sobre o método estrangeiro, tabela de medidas femininas e infantis e moldes padronizados para serem regulados ao corpo. Neste mesmo ano, paralelamente à “Modista em casa”, surgiu a

¹⁷³ Revista Moda e Bordado, pesquisado no arquivo do MHN sob o código SM90-n.79-366/1932 a 1956, organizada como periódicos.

¹⁷⁴ Estes suplementos eram espécies de “brindes” em forma de esquemas de moldes em tamanho natural, oferecidos mensalmente após breve descrição e ilustração do modelo na coluna da revista, para que os leitores pudessem decalcar os moldes em papel especial para modelagem e em seguida montá-los através da costura. Atualmente a conhecida revista Moda Moldes mantém este tipo de suplemento em papel especial e riscos coloridos destacando os diversos moldes esquematizados em uma só folha.

¹⁷⁵ SM - 646.3 K12 - LIVRO - Kahane, Malvina - <O> sistema retangular de Malvina Kahane - Rio de Janeiro - [s.n.] - 1941 - 69 p.: il.; 31 cm - 566/19772005/3773.

¹⁷⁶ SM90 - n.139-150, nov-dez./1937. Sistema de moldes criados pela organização – Moda Moldes, S.A. Venda de moldes padrões (medidas Standard americanas) para serem adaptados por cada cliente, conforme tabela pré-estabelecida adotada pelos países: Estados Unidos, Canadá, Inglaterra entre outros países europeus.

Escola de Corte “Grottera”, dirigida pelo Sr. Caetano Grottera, de São Paulo, que liderou os anúncios até final do ano de 1938.

Entre os anos de 1939 e 1940, a “Moda e Bordado” não publicou ofertas de cursos de corte e costura, voltando somente no ano de 1941, mesmo ano em que Sophia Jobim foi convidada a colaborar com essa revista, produzindo suplementos de modelos especiais e propagando as aulas no Liceu Império. No entanto, foi um período curto, de maio até dezembro do mesmo ano, de forma menos expressiva de divulgação em comparação às três colunas de moda citadas anteriormente¹⁷⁷.

Em outros veículos de divulgações, a “concorrência” com ofertas por cursos de corte e costura era “agitada”. Mapeamos os que, paralelamente ao Liceu Império, se aglomeravam em propagandas criativas e muitas vezes “milagrosas” como em alguns anúncios apelativos, como: “habilita suas alunas em três dias, a cortar e a executar”¹⁷⁸ ou “oferecemos diploma em 15 dias”¹⁷⁹ e “tire um diploma de contramestra em 20 dias”¹⁸⁰.

Sophia Jobim, bastante ativa à frente do Liceu Império, usava suas colunas para rebater e se posicionar contrária às ofertas “fabulosas”, como a seguir:

“Mme. Ailema – Se lhe ensinar costura ‘prática’ e ‘theorica’, orientando as suas inclinações, desenvolvendo o seu gosto artístico e a interpretação de figurinos, fazendo, enfim, da senhora uma prefeita artista e uma técnica perfeita, **mesmo que todas as minhas horas do dia fossem para si, eu não me poderia comprometer a completar a minha obra em dois meses.** Sinto, pois, não lhe poder atender como mestra consciente e conscienciosa que sou” (grifo nosso)¹⁸¹.

Anos mais tarde, ela continuava com o mesmo posicionamento, conforme:

“Irinia Mendes (Espírito Santo) – **Não é possível tirar um diploma honesto em 10 dias**, como deseja. **Considero isto vendê-lo sem nenhum escrúpulo, o que eu nunca faria.** O lyceo Império não é um estabelecimento comercial como muitos outros que têm rótulo de Escola ou Academia de Corte. O lyceo Império é uma Escola de reputação firmada que não dá diplomas em menos de 40 aulas” (grifo nosso)¹⁸².

¹⁷⁷ O Malho (RJ), abril de 1941, p. 72. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁸ Beira Mar (RJ) – 04-07-1931, p. 11. Anúncio da Academia de corte Mme. Bernard. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁹ O Jornal (RJ), 24-07-1934, p. 26. Anúncio da Escola Nacional. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁰ Correio da manhã, 27-03-1929, p. 13. Anúncio da Academia de corte Mme. Bernard. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁸¹ A Noite Ilustrada, 25-04-1934, coluna Modelos, p. 14. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁸² Revista da Semana, 04-08-1939, coluna Arte e Técnica, p. 2. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Sophia se mostrando muito rigorosa para com a formação de suas alunas, deveria ela própria ter um rigor também com sua formação para o repasse do conhecimento e de maneira irretocável. Como diretora de uma escola conceituada, Sophia precisava se capacitar, primar pela originalidade para se distanciar dos inúmeros cursos ofertados, e sua atuação como colunista de jornal a ajudou nessa divulgação.

Até aqui entendemos que, além do Liceu Império de Sophia, os cursos eram ofertados com promessas diversas de aprendizagem, mas o nosso objetivo com esse levantamento é entender o método que Sophia dizia ser original, quando a escola profissionalizante dela estava em funcionamento. Por isso, dedicamos o próximo item para fazermos uma pequena introdução ao método de modelagem / corte e costura por meio da leitura do caderno de aulas por Correspondência, a fim de compararmos com os demais métodos/cursos.

3.3.3.1 O método de modelagem / corte e costura

“Como as lições que se seguem terão de ser lidas por alunas de cultura e inteligência variáveis, não devo iniciá-las antes de aqui ministrar **noções elementares de aritmética e de geometria, apenas o estritamente necessário** para aquelas que não as possuam. Terei, entretanto, a preocupação de empregar **linguagem simples, explicações claras usando os menos possíveis termos técnicos**, de modo a tornar as explicações ao alcance de qualquer mentalidade.

Vamos, pois começar pela parte da aritmética denominada ‘Sistema Métrico’ para que as alunas possam se utilizar com desembaraço da régua graduada, do duplo decímetro e da fita métrica” (grifo nosso).¹⁸³

Adentramos na análise do caderno de aulas por Correspondência (SMc6-MHN) e para entendermos de forma clara o conteúdo das anotações, remarcamos algumas observações que Sophia apontava logo nas primeiras páginas: a) a preocupação que sua linguagem fosse absorvida por todas, evitando neste primeiro contato termos técnicos, adotando a simplicidade como forma de linguagem e metodologia de ensino; b) a necessidade de resgatar a aritmética, uma parte da matemática que estuda operações como soma, subtração, divisão, regra de três, etc., algo fundamental para que a aluna desenvolva

¹⁸³ Caderno de aulas por correspondência, Liceu Império, p. 1 (verso), pesquisado no arquivo do MHN sob o código SM.c6.

seu raciocínio lógico (SPAINE; BRITO, 2018, p. 6) e, por fim, c) dialogar com a arte da criação dos modelos, completando o conjunto da arte e da técnica, que percebemos ter sido explorado por Sophia no tecido-avental, de fácil compreensão para execução.

Além das operações matemáticas e das noções sobre geometria (ângulos, retas, curvas, triângulos etc.), Sophia apresentava os instrumentos necessários ao ofício e como tirar as medidas do corpo: circunferência do busto, da cintura, do quadril, entre outras, por exemplo. Essa aferição de medidas está relacionada ao que conhecemos como antropometria. Segundo Cristiane dos Santos (2009, p. 45) esse estudo das medidas físicas é composto por diversas “dimensões corporais”, de diferentes culturas e populações, sinalizando que os primeiros registros sobre o estudo da antropometria serem “datados entre 1273 e 1295, a partir das viagens de Marco Polo que relatou um grande número de raças que diferiam, inclusive, em termos de dimensões corporais”. Ademais, Icléia Silveira (2008, p. 25), na revista “ModaPalavra e-periódico”, elucida que:

“Os fatores técnicos-funcionais do produto de moda/vestuário interagem com as necessidades fisiológicas do corpo. **Sendo assim, conhecer a forma e as medidas do corpo do consumidor é vital** para o projeto de produtos do vestuário, tendo em vista a relação direta com sua forma física, ações e movimentos, remetendo aos conceitos da antropometria”¹⁸⁴ (grifo nosso).

No subcapítulo anterior, percebemos que Sophia Jobim era bastante preocupada com essa questão sobre a antropometria dos corpos não proporcionais e se aprofundou em estudos através de seu método particular para contemplar aquilo que chamava de “anomalias”. Encontramos em seu acervo no MHN o livro inglês, intitulado de: *The Theory of Garment-Parttern Making*, de W. H. Hulme, de 1946, sob o código SM - 646.4 H915, que trata exatamente desta proporção sistêmica do corpo humano e suas diferenças.

Outro fator importante ligado ao projeto do vestuário é a aplicação do aspecto ergonômico que facilita a adaptação antropométrica ao projeto do vestuário. A Associação Brasileira de Ergonomia – ABERGO, define ergonomia como: “uma disciplina científica relacionada ao entendimento das interações entre os seres humanos e outros elementos ou sistemas, e à aplicação de teorias, princípios, dados e métodos a projetos a fim de otimizar o bem-estar humano e o desempenho global do sistema” (ABERGO, 2000). Na visão de Icléia Silveira (2008, p. 26) as qualidades da ergonomia

¹⁸⁴ Periódico: **Usabilidade do Vestuário: Fatores Técnicos/Funcionais** (2008).

vão além da segurança, conforto e vestibilidade. Estes predicados estão atrelados também à estética reverberando na relação do produto e cliente e na aceitação do novo, considerando fatores emocionais, sociais e culturais, por exemplo.

A cada informação agregada à pesquisa, fica mais claro o envolvimento de Sophia com os “diversos saberes” que interagem com as técnicas no projeto do tecido-avental, por ser uma peça funcional que proporciona conforto e caimento adequado, garantindo assim a “usabilidade” de quem veste (SILVEIRA, 2008, p. 37). Ademais, a modelagem e o corte eram adaptáveis em diferentes tipos de corpos, pois se amarrava na cintura por meio de tiras ajustáveis e era preso por alfinetes, na altura do peito (peitilho).

Em declaração à imprensa, Sophia mais uma vez apontava questões sobre métodos de modelagem, vestibilidade (folgas) e adequação ao corpo, conforme:

“Todos os processos de corte ou são geométricos ou de tentativas, fazendo-se moldes sobre papel. Os últimos, porém, nem podem ser considerados como teoria de corte. Quanto aos primeiros, da exatidão de cada processo depende o valor do método. Nestes primeiros **ainda estão incluídos os que necessitam de folgas para mais tarde, por tentativas, adaptarem-se aos corpos a que se destinam.** Desconfie sempre de tais teorias”¹⁸⁵ (grifo nosso).

Após o apontamento dos principais conceitos sobre modelagem iniciamos a investigação do “método original” de Sophia comparando-o aos mesmos cursos do capítulo anterior. As informações foram colhidas do seu caderno de aulas por Correspondência (SMc6) e optamos por trazer ao entendimento do leitor, a aula de número 01 deste material, que contempla lições básicas costumeiras: a construção do molde-base da blusa (mas, salientamos que Sophia trabalhava com mais três bases de partes do corpo: as bases de manga e a base de calça, além desta).

Concentramo-nos para que nenhum detalhe nos falte à observação, visto que Sophia ressaltava e ratificava diversas vezes em suas colunas de moda o quanto era importante uma base para a execução de todos os moldes. Por isso, escolhemos alguns desses relatos:

“Norma – O defeito que em todos os seus vestidos aparece, **é uma prova evidente da necessidade de modificar**

¹⁸⁵ Revista da Semana, 06-06-1936, coluna Arte e Técnica, p. 12. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

seu molde básico, sem o que terá todas as vezes, que corrigi-lo no corpo, e isso não é técnico”¹⁸⁶.

“Maria Jose Fredman – Tem de fazer para seu corpo **um molde base anormal de costas muito largas, enquanto a frente deve se manter sem alterações**”¹⁸⁷ (grifo nosso).

“Sylvia Grey – o defeito de suas blusas é proveniente de suas omoplatas que são salientes com certeza. Sua ex-professora **corrigirá sua base**, possivelmente. Convém, pois, procurá-la”¹⁸⁸ (grifo nosso).

E por fim, lembrando um relato de Sophia em seu curso por Correspondência:

“Vários processos teóricos existem, pretendendo resolver as dificuldades da costura moderna. **Falhos, porém, são quase todos; uns, pela diferença de bases geométricas**, exigem grande **soma de habilidade por parte das alunas; outros, assentam sobre bases falsas**”¹⁸⁹ (SMc6, grifo nosso).

Estes relatos de Sophia nos ajudam a compreender que a origem de um molde sem falhas e execução da peça sem maiores problemas, otimiza o processo da reprodução do molde feito no papel e cortado no tecido, seguindo sua confecção na máquina de costura, ou seja, a materialização da roupa. Esta etapa precede uma perfeita aferição de medida e confecção do molde-base, que a própria palavra afirma, é a base de tudo. O que autores atuais informam sobre este “molde-base”? Seria a mesma visão que Sophia tinha, na primeira metade do século XX? Para tanto, trouxemos alguns conceitos sobre a importância deste molde-base na cadeia produtiva do vestuário:

“É importante salientar que, **o uso de bases otimiza o processo de modelagem**, uma vez que não é necessário repetir todo o processo de traçado inicial de um molde e, além disso, contribui também para que a empresa possa fidelizar seus clientes, no caso de manutenção de sua tabela de medidas” (EMIDIO, 2018, p. 71).

“As **bases de modelagem** são moldes sem apelo estético, normalmente sem folgas e sem margens para costurar, pois **servem de ponto de partida para o desenvolvimento de modelagens** mais complexas. Pode-se dizer que as bases são a ‘segunda pele’ do corpo, ou seja, elas devem reproduzir fielmente as medidas de um determinado tamanho de manequim da tabela

¹⁸⁶ Diário Carioca, 10-12-1933, coluna Elegâncias, p. 23. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁷ Diário Carioca, 01-10-1933, coluna Elegâncias, p. 19. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁸ Diário Carioca, 10-09-1933, coluna Elegâncias, p. 21. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁹ Caderno de aulas por correspondência do Liceu Império (arquivo do MHN sob o código SMc6, p. 1).

de medidas e conter marcações dos pontos anatômicos e linhas referenciais do corpo. Um conjunto de moldes básicos é composto, geralmente, **por base de saia (no caso de bases femininas), base de blusa ou base de corpo, base de manga e base de calça**. Cada uma destas bases deve ser montada e testada, a fim de se verificar a vestibilidade e a conformação do tamanho, e ainda fazer ajustes, caso seja necessário, antes de aprová-las. **O teste dos moldes básicos é imprescindível para que os modelos derivados destes não apresentem problemas**” (DINIS; VASCONCELOS, 2009, pp. 78-79, grifo nosso).

Ao que tudo indica, a importância deste molde-base no período de Sophia não sofreu alterações. Pelo contrário, ele é reforçado de igual maneira, tanto no setor da costura doméstica, como no setor da indústria do vestuário, onde as roupas são modeladas em escala e vendidas em grande quantidade. Doris Treptow (2003) completa afirmando que o molde planejado é feito exatamente para que um mesmo modelo possa ser repetido quantas vezes forem necessárias. Inclusive, a informação sobre a quantidade relatada por Dinis; Vasconcelos (2009, pp. 78-79) dos moldes-bases (saia, blusa, manga e calça) são os mesmos oferecidos por Sophia e os contemporâneos dela, estudados nesta pesquisa.

Assim, cabe salientar que, para introduzirmos o passo-a-passo dos gráficos, a modelagem ensinada no Liceu Império e seus contemporâneos era a do tipo geométrica bidimensional / plana. Ou seja, uma modelagem planejada na qual se desenvolve a técnica dos moldes em duas dimensões, utilizadas como guia no processo do corte no tecido e executados em papel especial com o auxílio de réguas, retas e curvas, especialmente desenvolvidas para a construção dos moldes, conforme citação abaixo:

“Trata-se de um processo minucioso relacionado ao traçado de formas, utilizando-se de retas, curvas e pontos de referência que dão origem a diagramas, realizados a partir de medidas referenciais individuais, ou pré-determinadas por tabelas de medidas industriais. Destas, são extraídas as representações geométricas que seguem a anatomia do corpo denominadas bases de modelagem, ou seja um molde sem folgas e sem margens para costuras, que após aprovado serve de referência para realizar a construção ou interpretação de modelos futuros. Os moldes que compõem o modelo reproduzem exatamente a peça do vestuário tridimensional, obtida após sua montagem. A partir de um molde base chamado molde de trabalho, o modelista pode de maneira mais simplificada, fazer interpretações de modelos, ou seja, adaptações no molde para incluir outros detalhes, recortes ou aviamentos e determinar as folgas do modelo” (EMIDIO, 2018, p. 70).

No caderno de aulas por Correspondência, entre palavras, números e símbolos, encontramos desenhos avulsos de moldes, feitos em papel manteiga com caneta na cor vermelha colados ao lado da informação manuscrita com caneta azul, na qual a mensagem visual atrelada à mensagem escrita ensinando como construir para si ou para outros um item do vestuário. As aulas são, na maioria, destinadas ao vestuário feminino (incluindo peças íntimas, como sutiãs e calcinhas), mas algumas lições contemplam roupas masculinas e infantis.

Como nossa intenção é entender o método de ensino de corte e costura e repassar o conhecimento ao mesmo tempo, optamos por elaborar gráficos que corroborem com as instruções dadas pelo curso de Sophia numa espécie de passo-a-passo (escrita) da construção dos moldes. Essa opção em criar diversos gráficos para gerar um único diagrama-base nos ajuda nas “camadas” de instruções e facilita o entendimento de nosso leitor.

O diagrama original do primeiro molde-base do caderno de aulas por correspondência é mostrado abaixo (Fig. 68) para uma melhor noção do que vamos fazer a partir daqui, na reconstrução desses diagramas, alertando que por não terem uma boa qualidade gráfica, resolvemos refazê-los, ao mesmo tempo que vamos entendendo o raciocínio da própria professora.

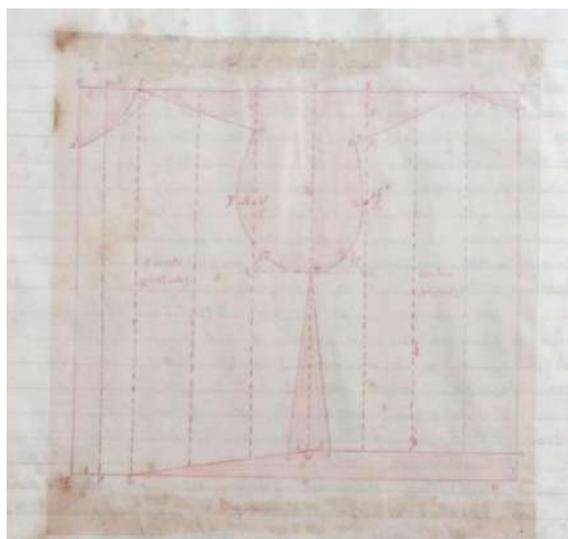


Fig. 68: Diagrama da construção molde-base da blusa
Fonte: Arquivo histórico/MHN sob o código SMC6

Na 1ª aula, dentre outros assuntos, Sophia iniciava a construção do molde-base da blusa na página 5 (verso) e colocava entre parênteses “corpos simples”, lembrando que nas lições 05 e 06, já mencionadas anteriormente, ela instruía sobre a produção das bases para “corpos difíceis”. Contudo voltemos à aula 01, do curso por Correspondência.

Antes do início do diagrama, Sophia fazia instruções sobre a teoria da costura e confecção do molde-base da blusa, optando em transitar nas medidas “aproximadas” do manequim 48¹⁹⁰ (suspeitamos que Sophia usava o seu próprio manequim para instruir, por isso a opção do tamanho 48). Além disso, as instruções traziam reflexões acerca das folgas na região do busto, como: “para que a base não fique justa como um colete” e define trabalhar com a metade dos moldes¹⁹¹. Para tanto, ela trabalhava com símbolos matemáticos e letras para melhor entendimento, e de forma simplificada repassamos as instruções:

TABELA DE MEDIDAS CORPORAIS		
Medidas do corpo	Manequim 48	Folga
Busto (circunferência)	90 cm	6cm
Comprimento da blusa frente (C.F)	44 cm	
Comprimento da blusa costas (C.C)	41 cm	
Grossura do braço (largura do braço)	33 cm	

Fig. 69: Lista de medidas para construção molde-base da blusa
Fonte: Raquel Azevedo

A partir destas medidas escritas, que preferimos apresentar em formato de tabela, Sophia revelava uma **fórmula**: $[(\text{circunferência do busto} + \text{folga}) \div 2]$, ou seja, $[(90 \text{ cm} + 6 \text{ cm}) \div 2] = 48 \text{ cm}$. Em seguida, a indicação era traçar um retângulo com as seguintes medidas de lado: o resultado da **fórmula** (retas: **AB/CD** = 48 cm) pela medida do comprimento da blusa da frente (retas: **AC/BD** = 44 cm), logo um retângulo de 48 cm de largura por 44 cm de altura, e acrescentava: a) Traçar uma reta com linha tracejada **EF** (azul) de 3 cm paralela à reta **AD**; b) Dividir as retas **EF** e **FC** ao meio criando os pontos **G** e **H**, respectivamente e ligá-los com linha tracejada ao final. Esta linha do ponto **G** ao ponto **H** divide o molde-base da frente e molde-base das costas, conforme o **Gráfico 06** (Fig. 70a). Em seguida, indicava dividir o retângulo **AGHD** (base frente) em 4 partes no sentido do comprimento e repetir no retângulo **GBCH** (base costas) a mesma divisão, conforme o **Gráfico 07** (Fig. 70b). Optamos por colocar os dois gráficos, lado a lado, para a transcrição não ficar solta.

¹⁹⁰ Sophia usa como base o manequim 48, prevendo um “corpo médio” aproximado, podendo ser substituído por medidas particulares, salvo o caso das aulas 05 e 06.

¹⁹¹ Prática usada até hoje nos cursos de modelagem e costura sob medida. No entanto, os cursos voltados para a indústria têxtil preferem o uso do molde inteiro.

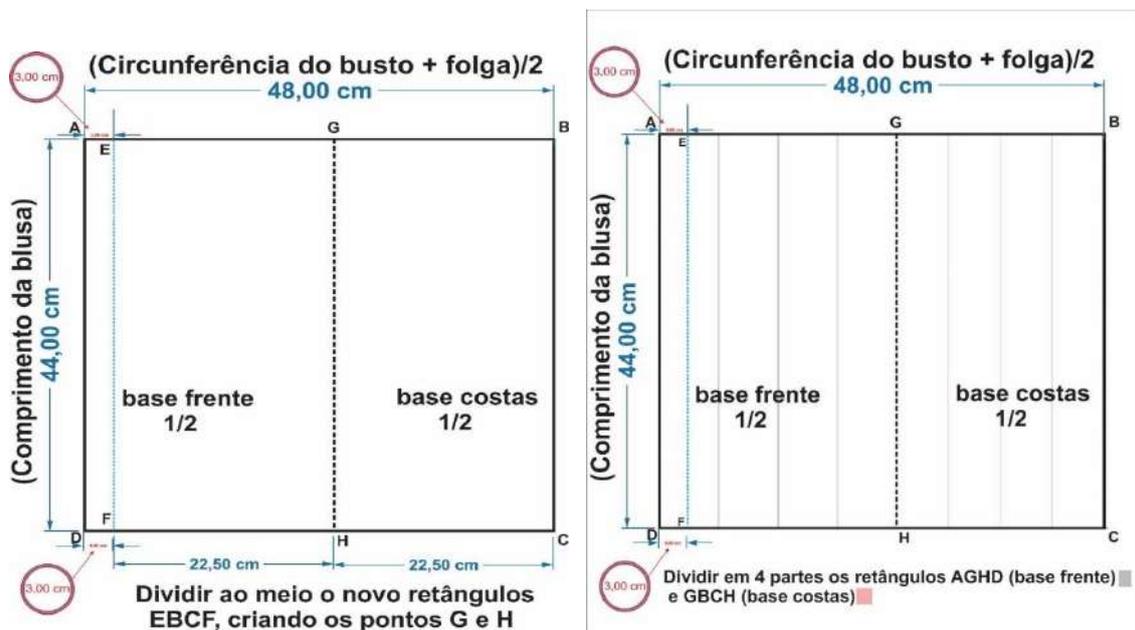


Fig. 70: Gráfico 06 - Base Blusa (frente e costas) e Gráfico 07 - Base Blusa (linhas auxiliares)
 Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

As linhas coloridas escolhidas por nós para melhor elucidar são: cor cinza (base frente) e rosa (base costas), são as novas divisões chamadas de linhas auxiliares, que Sophia indicava dobrar o papel para encontrá-las, caso preferissem. Notem que a cada etapa Sophia sugeria opções às alunas, demonstrando flexibilidade e praticidade ao método proposto.

Em seguida, surgia uma nova marcação, a altura da linha da cava que parte do ponto **G** em direção ao **H**, mas qual seria essa medida? Sophia fornecia uma “Tabela para determinar a linha da cava”¹⁹², de acordo com a largura do braço, chamado por ela de “grossura do braço”, que transcrevemos abaixo. Segundo a nova instrução, a aferição fornecida na “Tabela de medidas corporais” era de 33 cm de largura do braço. Consultando a nova tabela o valor era de 21 cm para descer de **G** e encontrar o ponto **Q** (altura da cava).

Neste ponto **Q** traçava-se uma perpendicular entre as linhas ao lado formando os pontos (lado **R** e **S**) destes ângulos que se formaram com essa intercessão de retas. Sophia indicava que se tirasse a bissetriz dos ângulos nos pontos **R** e **S** e estendessem **R** = 1,5 cm para fora, formando o ponto **T** e em **S** = 2,5 cm para fora formando o ponto **U**, conforme **Gráfico 08** (Fig. 71).

¹⁹² Esta tabela transcrita para a pesquisa foi elaborada por Sophia, (SMc6, p. 7, verso).

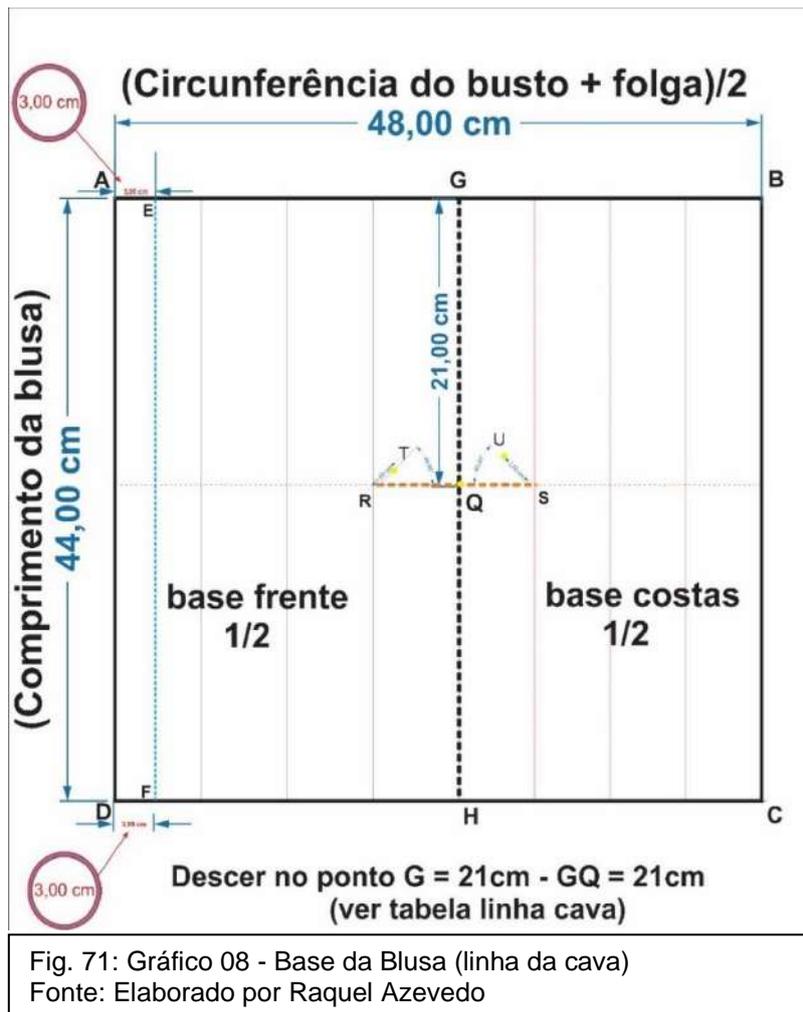


TABELA DA LINHA DA CAVA			
Grossura do braço sem folga /largura	Linha da cava	Grossura do braço sem folga /largura	Linha da cava
25 cm	18 cm	38 cm e 39 cm	23 cm
26 cm	18,5 cm	40 cm	23,5 cm
27 cm	19 cm	41 cm e 42 cm	24 cm
28 cm	19,5 cm	43 cm	24,5 cm
29 cm e 30 cm	20 cm	44 cm e 45 cm	25 cm
31 cm	20,5 cm	46 cm	25,5 cm
32 cm e 33 cm	21 cm	47 cm e 48 cm	26 cm
34 cm	21,5 cm	49 cm	26,5 cm
35 e 36 cm	22 cm	50 cm	27 cm
37 cm	22,5 cm		

Fig. 72: Lista de medidas para molde-base da blusa
Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

No **Gráfico 09** (Fig. 73), conforme as indicações de Sophia encontramos a linha do ombro da frente e das costas e suas inclinações. A partir do ponto **K** (base da frente), deve descer 4 cm até o ponto **M** para a inclinação do ombro da frente e no ponto **J**, descer

5 cm de inclinação do ombro das costas até o ponto **O**. No ponto **O** estender 1 cm formando o ponto **P**¹⁹³. Os outros pontos para marcações são as do degolo, região do pescoço, que Sophia apontava como “decotes”. A partir do ponto **A**, descida do degolo da frente, marcava-se o ponto **N**, que equivalia ao comprimento da reta **AI** acrescidas de 2 cm, ou seja, $AN = AI + 2 \text{ cm}$. Na reta **BC** (centro das costas) ela indicava no ponto **B** uma descida suave de 2 cm encontrando o ponto **e**. Em seguida sinalizava a necessidade de ligar os pontos **NI** e **Le** (régua curva – degolos/decotes) e **NM** e **LP** (reta – linha dos ombros) para entendermos parte do diagrama que foi feito até o momento. Uma observação feita por Sophia foi a indicação dos pontos **N** e **I** (decote frente) e **B** e **L** (decote costas) poderem variar¹⁹⁴, por isso no gráfico as linhas estão tracejadas como forma de sugestão e indicação de localidade.

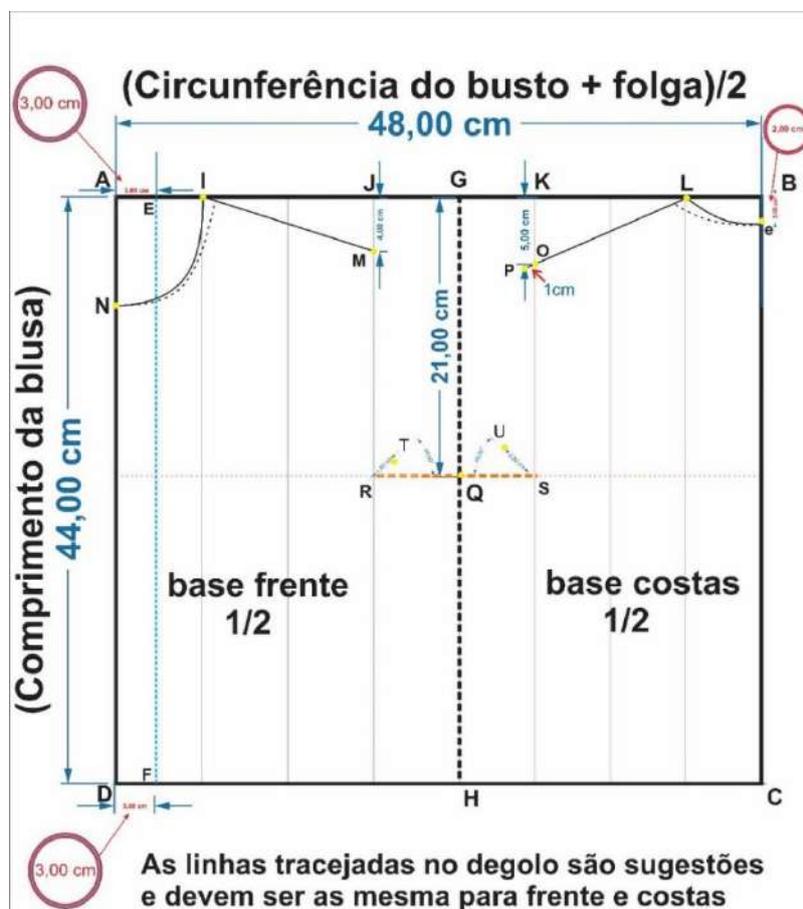


Fig. 73: Gráfico 09 - Base Blusa (ombros e degolos)
Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

¹⁹³ Acreditamos que Sophia esqueceu de repassar esta informação, ou houve uma falha na hora da transcrição por parte da proprietária do caderno, pois não encontramos resposta para esse surgimento do **1 cm**. Pela nossa experiência em diferentes métodos e por termos testado as instruções de Sophia, suspeitamos, que após a definição do ombro da frente **IM** houve uma medição no ombro das costas **LO** e não estavam iguais, sendo necessário para igualar o ombro da frente com o ombro das costas o valor de 1 cm. Apenas faltou algumas palavras: igualar os ombros a partir da medida da frente.

¹⁹⁴ Sophia Jobim explica que esta medida pode variar de posição para baixo a medida que se deseje um decote maior. Mexendo também 1 cm na linha do ombro (p. 7).

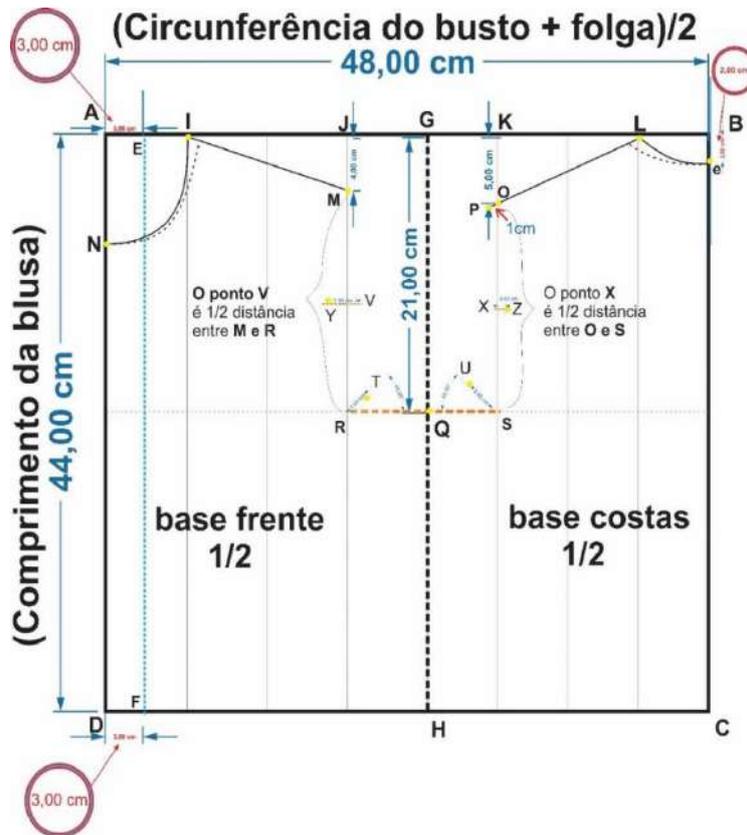


Fig. 74: Gráfico 10 – Base da Blusa (cavas)
 Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

Acima, no **Gráfico 10** (Fig. 74), Sophia sinalizava a marcação de novos pontos na região da cava até o ombro. Nos pontos **MR** e **OS** indicava a divisão destas distâncias pela metade ($1/2$) para encontramos respectivamente os pontos **V** e **X**. A partir destes pontos no molde-base frente (**V**) – entrava à esquerda 2 cm (ponto **Y**) e no lado molde base costas (**X**) – entrava 0,5 cm (meio centímetro ponto **Z**). Desta elucidação surgem os novos pontos guias **Y** e **Z** (amarelo).

Após a parte de cima do molde-base da blusa está quase finalizada ainda falta a parte da região da cintura. Para isso, Sophia criava mais alguns pontos na região da linha da cintura: o **W** (meio do molde **HG**); o **a** (centro das costas **CB**) e **b** (faz parte do final da linha **bI** frente). As indicações são simples para estes três pontos: no ponto **H** e **C** indicava a subida de 3 cm para achar os pontos **W** e **a**, e do ponto **W** ligava ao ponto **b**. Contudo, como não era de costume a falta de aclaração resolvemos consultar as cadernetas que Sophia rascunhava e encontramos a explicação no caderno de cor vermelha¹⁹⁵, onde de forma diferente, instruía para a construção deste mesmo molde-

¹⁹⁵ Rascunho (manuscrito) de uma caderneta com anotações sobre modelagem/corte e costura (SMc5.1 – 112.374, caderneta AZUL) e (SMc5.2 – 233.011, caderneta VERMELHA).

base, mas que, ao nosso ver, estava confuso e incompleto para uma elucidação mais ampla, conforme Fig. 75.

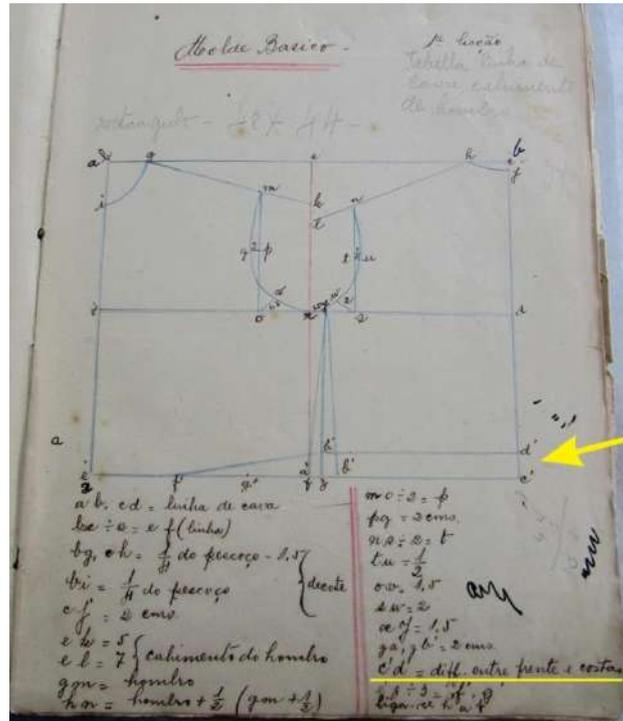


Fig. 75: Rascunho manuscrito do molde básico (molde-base da blusa)
 Fonte: Arquivo histórico/MHN sob o código SMC5.2

No rascunho apresentado acima, sinalizado em amarelo ($c-d = \text{diff. entre frente e costas}$), encontramos nossa dúvida que compartilhamos para completar o final do diagrama. Prevendo que Sophia esqueceu, ou algum problema surgiu na transcrição do caderno por Correspondência, continuemos deslocando a explicação do rascunho para o caderno, conforme **Gráfico 11** (Fig. 76a). Na sequência, Sophia explicava que esta subida do ponto **C** para achar o ponto **a** e do ponto **H** para achar o ponto **W** era encontrada pela diferença das alturas do comprimento da blusa da frente com a das costas. Ou seja, voltando à “Tabela de medidas corporais” já informada, estas medidas são: 44 cm para o comprimento da altura da blusa da frente e 41 cm para o comprimento da altura das costas, logo a diferença entre 44 cm e 41 cm é de 3 cm ($44 - 41 = 3$). Em seguida indicava ligar os pontos **M**, **Y**, **T**, **Q**, **X** e **P**.

No **Gráfico 12** (Fig. 76 b), para separar os moldes e finalizá-los, Sophia apresentava uma última instrução, a partir do ponto **W** estender em sua direita (**c**) e esquerda (**d**) o valor de 2 cm seguindo em direção às linhas **FW** e **Wa**. Surgindo mais dois pontos: **c** e **d**, ligando-os em seguida ao ponto **Q**. Após visualização dos moldes finalizados separamos por cores distintas, conforme:

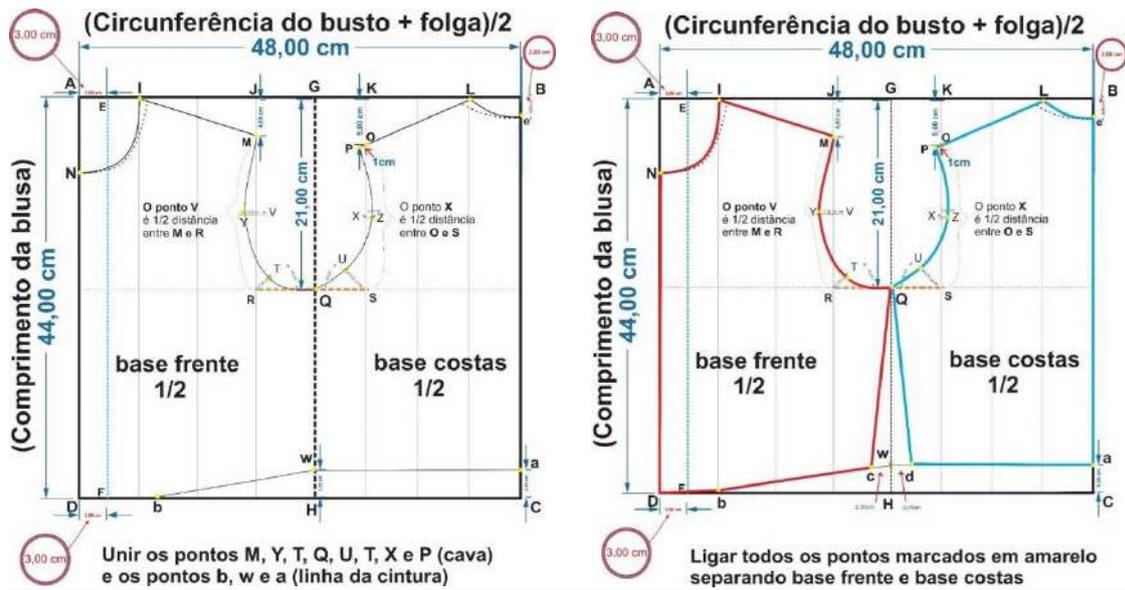


Fig. 76: Gráfico 11 - Região da cintura e Gráfico 12 – Diagrama finalizado
 Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

Concluindo todo o conteúdo das explicações de Sophia da 1ª aula do caderno por Correspondência sobre a construção do molde-base (corpo simples), elaboramos um resumo dos moldes decupados (Fig. 77). Chamamos a atenção para as réguas especiais em cada traçado e região que Sophia esclarece serem necessário para harmonizar as curvas e quinas dos traçados manuais, suavizando as linhas e formas do molde. Não sabemos se Sophia tinha “kit de régua para modelar” de marca própria em seu Liceu Império, mas no caderno do curso por correspondência ela instrui a aquisição deste material, além de explicar cada um deles.



Fig. 77: Moldes-bases da blusa finalizados e inteiros
 Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

Ao final de cada aula, Sophia fazia reflexões sobre a lição, introduzindo fatos novos e prevendo as dúvidas das alunas, o que nos ajuda a colher as pistas sobre a originalidade na elaboração de seu método. Escolhemos o trecho abaixo, ao final da 1ª

aula, na qual Sophia expressava toda sua indignação com métodos que deixam as alunas desmotivadas pelas “fatigantes tentativas” e afirmava severamente estarem regredindo ou paradas no tempo, conforme:

“Todos os métodos teóricos ensinam moldes normais, deixando a cargo da aluna modificá-lo, praticamente se o seu copo exigir. **Isto é um absurdo, quem ensina teoria de costura deve poupar a aluna tentativas fatigantes**, e, as vezes de resultados desastrosos, **ao contrário iríamos cair novamente na costura prática, acertando o vestido no corpo**”¹⁹⁶ (SMc6, grifo nosso).

Quando pensamos o que Sophia escreveu no ano de 1936 sobre inconformismo e comodismo por parte dos educadores ou instrutores em relação aos métodos de modelagem / corte e costura, associamos ao que conhecemos hoje nos cursos oferecidos, entre graduações de Design de Moda e cursos livres na área do vestuário. Nesses casos, os métodos se apresentam em padrões fixos de manequins, livros sem a mínima explicação sobre a origem e desenvolvimento do método, indo diretamente aos diagramas / gráficos (considerando que todos sejam técnicos da área). Sem nenhuma contextualização sobre o corpo humano, a maioria desses métodos de ensino são direcionados por uma tabela pré-estabelecida, com poucos detalhes, muito menos contemplando a diversidade dos corpos (tema explorado pela ergonomia e antropometria), conteúdo este importante para Sophia no que se referia às “anomalias” e aos “corpos difíceis”, já citados antes.

Os padrões rígidos colocado por Lucimar Emídio (2018), que entendemos ser “o meio do problema” que estamos vivendo e o que Sophia relatava em seu método aparecia logo no início, quando propunha modificações por meio de um novo modelo “voltado ao ensino-aprendizagem e desenvolvimento de competências cognitivas em modelagem” (EMÍDIO, 2018, p. 30). Essa mudança de pensamento poderia estimular o ensino e potencializar esta área. Seria o ensino metodológico de Sophia um fator de embasamento para esses novos métodos? Não gostaríamos que o método proposto por Sophia Jobim, pautado em inúmeras pesquisas, caia no esquecimento ou seja um material de consulta bibliográfica esporadicamente. Esperamos que ele possa auxiliar de maneira simples e objetiva a todos que queiram se iniciar no ofício de confecção de peças do vestuário.

¹⁹⁶ Caderno de aulas por correspondência do Liceu Império, p. 7 (verso), no arquivo histórico do MHN (SMc6).

Finalizamos esta investigação sobre as 1ª aula do curso por correspondências e a partir deste ponto iniciamos o cotejamento com os 03 métodos contemporâneos à Sophia Jobim e ao Liceu Império vistos no capítulo anterior, com uma ressalva, elaboramos um exame sistemático que consiste em dois momentos distintos: 1) Introdução – linguagem, contextualização, objetividade e embasamento histórico; 2) Construção do molde-base da blusa – orientação, diagramas, fórmulas, tabelas e notas explicativas.

Neste primeiro apontamento, Introdução, observamos de maneira mais profunda acerca do conjunto de estratégias percebidas no conteúdo introdutório do caderno, visualizando a existência de cada etapa ou a inexistência delas nos métodos contemporâneos aos de Sophia. Por isso, subdividimos essas categorias, a seguir: a) possui contexto histórico e uma breve redação ou release antes da apresentação propriamente dita? b) desenvolve o tema se apresentando (formação), explicando sobre a origem de seu método, pautado em estudos sistemático a outros métodos (estrangeiros), contemplando possíveis falhas do mercado? c) apresenta lista de matérias, explicando cada item? d) relembra as noções sobre aritmética e geometria? e) detalha sobre as medidas da régua e suas leituras (régua quadrada, régua de duplo centímetro e fita métrica)? f) exemplifica os elementos da geometria: linhas (retas, curva, quebradas); retas (cheias, mistas, interrompidas, pontilhadas, verticais, horizontais, paralelas, oblíquas etc.); ângulos (vértice, bissetriz, obtuso, reto); figuras (triângulo, quadrado e retângulo, circunferência, raio, diâmetro), apresentando desenhos além da explicação escrita? g) explicita sobre as medidas do corpo, indicando a localização no corpo e como aferir?

Na segunda etapa de nossa análise, observamos a instrução sobre a construção do molde-base da blusa prevendo os apontamentos referentes à:

- a) Orientação – são as instruções informadas antes e durante a construção do diagrama;
- b) Diagrama – linguagem clara e passo-a-passo;
- c) Fórmulas – Se são de fácil compreensão ou dificultam o entendimento;
- d) Tabelas – Origem e qual tipo, se sob medida ou pré-estabelecida;
- e) Notas explicativas – elas surgem ao final, mas podem ser divididas entre uma etapa ou outra.

Iniciamos o cotejamento com os cursos contemporâneos ao de Sophia Jobim onde nos aprofundamos um pouco mais que anteriormente, iniciando pelo Método Toutemode, bastante popular.

1º) Método Toutemode

Nossa primeira análise é sobre o método Toutemode, de autoria do Prof. Justiniano Dias Portugal. Segundo matéria para o *Jornal do Brasil*¹⁹⁷, esta marca registrada, foi organizada no Estado de São Paulo, em 1930, mas somente em 1934 obteve o registro para curso. Tratava-se de um método baseado nas medidas do corpo, ou seja, modelagem bidimensional, com o auxílio de um esquadro desenvolvido pelo próprio Justiniano, que acompanhava o livro de corte e alta costura, conforme Fig. 78:

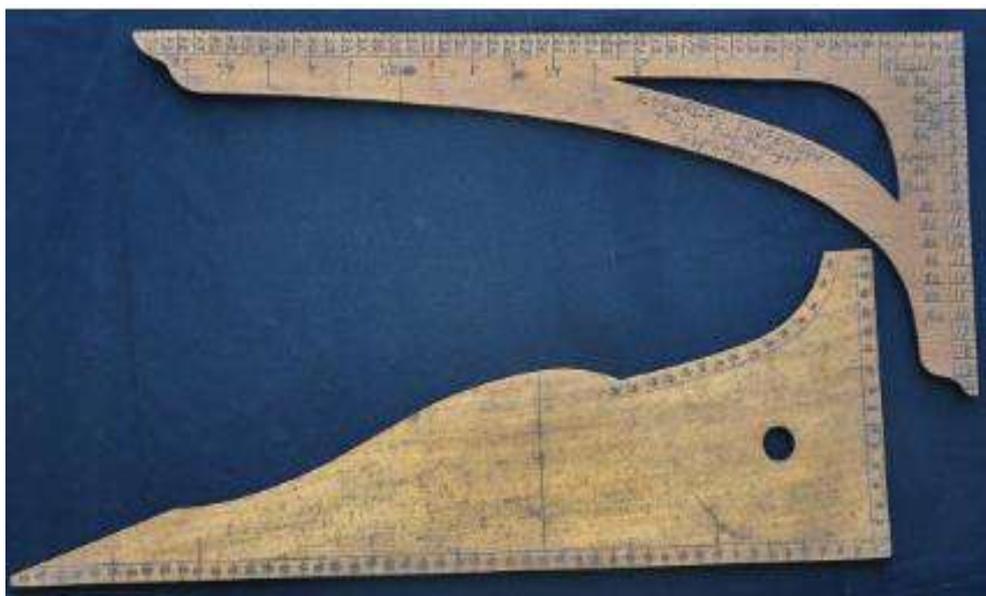


Fig. 78: Esquadro desenvolvido pelo Prof. Justiniano D. Portugal
Fonte: <https://www.antonioferreira.lel.br/peca.asp?ID=128705&ctd=8&tot=&tipo=>

Inicialmente, em 1934, esta organização tinha 30 filiais espalhadas em todo o país¹⁹⁸, e na 10ª edição do Método Toutemode, exemplar de nosso acervo pessoal datado de 1956, encontramos este número bem maior: 03 sedes e 83 filias espalhadas por todo o Brasil, constatando o sucesso do método e publicidades feitas pelo professor, gestor e empreendedor Justiniano Dias Portugal, que no ano de 1935¹⁹⁹ optou em disseminar seu método através de “revistas, programas de rádio como Tapete Mágico, da tia Lúcia, de Ilka Labarthe e por correspondências” (VOLPI, 2018, p. 133). Além disso, descobrimos através de matérias jornalísticas que essa divulgação também foi feita por meio da Rádio Club do Brasil e da Rádio Globo. Na revista carioca Fon-Fon, o método Toutemode manteve parceria por longos anos (1937 a 1958), com ativa participação em colunas,

¹⁹⁷ *Jornal do Brasil*, 15-05-1938, p. 19. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁹⁸ *O Fluminense* (RJ), 19-09-1936, p. 21. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹⁹⁹ *Diário Carioca*, 01-11-1935, p. 12. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

dentre as quais: “A arte de vestir, cortes e costurar”²⁰⁰, com partes do livro publicadas em lições semanais; “Hora Toutemode”²⁰¹, com resposta às correspondências de leitoras e alunas; “A nossa capa”²⁰², com modelos similares usados por atrizes e celebridades acompanhadas de um suplemento com molde em tamanho natural, conforme Fig. 27 da página 51 e a coluna “O modelo da semana”²⁰³, entre outras.

Na segunda e terceira etapa que procuramos entender a construção das bases dos moldes da blusa, percebemos a instrução para um único molde que se tornaria um molde-base para a construção de um vestido, cabendo à aluna separá-lo na cintura para se tornarem duas peças (molde-base da blusa e molde-base da saia), alertando que no método Toutemode as instruções eram baseadas na técnica da modelagem planificada / bidimensional.

O livro do Método Toutemode contém textos introdutórios, explicações através de imagens sobre a nomenclatura das aferições das medidas e localidade, um kit próprio de réguas, que inclui um esquadro elaborado (já mencionado anteriormente) com “curvas empíricas necessárias para o traçado dos moldes” (VOLPI, 2018, p. 133), além de notas explicativas, com gráficos e tabelas.

Cada método analisado trabalha sua metodologia de ensino baseada em percepções diferentes, contudo revelam ao final uma característica semelhante em todos, a de produzir um molde de determinado tamanho e este molde se transformar na materialização de uma roupa. Uma informação nos chamou a atenção sobre o método proposto por Justiniano Portugal, e já percebido na análise anterior: a falta da margem de costura na hora da execução do molde no papel e a indicação para ser aplicada diretamente no tecido. Assim, percebemos uma forma de ensino diferente da praticada por Sophia Jobim e autores técnicos e profissionais do ramo da modelagem atualmente. Ademais, o conteúdo introdutório é didático e de fácil entendimento.

Outro conteúdo sinalizado por esse método diz respeito aos “corpos difíceis”, que Sophia tinha incluído no Liceu Império. Não percebemos esta lição ou notas explicativas na 3ª edição do ano de 1943, mas na 10ª edição, do ano de 1956, encontramos inclusive com o mesmo termo utilizado por Sophia “Anomalias”²⁰⁴ apontando sete correções.

²⁰⁰ Fon-Fon, 20-11-1937, p. 24. A arte de vestir, cortar e costurar. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²⁰¹ Fon-Fon, 15-06-1940, p. 42. Hora “Toutemode”. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²⁰² Fon-Fon, 20-11-1937, p. 24. “A nossa Capa” que a partir de 01-03-1941 foi simplificada para NOSSA CAPA. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²⁰³ Fon-Fon, 27-03-1943, p. 50. O Modelo da semana. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²⁰⁴ Título da 3ª lição: “Penses e Anomalias”, p. 19.

Pelas informações coletadas até o momento, a partir do suporte do material o caderno de aulas por Correspondência do Liceu Império (de 1936), identificamos na 5ª e 6ª aulas doze tipos de correções relacionadas aos “corpos difíceis”. Se considerarmos os relatos de Sophia, por meio das correspondências publicadas em suas colunas de moda, isso já era mencionado por ela desde a fundação do Liceu Império, no ano de 1932, quando demonstrava a preocupação com a diferença anatômica de nossa raça. Ou seja, isto sempre foi pontuado e destacado do método proposto por Sophia.

Concluimos que o método Toutemode demonstrava amadurecimento e acréscimo a cada edição publicada, onde o passo-a-passo era sistemático com auxílio de imagens ilustrativas, com tabelas facilitadoras, conteúdo explicativo e gráficos de fácil execução. No entanto, em relação ao método proposto por Sophia no curso por Correspondência do Liceu Império, inexistiu revisão sobre pontos importantes relativos à aritmética e à geometria, algo já mencionado como fundamental para que a aluna entenda conteúdos lógicos, desenvolvendo competências cognitivas (EMIDIO, 2018).

2º) Método direto de corte e costura

O segundo método analisado faz parte da biblioteca do MHN (coleção que pertenceu à Sophia Jobim) e se chama “Método direto de corte e costura”, assinado por Ana Fraga Rodrigues. O livro tem data de publicação de 1951, mas o projeto desse livro levou alguns anos para ser efetivado. No prefácio deste exemplar, a autora menciona ser professora há 17 anos, o que remete ao ano de 1934, início de sua atividade pedagógica, levando em consideração o ano da publicação do livro, 1951. Por isso, acolhemos este livro como suporte para nossa investigação e entendemos Mme. Rodrigues foi de fato uma contemporânea de Sophia.

Sobre a primeira etapa da análise introdutória, há no livro, um breve release bem formulado, mas sem menção à sua formação, apenas sobre seu método ser teórico e prático, pautado em moldes simples. De acordo com suas próprias palavras, “O ensino é teórico-prático, por isso tem sido bem aceito pelas alunas que, mesmo sem muito preparo intelectual, conseguem assimilar as lições com poucas explicações” (FRAGA, 1951, prefácio). Percebemos, ao ler as primeiras explicações neste livro, uma similaridade à estratégia de ensino adotada por Sophia no Liceu Império, que também ressaltava ser seu método teórico-prático e chegamos a suspeitar que Ana Fraga pudesse ter sido aluna do Liceu Império. Entretanto, ela não faz referências às noções básicas sobre aritmética,

geometria e nem relaciona lista de materiais, como informado por Sophia no caderno de aulas por Correspondência do Liceu Império.

Caminhamos para a segunda e terceira etapas, em que analisamos o molde-base da blusa. As instruções sobre as medidas e sua localização, que eram dadas junto à instrução sobre a construção dos diagramas, demonstrando linguagem clara, mas um pouco resumida. Não há presença de fórmulas, mas algumas aferições são feitas sob medida, enquanto outras sob consulta à tabela pré-estabelecida. As notas explicativas surgem após uma lição, brevemente. Outra observação, nas 150 páginas do livro, Mme. Rodrigues não mencionava folgas de vestibilidade ao traçar e executar algum modelo. Estas folgas são importantes para o bom caimento de uma roupa. Importante mencionar que no método de Sophia havia informações sobre como lidar com essas folgas.

O “Método direto de corte e costura” tinha uma linguagem de fácil entendimento, embora algumas informações e suas notas explicativas pareçam superficiais. Ademais, percebermos a ausência de referência à folga de vestibilidade e o uso do esquadro para traçar os diagramas, fazendo com que a avaliação sobre o método seja insuficiente.

Segundo Icléia Silveira (2008, p. 71), as bases transformadas trabalham com folgas que visam “adequação ao modelo” e “usabilidade do produto”, ou seja, a partir do molde-base é impreterivelmente necessário o acréscimo de folgas. Caso isso não aconteça, a roupa será igual “a um colete”, conforme Sophia já havia dito.

Finalizamos a análise ao método de Mme. Rodrigues com ressalvas, pois faltam informações importantes que aos novatos na técnica da modelagem seriam fatais para cometerem erros na hora do corte e da montagem da roupa, enquanto para alguém experiente, o método precisaria de pequenos ajustes.

3º) O sistema retangular

O terceiro curso é “O sistema retangular” e foi escrito pela austríaca Mme. Malvina Kahane, que veio para o Brasil fugida da Europa, durante a I Grande Guerra Mundial. Segundo declarações a matérias jornalísticas, Mme. Kahane contava que fez seus estudos sobre corte e costura em Viena, em 1903²⁰⁵; teve seu filho, Henrique Kahane, na Alemanha, em 1909 e em 1928 inaugurou no Brasil, no centro do Rio de Janeiro, sua

²⁰⁵ O Malho (RJ) – 22-11-1934, p. 9. Malvina Kahane comunica sobre o local onde aprendeu a arte do corte e costura em Viena, na casa de Moda STEEN. Participou, em 1908, da primeira escola especializada da Associação de costureiro reconhecida e fiscalizada pelo ministério de Educação da Áustria, além de citar o nome de seus mestres: Michel, Barde, Muller, Hullnaky, entre outros, justificando a partir desses ensinamentos a criação de seu próprio método. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

“Academia de corte Malvina Kahane” com método próprio intitulado, a princípio, como “A arte do corte pelo Sistema Retangular”, com sucursais nos bairros cariocas do Centro, Meier, Tijuca, Botafogo, Copacabana e uma filial no estado do Espírito Santo. Este curso foi oferecido em formato de livro, com 182 páginas explicativas sobre a construção de diversos modelos somados a 100 unidades de moldes em tamanho natural, além de ter sido publicado em 04 idiomas: alemão, português, inglês e espanhol. Mme. Kahane mantinha revendedores de seu livro em todo o país e deixou a cargo de uma empresa estrangeira toda a divulgação de sua “academia” e a venda dos livros. O exemplar que encontramos no acervo de Sophia é a 5ª edição, mais reduzida, intitulada “O sistema retangular”.

Vale ressaltar a analogia de Sophia Jobim e Malvina Kahane sobre as estratégias de divulgação de seus cursos, onde a austríaca divulgava seus moldes por meio da coluna “Modelos Modernos”, publicada na revista *Moda e Bordado*, com constantes anúncios em variados jornais brasileiros.

Segundo Henrique Kahane, sua mãe estava com 73 anos em 1961²⁰⁶, o que nos fez descobrir o ano de nascimento dela como sendo de 1888. Parece irrelevante esta informação para a pesquisa, mas ao tomarmos contato com uma notícia no *Jornal do Brasil* do ano de 1989, encontramos uma declaração da própria Malvina afirmando ainda dar aulas particulares na filial do Méier (única que sobreviveu), o que nos surpreendeu, pois Malvina Kahane estava com 101 anos de idade²⁰⁷. Esta foi a última notícia que tivemos sobre a Mme. Kahane e imaginamos que ela viveu da costura, desde 1903 até o final de sua vida.

Uma curiosidade sobre o interesse de Sophia por suas contemporâneas, são as anotações²⁰⁸ encontradas no MHN sobre uma disputa judicial entre Helena Paraguassú (Méthodo de corte Paraguassú) contra Malvina Kahane (O sistema retangular), conforme figura abaixo (Fig. 79):

²⁰⁶ A Noite – 21-07-1961. Dr. Henrique Kahane comunica a idade de 73 anos de sua mãe, Mme. Kahane, que queria ver o desfile do GRES Portela, com as seguintes palavras: “... já que não queria morrer sem ver o samba verdadeiro”. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²⁰⁷ *Jornal do Brasil*, 10-07-1989, p. 4. Título da matéria: Costureira – fazer as próprias roupas volta à moda. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²⁰⁸ SMet67 (13) rascunho em uma folha onde Sophia anotou exatamente os jornais com notícias (e datas) dando conta da disputa judicial entre Malvina Kahane e Helena Paraguassú.

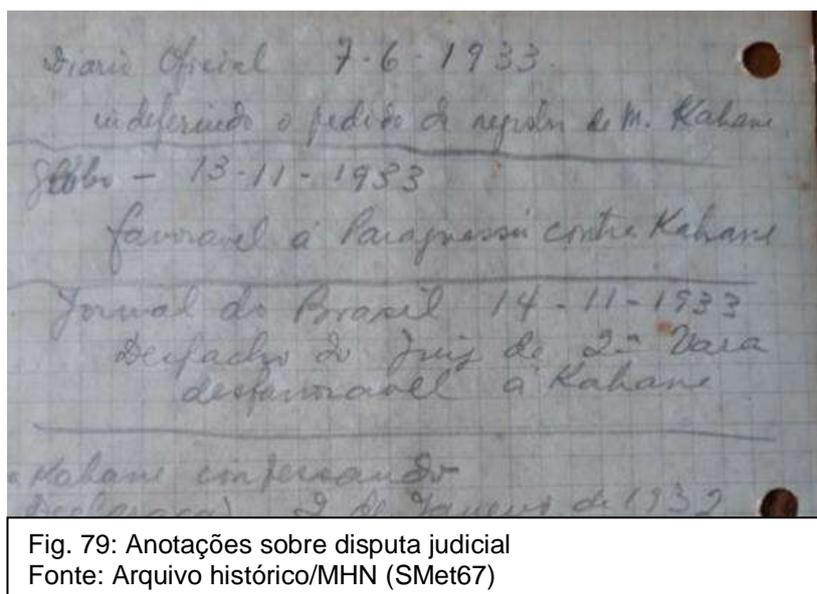


Fig. 79: Anotações sobre disputa judicial
Fonte: Arquivo histórico/MHN (SMet67)

Considerando este rascunho, consultamos as datas apontadas por Sophia e encontramos o processo na íntegra (nº 10065, de 1933)²⁰⁹, além das inúmeras apelações que deram à Mme. Kahane a vitória, em abril de 1934²¹⁰, mas isso não consta nos escritos de Sophia. Descobrimos, ao pesquisar nos periódicos da época, seguindo as pistas deixadas por Sophia no manuscrito acima explicitado. Estas informações reafirmam que Sophia acompanhava de perto o que ocorria com os cursos “concorrentes” do Liceu Império, talvez para não cometer os mesmos deslizes quando publicava seus anúncios e suas colunas de moda.

Na análise feita sobre o “Sistema retangular”, no que tange o conteúdo introdutório desta 5ª edição, percebemos a ausência da apresentação e formação da autora, contudo encontramos uma nota introdutória justificando a mudança do nome do método, anotações explicativas para que a consulente pudesse destrinchar o conteúdo sem dúvidas, além de uma explicação ilustrada sobre o local das medidas e tabelas pré-estabelecidas. Ademais, há um sumário com 65 lições (vestuário feminino, masculino e infantil). Estas informações parecem se repetir em quase todos os cursos da época. Mas, percebemos que este método não contemplava “os corpos difíceis”, tratados por Sophia como anomalias.

Na segunda etapa da análise sobre a construção do molde-base da blusa, percebemos gráficos explicativos com passo-a-passo. Para nossa surpresa, identificamos

²⁰⁹ Jornal do Comércio, 05-08-1933, p. 10. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²¹⁰ Diário Econômico, 29-04-1934, p. 8. Considerada inocente da queixa crime. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

que Mme. Kahane usava o mesmo método já descrito por nós aqui e ensinado no Liceu Império, divergindo em poucas medidas, como por exemplo as descidas de ombro que Sophia indicava de 4 cm, para o ombro da frente e 5 cm para o ombro das costas; enquanto Kahane indicava decida de 3 cm, para o ombro da frente e 4,5 cm, para o ombro das costas. Além disso, a folga dada por Sophia na $\frac{1}{2}$ circunferência de busto era de 6 cm, enquanto no método de Kahane apenas 5 cm. Em suma, eram as mesmas indicações de medidas nos dois métodos que nos pareceu similares, com pequenas mudanças de numeração.

Como nos baseamos pelo método descrito no curso por Correspondência cursado por Alda de Paula (1936) e o exemplar de Mme. Kahane (acervo do MHN de 1941), concluímos que eram bases similares, porém não podemos afirmar que Kahane copiou o método de Sophia ou vice-versa. Apenas chamamos a atenção para uma curiosidade encontrada no ano de 1952, em que Malvina Kahane, no Diário Carioca²¹¹, divulgava semanalmente, as lições de seu livro “Sistema retangular”. Ao compararmos a lição do molde-base da blusa do ano de 1941 (acervo de Sophia) com o de 1952 (divulgado no Diário Carioca), percebemos mais uma vez que Malvina Kahane mudou a numeração, mas continuava com o mesmo método e entendemos isso como uma busca pela exatidão de suas indicações.

Consideramos que o curso do “Sistema retangular”, publicado por Mme. Kahane no ano de 1941, sofreu modificações ao longo dos anos e essa mudança é completamente aceitável, vista a evolução dos corpos físicos e os diferentes métodos que foram aparecendo. Mas, em comparação com a forma de elucidar e a didática, ainda precisava ser lapidado, pois em alguns momentos de suas instruções faltavam esclarecimentos. Portanto, percebemos muitas semelhanças nos dois métodos (Sophia Jobim e Mme. Kahane), tanto no traçado do diagrama do molde base-blusa, quanto no $\frac{1}{4}$ de godê, excetuando-se a preocupação com os corpos difíceis.

Seguindo a finalização da análise, tomando por base as anotações, as notas explicativas, a criação dos gráficos com ilustrações do modelo publicado, o desembaraço em escrever, a didática que acolhe, a preocupação em dedicar um estudo ignorado pela maioria dos outros cursos sobre “corpos difíceis”, Sophia parecia ter utilizado sua formação como professora (escola normal) para incluir outros corpos fora do padrão

²¹¹ Estas publicações foram feitas no Diário Carioca, entre março de 1952 a abril de 1953, intituladas de: Aula de corte com lições dominicais.

estético daquela época, tornando-se uma personalidade de destaque nesse campo de conhecimento.

Uma análise superficial para concluirmos esta etapa é perceber que a formação em pedagogia de Sophia Jobim, pode ter feito a diferença entre o curso de corte e costura dela em comparação aos demais aqui analisados. A ordenação de Sophia com as palavras e o passo-a-passo das lições, o resgate da lógica matemática, através da aritmética e figuras geométricas bem ilustradas, são parte de um conhecimento que faz falta atualmente. Por isso, a grande dificuldade no aprendizado, além da preocupação em uma modelagem que acolhia “anomalias” de corpos fora de proporção deve ser ressaltado.

Portanto, podemos supor que o “método original” de Sophia, a partir de seu currículo vasto, seus estudos internacionais, interesse por indumentária histórica e seu ofício como modista, seja uma interseção de áreas do vestuário pautadas no conjunto de experiências que aliavam a teoria e a prática, exatamente como ela defendia nas aulas do Liceu Império, conforme trecho transcrito na coluna inaugural assinada por ela, na Revista da Semana: “Dedicando-me com especialidade ao estudo da indumentária sob seus múltiplos aspectos, penso poder aqui fazer uma colaboração *sui generis* sobre modas, dada a superioridade intelectual do ambiente em que se expande esta revista” (Revista da Semana, ed. 22, 09-05-1936, p. 12).

A coluna Arte e Técnica tinha a intenção de associar temas artísticos e culturais com informações técnicas, como pressuposto defendido por Sophia Jobim para desenvolver a atividade de modista (termo bem apropriado para a época, com relação à confecção de modelos femininos). Aliás, essa também era a força motriz do Liceu Império, sempre ressaltando a estreita relação entre teoria e prática, a partir de uma metodologia de ensino própria, na qual repassava seus conhecimentos para suas alunas. Assim, na Revista da Semana, ed. 21, 02-05-1936, p. 39, Sophia Jobim foi apresentada às leitoras por meio de uma publicação especial para informar que a partir da semana seguinte, a coluna Arte e Técnica seria publicada com modelos exclusivos. Essa explicação foi dada na coluna “Jornal das Famílias”, relatando uma visita feita pela repórter ao Liceu Império. Na ocasião, a professora proferiu uma aula especial para a publicação jornalística, claramente servindo de chamariz para futuras alunas, uma vez que a matéria explicava a dinâmica daquela escola profissionalizante feminina, considerada uma ação feminista para a época, descrita assim: “Feminista de ideias avançadas, sem os desequilíbrios da mulher masculinizada, vem ela construindo uma obra patriótica, de ponderável valor social” (OLIVEIRA, 2017, p. 5).

Sophia Jobim não exercia somente o ofício de modista como de outros cursos “concorrentes”. Ela se capacitou no domínio das pesquisas mais profundas sobre a existência da indumentária histórica e anatomia do corpo, e até hoje por tudo pesquisado sobre ela arriscamos dizer, com os recursos e dificuldades de cada época, que Sophia Jobim em seu Liceu Império fortaleceu as bases do que conhecemos hoje como uma escola de moda.

Sophia não estava sozinha neste ofício, havia outros profissionais. Contudo, a procura para desenvolver um método próprio parte de inúmeras pesquisas, inclusive pela análise de outros cursos e de outros profissionais para que enfim se possa desenvolver um método exclusivo.

Os registros que apresentamos nesse capítulo demonstram que ela foi uma mulher inquieta e capaz de desenvolver um método de modelagem próprio, inclusive no que tange os corpos difíceis, preocupado com a profissionalização de outras mulheres, condensando em sua escola com o melhor do que ela tinha à época, pois estava atenta ao que aparecia relacionado à sua prática como professora de modelagem / corte e costura.

No capítulo subsequente adentramos em nossa parte prática onde exploramos a reconstrução do nosso objeto de análise, a partir de novos olhares e uma nova construção do avental de Sophia.

4. Reconstruindo o avental de Sophia

“[...] **Decifrar a travessia do olhar** através dos desenhos e experiências têxteis é, também, um exercício de criação. O traço e a linha guardam uma ordem interna que ultrapassam a forma representada. **Reler é correr o risco de expor os conhecimentos na direção de uma teoria, uma análise.** Implica na percepção do que jaz subjacente: uma identidade, uma visibilidade, um conceito, um estilo [...]” (ABRANTES, 2011, p. 97, grifo nosso).

Após toda investigação e análise, tanto das formas, cores, gráficos e elementos do tecido-avental, conectados aos conceitos de comunicação visual e design, arriscamo-nos em “decifrar a travessia do olhar” de Sophia Jobim, conforme epígrafe, através de suas “múltiplas atividades” e formação, objetivando os aspectos do tecido-avental e como se deu o seu projeto, dando início à parte prática de nossa pesquisa no mestrado. Esse atravessamento, e nossa paixão análoga aos saberes e fazeres da professora Jobim, nos impulsionou no resgate e apontamento de todas as etapas contidas no tecido-avental através da reconstrução de um novo projeto de avental, prevendo os padrões industriais atuais, que deu título a este capítulo: **“Reconstruindo o avental de Sophia”**.

Essa primeira experiência em “reler e correr risco” descritas por Samuel Abrantes (2011, p. 97), foi feita pelos alunos do curso de Artes Cênicas – Indumentária/EBA-UFRJ, junto à disciplina Técnicas de Figurino 3, no modelo remoto, em que acompanhamos na atividade de estágio docente, dando novas interpretações para o projeto gráfico do “kit avental”, com a seguinte proposta: projeto de novos gráficos para aventais temáticos idealizados, com o foco voltado para o sistema de produção e adaptação contemporânea, na visão dos alunos. Seria uma espécie de “atualização” do tecido-avental criado por Sophia Jobim, mas agora sendo proposto por alunos do curso de Indumentária, em pleno século XXI.

Aproveitando a tendência atual de inúmeros cursos de gastronomia e programas televisivos dedicados à culinária, cada aluno realizou uma busca exploratória e proposição de novos modelos de aventais. Estabelecemos como critérios aplicados à sala de aula remota: a) novo gráfico e distribuição dos moldes, prevendo encaixe no padrão da tecelagem para vestuário brasileiro em escala e cotado; b) releitura atualizada de um avental ou “kit avental” e c) escolha de uma música, poema ou personalidade que orientasse a estampa temática.

O segundo “risco” foi realizado por nós, somando-se aos nossos conhecimentos em modelagem / corte e costura e desenho técnico, como forma de aplicação desses conhecimentos, que ainda requer muita investigação. Ademais, descrevemos todo o processo de construção do novo avental, considerando correção e reprodução do projeto de Sophia Jobim, com suas assertivas prevendo linguagem e adaptações atualizadas da indústria têxtil.

As autoras Fabíola Teixeira, Priscila Camelo e Luciana Jorge²¹² e Lucimar Emídio²¹³ ajudam-nos entender a relação ensino-aprendizagem, especificamente tendo a produção no vestuário como campo de conhecimento.

Além disso, tomamos cuidado para não distorcer nosso objeto de análise, decodificando e percebendo a particularidade específica do “olhar estético” de Sophia Jobim, através da recriação do projeto de avental, de maneira coletiva, apenas a fim de reorganizar novas ideias sem macular as antigas, pois nossa análise é pautada num objeto de valor histórico, carregado de memórias e afetos

4.1 Experiência e estágio docente

Conforme mencionado antes, optamos por dividir este projeto do tecido-avental com outros olhares. Primeiro, levando em conta a participação de Sophia Jobim na E(N)BA, entre os anos de 1949 e 1968, como professora e fundadora do curso de Indumentária²¹⁴. Segundo, pela participação dos alunos do atual curso de Indumentária (futuros figurinistas). Terceiro, pela oportunidade de estar na mesma posição de docente como Sophia, e, sobretudo por comungarmos das mesmas paixões no que tange à construção do vestuário.

A disciplina Técnicas de Figurino 3 contempla, em sua ementa (Anexo 05), aulas num laboratório de modelagem para explorar métodos não convencionais de construção de peças do vestuário, com o objetivo de estimular a criatividade do aluno com técnicas e materiais alternativos para confecção de figurinos. Como esta proposta aconteceu em meio à Pandemia de Covid-19, optamos por trabalharmos com os alunos de forma remota (de maneira síncrona e assíncrona), a fim de garantir todo entendimento somando

²¹² Artigo: “A ergonomia e a antropometria como diferenciais no ensino da modelagem plana feminina”, (2018).

²¹³ Tese: **Modelo MODThink**: o pensamento de design aplicado ao ensino-aprendizagem e desenvolvimento de competências cognitivas em modelagem do vestuário (2018).

²¹⁴ Uma das 10 especializações do curso de Arte Decorativa, decorrente do regimento de 1948 na ENBA (VIANA, 2015).

positivamente para nossa experiência no estágio. Contudo, vale ressaltar que a princípio prevíamos a confecção do projeto físico de cada aluno e uma exposição, entretanto, com o laboratório de costura da UFRJ fechado (decorrente do isolamento social), isso não ocorreu. Acrescente-se a isso a inexistência de máquinas de costura nas residências dos alunos, preferimos focar somente na parte gráfica do projeto para posteriormente compará-los com o tecido-avental criado por Sophia Jobim, objeto de nossa pesquisa.

Dentre os trabalhos apresentados pelos alunos nas aulas remotas, escolhemos apenas duas propostas diferentes entre si, para compor este subcapítulo: os projetos das alunas Ingrid Pedrosa e Carla Gleide, visto terem desenvolvido a maioria das competências propostas pela disciplina, sem que tivéssemos de fazer grandes acertos. A aluna Ingrid escolheu como tema principal de seu projeto uma personalidade artística, explorando a vida e obra da mexicana feminista Frida Kahlo, associando seu colorido às frases de impacto tão conhecidas. Já a aluna Carla Gleide optou pelo romantismo dos contos de fadas da personagem Bela se inspirando no filme “A Bela e a fera²¹⁵”. Como os alunos são futuros figurinistas, deixamos o público-alvo livre, porém o trabalho selecionado mirava também no processo de criação semelhante aos projetos de figurinos cênicos.

Ademais, a proposta foi embasada no estudo de casos envolvendo a relação da estratégia criativa e a comunicação visual na elaboração da distribuição dos gráficos da modelagem e escolha da temática baiana do tecido-avental, criado pela professora Sophia Jobim, (provavelmente) entre os anos 1930 e 1940. Primeiramente, traçamos uma suposta trilha do “processo de criação” feito pela professora Jobim em seu projeto do tecido-avental na visão atualizada, que serviu de ponto de partida, inclusive para nossa reconstrução e releitura, estimulando a busca identitária e o ensino-aprendizagem de cada aluno, a partir das práticas projetistas (EMÍDIO, 2018, p. 37), sobretudo para a criação de um novo esquema gráfico de avental temático, a fim de verificar o sistema de produção com adaptação contemporânea na visão dos estudantes.

Essa etapa possibilitou que cada discente refletisse por uma solução ou adaptação do novo, uma forma de ação-reflexão-ação, baseados nos recursos de soluções de problemas a partir das técnicas de modelagem, corte e costura (EMÍDIO, 2018, p. 33), e a escolha de uma nova temática, buscando contextualizar o aprendizado e motivação por

²¹⁵ Dirigido por Bill Condon e figurino de Jacqueline Durran. Título original: Beauty and the Beast. Ano 2017. Disponível em: <https://filmow.com/a-bela-e-a-fera-t52212/ficha-tecnica/>. Acesso em 15 ago. 2021.

parte dos alunos (TEIXEIRA; CAMELO; JORGE, 2018, p. 6). Inclusive, de forma a tornar a etapa da decupagem da modelagem mais interessante buscamos exemplificar com vídeos curtos, recortes miniaturizados de moldes simples, tornando o processo de ensino-aprendizagem da modelagem mais claro e real (idem, p. 4). Sobre este suporte metodológico ativo das competências cognitivas dos alunos, Lucimar Emídio (2018) complementa no destaque do trecho abaixo:

“Destaca-se, portanto, a importância de **se desenvolver competências cognitivas** para trabalhar com os conhecimentos de modelagem aplicados a contextos projetuais de design de moda [ou figurinista], tanto no âmbito da dimensão técnica criativa, associada ao processo de concepção de produto, quanto da dimensão técnica-produtiva, vinculada aos processos de produção industrial” (EMÍDIO, 2018, p. 39, grifo nosso).

Logo, evidenciamos aqui, que o conteúdo programático (Anexo 05) da disciplina se dividiu da seguinte forma: a) escolha da temática, prevendo elementos estéticos e escritas; b) escolha do modelo de “kit avental”, com decupagem da modelagem; c) *moodboard*, colagem, cartela de cores e beneficiamentos; d) construção do gráfico em escala 1:5 e e) croqui estilizado do projeto final.

Antes de apresentarmos os projetos selecionados, realizado no estágio docente, simulamos uma possibilidade criativa de Sophia, anterior à criação do tecido-avental, um artifício projetual apresentado em aula remota, que se tornou o mote para os novos “kits”

A partir deste ponto, simulamos como seria o processo criativo desenvolvido pela professora Jobim, baseando-nos no sistema de criação de produtos de moda/figurino na atualidade, como uma forma de entender a criação deste tecido-avental e suas etapas. Conforme analisado anteriormente, na etapa de elaboração da paleta de cor escolhida por Sophia para ilustrar o seu projeto de avental, ela pode ter utilizado uma metodologia geradora de ideias, conhecida como *brainstorm* do projeto de forma inicial, ou seja, no plano das ideias – avental, mulher, beleza, moda, etc. Após a reunião dessas ideias, somadas à escolha temática baseada na tendência, leitura estética, seleção de cores, definição de público-alvo, silhueta, etc., seriam tratados como uma espécie de “*briefing*”, que Doris Treptow (2003, p. 109) trata com “o termo ‘*brief*’, do inglês, [que] significa a forma de transmitir instruções finais ou informações essenciais”. Algo que antecede e que direciona a execução do projeto ou do planejamento de uma coleção de moda desenvolvida por grandes marcas, estilistas, designers de moda, etc. Entretanto, no caso de Sophia Jobim é provável que este projeto, por se tratar de algumas peças e não uma

coleção, supomos que ela tenha seguido parte desse processo, adaptado ao vestuário doméstico. Embora Sophia tenha feito este projeto “sozinha” (muito mais simples pois não contemplava a linha comercial), ela passou pelo processo da escolha ao identificar o tema de seu tecido-avental, encontrando respostas ao seu *briefing*, o que pode ter estimulado sua criatividade (SEIVEWRIGHT, 2009, p. 38).

No caso do tecido-avental, a temática se baseou em um traje histórico (baiana) associado à letra de uma música (o samba-maxixe “Dizem que Cristo nasceu na Bahia”), que manteve o foco e o trabalho coerente, ajudando em sua época a esboçar uma narrativa visual direcionada ao seu público-alvo: mulheres. Ou seja, “um intrincado sistema de escolhas de ordem cultural, conceitual e intuitiva” (ABRANTES, 2011, p. 46).

Segundo Simon Seivewright (2009, p. 38) “um bom estilista irá explorar aspectos de sua própria personalidade, interesses e visão de mundo, mesclando-os em uma coleção vibrante, inovadora e convincente”. Não queremos com esse conceito afirmar que Sophia era uma estilista ou uma designer de moda, até para não cometer anacronismos. No entanto, cabe chamar a atenção para a similaridade do projeto do tecido-avental com o processo de criação de moda na atualidade e, por isso, podemos entender Sophia como uma precursora do design de moda, ratificando o papel dela como professora e incentivadora de novas modistas. De alguma maneira, os passos de Sophia no ensino de modelagem / corte e costura (no Liceu Império), a divulgação de modelos em colunas de moda (Elegâncias, Modelos, Arte e Técnica) e as aulas de Indumentária (na ENBA) colaboraram para o processo que conhecemos atualmente sobre o mecanismo de pesquisa criativa do design de moda.

Na Fig. 80, simulamos dois quadros “climáticos” com imagens de referências visuais que poderiam perfeitamente terem precedido o tema contido no tecido-avental de Sophia e que na atualidade conhecemos como *moodboard*²¹⁶ inspiracional ou painel semântico, muito comum para iniciar um processo criativo, seja para o produto de moda ou mesmo de figurino, de maneira geral. No primeiro quadro, a cartela de cores contempla azul, vermelho e branco e no segundo quadro, a combinação mescla verde, vermelho e branco. Aqui no planejamento não contamos o preto como cor, uma vez que ele se presta a contornar as imagens.

²¹⁶ *Moodboard* é o conjunto de materiais, imagens e textos que pretendem projetar um estilo ou conceito particular. É um conceito utilizado por diversos designers para ajudar a criar a essência dos seus projetos, através de referências. Disponível em: <http://www.entendademoda.com.br/2015/10/dicionario-da-moda-moodboard.html#:~:text=Moodboard%20%C3%A9%20o%20conjunto%20de,seus%20projetos%2C%20atrav%C3%A9s%20de%20refer%C3%Aancias>. Acesso em 16 abr. 2021.



Fig. 80: Simulação “Moodboard” do tecido-aventail de Sophia Jobim
 Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

Na sequência, simulamos uma colagem com os elementos estéticos e temáticos que remetem ao período que acreditamos ser o aventail de Sophia (entre 1930 e 1940), tendo como foco o croqui ilustrativo que consta no tecido-aventail, conforme Fig. 81.



Fig. 81: Simulação “Colagem” do tecido-aventail de Sophia Jobim
 Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

Samuel Abrantes (2011) afirma que a colagem é parte integrante do processo criativo, quando da criação de seus figurinos, conforme:

“A colagem permite agrupar em um único plano, a superfície do papel, **muitas experiências de vida, que se reúnem constante de significação.** Ela é fundamental para a primeira etapa do

trabalho, quando seleciono os elementos que compõem minhas referências culturais e plásticas [, *moodboard*]” (ABRANTES, 2011, p. 47, grifo nosso).

Não temos conhecimento se Sophia Jobim utilizou esse recurso da colagem de referências como uma das etapas de criação na elaboração da estampa alusiva à Bahia e às baianas quituteiras de rua. Mesmo assim, os elementos compactados na Fig. 81 prestam-se a corroborar com nossa simulação para o entendimento do ciclo completo, assim como estimulamos os alunos em sala de aula.

Partindo desses quadros temáticos, apresentamos, na aula remota, o (possível) percurso criativo que Sophia percorreu (em sua época), fazendo um paralelo com o processo sistematizado dos estudantes de figurino ou moda (na atualidade). A partir disso, trouxemos a primeira etapa do trabalho da aluna Ingrid Pedrosa, por meio de seu *moodboard* (Fig. 82), com estudo de beneficiamentos e a cartela de cores, para posteriormente analisar o seu processo de criação, tendo por base o tecido-aventail de Sophia Jobim.



Fig. 82: *Moodboard* e Cartela de cores
Fonte: Ingrid Pedrosa Elaborado por Raquel Azevedo

Após esta etapa onde a imaginação vibra entre cores e possibilidades, o esquema gráfico se faz presente como rascunhos compulsórios, até se aproximar da realidade técnica pensando nas dimensões, linhas e formas de um “Kit aventail”. Entre “idas e vindas”, apontamos as etapas, a fim de produzir um entendimento acerca do melhor aproveitamento do tecido (100 cm x 150 cm), considerando os encaixes, de forma que, o projeto se tornasse viável e vestível. Na sequência, mostramos os diversos testes de encaixe e rascunhos, antes da entrega do projeto gráfico, explicitados na Fig. 83.

No entanto, o projeto completo e finalizado devia contemplar a) colagem inspiracional; b) frases relacionadas ao tema principal; c) croqui (frente e verso) indicativo de uso do projeto do “kit avental” e d) amostras de beneficiamento, conforme Fig. 85.



Ao analisar o projeto da aluna Ingrid Pedrosa, observamos que ela desenhou a saia composta por 10 pétalas, em direta referência às flores, tão presentes nos ornamentos que Frida usava. Nas pétalas, a aluna “reproduziu” frases escritas pela artista mexicana. A técnica de pintura do projeto de Ingrid foi manual, realizada com tinta aquarelável, formando um degradê central, onde há destaque de um pequeno trecho de cada frase. As letras deveriam ser aplicadas com tinta expansiva (acripuff) e uma amostra de cada interferência foi anexada ao projeto, idealizado e produzido em apenas um mês.

Após o recebimento deste trabalho e finalização do estágio docente, iniciamos a análise sobre o projeto do “kit avental” desenvolvido pela aluna, aferindo a cotação, a escala e a consequente viabilidade. Encontramos incongruências acerca da metragem no lenço da cabeça.

Em cotejamento com o tecido-aventail projetado por Sophia Jobim, também percebemos um desajuste neste molde, pois as medidas para confecção desta peça não conseguem abrigar a cabeça com uma amarração segura, nos dois projetos: o nó que deveria existir para segurar o lenço não parece ser completo, apenas conseguimos a primeira amarração, que facilmente se desprende e caso completássemos este nó apenas

teríamos um mínimo pedaço de laço. Para melhor entendimento, confeccionamos os dois lenços com as medidas retiradas de ambos os projetos (o de Sophia e o da aluna), conforme Fig. 86.

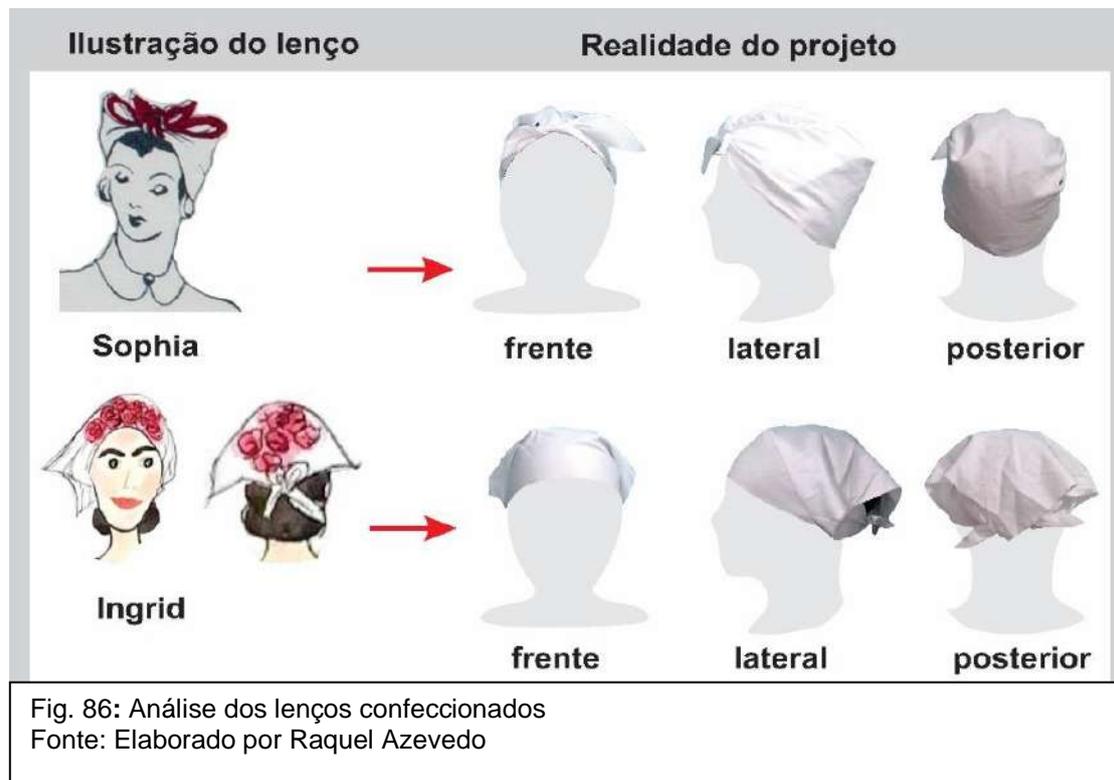


Fig. 86: Análise dos lenços confeccionados
Fonte: Elaborado por Raquel Azevedo

As vistas (frente, lateral e posterior) de ambos os projetos não correspondem ao croqui ilustrativo e, sobretudo, o mais importante: não são viáveis para vestimenta. Para a assertiva do projeto da aluna, modificamos a disposição para caber a nova metragem de lenço, que pudesse pelo menos amarrar com um nó deixando uma ponta de tecido (Fig. 87). Ou seja, as medidas eram: um triângulo isóscele de lados medindo 45 cm x 45 cm x 60 cm. Com a nova projeção, formou-se um triângulo escaleno de lados: 52 cm x 53,50 cm x 80,50 cm e aumentamos o texto para as “Instruções de Montagem” que estava muito pequeno para leitura.

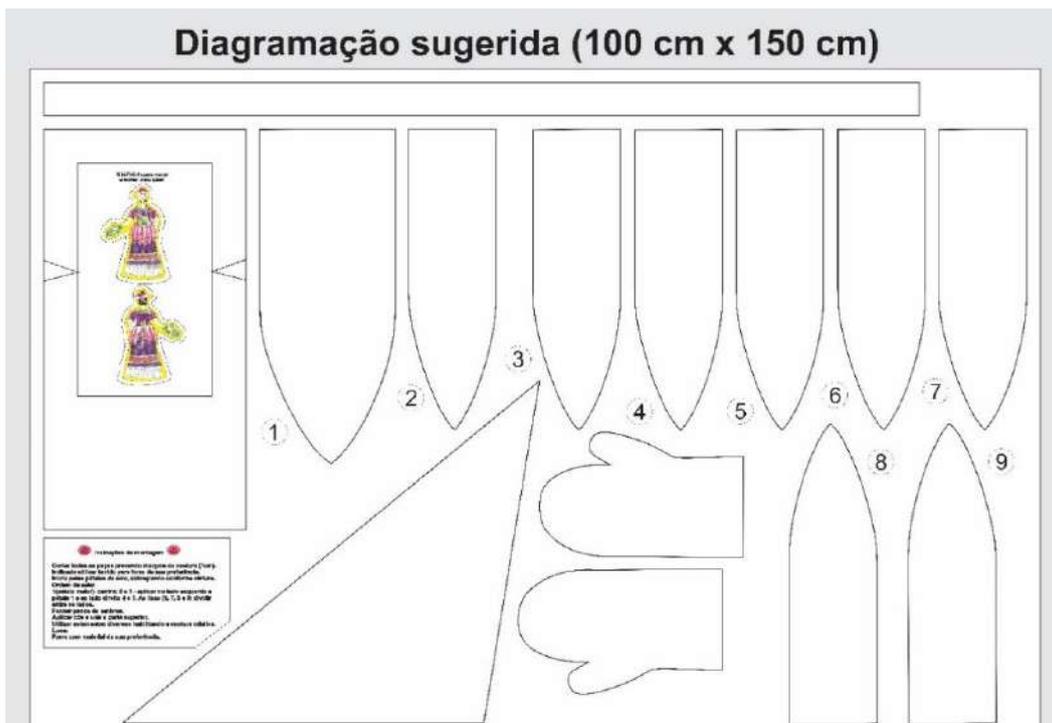


Fig. 87: Projeto Ingrid finalizado com as assertivas
 Fonte: Adaptado por Raquel Azevedo

A etapa da aluna Carla Gleide segue semelhante a projetada por Ingrid. Na Fig. 88, identificamos seu *moodboard* e sua cartela de cores. Na sequência, explicamos seu passo-a-passo (Fig. 89).



Fig. 88: *Moodboard* e cartela de cores
 Fonte: Carla Gleide elaborado por Raquel Azevedo

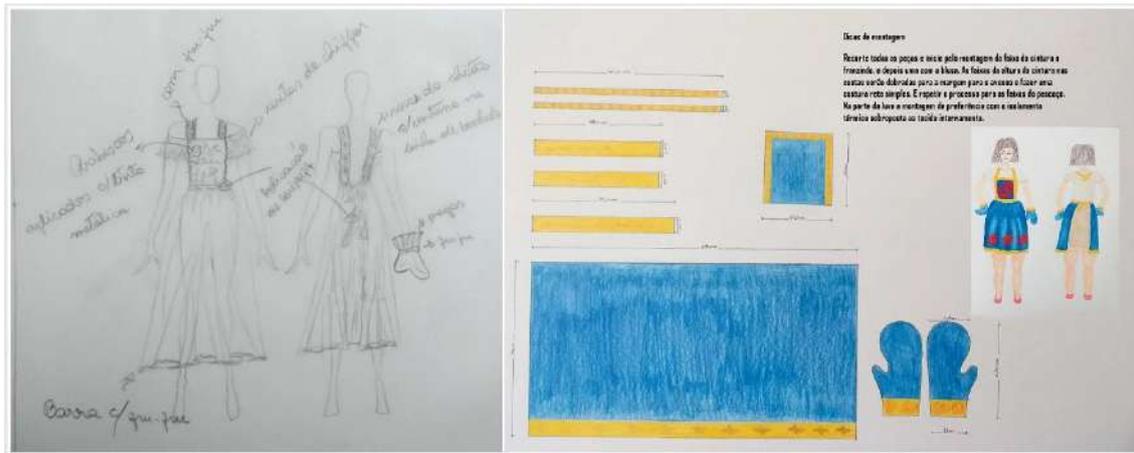


Fig. 89: Rascunho do croqui e desenho do gráfico
 Fonte: Carla Gleide

A Aluna Carla modificou seu projeto para a entrega, diferentemente do rascunho apresentado nas aulas, ou seja, ela estava no caminho correto da distribuição e encaixe prevendo o aproveitamento com metragem sugerida de 150 cm por 100 cm em escala 1:5. Contudo, o que identificamos no gráfico finalizado acima é uma distribuição sem este compromisso. inclusive com o croqui que prevê luva nas duas mãos. Aqui nos questionamos, onde nossa metodologia falhou e não alcançamos o aprendizado da aluna. Finalizando o projeto, compactamos a imagem da colagem sugerida por nós e o croqui, beneficiamentos, material sugerido para confecção e frase escolhida pela aluna (Fig. 90).

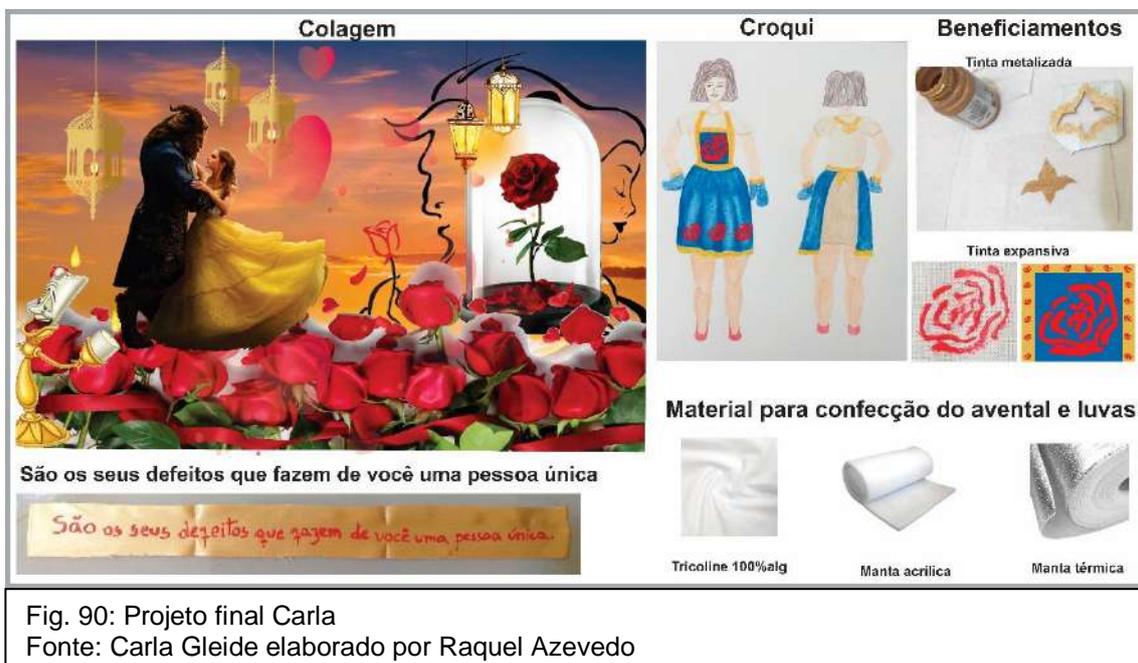


Fig. 90: Projeto final Carla
 Fonte: Carla Gleide elaborado por Raquel Azevedo

Assim como a correção sugerida no projeto anterior da aluna Ingrid, aproveitamos as medidas indicadas do projeto da aluna Carla e reformulamos um novo gráfico atendendo às medidas indicadas e assertivas necessárias (Fig. 91).

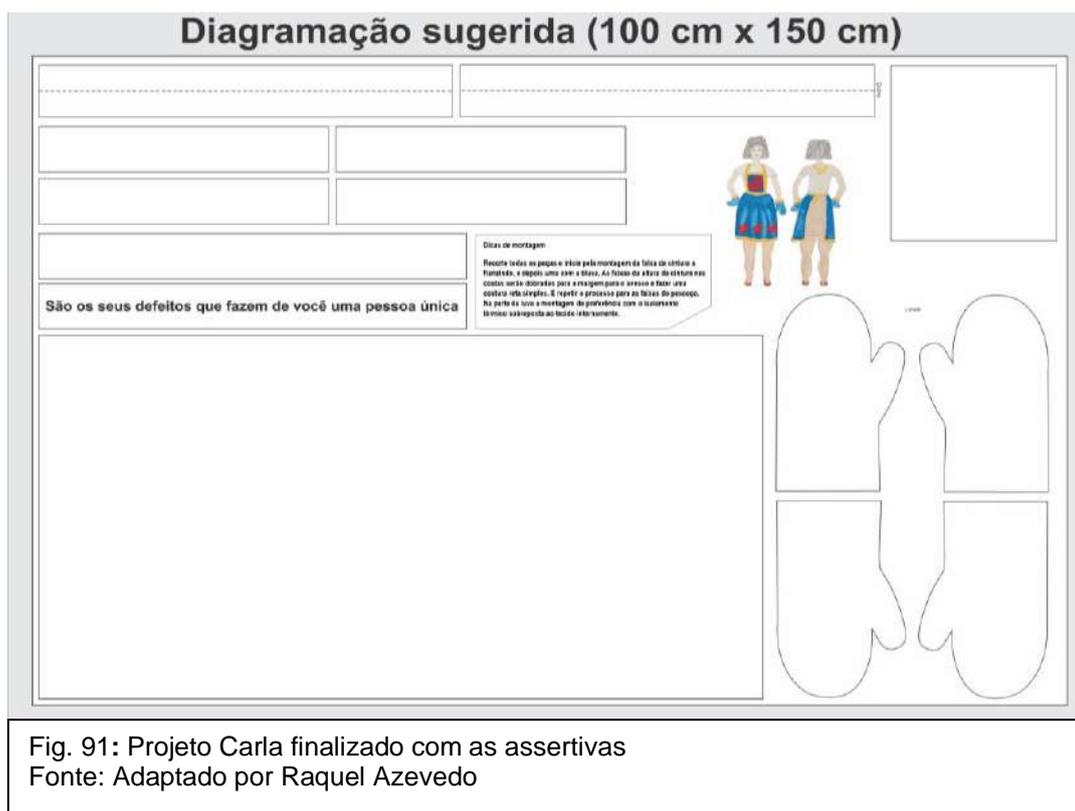


Fig. 91: Projeto Carla finalizado com as assertivas
 Fonte: Adaptado por Raquel Azevedo

Nossa experiência no estágio docente com os alunos foi bastante produtiva, no qual ambos pudemos vislumbrar novos caminhos, lembrando que o tempo do estágio foi feito em 5 aulas síncronas, entre o período de 05 de fevereiro a 05 de março de 2021 e havendo ainda o recurso de aulas assíncronas (conforme Anexo 05). Contudo, um tempo relativamente pequeno para um projeto prevê muito mais.

Isso nos lembrou dos pequenos desajustes encontrados em nosso objeto de análise – o tecido-avental – que nos reforça a ideia de pressa do desenvolvimento do projeto de Sophia, também. Inclusive a falta de registros (MHN) do lenço confeccionado, deixa uma pista de que seu projeto do lenço, não foi viável pela pequena dimensão, somados à sobreposição deste com o molde do peitilho, analisado no capítulo anterior, nos levando a supor que Sophia não deu publicidade ao projeto e apenas executou o avental adaptando as pregas no projeto original para que pudesse vesti-lo (como observamos em sua foto usando somente o avental).

Em relação ao estágio docente, agradecemos às alunas Ingrid Pedrosa e Carla Gleide pela colaboração nesta parte prática da pesquisa. Na sequência, apresentamos nosso novo olhar para o projeto de Sophia e a partir dele.

4.2 Nova leitura do avental de Sophia

“[...] As molduras e suas junções sustentam os compostos de sensações, dão consciência à figura, confundem-se em seu dar consistência seu verdadeiro tónus. **As molduras não são coordenadas, pertencem ao composto de sensações dos quais constituem as faces e interfaces.** Mas, por mais extensível que seja este sistema, é preciso ainda um vasto plano de composição que opere uma espécie de **desenquadramento** segundo linhas de fuga, que só passe pelo território para abri-lo sobre o universo, que vá da **casa-território à cidade-cosmo** [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 240, grifo nosso).

O esquema gráfico dos moldes de nosso objeto de análise, denuncia uma etapa importante da criação do vestuário, que já mencionamos anteriormente, a modelagem. Ora uma etapa que o domínio técnico principia todo seu escopo, ora uma etapa que necessita de doses consideráveis de criatividade e muitas vezes artísticas, esculturais e estruturais. Entendemos que o envolvimento da professora como modelista transitava pelo território afetivo de sua “casa interior” em expansão, assim como nosso olhar, intimidade e afeto ao tema. Fazendo uma analogia, destacamos o pequeno trecho na epígrafe, dos escritos dos filósofos Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), acerca da “casa-território”, pois entendemos a modelagem como meio de construção da arquitetura corpórea, um mapeamento corporal, uma moldura com diversas orientações. E nessa parte da pesquisa, nosso propósito é reterritorializar²¹⁷ a composição estética do avental de Sophia Jobim através do desenquadramento, ou seja, por nosso olhar.

Levamos em conta, além da técnica que norteia nosso campo de atuação, o complexo de sensações enviado pelo tecido-avental de Sophia, no que tange à diagramação, à mensagem comunicacional de “semipronto para montar” e todo o processo de reprodução e construção de uma peça do vestuário, seja doméstico ou industrial. Em nosso caso, a forma que o tecido saiu da “casa-território” da professora e

²¹⁷ Ato ou efeito de reterritorializar ou de territorializar novamente. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/reterritorializa%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 01 ago. 2021.

penetrou em nosso “cosmo”, com divergências de olhares e caminhos de produção, que consequentemente possibilitou resultado diferente.

Então, após todo o percurso percorrido em relação ao tecido-avental de Sophia, optamos por produzir: a) uma “réplica” do artefato (71 cm x 121 cm) que se encontra na residência do Prof. Madson Oliveira; b) um novo esquema gráfico (86 cm x 121 cm), apenas manipulando os elementos do projeto do avental de Sophia com assertivas e sugestões de encaixes e dimensões, nos limitando à largura de 121 cm; c) um esquema gráfico (73 cm x 140 cm), trazendo para a largura trabalhada nos dias de hoje, e, finalizando os esquemas, fizemos um produto de semelhante à comunicação visual de Sophia sob nosso olhar: um novo “kit avental” (medindo 100 cm x 150 cm). Ou seja, os perceptos formados por Sophia sendo modificados a partir de nossos próprios perceptos e afectos (DELEUZE:GUATTARI, 1992, p. 247).

Ademais, apresentamos o roteiro desta parte prática, na qual, de forma sistemática, analisamos cada apontamento desfavorável à técnica, trafegando por etapas sinuosas, mas que ao final, valeu cada letra deste grande relato dissertativo.

Esta busca exploratória teve início um ano antes de ingressarmos no Programa de Pós-Graduação em Design da UFRJ, em agosto do ano de 2018. Primeiramente copiamos em folha de papel manteiga todo o esquema do tecido-avental para averiguação e posterior manipulação sem danificar a peça histórica. Na posse dessa arte visual, fizemos a cotação de todas as medidas do gráfico, aferindo incongruências de tamanhos, posições e, inclusive, sobreposições de moldes. Algumas inconsistências foram percebidas por nós como encolhimento, deformação e desbotamento da peça gráfica, muito provavelmente pelo tempo decorrido desde sua criação. No entanto, apontamos também erros de projeções no ato da elaboração do esquema gráfico. Sobre o processo de silkagem não podemos afirmar que foi Sophia quem fez ou se ela encomendou a outros, contudo sobre a metragem de algumas peças, como por exemplo, o lenço de cabeça e o cós (cinto e pedaço do laço), percebemos desajuste nas metragens do projeto. Ou seja, são moldes pequenos, que não correspondem às formas propostas no croqui indicativo assinado pela professora Jobim.

Nosso intuito com este mapeamento foi retificar estas inadequações, para reprodução de um novo “kit avental” supondo que se Sophia Jobim tivesse tido mais tempo para a projeção de todo o esquema gráfico de seu avental, ela mesma poderia ter acertado essas falhas. Uma de nossas hipóteses é justamente o tempo curto na execução

do artefato, sem teste dos moldes (peça piloto²¹⁸), e um possível excesso de confiança. Logo, um projeto feito sem protótipo.

Cotejando nas etapas fundamentais para a indústria da moda, entendemos através dos escritos de Patrícia Dinis; Amanda Vasconcelos (2009, p. 92) a importância desta peça-piloto, na qual sinaliza seu percurso: “desenvolvimento de um primeiro tamanho; corte e montagem de peça-piloto; aprovação da peça-piloto; correções e montagem de nova peça-piloto; graduação [aumento dos tamanho]; pilotagem da graduação e envio de modelagens, juntamente com a ficha técnica e peça-piloto para o setor de produção”. Ou seja, a peça-piloto está envolvida em todas as etapas da construção do vestuário, em constantes correções. Após sua aprovação, ela segue para a etapa de reprodução como “modelo inicial, obedecendo a uma escala-padrão” (LEITE; VELLOSO, 2009, pp. 144-145).

Trouxemos estas reflexões para entendermos onde Sophia Jobim foi dispersa em seu projeto, pois apenas sabemos da existência de 03 tiragens deste avental, que analisamos anteriormente, e com estas assertiva simulamos justamente esta parte necessária também na modelagem planejada doméstica que prevê, testes em telas (tecidos de semelhante caimento), uma primeira peça-piloto, para então utilizarmos correções e finalmente executá-la. Reunimos os moldes copiados, decalcados e cortados em tecido de algodão cru (100% algodão) para um primeiro levantamento sobre o tamanho idealizado por Sophia Jobim na elaboração de seu projeto.

Para esta parte da análise trazemos a medida do molde do cós / cinto do tecido-avental aferida em 68,20 cm. Utilizamos o manequim da empresa Draft Manequins Indústrias²¹⁹, conforme Fig. 92, e percebemos que na atualidade esta peça veste um manequim tamanho 40, que prevê uma circunferência de cintura de 68 cm e distância do busto de 19 cm (FULCO; SILVA, 2014, p.10). Contudo, segundo o caderno do curso por Correspondência²²⁰, não encontramos uma tabela de medidas, mas sim a informação na qual Sophia sinalizava uma instrução para a construção do molde-base da saia, que o tamanho 48 tem cintura de 80 cm. Logo, seguindo a tabela industrial de grades de tamanhos prevê uma diferença de 4 cm para cada tamanho, e, sobretudo na circunferência

²¹⁸ Confeccionada para prova e correção de eventuais problemas na **modelagem**, o desenvolvimento da peça-piloto ou protótipo é uma etapa fundamental no [processo produtivo de uma confecção](#). Nesta etapa é possível avaliar as dificuldades encontradas ao **costurar** a peça e propor alterações que tornem sua produção mais fácil. Disponível em <https://audaces.com/peca-piloto-garantindo-a-perfeicao-da-peca/>. Acesso em 20 de jul. 2021.

²¹⁹ Disponível em: <https://www.draftmanequins.com.br/empresa>. Acesso em 09 de ago. 2021.

²²⁰ SMc6, p. 11, verso.

da cintura, conseguimos situar o avental sob “informação do tamanho 48” divulgada pela professora Jobim no ano de 1936, como de tamanho 42. Ou seja, na atualidade o modelo veste um manequim tamanho 40, mas em seu projeto original Sophia Jobim o idealizou no tamanho 42, segundo informação da cintura do tamanho 48 que abrigava uma circunferência de 80 cm, de acordo com o caderno de aulas por Correspondência.



Lembrando que pela foto de Sophia usando o avental e já mencionado anteriormente, ela descaracterizou o seu modelo projetado ao confeccioná-lo sem respeitar as indicações de montagem: sem pregas, talvez para caber em formato do manequim 42, como idealizou. Em nossa reprodução respeitamos as indicações do projeto, com as pregas sugeridas.

Após esta primeira análise e de posse de todas as medidas cotadas através da cópia (papel manteiga), transportamos cada elemento para o programa de desenho vetorializado bidimensional para design gráfico CorelDRAW®, não deixando de ser uma peça doméstica.

Neste programa podemos reconstruir digitalmente todos os elementos do tecido-avental, então trabalhamos com o “original” copiado do papel manteiga. Esta etapa foi delicada e longa, pois os escritos do refrão do samba e da nota em língua estrangeira precisaram ser vetorizados, letra por letra, assim como cada bolinha da pulseira da baiana, por exemplo. Apenas utilizamos a tipografia Arial e linhas de seguimentos do programa para escritos das: indicação de montagem e costura (“Seguir todas as costuras em direção das setas”), das palavras (“dobrar”, “dobra como pregas”, “cortar”, “costura”, “lenço”, “pedaço do laço”, “pedaço para o laço”, “cinto” e “forro do cinto”) e as setas que

indicavam as costuras (nas cores preta e vermelha, curtas e longas). Ademais, prezamos as linhas de contornos (na cor preta) e em alguns momentos desconsideramos pequenas manchas de tinta. Contudo, ao transportarmos as medidas para uma área onde o enquadramento é essencial, conseguimos identificar a ação que o tempo causou nas linhas do gráfico onde há deformações. Esta foi uma correção natural do programa, por isso a releitura do tecido-avental de Sophia não é exatamente igual, pois o desenquadramento foi suavizado e digitalizado como no processo de escaneamento (Fig. 93).



Um dos fatos curiosos e que nos ajuda a entender este projeto feito em um curto espaço de tempo, além do encaixe sobreposto dos moldes (lenço e peitilho), foi a incongruência na metragem do lenço de cabeça insuficientes para um laço seguro, diferentemente do ilustrado no croqui. Acreditamos que Sophia, de maneira a tentar

encaixar os moldes em uma metragem de 71 cm por 121 cm, reduziu o lenço, desconsiderando a circunferência da cabeça mediana ao projetá-lo. O momento em que houve esse desajuste ainda segue desconhecido, mas vale observar que nas duas fotos em que Sophia aparece vestindo o avental, ela não usou o lenço na cabeça como proposto no croqui indicativo. Será por ter ficado realmente pequeno? O desenho do croqui previa uma dobra e um laço generoso, impossível de ser reproduzido usando o molde original, já que o diâmetro mediano da circunferência da cabeça, oscila entre 54 cm (P) e 58 cm (M)²²¹. Seria este o motivo da ausência do lenço em registros fotográficos? Um molde que não conseguiu abrigar sua própria cabeça? Não sabemos ainda, pois o acervo doado pela família de Sophia Jobim, ainda se encontra em pesquisa. Mas, antes de prosseguirmos com os apontamentos sobre os ajustes trouxemos na Fig.94, apresentamos abaixo as medidas cotadas do tecido-avental.

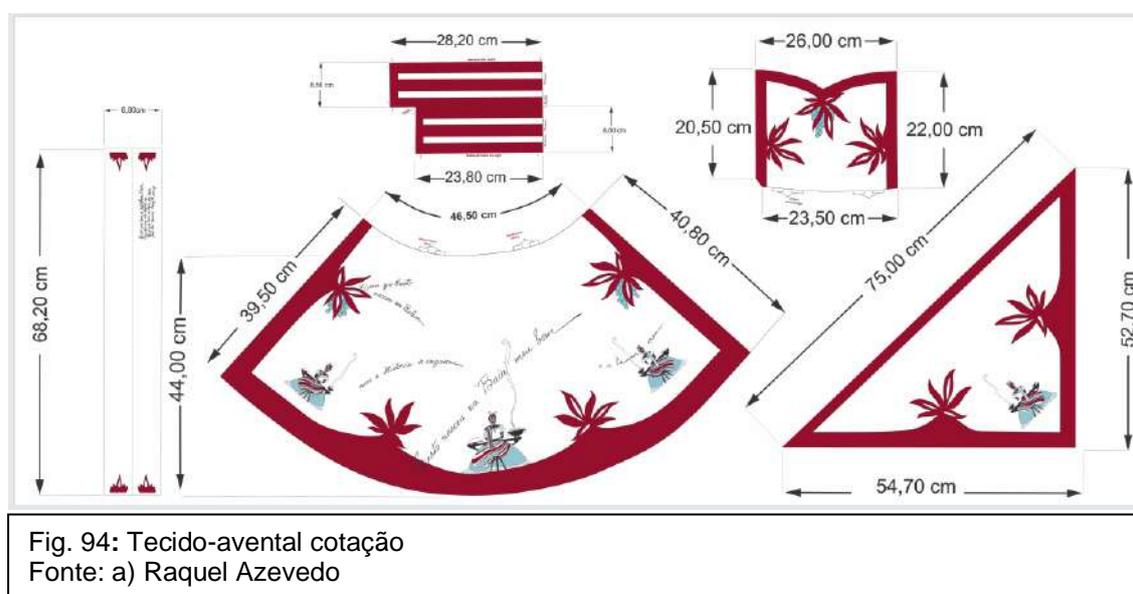


Fig. 94: Tecido-avental cotação
Fonte: a) Raquel Azevedo

Outra inadequação de medidas e moldes, foi encontrada no conjunto do cós, que Sophia classifica como cinto somados ao “pedaço do laço” e “pedaço para o laço”. Lembrando que o molde está prevendo uma dobra no meio, o que conhecemos como cós dobrado. A margem de costura indicada por Sophia para esse conjunto, foi de 0,5 cm para o comprimento e 1 cm para a largura. Em seguida observamos a metragem na Fig. 95 onde cada parte difere em medidas sendo que são partes comuns, que deveriam ter as mesmas larguras após unidas para embutimento, mas isso não foi o aferido.

²²¹ Essa medida antropométrica varia de acordo com a população, a etnia. Disponível em: <https://neurologistainfantil.com/alteracao-do-tamanho-da-cabeca-medida-do-perimetro-cefalico-para-diagnostico/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

O cós é uma tira que costuramos em cima como remate da cintura, mangas (punho), peitilhos, etc. No projeto do avental de Sophia ele foi eleito para unir o peitilho à saia por intermédio da linha da cintura, o que conhecemos como faixa da cintura também. Ou seja, mesmo que seja construída por partes, como propôs Sophia, ele deveria ter a mesma largura nas 03 partes (cinto, pedaço do laço e pedaço para o laço) e percebemos todas as medidas desiguais. Além disso, os “pedaços do laço” são diferentes, provavelmente para conseguirem caber no espaço. Outro incômodo, mas não chega a ser um erro, apenas uma forma menos preciosa de acabamento, foi a indicação da leitura em embutir o cós à saia e sobrepor o cós ao peitilho através de costura manual ou pesponto aparente.

Seguimos pontuando cada incompatibilidade no gráfico: lembrando da lateral esquerda da saia 39,50 cm e lateral direita de 40,80 cm, analisadas anteriormente, além de seus diferentes comprimentos ao longo de seu modelo; do posicionamento das letras das palavras: “D” (Dizem) e o “Cr”(Cristo) estarem pouco legíveis, pois foram projetados por cima do fundo vermelho em contraste com as outras palavras e frase estampada no fundo branco, com leitura imediata e nítida.

Optamos por trabalhar estas demonstrações aproveitando, inclusive a lauda do papel e invertendo a posição do tecido-avental horizontalizando-o. Reunimos todos estes incômodos e desajustes para em seguida trazermos o avental remodelado.

Na Fig. 95 marcamos as irregularidades identificadas por nós, ocasionadas por motivos desconhecidos, a seguir: a) deformação no entorno; b) larguras diferentes; c) ausência de pregas; d) laterais com alturas diferentes; e) Letras sem leitura; f) posições diferentes em relação a moldura; g) uma parte do desenho abrigado na margem de costura; h) cós dobrado; i) sobreposição de moldes e j) laterais estreitas.



Fig. 95: Incongruências no tecido-avental
 Fonte: Madson Oliveira. com interferência da autora

A partir do que foi apontado até o momento, somados ao desbotamento da cor “azul” que corrigimos com a cor verde para representar nossa produção, apresentamos os novos esquemas de aventais inspirados no projeto do tecido-avental de Sophia (Figs. 96 e 97), com todas as assertivas, percebidas por nós e sugestões de melhoras.



Fig. 96: Esquema gráfico sugerido (86cm x 121cm)
 Fonte: Raquel Azevedo

No primeiro, simulamos com a mesma largura 121 cm, apenas modificando no comprimento que aumentamos para 86 cm. Embora sabemos que estes números não são reais, visto todo o tecido ter encolhido, deformado e sofrido a ação do tempo. O segundo atende ao comprimento de 73 cm por 140 cm de largura, conforme Fig. 97.

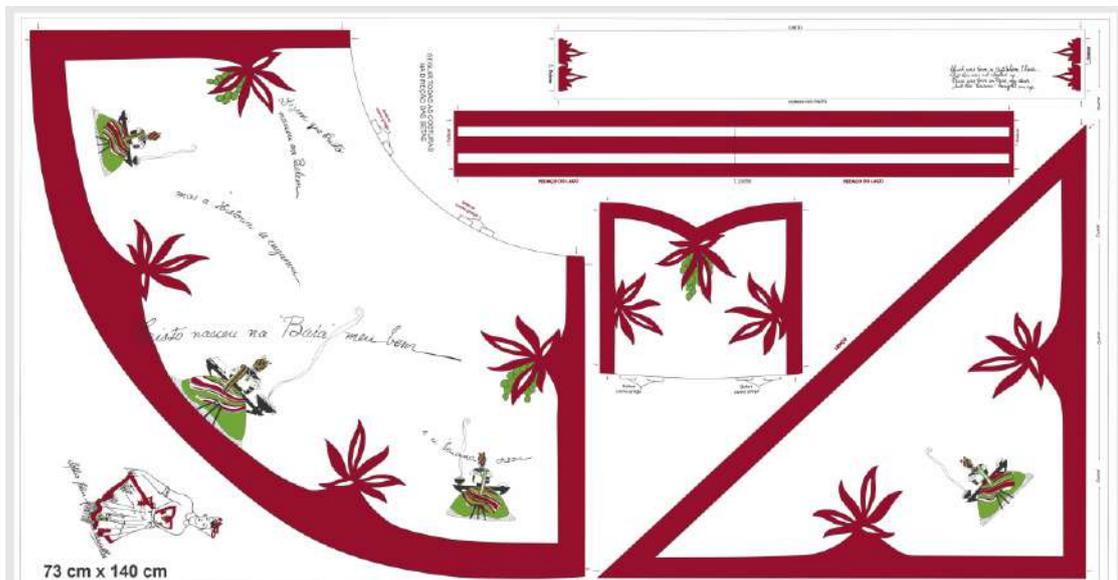


Fig. 97: Esquema gráfico sugerido (73cm x 140cm)
Fonte: Raquel Azevedo

Em seguida reunimos as sugestões dos “novos esquemas de aventais” em cotejamento com o de Sophia, para entendermos sobre a relação dos fios à posição do corte no tecido já elucidado no capítulo 2 (Fig. 98).

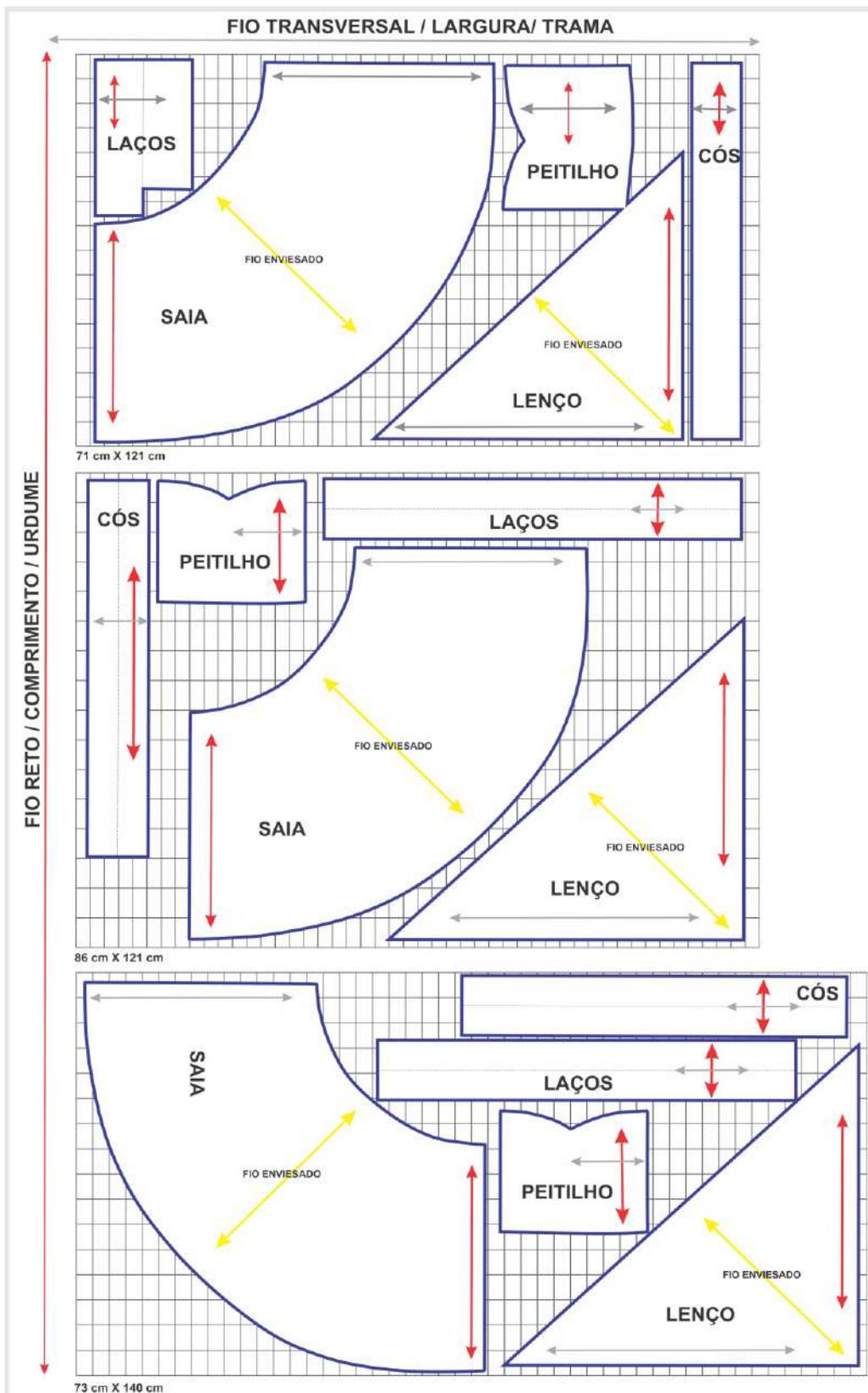


Fig. 98: Posição dos fios em relação aos projetos
 Fonte: Raquel Azevedo

Nos três esquemas não houve mudanças no fio da saia e fio do lenço após o corte e confecção, apenas a mudança de localização. Lembrando que o posicionamento de cada parte está no fio reto, ou seja, o fio é sempre paralelo à orela (DUARTE, 2012, p. 19). A parte da saia e o lenço transitam, ora no fio reto, ora no fio transversal, conhecido também como fio reto na horizontal (idem, p. 19) e na região do centro de cada peça de forma anônima encontramos o fio enviesado, trazendo uma pequena elasticidade neste ponto e promovendo o caimento do tecido. No esquema diferenciamos cada fio com cores: vermelho para fio do comprimento (orela); cinza para o fio transversal e amarelo para o fio enviesado. O cós (cinto) e os pedaços dos laços, apenas modificamos a localização e nos novos aventais juntamos os pedaços dos moldes (laços) igualando seus comprimentos. O fio para este conjunto prevê tanto o fio reto na vertical, quanto o fio reto na horizontal, pois segundo Sonia Duarte (ibidem, p. 19), este fio é utilizado para pequenas partes como: “golas, punhos, cós”, no qual a direção do fio não compromete o uso e a expansão do tecido”. Inclusive estes pedaços, em sua maioria, são indicados um segundo tecido para estruturar e sustentar, trazendo estabilidade a estas partes o que conhecemos como entretela, que podem ser “termocolantes²²² ou não colantes, que precisam ser costuradas” (FISCHER, 2010, p. 148). E, por fim o peitilho, que no esquema gráfico de Sophia está sobreposto ao lenço e que desmembramos nos novos esquemas. O peitilho foi colocado por Sophia na posição do fio da transversal ou fio reto na horizontal. Já nos novos esquemas, este peitilho foi posicionado no fio reto vertical, o fio que sustenta toda a estrutura e indicado para partes que não são pedaços para encaixe. Contudo, não podemos afirmar desajuste neste pequeno molde, embora a preferência seja, em peças avulsas e projetos individuais, a leitura deste molde estar na posição do fio reto e não do fio transversal.

Não podemos desconsiderar, que na atualidade, e já mencionado anteriormente, tivemos acesso aos “Kit aventais” com mesmas propostas e fios diversos, conhecidos como “tecido Pachwork”, ou seja, os motivos são encaixados, prevendo economia de tecido. Ademais, apenas modificamos o fio do peitilho, mas se não conseguíssemos encaixá-lo neste fio, estaríamos em concomitância com a indústria têxtil que permite ser uma opção assertiva também.

Após o término da vetorização de todos os “kits” analisamos algumas formas de estampagem em tecido, para em seguida confeccioná-los e compará-los. A serigrafia ou

²²² Entretela termocolante – “Com adesivos que é acionado com o calor do ferro e fundido ao tecido” (FISCHER, 2010, p. 148).

silkscreen foi a primeira opção, contudo o custo benefício e o tempo não compensavam no momento reservado para nosso trabalho prático e como o intuito era confeccionar poucas unidades, optamos pela estampa digital indireta, conhecida como sublimação têxtil, pela praticidade e rapidez.

Diferente do processo de serigrafia analisado anteriormente, que prevê a utilização de telas por cores, a sublimação depende de uma impressora digital sublimática. Essa técnica de estampagem é consequência da técnica digital e sua realização ocorre “a partir do princípio físico-químico sublimático, em que o corante disperso passa do estado sólido para o gasoso” (LASCHUK, 2017, p. 57) através de altas temperaturas, impressos (a jato de tinta) em um papel siliconado, utilizando corante em vez de cartucho de tinta para a impressão no tecido, que prevê a indicação de fibras de poliéster. Ou seja, quanto maior o substrato (composição), melhor resultados de definição de impressão e assimilação em tecidos sintéticos (PEZZOLO, 2007, p. 193).

No caso de “nossos aventais”, optamos por uma microfibras 100% poliéster, substrato no nível máximo. De forma didática, é como se fosse a técnica do “*transfer*”, que utilizamos em casa, uma técnica também de termoimpressão (idem, p. 193), que imprimimos em papel especial próprio para transfer e aplicamos ao tecido, fundindo o desenho pelo calor do ferro. Na sublimação é similar, porém industrializado, onde a impressão do desenho em tinta corante, se fixa ao tecido, juntando-se os dois e passando entre cilindros quentes de uma calandra que, através de pressão e calor, auxilia o processo de termotransferência ou termoimpressão da estampa para o material têxtil. Na Fig. 99, retiramos o gráfico da tese de doutorado de Tatiana Laschuk (2017), para entendermos um pouco mais sobre esse processo.

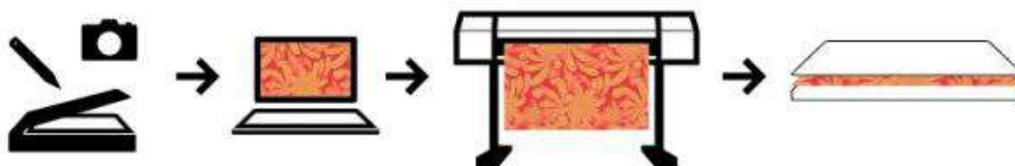


Fig.99. Processo de estampa indireta – Sublimação
Fonte: Tatiana Laschuk, 2017

Como não somos especialistas em estampas e tudo é um processo de aprendizagem que assimilamos fazendo neste mestrado que prevê a parte prática, direcionamo-nos até um estabelecimento gráfico para impressão de nossos aventais vetorizados, a fim de confeccionarmos e pudéssemos visualizar o antes e o depois dos

aventais. Optamos por reproduzir o tecido-avental “original” tratado digitalmente e um dos novos esquemas, escolhendo a metragem similar ao de Sophia (86 cm X 121 cm). Na Fig. 100 abaixo, desmembramos cada parte e suas medidas atuais após reparação.

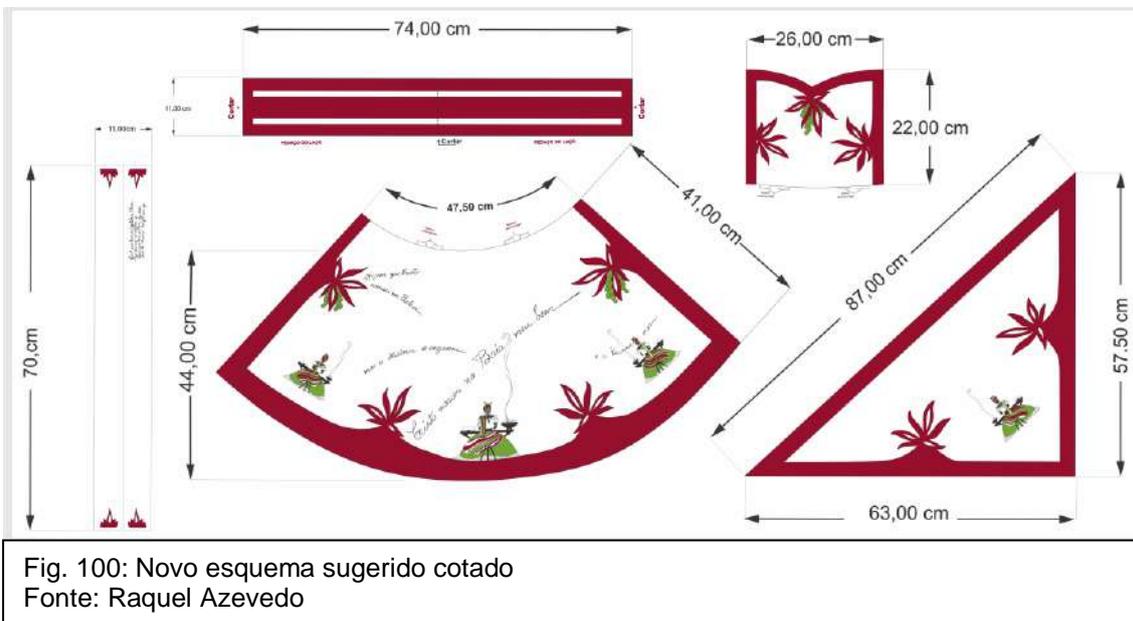


Fig. 100: Novo esquema sugerido cotado
Fonte: Raquel Azevedo

Ao encomendarmos nossa parte prática, sinalizamos que se tratava justamente de uma pesquisa e não um produto comercial, um estudo pautado na exatidão das medidas. Ou seja, precisávamos que fosse impresso o que realmente foi cotado. E para nossa surpresa, o que foi encomendado teve um encolhimento de 1,65 % na largura, o que era 121 cm reduziu para 119 cm (ou seja, 2 cm) e 2,81% no comprimento, o valor de 71 cm reduziu para 69 cm (também 2 cm). Como tínhamos um tempo, ainda conseguimos reverter estes erros, pois a empresa não informou que este processo de erro, é natural desta técnica por expor o tecido a altas temperaturas, além de algumas partes impressas como se fossem “fantasmas”, manchadas e o tom da cor, diferente do indicado no projeto. Não cabe aqui um desabafo acerca da responsabilidade do contratado em avisar ao cliente sobre estas possíveis divergências, apenas relatando os percalços de todas as etapas. Após este episódio, mesmo tendo todo um suporte digital e preciosismo de quase um ano aferindo o papel manteiga (tecido-avental), fomos pegos de surpresa com desajustes que não foram planejados, mas que dependem de terceiros para dar certo. Este episódio nos fez refletir sobre a dificuldade que Sophia pode ter encontrado ao levar seu projeto para criação de sua estampa.

Sobre os desajustes encontrados na estampa digital indireta, segundo Briggs-Goode (*apud* LASCHUK, 2017, p. 59), acerca da divergência das cores: “podem ser impressas em diversos tecidos para atender às exigências do designer no que se refere a cores. É importante que, antes de a estampa ser colocada em produção, se faça a conferência entre o tom desejado e o que foi impresso na amostra, de modo que a produção seja iniciada com as cores corretas. O mesmo se dá com a metragem diferente.

Vale ressaltar que esta técnica é indicada para tecidos 100% poliéster, uma fibra química sintética (PEZZOLO, 2007, p. 138), e nosso produto é justamente um avental, indicado por segurança trabalharmos com tecidos naturais. Apenas escolhemos esta técnica, conforme já mencionado, pelo custo X benefício e rapidez na entrega, pois nosso projeto estará guardado para uma eventual reprodução em material adequado para uso.

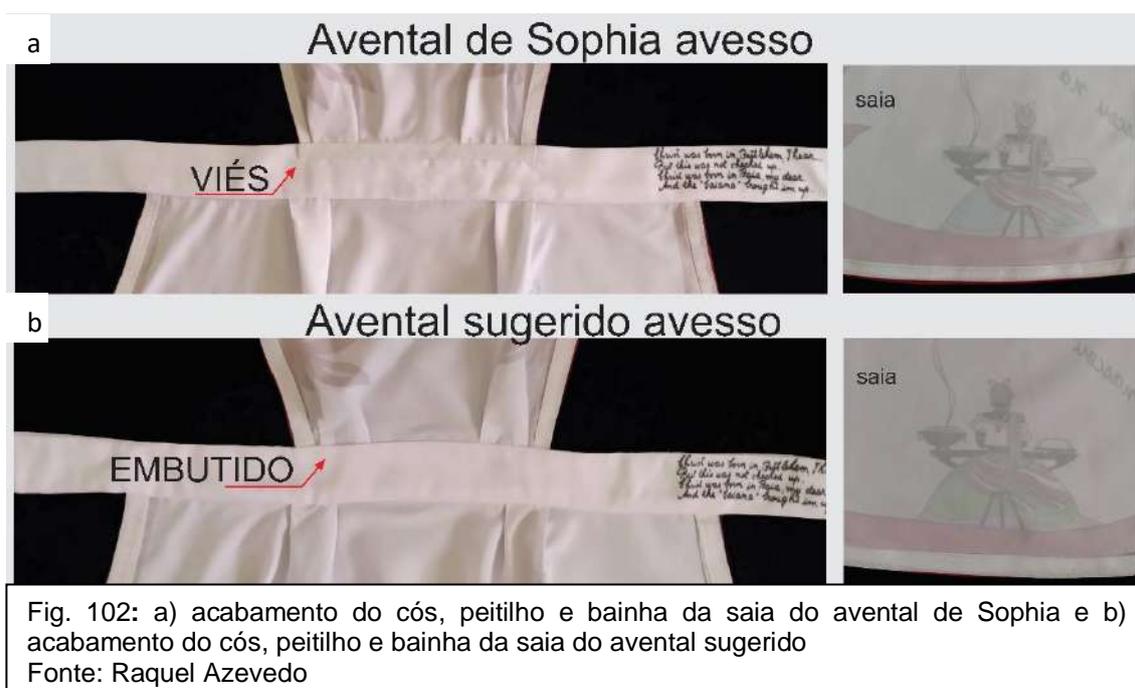
Concluimos, após todos os processos e desajustes, que a estamparia por sublimação não é indicada para projetos que necessitam da exatidão das medidas. Apesar disso, continuamos o relato de nosso processo prático.

De posse dos tecidos estampados, confeccionamos o projeto de Sophia respeitando sua indicação de montagem. Como não encontramos qual o tipo de prega optamos pela modelo prega fêmea (DUARTE, 2012, p. 47). Lembrando que no registro fotográfico em preto e branco do MHN Sophia desconsiderou essas pregas do projeto. Na imagem a seguir, mostramos os dois projetos confeccionados, sendo a Fig. 101a o projeto que mede 71 cm X 121 cm (“original” de Sophia) e a Fig.101b, o projeto com dimensões de 86 cm X 121 cm (proposto com correções). Visualmente só conseguimos perceber as mudanças no comprimento das tiras do laço. As demais fotos estão em (Anexo 06).



Fig. 101: a) frente e costas do avental de Sophia e b) frente e costas do avental sugerido
Fonte: Raquel Azevedo

Outras assertivas, além daquelas explicitadas nos diagramas do próprio programa CorelDRAW sobre diferentes comprimentos de laterais, dividimos o molde do cós, para que pudéssemos embutir tanto a saia quanto o peitilho. Na Fig. 102 podemos visualizar e comparar estes apontamentos nos acabamentos na região da cintura, peitilho e saia da parte interna (avesso). A opção do viés para dar acabamento nestas peças foi replicada nos registros fotográficos deste avental utilizados por Sophia Jobim. Na imagem a seguir, mostramos duas opções em relação ao acabamento do avental, sem ter certeza de como Sophia resolveu tal situação. Ou seja, o viés na cintura simulando o acabamento de Sophia (Fig. 102a) e o acabamento embutido no tecido-aventall sugerido com o cós separado²²³ (Fig.102b).



Em seqüência estes acabamentos vistos na parte frontal/externa das peças com pespontos aparentes (Fig.103). Ver em (Anexo 07 e 08) mais fotos.

²²³ Como não temos fotos da parte interna simulamos, pois Sophia pode ter selecionado outro tipo de acabamento, como por exemplo apenas chulear em zig-zag e costura à mão unindo o cós/cinto ao peitilho, ou até mesmo ter assumido um pesponto aparente na parte superior do cós.



Fig. 103: Acabamento do avental de Sophia - a) vista frontal e b) vista frontal
 Fonte: Raquel Azevedo

No destaque dos elementos da escrita, nos causou um incômodo, pois o “D” da palavra “Dizem...” e o “Cr” da palavra “Cristo”, já informados e na Fig. 104, elaboramos os encontros destes apontamentos.

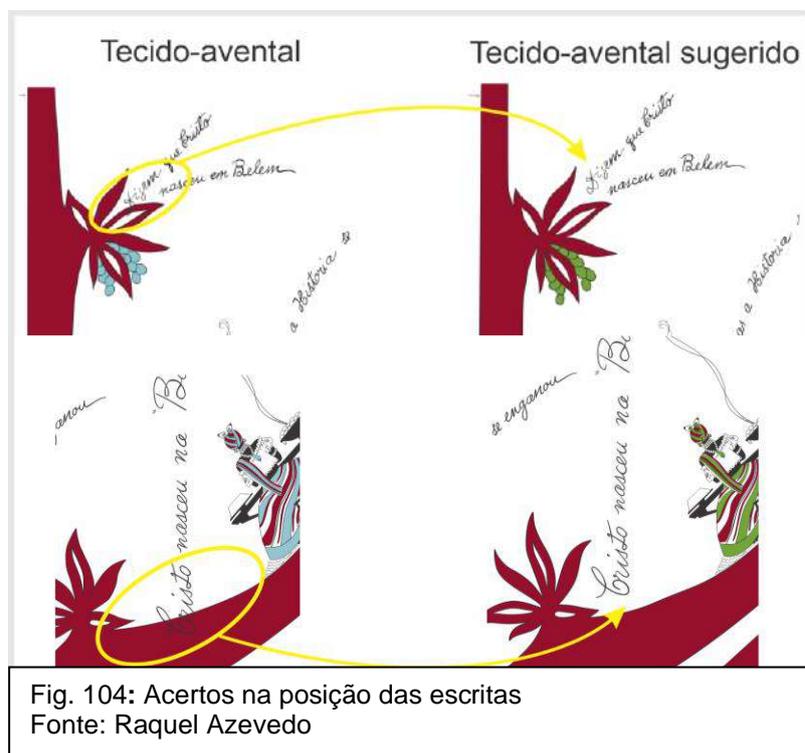


Fig. 104: Acertos na posição das escritas
 Fonte: Raquel Azevedo

Os lenços, nos dois projetos, foram forrados para dar um efeito de dublagem, visto que nas extremidades dobram em laço denunciando o avesso. Com a forração, o laço fica com aparência harmônica pela moldura escolhida na cor vermelho, conforme Fig. 105.

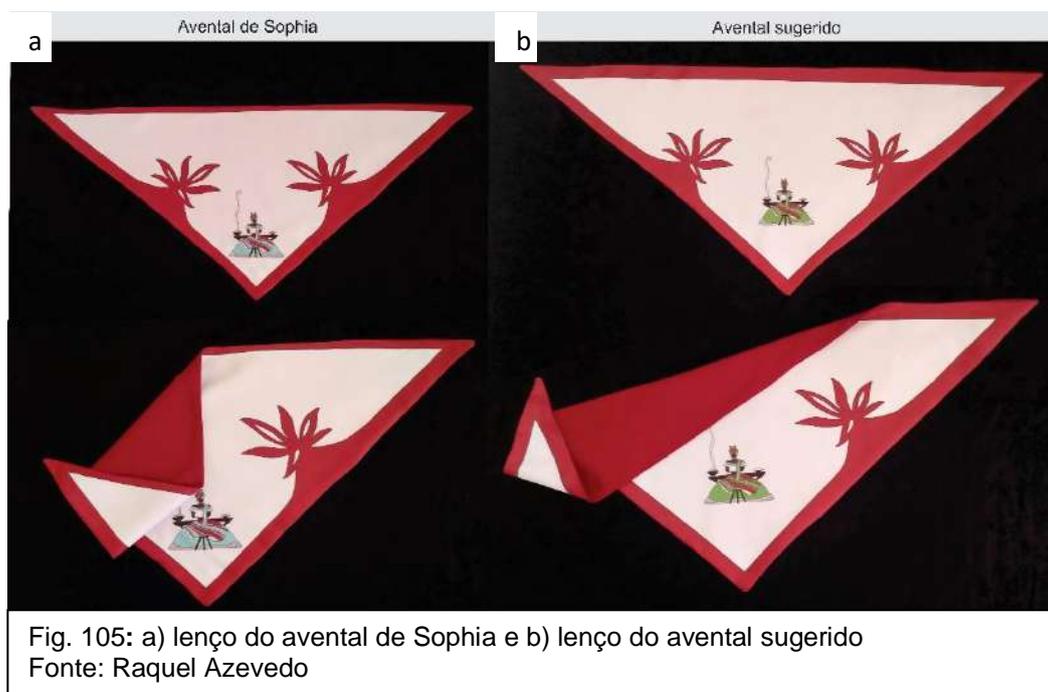


Fig. 105: a) lenço do avental de Sophia e b) lenço do avental sugerido
Fonte: Raquel Azevedo

Na Fig. 106, testamos os lenços confeccionados do avental de Sophia e nosso avental sugerido, a fim de percebermos a necessidade, antes já identificada, do aumento das medidas desta peça. Contudo, ainda não alcançamos o desenho ilustrativo da professora Jobim, embora conseguimos uma amarração que promove um laço mais generoso. Entendemos que o desenho criativo é legitimado pelo lúdico e os projetos partem destas ideias, como o nosso, cotado e transportado para a realidade, e diferenças são naturais neste processo.

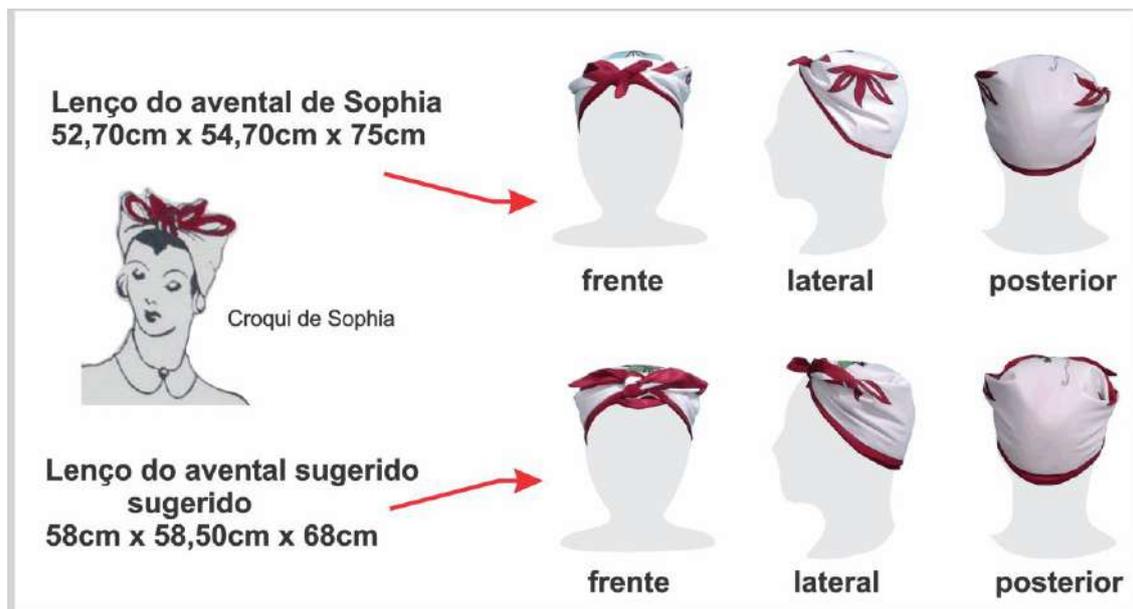


Fig. 106: Diferença entre os lenços
Fonte: Raquel Azevedo

Nossa parte prática não cessa na criação de Sophia, temos mais um desdobramento com as novas sugestões de aventais propostos por essa dissertação. O tema é sedutor e nos impulsionou a criarmos um kit avental nosso e com nossos próprios motivadores. No início do capítulo apresentamos as propostas das alunas no estágio de docência, em seguida, as sugestões para novos gráficos que acabamos de apresentar, escolhendo um para ser executado, além do registro “original” do avental de Sophia.

A narrativa do surgimento deste utensílio criado pela professora Jobim, apenas orbitou em suposições respaldadas: pelos registros de seu acervo (MHN), matérias jornalísticas e diversos autores que pesquisam sobre sua trajetória, inclusive consideramos o período histórico e padrões da sociedade entre final dos anos 1930 até início dos anos 1940, período em que acreditamos ter sido elaborado este projeto, onde paralelamente eclodia a Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945), logo a escassez e a economia de materiais era algo a ser considerado.

A moda é tendenciosa, criamos a partir de fatores externos atuais, releituras, memórias, e sobretudo a partir de nossa casa-território (DELEUZE, GUATTARI, 1992). Deste ponto, iniciamos nosso relato sobre a trajetória da inspiração de nosso produto final e os percalços encontrados, assim como Sophia provavelmente se deparou.

Nossa inspiração não partiu de elementos externos, e sim de um aglomerado de emoções interiores que se exteriorizaram conjecturando mudanças imediatas de: sentir, refletir e seguir.

Essa pesquisa se juntou a tantas outras no Programa de Pós-Graduação em Design da UFRJ em meados dos anos de 2019 e sem ao menos termos colhido os frutos consideráveis sobre nosso objeto de análise – o tecido-avental de Sophia Jobim – precisamos nos recolher em isolamento por conta da pandemia de Covid-19. No início do ano seguinte (março de 2020) e passamos a trabalhar de forma remota. Neste interim, presenciamos e experimentamos: silêncio, dor, angústia, confusão, distância, isolamento e, enfim refazimento, pois nada dura para sempre.

A princípio, para reger a criação de um novo “kit avental”, pensamos em trabalhar com os próprios elementos decorativos de Sophia (temática baiana), propondo um *upgrad* para o esquema gráfico e temático, mas durante este período um novo *insight* se fez presente. Essa mudança de planejamento, não só na estrutura da pesquisa como também na forma mais íntima de nosso ser, nos remeteu à metáfora do VENTO, com suas brisas agitadas, por seus prelúdios de tempestades e a calma de paz, quando este fenômeno cessa, refletindo outro valor simbólico ainda maior, a transformação.

Com a solidão da escrita e tudo que estava se reconstruindo ao redor, encontramos diversas formas de nos animarmos, e uma das formas agradáveis que colaboraram para uma pesquisa tranquila e intuitiva foram as músicas de: relaxamento, meditação, mantras, xamânicas, celtas, sons de pássaros, de chuva, de mar... Enfim, tudo que pudesse plasmar aquele equilíbrio e paz durante as horas dedicadas à pesquisa, e logo isso acabou se tornando um hábito. Percebemos com isso um envolvimento cada vez mais forte e fluídico com a escrita natural, nos levando a buscar nossa força interior, através de nosso DEUS interior, para demonstrar nosso processo de criação.

Uma de nossas reflexões foi justamente a resiliência que este momento promoveu, além da certeza de que todos habitamos o mesmo planeta, e o vírus que tem assolado a humanidade não escolheu cor, etnia e nem condição financeira. Ele está no ar trazendo ventania na vida de todos, como uma unidade de tratamento. Então, resolvemos transformar nosso *output*²²⁴ em forma de reflexão e agradecimento pela oportunidade de estarmos envolvidos com essa pesquisa, nos fazendo movimentar como o vento: ora mais forte, ora mais devagar.

Tendo estas reflexões e, ao mesmo tempo, se colocando em frente ao projeto de Sophia, onde a própria se utilizou da temática baiana, com coqueiros estilizados e o refrão de uma música que se comunicava com a temática da Bahia. A partir dessa explicação,

²²⁴ Ação ou efeito de produzir, de dar origem a; produção. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/output/>. Acesso em 15 de jun. de 2021.

escolhemos uma música com nosso elemento inspiracional – o vento tão representativo pelos motivos já expostos (nosso norteador). Pensamos em passar uma mensagem positiva por meio da letra, na qual ficasse explícito que todo aprendizado passa por inúmeras “ventanias” e todas são necessárias, embora quando estamos no “olho do furacão” tenhamos a visão turva. Portanto, era preciso também evocar o sentimento de gratidão aos Seres Divinos que governam cada um de nós.

Tendo os apontamentos em mente, partimos para a busca de uma música que conseguisse juntar esses sentimentos até encontrarmos um vídeo na plataforma *Youtube*, da música “Reza do Vento”²²⁵, na versão (2020) do grupo Rosa Amarela²²⁶, composto por Pris Mariano e Rodrigo Di Castro. Esta música foi escrita por Ale de Maria²²⁷ e timidamente lançada nas redes sociais, desde 2013, no canal Plantasom²²⁸. Ao primeiro contato com a versão da Rosa Amarela no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=kxK5mCNZvHc>, fomos tomados por sentimentos de emoção e gratidão, nos quais entendemos a importância da igualdade diante das diferenças, inclusive desmistificando conceitos intolerantes. Optamos por utilizar a referida música pelos minutos divinos proporcionados por essa “música de rezo” e pela certeza de termos encontrado ou sermos encontrados pela canção que abarcaria um espaço significativo na parte prática desta pesquisa.

Antes de continuarmos, destacamos o trecho no qual Ale de Maria define o que é música de rezo, como sendo:

“... música devocional, que permite no seu contexto poético e na sua estrutura informacional e em seu lirismo, arquétipos de religiosidades distintas de vários seguimentos e culturas, brasileiras ou não. Nós, rezadores (cantadores e compositores de música de Rezo), trabalhamos sob o conceito de aliança de egrégoras. Acreditamos que todas egrégoras espirituais, trabalham com o mesmo fim, que é a nossa iluminação e desenvolvimento evolutivo na terra”²²⁹.

Ou seja, uma oração, uma prece, um agradecimento, um louvor, um hino, por exemplo, mas em forma de canção.

²²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kxK5mCNZvHc>,. Acesso em 15 jun. de 2021.

²²⁶ Disponível em: <https://www.rosaamarela.org/>. Acesso em 18 fev. 2021.

²²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/c/AledeMariaOficial/featured>. Acesso em 25 jul. 2021.

²²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/c/PLANTASOM/videos>. Acesso em 31 jul. de 2021.

²²⁹ Disponível em: https://www.sympla.com.br/musica-de-rezo-com-roberto-shamanti---contribuicao-voluntaria_386169#:~:text=%E2%80%9C%C3%89%20a%20m%C3%BAsica%20devocional%2C%20que,de%20%E2%80%9Calian%C3%A7a%20de%20egr%C3%A9goras%E2%80%9D. Acesso em 05 ago. 2021.

Seguindo na análise sobre o vídeo, no primeiro frame, a imagem de Rodrigo Di Castro tocando uma flauta Kaypora²³⁰ ecoa como uma doce alvorada, trazendo lembranças afetivas de Carlos Antônio, que adorava a arte do bambu, representada por um cabideiro, um porta utensílio (porta-treco), o cabo de uma faca, uma bandeja e uma mesa de centro. O bambu foi muito utilizado em decoração de interiores, nos anos de 1960 e 1970. Ao nos deslocarmos em memória percebemos que havíamos encontrado o nosso segundo elemento decorativo que junto ao vento criaríamos uma narrativa.

Nosso terceiro elemento, que arremata, justifica e traz a unidade para os demais artifícios, que para uns é um mito e para outros a essência suprema – O Grande Arquiteto do Universo, que ora conhecemos como Força Interior, ora como Soberano, Adonai, Elohim, Allah, Krishna, Olorum entre tantos outros nomes, ou simplesmente DEUS.

Na sequência destacamos a letra completa e o trecho em negrito escolhido para ilustrar nosso Kit avental.

“Sopra o vento, sopra o vento / Sinta o vento te soprar / Abre a porta do teu ser / Deixa esse vento entrar / É o sopro da verdade / É o som de oxalá.../ Ouça o vento, ouça o vento / Ouça vento entoar / Esse assovio doce / Com as bênção de yemanjá / É o canto da verdade / O amor de oxalá.../ Esse vento foi ao norte / Esse vento veio ao sul / Esse vento foi ao leste / Esse vento a oeste / Esteve nas montanhas brancas / Nos cabelos de Jesus / É o rezo do pai velho / Na espada de ogum / Esse vento reza o mar / Esse vento reza a terra / Esse vento reza o sol / Esse vento reza a lua / **É o ôm do soberano / Que balança o céu azul / Esse vento vem lembrando / Que nós todos somos um**”²³¹ (Ale de Maria, grifo nosso).

Nosso grifo representa o refrão e estrofe escolhida e que resume nossos apontamentos sobre o tema do projeto do nosso kit avental. Embora a temática tenha emergido de um momento particular, entendemos que o momento possa encontrar eco em outras pessoas, que se depararam com a resiliência e que as reflexões acerca da existência da vida nunca estiveram tão em evidência.

Logo no primeiro verso lemos: “É o Ôm do Soberano” e uma sílaba nos chamou atenção por ser incomum em nossa cultura, o “Ôm”. Segundo escritos do autor Otávio Leal (2008, p. 28), o ÔM/OM, trata-se do som mais importante; o primordial do universo (uni = Deus, verso = manifestação); o princípio, meio e fim; a onipotência, e a

²³⁰ Disponível em: <https://raiarkaypora.blogspot.com/p/quenass.html>. Acesso em 05 ago. 2021.

²³¹ Disponível em: <https://www.cifraclub.com.br/ale-de-maria/reza-do-vento/letra/>. Acesso em 05 de ago. 2021.

omnisciência (idem, p. 98), conhecido também como AUM. Este som promove variações silábicas mânticas²³² no decurso da contemplação iogue, praticadas pelos hindus e outras religiões, como hinos com o intuito de relaxamento e ligação. Ou seja, é uma vibração sonora emitida no momento da prática da meditação. Segundo John Blofeld (1993), os mestres hindus da ioga mântica prezam pela pronúncia perfeita, ou seja, conferem uma imensa importância à correção do som e à vibração. Otavio Leal (2008, p. 32) complementa “a pronúncia do mantra é inacessível aos não-iniciados, que assim, ficam efetivamente impedidos de utilizar seu poder” e complementa, que o Ôm, em geral tem a vibração sonora “ênfaticamente mais ou menos prolongada, de modo que o M final vibre” (LEAL, 2008, p. 32).

Não é o caso do “Ôm” do refrão, onde sua leitura é direta, e sem pré-requisitos de iniciação, e, assim como descreve Ale de Maria sobre a música de rezo, ser uma aliança de egrégoras²³³. Entendemos que a projeção sincera de um refrão devocional já realiza um potencial de ligação, mesmo sem práticas iogues ou amparados por grupos, basta apenas uma única pessoa, pois caso isso não ocorresse, não teríamos escolhido e sentido esta canção. A isso chamamos de fonte de transmissão ou FÉ, um sentir individual.

Em suma, o ÔM é uma forma da energia criadora de Deus, que dá surgimento à substância sutil do som, que por sua vez se transforma numa onda que pode ser ouvida e sentida. Em certo sentido, todo o universo procede de OM — a totalidade de todo som (LEAL, 2008, p. 71).

No segundo verso, “Que balança o céu azul”. e terceiro, “esse vento vem lembrando”, encontramos respectivamente o bambu e o vento, que juntos nos remetem à resiliência e às mudanças. Sobre o bambu encontramos nos escritos de Ping Fu (2013, p. 19) uma de suas características, “ele é flexível: dobra com o vento, mas nunca quebra, pois é capaz de se adaptar a qualquer circunstância um sinal de resiliência. Significa que somos capazes de nos recuperar dos momentos mais difíceis”. O vento que nos norteou trouxe mudanças e bambu somos todos. Isso diz muito sobre a forma que trabalhamos internamente diante das ventanias, investir em resiliência e não temer ao se dobrar, pois se somos a representação do bambu, voltamos à posição de origem. Dissertar sobre as características desta matéria prima não é nosso objetivo, apenas destacamos algumas

²³² “Sons de poder, o chamado poder do verbo” (LEAL, 2008)

²³³ Força espiritual que resulta da soma das energias mentais, físicas e emocionais proveniente de duas ou mais pessoas reunidas em grupo. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/egregora/#:~:text=Significado%20de%20Egr%C3%A9gora,mais%20pessoas%20reunidas%20em%20grupo.&text=Do%20grego%20egr%C3%AAgorein%3B%20velar%2C%20vigiar>. Acesso em 10 ago. 2021.

associações que cercam positivamente a estrofe escolhida. Contudo, pela força, resiliência, simplicidade, desenvolvimento, pertencimento e sabedoria desta planta elegemos o bambu e suas folhas para ilustrar nosso kit avental além da estrofe.

O último verso, “Que nós todos somos um”, nos remete ao pertencimento social, trabalho em equipe, a amizade, a união do coletivo, que somente iremos longe acompanhados, assim como os bambus que sempre estão unidos. E neste momento de isolamento percebemos o quanto somos frágeis e iguais, mesmo em situações diferentes.

Ademais, para entendermos os elementos escolhidos e conjunto de palavras que norteiam a música “Reza do Vento”, abarcamos alguns apontamentos no momento de nossa escolha: o refrão tem uma sílaba (ôm) originária do hinduísmo e atualmente utilizada em todo ocidente (ioga/meditação); é uma música de rezo, uma “música devocional”, na qual a miscigenação de culturas e preceitos são aceitos; tem o vento como pilar das mudanças e, por fim, o bambu é representado pela resiliência de cada um de nós.

Reunimos estes conceitos e montamos nosso *moodboard*, contendo todo painel climático de nosso novo kit avental, com destaque para nosso público-alvo, com modelos de aventais, a paleta de cores e os elementos temáticos. Aproveitando a tendência atual de inúmeros cursos e programas gastronômicos, optamos por trabalhar com o perfil de chefes de cozinha, feminino, alternativo e com uma paleta suave de cores. Para o novo modelo, focamos em aventais curtos, turbantes de cabeça e amarrações (Fig. 107).

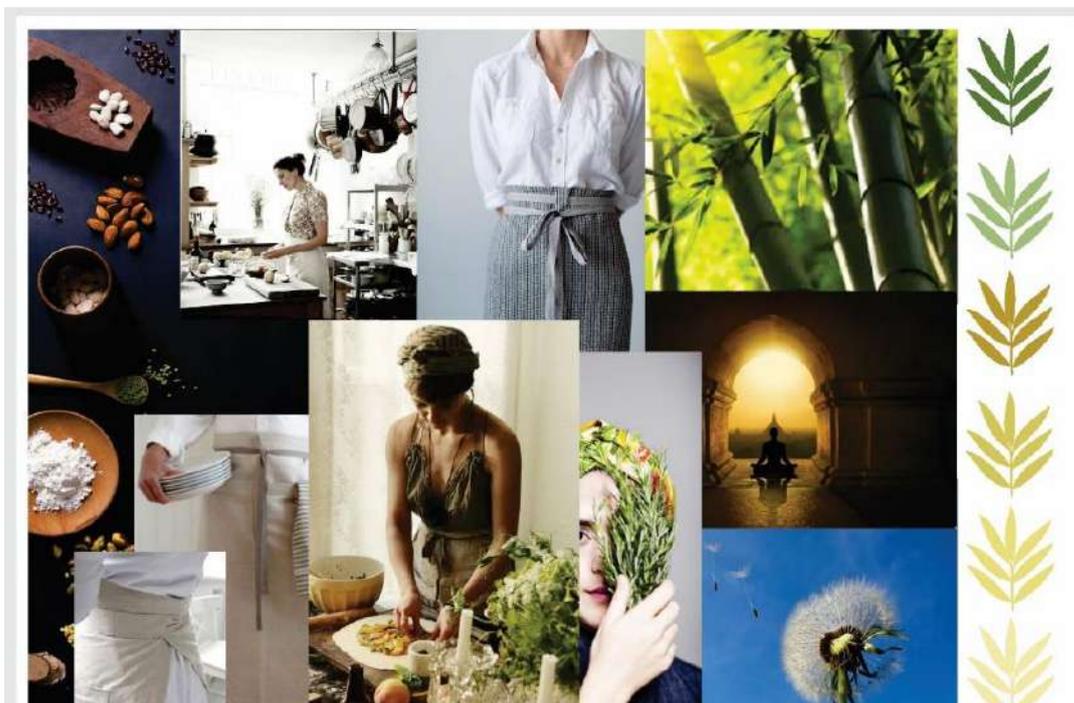


Fig. 107: Quadro climático / *moodboard*
Fonte: Raquel Azevedo

Na imagem abaixo reunimos todos os elementos empregados neste projeto, a partir da colagem inspiracional, destacamos: as folhas de bambu (03 tamanhos), a haste do bambu e o refrão da letra (Fig. 108).



Fig. 108: Colagem inspiracional e elementos temáticos
Fonte: Raquel Azevedo

Com os apontamentos bem definidos, iniciamos nossa criação prevendo o mesmo produto criado por Sophia Jobim, um esquema gráfico dos moldes de um kit avental com a mensagem “semipronto para montar”, aquele mesmo pedido feito às alunas quando do estágio de docência. Porém, cada um teve um olhar e um caminho de criação diferente.

A estampa foi criada no programa CorelDRAW® (Suite 20), o mesmo que vetorizamos os elementos do tecido-avental, de igual forma encomendamos a estampagem digital indireta (sublimação). A técnica foi eleita para fins de apresentação e não indicamos para fins comerciais, pois conforme já relatado, tivemos percalços ao encomendarmos a sublimação dos aventais, com alteração nas medidas diferentes, manchas, além do tecido não ser o indicado (fibra sintética). Mas, antes de detalharmos os elementos do nosso kit avental, apresentamos a idealização vetorizada (Fig. 109).

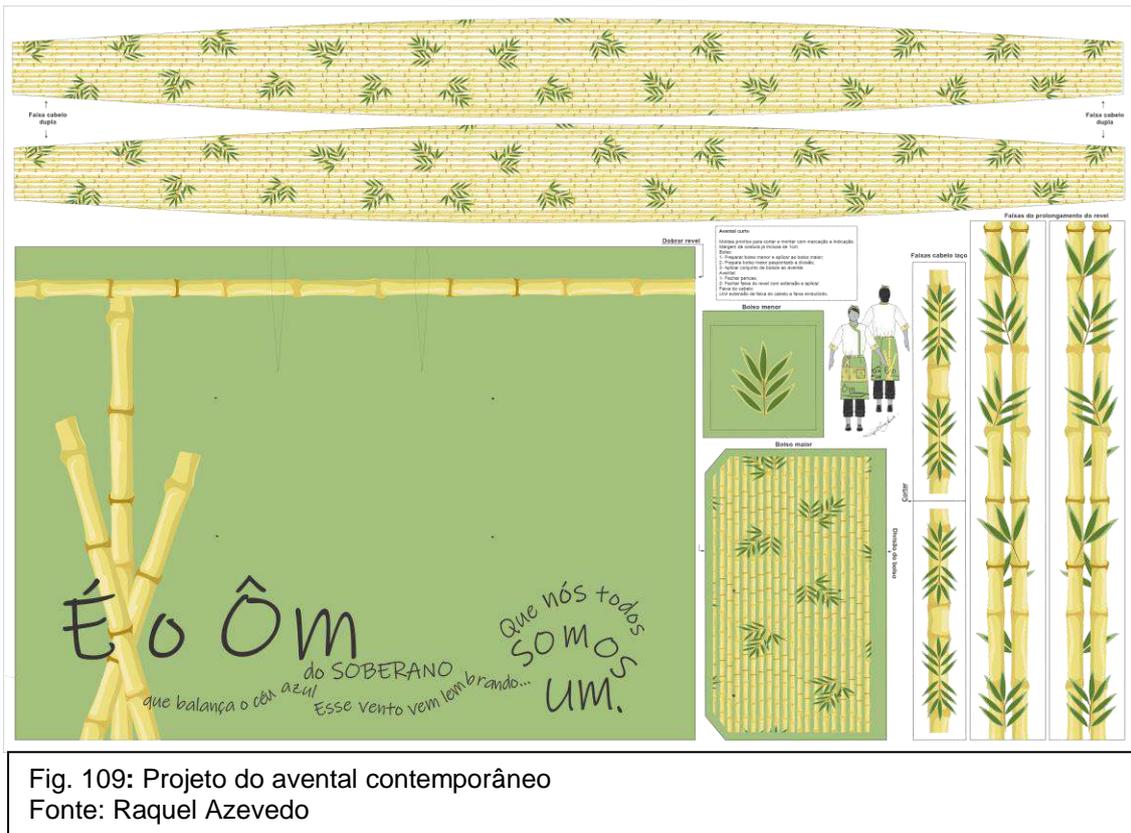


Fig. 109: Projeto do avental contemporâneo
 Fonte: Raquel Azevedo

O Kit avental tem dimensões de 100 cm (comprimento) por 150 cm (largura)), uma metragem maior que a do tecido-avental estudado (71 cm X 121 cm). A haste do bambu e sua folha, foram utilizados como elementos ilustrativos: na base do avental, na linha da cintura como prolongamento do revel / tira do cós, na faixa da cabeça e nos bolsos. Cada molde foi projetado com margem de costura, então não há a necessidade de setas. Prevemos também um texto para orientação de montagem. A localização dos bolsos está marcada com um círculo e as pences com marcações pontilhadas para costurar. A estampagem foi feita em tecido microfibrá (100% poliéster) apenas para apresentação, pois o tecido ideal seria os de fibra natural: 100% algodão ou 100% linho por exemplo. Além disso, optamos por um tom de verde suave e tons de amarelos terrosos, contemplando as folhas e caule do bambu, respectivamente. Na Fig. 110, separamos todos os elementos cotados.



Fig. 110: Cotação de cada peça
 Fonte: Raquel Azevedo

O refrão: “É o ôm do soberano / Que balança o céu azul / Esse vento vem lembrando / Que nós todos somos um” foi projetado próximo à barra, para ser mais visível, visto que na parte superior há um conjunto de bolsos que abriga utensílios de cozinha e uma amarração / faixa. Na sequência, o croqui digital e a peça finalizada (Fig. 111), e podemos ver mais fotos no Anexo 09.



Fig. 111: Avental finalizado e croqui digitalizado
 Fonte: Raquel Azevedo

Destacamos o “ÔM”, que após o avental dar as viradas necessárias no corpo fica na parte frontal, conforme imagem acima. Optamos pela fonte *Ink Free* e vetorizamos em linhas sinuosas, direções circulares simulando um redemoinho e ciclos, como folhas dispersas após uma ventania, mas com um ponto final.

Nosso croqui, inicialmente, foi ilustrado digitalmente, por questões técnicas e de tempo. Contudo, após todo o processo de execução e confecção de nosso Kit avental, não poderíamos deixar de registrar o mesmo caminho percorrido pela professora Jobim em sua ilustração do croqui indicativo feito “manualmente”, trazendo a arte e a técnica para fecharmos este capítulo.

Reunimos as 03 vistas do croqui (frente, lateral e posterior) após a pilotagem. Com isso conseguimos nos aproximar da proposta do projeto final, mas nem sempre temos esse tempo, por isso o croqui tem um quê de lúdico. Assim como Sophia idealizou uma mulher formosa, moderna e do lar, contemplando seu público-alvo, desenhando uma pose glamourosa, de lábios vermelhos e sensuais, atualizamos nosso público-alvo, como: feminino, empoderada, segura e com domínio técnico da profissão de chefe de cozinha. Para tanto, adotamos a postura de braços cruzados e cabelos presos (Fig. 112).

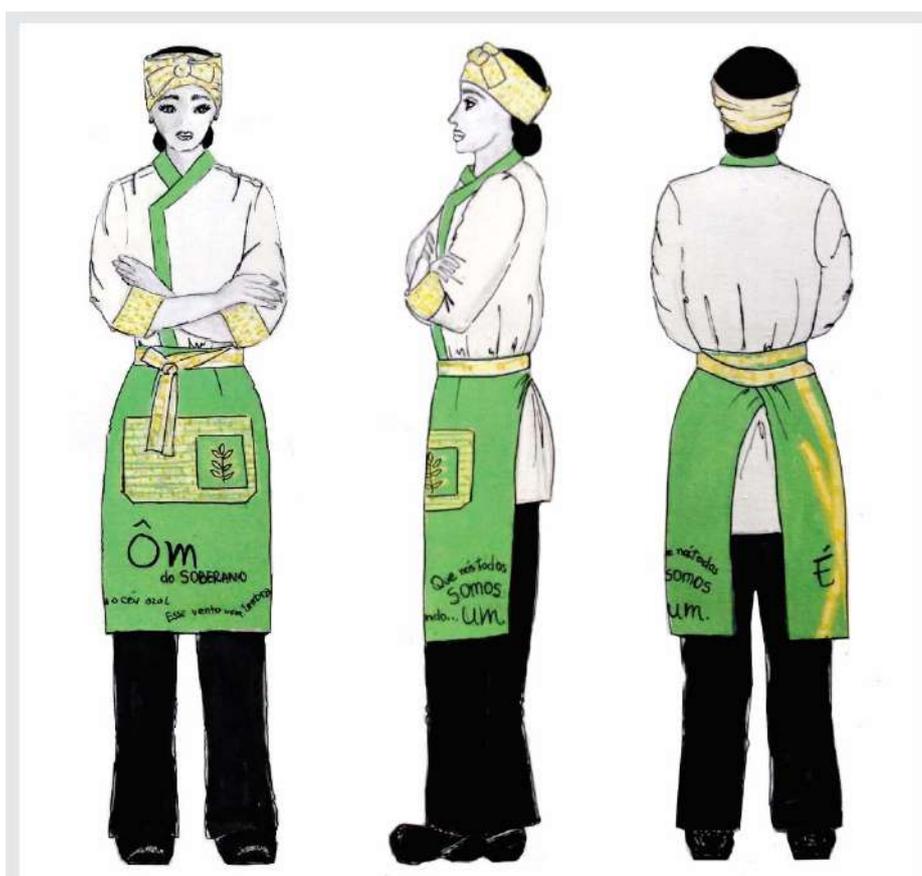


Fig. 112: Croqui artístico (manual)
Fonte: Raquel Azevedo

Utilizamos diferentes técnicas gráficas no croqui: para a pele, optamos pela neutralidade de tons de cinza, como forma de igualdade, trabalhando com lápis grafite (6B e 2B), lapiseira 0,7 mm em conjunto com esfuminhos. Para o avental e todo conjunto utilitário, colorimos com tinta guache profissional nas cores: ciano e amarelo formando a cor verde, amarelo ocre, preto e branco. Finalizando toda a ilustração com a caneta nanquim (0,3 e 0,8) na cor preta para os contornos.

Após termos os dois croquis (digitalizado e manual), conseguimos comparar os projetos acerca da faixa eleita para amarrar na cabeça que, no nosso kit, prevê forração. E chegamos à mesma conclusão com o projeto de Sophia, diferenças diretamente relacionadas ao tempo do projeto. Se há uma peça piloto conseguimos prever os caminhos assertivos, lembrando que esta foi nossa única peça piloto testada até o momento (Fig. 113).

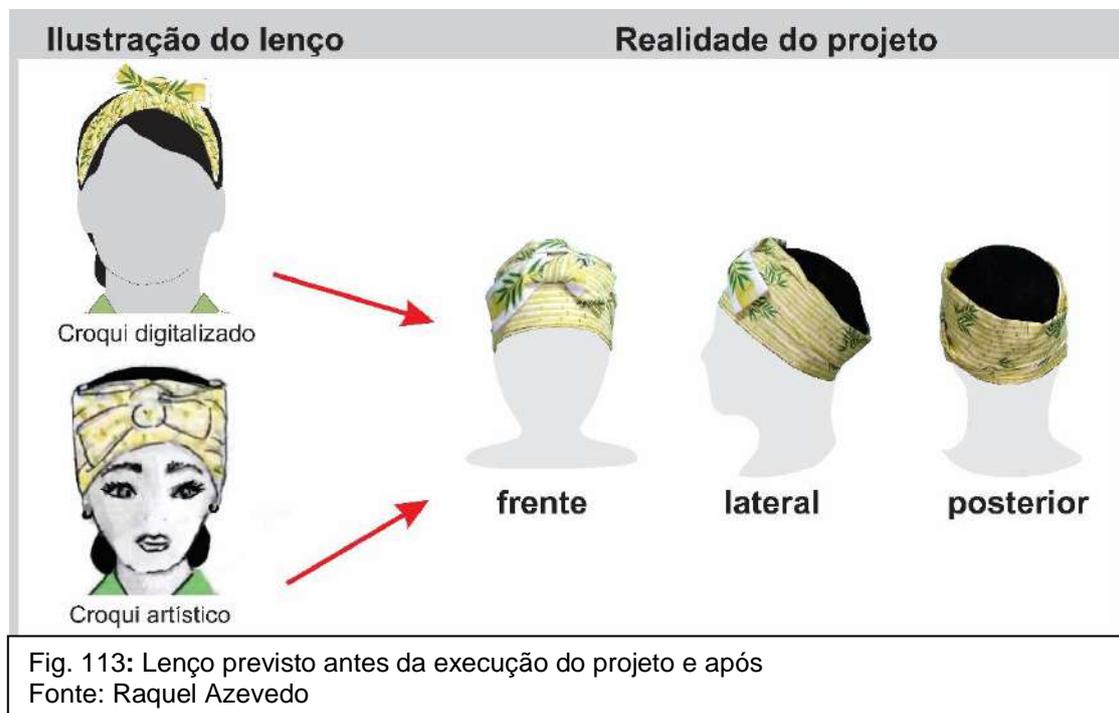


Fig. 113: Lenço previsto antes da execução do projeto e após
Fonte: Raquel Azevedo

Finalizamos este processo, na certeza de que para todos os projetos um tempo considerável de teste é essencial, por isso a importância de um protótipo, como em nosso estudo. Entretanto, assim como o projeto do tecido-aventil de Sophia Jobim sabemos que ainda precisamos de mais tempo para rever todos os desajustes que algumas escolhas causaram, e isso inclui, sobretudo uma quantidade ilimitada de peças-pilotos necessárias ao protótipo ideal, prevendo a qualidade do produto, a satisfação do consumidor final e a monetização.

5. Conclusão

O tecido-avental de Sophia nos levou a inúmeras descobertas, associações, questionamentos, hipóteses, perguntas sem respostas, além de ter proporcionado um olhar mais criterioso acerca das questões projetuais sobre a modelagem do vestuário e suas diferentes técnicas de construção dos moldes, nos revelando o entendimento sobre o papel do design circundando entre os ofícios com claro raciocínio projetual (EMÍDIO, 2018).

Nosso objetivo principal nesta pesquisa era a análise contextual da origem e função do tecido-avental de Sophia Jobim e tínhamos algumas perguntas que nos guiaram aqui: para quem, para quê e quando o projeto de Sophia criou este projeto gráfico? Por essa ser uma pesquisa do tipo qualitativa, cada nova informação descoberta ia se encaixando no grande quebra-cabeças que se tornou a investigação para tentar ter um maior entendimento.

Uma primeira hipótese era de o tecido-avental ter sido criado como objeto de ensino, que Sophia usava para transmitir seu conhecimento em modelagem /corte e costura às alunas, pois em seu acervo no MHN, localizamos algumas fotografias do interior do Liceu Império (com cópias das fotos do tecido-avental), e os gráficos são semelhantes à forma de distribuição do gráfico do kit avental, como demonstrado. No entanto, observamos que eram moldes de roupas e não de um traje utilitário (avental), mas conseguimos comprovar a maneira como Sophia repassava o seu conhecimento a respeito da representação gráfica de modelagem. Observando esse grupo de fotos do acervo de Sophia no MHN, nos deparamos com informações de uma fotografia especificamente que nos deu subsídios de análise: um avental confeccionado, que aparece preso à parede por meio de fita adesiva (Fig. 30c, página 52 desta dissertação). Isso, por si só, nos faz imaginar que tanto o tecido, quanto o avental tenham feito parte das aulas ou como exercícios no Liceu Império, onde transmitia seus conhecimentos de corte e costura. Essa forma de apresentar a peça era a mesma de quando ela ensinava sobre os trajes históricos por meio de desenhos, também presos à parede.

Esta primeira possibilidade norteou a afirmação de Sophia ter desenvolvido um método original de modelagem, que concluímos, contemplando haver uma parte do costumeiro “postulado da existência contada” (BOURDIEU, 1996) somado a um tanto de marketing pessoal. Acreditamos que a professora Jobim foi uma estudiosa e curiosa em assuntos sobre vestuário, com acesso à biblioteca rica e variada e deve ter desenvolvido um melhoramento em métodos já existentes, pois o que garante a

legitimidade de um método é a prática e observação. Isso certamente, por tudo que estudamos sobre Sophia, ela tenha se capacitado e pode ter buscado essa originalidade. Contudo, apenas contamos com um suporte para análise: um caderno de aulas por Correspondência, escrito manualmente e doado ao MHN por Lícia Albanese – filha de Alda de Paula, uma ex-aluna de Sophia Jobim. Por meio das colunas de moda que Sophia escreveu, descobrimos que o Liceu Império tinha um livro-mestre para as aulas e, apesar de não o termos encontrado, essa é mais uma pista sobre a prática original da professora.

Ademais, cotejamos o ensino-aprendizagem de modelagem / corte e costura de Sophia Jobim com diferentes cursos, mas apenas encontramos algumas semelhanças com o método da austríaca Madame Kahane, “Sistema Retangular” (1941), praticado naquele mesmo período. Além desse, nos debruçamos sobre os cursos “Toutemode”, organizado por Justiniano Portugal (1943) e “Método direto de corte e costura”, desenvolvido por Ana Fraga (1951). É importante ainda explicar que outros métodos contemporâneos à Sophia Jobim foram descartados, pelo limite de tempo de nossa pesquisa, mas também por: falta de informação sobre origem do método ou datação distante ao recorte metodológico. São eles: Método de corte Paraguassú, da profa. Helena Paraguassú (1933-1939)²³⁴; O Meu modelo: sistema prático, de Mme Lia Ribeiro²³⁵(1942); Methodo Pratico Aperfeiçoado, de Mme. Mendes²³⁶ (1937); Método Singer de corte e costura, da *Singer Sewing Machine Company*²³⁷ (1955) e o Livro de Costura Singer, de *Mary Brooks Picken*²³⁸ (1957) e *Ma nouvelle méthode de coupe: la plus claire, la plus simple, la plus pratique* de *Mlle. Seignez*²³⁹. Esses podem ser investigados para, em comparação com o caderno de aulas por Correspondência (SMc6, MHN), promover um aprofundamento sobre os métodos de modelagem / corte e costura, na primeira metade do século XX. Essa

²³⁴ Encontramos dois anúncios no Jornal do Brasil: no primeiro de 31-01-1933, p. 52, a profa. Paraguassú anunciava ter acabado de compor o “Methodo de corte Paraguassú” e no segundo, de 07-05-1939, p. 35, ela propagava a venda de seu novo método o “Corte Mágico”. Assim, suspeitamos que o livro “Methodo de corte Paraguassú” do acervo de Sophia no MNH tenha sido adquirido entre os anos de 1933 a 1939, quando a profa Paraguassú lança seu novo método e não no ano de 1950 como está catalogado no acervo do MHN. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional. O volume que pertenceu à Sophia e se encontra na biblioteca do MHN como folheto sob o código SM - 192 - Folheto - Paraguassú - Método de corte Paraguassú - Rio de Janeiro - Escola de Corte e Costura - [1950?].

²³⁵ SM – 30. Lições de Côte, que se encontra na biblioteca do MHN como folheto - Ribeiro, Lia - O Meu modelo: sistema prático - [Rio de Janeiro] - Tip. Glória – 1942.

²³⁶ Livro: **Methodo Pratico Aperfeiçoado** – Modista sem professora, de Esther de Souza Mendes (Mme. Mendes) – 1937. São Luiz (MA).

²³⁷ Método Singer de corte e costura - Instruções para os traçados de moldes e para o corte de peças de roupa – 1955.

²³⁸ Do original norte-americano – **Singer Sewing Book** (1957). Uma edição anterior desta mesma autora encontra-se no acervo de Sophia sob o código SM - 646.4 P594 - LIVRO - Picken, Mary Brooks - Modern dressmaking made easy - New York - Funk Wagnalls - 1940 - 7 v. em 1: il.; 28 cm - 499/1978, para pesquisas futuras.

²³⁹ SM - 646.4 S459 - Livro - Seignez - *Ma nouvelle méthode de coupe: la plus claire, la plus simple, la plus pratique* - Paris - Nilsson - [20--] - 63 p.: il.; 30 cm. - 2005/3812

também é uma contribuição de nossa pesquisa: apontar quais métodos de corte e costura podem ter dialogado com o método de ensino empregado no Liceu Império.

Entendemos que o destaque entre os cursos analisados se deu por sua formação pedagógica e sistematização dos conhecimentos, na qual sua ênfase está na linguagem e organização, promovendo: revisão de estudos aritméticos e geométricos; explicação dos passos para a construção dos moldes completos (conforme percebido no tecido-avental), além de incluir em seu método o estudo de corpos difíceis (batizado por Sophia de “anomalias”), que entendemos a intenção inclusiva da professora, optando por uma modelagem sob medida, pois todos temos incongruências corporais.

A segunda possibilidade reforça a hipótese de que esta peça gráfica possa ter sido uma forma de “assinatura”, pois reunia alguns dos principais talentos e ofícios de Sophia Jobim, que ela pode ter desenvolvido como forma de *souvenir*, ela ofertado às suas amigas estrangeiras. Por seu compromisso com grupos e associações femininas, o tecido-avental pode ter circulado no seu ciclo social (como no Club Soroptimista) ou mesmo ter sido produzido para vendas beneficentes. Importante identificar palavras-chaves nessa peça que circundam o universo profissional de Sophia e que utilizamos como subtítulo nessa dissertação: arte, técnica, memória e design. A **arte** é avocada aqui, uma vez que ela elaborou as ilustrações de 4 baianas distintas, estilizando as folhas de palmeira e coqueiros, além de demonstrar intimidade com a poesia, rimando versos numa versão resumida da música-tema, escrita em inglês. Podendo mesmo ter se inspirado num traje histórico Bretão, considerando a silhueta do avental. A **técnica** percebida no esquema gráfico dos moldes, distribuído estrategicamente num corte de tecido, contendo indicações de montagem e confecção, mostrando sua expertise na técnica do corte e da costura. A **memória**, associada com o *souvenir*, com lembrança afetiva, figura um registro e propaga seus saberes e fazeres. O **design** pode ser percebido em todo o projeto do tecido-avental, desde sua comunicação visual na escolha dos signos temáticos e indicações de montagem até a forma de leitura do produto – um Kit avental “semipronto para montar”, reproduzido com a técnica de *Silkscreem*, que identificamos pelo menos 03 tiragens deste projeto. Ou seja, um projeto onde o planejamento projetual se destacou.

Apesar dessas duas hipóteses fazerem sentido, ainda não é possível fechar nossas questões. No entanto, é preciso considerar todo o percurso da pesquisa e onde conseguimos alcançar com os registros e análises. Já mapeamos para quem e para que o projeto do tecido-avental foi criado. Mas, de qual período estamos nos referindo? Quando o projeto foi idealizado / realizado?

Nosso primeiro recorte temporal era bem mais extenso do que o atual, pois consideramos inicialmente desde a composição do samba-maxixe, que serve de mote para a narrativa visual (1926); até o ano de sua morte de Sophia (1968), limite máximo possível. Com o surgimento de novos registros fotográficos, nos quais Sophia aparece vestida com o avental confeccionado, associado à sua aparência mais jovem, somados à grafia de sua assinatura e à escolha das baianas para ilustrar o projeto, reduzimos o arco temporal para final de 1938, ano em que Sophia voltou de uma longa viagem de dois anos ao exterior, até o ano de 1942, quando as publicações das colunas cessaram. Mas esse intervalo de datas, entre 1938 e 1942, talvez seja o mais apropriado para datar o avental, em virtude da aparência física de Sophia, nas imagens constantes na Fig. 56, em que ela aparece vestida com o avental confeccionado. Naquela ocasião, ela deveria ter entre 34 e 38 anos de idade, se usarmos como balizador a metodologia de análise cronológica. Contudo, finalizamos sem ter a certeza do ano exato de sua datação, muito por conta da impossibilidade de continuarmos a busca presencial em seu acervo no MHN, que encontra-se fechado pela pandemia de Covid-19, desde março de 2020.

Concluimos, ressaltando a importância deste acervo para todos os estudiosos e interessados nas questões do vestuário e, sobretudo, no legado de Sophia Jobim. O tecido-avental, aparentemente uma peça tão simples, desencadeou um discurso tão ampla e com desdobramentos, impossível de ser finalizada neste momento. Entretanto, conseguimos reduzir significativamente o recorte temporal do período de sua criação para um intervalo que pode ser investigado mais amiúde.

Ademais, o legado de Sophia Jobim e suas expertises podem ser reconhecidos sinteticamente em nosso objeto de análise – o tecido-avental – no qual a professora deixou marcada parte de sua trajetória profissional e pessoal ligadas aos saberes relacionados à modelagem / ao corte e costura e aos trajes históricos. Além disso, essa trajetória ficou gravada pelos prazeres da culinária (nesse caso baiana) que teve um papel fundamental nos ciclos sociais e entidades associativas pelas quais Sophia passou. Portanto, esse tecido-avental também é uma espécie de assinatura profissional e pessoal de Sophia Jobim, muito antes do ensino de moda e culinária virarem cursos superiores. Essa pesquisa também é uma homenagem à visão vanguardista de Sophia com esses saberes.

Essa pesquisa e o tecido-avental que pertenceu à Sophia Jobim abarcam os saberes e fazeres da professora que permanecerão ligados à Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, mais especificamente à Escola de Belas Artes, onde Sophia foi a fundadora do curso de Indumentária. O Museu D. João VI abriga registros históricos e

artísticos de outros professores e alunos que por lá passaram, e com a finalização dessa investigação, o tecido-aventail de Sophia Jobim passará a constar como objeto de pesquisas futuras, uma vez que está sendo doado à instituição. Além dessa peça original, as cópias modificadas e que integraram a parte prática dessa pesquisa farão parte dessa doação, compondo um conjunto de outros tecidos-aventais, contendo: 01 réplica em azul; 01 réplica modificada com novos encaixes dos moldes, em verde; 01 projeto novo, elaborado para uma chefe de cozinha, inspirado do videoclipe da música “Reza do Vento”.

6. Referências Bibliográficas.

a) Livros, dissertações, teses e artigos:

ABRANTES, Samuel. **Poética Têxtil**: figurinos, memórias e texturas. Rio de Janeiro: Onida, 2011.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANAWALT, Patrícia Rieff. **A História Mundial das Roupas**. Tradução Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2011.

BARBOSA, Rodrigo Costa Rodrigues. “Por uma discografia nordestina: 1920 – 1927”. In: REVISTA OUTROS CRÍTICOS. Pernambuco, 2017. Disponível em: <https://outroscriticos.com/por-uma-discografia-nordestina-1920-1927/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate**: A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. Resenha de: BACELAR, Jeferson. A história da Companhia Negra de Revistas (1926 -1927). USP, São Paulo: Revista Antropologia, v. 50°, n°1. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/BWMCHHBWbTtTTPLHrMGtj4F/?lang=pt>. Acesso em: 20 jun. 2021.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. Tradução Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1967.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELMIRO, Arnaldo. **Serigrafia (Silk-Screen)**: processos de impressão sem o uso de máquinas. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda - Edições de ouro, 1979.

BLOFELD, John. **Mantras**: Palavras sagradas de poder. Tradução: Isa Silveira Leal e Miroel Silveira. 7ª. ed. Editora Cultrix/Pensamento, São Paulo 1993.

BOMFIM, Gustavo Amarante. **Ideia e formas na história do Design**. Uma investigação estética. João Pessoa: Editora Universitária, 1998.

BOMFIM, Gustavo Amarante. “Morfologia dos objetos de uso: uma contribuição para o desenvolvimento de uma teoria do design”. In: COUTO, Rita Maria de Souza; FARBIARZ, Jackeline Lima; NOVAIS, Luiza. (Orgs.). **Gustavo Amarante Bomfim**: uma coletânea. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

BONATO, Nailda Marinho da Costa. **A escola profissional para o sexo feminino através da imagem fotográfica**. Campinas-SP: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação (Tese de Doutorado em Educação), 2003.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão Biográfica”. In: **Razões Práticas**: Sobre a teoria da ação. Tradução Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

BRUN, Charles. **Costumes des provinces françaises**. Paris: Flammarion, 1937.

CALDERINI, Emma. **Il costume popolare in Italia**. Milano: Sperling Kupfer, 1953.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

_____. (Org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

CARVALHO, Mariana Pedro. “A Atuação de Sofia Jobim na E.N.B.A. através das Atas de Congregação (1949 a 1960)”. In: TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n.º. 26, especial. Rio de Janeiro: UFRJ/Rio Books, 2016.

COSTA, Cecília. **Diário Carioca**: o jornal que mudou a imprensa brasileira. Cadernos da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Cadernos da Biblioteca Nacional, 2011.

COSTELLA, Antônio Fernando. **Introdução à gravura e história da xilografia**. Campos do Jordão-SP: Mantiqueira, 1984.

CROCKER JR., Frederick. **Trajes de Guatemala**. Guatemala: Lito B. Zadik, 1952.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DINIS, Patrícia Martins; VASCONCELOS, Amanda Fernandes Cardoso. Modelagem. In: SABRÁ, Flávio. (Org.). **Modelagem**: tecnologia em produção de vestuário. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/1s8vncx>. Acesso em: 20 abr. 2021.

DUARTE, Sônia; SAGGESE, Sylvia. **MIB – Modelagem Industrial Brasileira**: saias. Rio de Janeiro: Ed. Guarda-Roupa, 2009.

DUARTE, Sônia. **MIB – Modelagem Industrial Brasileira**: tabela de medidas. Rio de Janeiro: Guarda-Roupa, 2012.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe – a dança excomungada**: folclore brasileiro. Coleção Temas brasileiros. Vol. 16. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

EMÍDIO, Lucimar de Fátima Bilmaia. **Modelo MODThink**: O Pensamento de Design Aplicado ao Ensino-Aprendizagem e Desenvolvimento de Competências Cognitivas em Modelagem do Vestuário. São Paulo: UNESP (Tese de Doutorado em Desenho Industrial), 2018.

EVANS, Mary. **Costume throughout the ages**. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1938.

FERNADES, Evandson Eduardo de Moraes. **Desdobramentos sobre a serigrafia artística por meio da produção de uma cartilha**. Natal: UFRN (Licenciatura em Artes Visuais), 2018. Disponível em: [DesdobramentosSerigrafiaArtisticaProducaoCartilha_Fernandes_2018.pdf](#). Acesso em: 10 abr. 2021.

FISCHER, Anette. **Fundamentos de Design de Moda**: Construção do vestuário. Tradução Camila Bisol Brum Scherer. Porto Alegre: Bookman, 2010.

FONTANA, Fabiana Siqueira. **Por um sonho de nação**: Paschoal Magno e o Teatro do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro: UNIRIO (Tese de Doutorado em Artes Cênicas) 2014.

FU, Ping. **A teoria do bambu**: Como a resiliência e a coragem me tornaram ceo de uma grande empresa de tecnologia / Ping Fu, com MeiMei Fox. Tradução André Fontenelle. 1a ed. São Paulo: Portfolio-Penguin, 2013.

FULCO, Paulo de Tarso; SILVA, Rosa Lúcia de Almeida. **Modelagem plana feminina**: métodos de modelagem. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2014.

GALLOIS, Émile. **Provinces françaises**: costumes décoratifs. Paris: Editions Art et Architecture, s/d.

GARCIA, Afrânio. “Semântica Histórica”. In: **SOLETRAS Revista**. Ano I, n. 02. São Gonçalo/RJ: UERJ, jul./dez. 2001. Disponível em: [palavra fazenda artigo explicando.pdf](#). Acesso em: 06 mar. 2001.

GIAFFERRI, Paul Louis de. **Costumes régionaux**. Paris: Gründ, 1940.

GOMES, Tiago de Melo. “Os sentidos da experiência da Companhia Negra de Revistas”. In: TORRES, Sonia. (Org.). **Raízes e rumos**: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.

HAIRE, Frances Hamilton. **The folk costume book**. New York: A S. Barnes, 1937.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. Tradução Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HULME, Willian Henry. **The theory of garment-pattern making**; a textbook for clothing designers, teachers of clothing technology and senior students, by W. H. Hulme – London: National Trade Press, 1946.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Ofício das baianas de acarajé**. Brasília: IPHAN, 2007. (Coleção Dossiê dos Bens Culturais Registrados, 6).

LEAL, Maria Leonor de Macedo Soares. **A história da gastronomia**. Rio de Janeiro: SENAC, 1998.

LEAL, Otávio. **Livro de ouro dos Mantras**. Editora Ícone. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://espacoholistico.com.br/mantra-ebook.pdf?fbclid=IwAR1y55gMvXn-ZH6-ek9wqJb4ORhkaKkVZZHazpwo-hJfGZsMcKs7hk1spN0>. Acesso em: 01 ago. 2021.

LEITE, Adriana Sampaio; VELLOSO, Marta Delgado. **Desenho técnico de roupa feminina**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 3ª Ed, 2009.

LEMOS, Celina Borges. **Serigrafia**. Rio de Janeiro: Wagner de Saboya, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: A moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 1989.

LODY, Raul. **Moda e história**: as indumentárias das mulheres de fé / Raul Lody; fotografias de Pierre Fatumbi Verger. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. **Design, escrita e pesquisa**: a escrita no design gráfico. Tradução Mariana Bandarra. Porto Alegre: Bookman, 2012.

LUZ, Ângela Âncora da. “A presença de Sofia Jobim no corpo docente da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro”. In: TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n.º. 26, especial. Rio de Janeiro: UFRJ/Rio Books, 2016.

- MAGUÉ, Charles. **Les dentelles anciennes**. Paris: Les Éditions Pittorseques, 1930.
- MALVINA, Kahane, Malvina. **O sistema retangular**. Rio de Janeiro: s/e, 1941.
- MARÇAIS, Georges. **Le costume musulman d'Arger**. Paris: Plon, 1930.
- MARTINS, Ariel Vicentini de Souza; LOPES, Lizander Augusto. “Processamento Têxtil”. In: SABRÁ, Flávio. (Org.). **Modelagem: tecnologia em produção de vestuário**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- MAUAD, Ana Maria. “A América é aqui: um estudo sobre a influência cultural norte-americana no cotidiano brasileiro (1930-1960)”. In: TORRES, Sonia. (Org.). **Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.
- MENDEL, Debora Simões de Souza. “O Ofício das Baianas de Acarajé: narrativas sobre o modo de saber fazer”. In: **Patrimônio e Memória**, Assis, SP, v. 15, n. 1, p. 495- 512, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem>. Acesso em 20 dez. 2020.
- MENDES, Esther de Souza. **Methodo Pratico Aperfeiçoado: modista sem professora**. São Luiz: Tribuna Ltda., 1937.
- MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luzia Gomes; FREITAS, Joseania Miranda. “As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória”. In: **Revista de Humanidades: mneme**, Caicó, v. 7, n. 18, pp. 382-403, nov. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/download/329/302>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- MOURA, Monica. “A moda entre o design e a arte”. In: PIRES, Dorotéia (Org.) **Design de Moda: olhares diversos**. Barueri, São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.
- MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. Tradução de José Manuel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de. **A Coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional: Gênero e indumentária**. Rio de Janeiro: UNIRIO (Tese de Doutorado em Museologia e Patrimônio), 2018.
- OLIVEIRA, Ana Cristina Audebert Ramos de e SÁ, Ivan Coelho de. “Madame Carvalho e sua coluna Elegâncias do Diário Carioca”. In: TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n°. 26, especial. Rio de Janeiro: UFRJ/Rio Books, 2016.
- OLIVEIRA, Ana Karla Freire. “Design, Matéria e Produto: Temas a serem abordados na disciplina – Programa de Pós-Graduação em Design UFRJ”. In: GRIMALDI, Madalena; PIRES, Julie (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n° 30: especial. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020. Disponível em: <https://ppgd.eba.ufrj.br/producao-academica/arquivos-30especial-ppgdesign/>. Acesso em: 26 fev. 2021.
- OLIVEIRA, Cláudia. “Maria Sophia Jobim Magno de Carvalho e seu lugar no feminismo brasileiro”. In: VOLPI, Maria Cristina e OLIVEIRA, Madson de (Org.). **Estudos de indumentária e moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019.
- _____. “Sophia Jobim de Carvalho e o feminismo brasileiro: história e memória”. In: TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n°. 26, especial. Rio de Janeiro: UFRJ/Rio Books, 2016.

OLIVEIRA, Madson. “Biblioteca MHN – Acervo Sophia Jobim”. In: **Instagram @historiadamoda.ufjf**. 2020a. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CEkkP-gn_Xh/. Acesso: em 09 jan. 2021.

_____. “Trajes Nacionais – Biblioteca SJ, no MHN”. In: **Instagram @historiadamoda.ufjf**. 2020b. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CEkkP-gn_Xh/. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. “O traje etnográfico da noiva alemã”. In: **Instagram @historiadamoda.ufjf**. 2020c. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFInfktnqxo/>. Acesso em: 11 jan. 2021.

_____. “Aprendendo (e ensinando) com Sophia Jobim”. In: VOLPI, Maria Cristina e OLIVEIRA, Madson de (Org.). **Estudos de indumentária e moda no Brasil**: tributo a Sophia Jobim. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019a.

_____. “Série Memórias da EBA: Professor Luiz Osvaldo da Cunha”. In: TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n°. 29. Rio de Janeiro: UFRJ/Rio Books, 2019b.

_____. “A moda tyrolesa de Sophia Jobim”. In: **Anais do 13º Colóquio de Moda**, 2017. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/GT/gt_11/gt_11_A_moda_tirolesa_de_Sophia_Jobim.pdf. Acesso em: 25 nov. 2020.

_____. “As múltiplas atividades de Sophia Jobim: feminista, jornalista, professora, figurinista, colecionadora”. In: TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n°. 26, especial. Rio de Janeiro: UFRJ/Rio Books, 2016a.

_____. “Metodologias de ensino: desenho, recortes e traduções de livros”. In: TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n°. 26, especial. Rio de Janeiro: UFRJ/Rio Books, 2016b.

_____. “**Sofia Jobim**: indumentarista, figurinista ou muito pelo contrário”. In: III CIMODE – Congresso Internacional de Moda e Design. Buenos Aires/Argentina: Anais do III Congresso de Moda e Design, 2016c. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/53045>. Acesso em: 26 set. 2021.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. **Imaginários da criação**: o tempo e o espaço dos *souvenirs* carnavalescos. Rio de Janeiro: PUC – RIO / Departamento de Artes & Design (Tese de Doutorado), 2010.

_____. **Bordado como assinatura**: tradição e inovação do artesanato na comunidade de Barateiro – Itapajé/CE. Rio de Janeiro: PUC – Rio (Dissertação de Mestrado em Design), 2006.

OLIVEIRA, Wagner Louza. **Os Museus de Sophia Jobim**: Indumentária e experiência estética o público e o privado. Rio de Janeiro: UFRJ (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais), 2017.

PARAGUASSÚ, Helena. **Método de corte Paraguassú**. Fascículo 1. Escola de corte e costura. Rio de Janeiro, 1950[?].

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

PEREIRA, Sonia Gomes.” (Repassando a trajetória de 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão”. In: CAVALCANTE, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Orgs). **Histórias da Escola de Belas Artes**:

- revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: NAU ed., 2017.
- PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: histórias, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- PICKEN, Mary Brooks. **Livro de Costura Singer**. Tradução: Olga Biar Laino. São Paulo: Editora Civilização Brasileira S/A, 1957.
- PORTUGAL, Justiniano Dias. **Método “TOUTEMODE”**: Córte e Alta costura – Ensino sem mestre. 1º fascículo e 3ª ed. Rio de Janeiro: O Malho, 1943.
- _____. **Método “TOUTEMODE”**: Córte, Alta Costura e Chapéus. 10ª ed. Rio de Janeiro. Sem Editora (Cópia) Xerox, 1956.
- KOHLER, Carl. **História do vestuário**. Tradução Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RIBEIRO, Lia. **O Meu modelo**: sistema prático. Lições de corte. Rio de Janeiro: s/e, 1942.
- ROCHA, Keli de Araújo. “A evolução do curso de gastronomia no Brasil”. In: **Contextos da Alimentação** – Revista de Comportamento, Cultura e Sociedade. Vol. 4 nº 2. 2016. São Paulo: Centro Universitário Senac ISSN 2238-4200. Disponível em: http://www3.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistacontextos/wp-content/uploads/2016/03/Edicao_completa.pdf. Acesso em: 15 jan. 2021.
- RODRIGUES, Ana Fraga. **Método direto de corte e costura**. Rio de Janeiro: Dois Irmãos, 1951.
- SABRÁ, Flávio. **Modelagem**: tecnologia em produção de vestuário. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- SANT’ANNA, Mara Rúbia. **O Jovem Victor Meirelles**: tempos, traços e trajes. Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2020. Disponível em: https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/02/LIVRO-FINAL_12_12_versao-digital-completo.pdf. Acesso em 26 abr. 2021.
- SANTOS, Aguinaldo dos. **Seleção do Método de Pesquisa**: guia para pós-graduandos em design e áreas afins. Curitiba: Editora Insight, 2018.
- SANTOS, Ana Maria; SANTOS, Ana Lucia Vieira dos; PEREIRA, Margareth da Silva; PEIXOTO, Priscilla. “Gosto neoclássico, Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850): inventário e questões de método”. In: CAVALCANTI, A.; MALTA, M.; PEREIRA, S. G. **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2017.
- SANTOS, Cristiane de Souza dos. “O corpo”. In: SABRÁ, Flávio. (Org.). **Modelagem**: tecnologia em produção de vestuário. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- SCHNEIDER, Joana; SACCO, Helene Gomes. “Estêncil e Serigrafia: os usos tradicionais e artísticos da técnica de molde vazado”. In: **XVII Seminário de História da Arte** – Anacronias do tempo. Rio grande do Sul: Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas – UFPel, 2019.
- SEIGNEZ. **Ma nouvelle méthode de coupe**: la plus claire, la plus simple, la plus pratique. Paris: Editions Nilsson, s/d.

SEIVEWRIGHT, Simon. **Fundamentos de Design de Moda: Pesquisa e Design**. Tradução Edson Furmankiewicz e Sandra Figueiredo. Porto Alegre. Bookman, 2009.

SILVEIRA, Icléia. **Usabilidade do Vestuário: Fatores Técnicos/Funcionais**. ModaPalavra e-periódico, 1º ed. Santa Catarina: UFSC, pp. 21-39, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7566>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SINGER SEWING MACHINE COMPANY. **Método singer de corte e costura: instruções para os traçados de moldes e para o corte de peças de roupas**. São Paulo: The Singer Manufacturing Company, 1955.

SOARES, Rosina Nogueira. *Methodo pratico de córte*. São Paulo: 1913.

SPAINE, Patrícia Aparecida de Almeida; BRITO, Débora Mizubuti. “Aplicabilidade da matemática no desenvolvimento da modelagem”. In: **Anais do 14º Colóquio de Moda**, 2018. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2013%20-%20Modelagem,%20Constru%20a7%20a3o%20e%20Estudos%20da%20Forma/Patricia%20Aparecida%20de%20Almeida%20-%20APLICABILIDADE%20DA%20MATEM%20C%28TICA%20NO%20DESENVOLVIMENTO%20DA%20MODELAGEM.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

TEIXEIRA, Maria Fabíola Fonsêca Mourão; CAMELO, Priscila Medeiros; JORGE, Luciana França. “A ergonomia e a antropometria como diferenciais no ensino da modelagem plana feminina”. In: **Anais do 14º Colóquio de Moda**, 2018. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2013%20-%20Modelagem,%20Constru%20a7%20a3o%20e%20Estudos%20da%20Forma/Maria%20Fab%20ADola%20Fons%20AACA%20Mour%20A3o%20Teixeira%20-%20O%20USO%20DA%20ANTROPOMETRIA%20NO%20ENSINO%20DA%20MODELAGEM%20PLANA%20FEMININA.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2020.

TILKE, Max. **Le costume de l’Europe Orientale**. Berlin: E. Wasumuth, 1926.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção**. Brusque: D. Treptow, 2003.

UDALE, Jenny. **Fundamentos de Design de Moda: Tecidos e Moda**. Tradução Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.

VIANA, Fausto; ITALIANO, Isabel C. **Para vestir a cena contemporânea** [recurso eletrônico]: moldes e moda no Brasil do século XVIII. São Paulo: ECA/USP, 2018. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/292/255/1118-1>. Acesso em: 10 mar. 2021.

VIANA, Fausto. **Almanaque da indumentarista Sophia Jobim** [recurso eletrônico]: um guia de indumentária, moda, reflexões, imagens e anotações pessoais. São Paulo: ECA/USP, 2020. DOI 10.11606/9786588640005. Disponível em: [almanaque-da-indumentarista-sophia-jobim-por-fausto-viana-4.pdf](http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/292/255/1118-1). Acesso em: 19 set. 2020.

_____. **Dos cadernos de Sophia Jobim: desenho e estudo de história da moda e da indumentária**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIDO, Maria do Carmo Martins. **O figurino-baiana de Carmem Miranda**: identidade visual, cultura e design. Rio de Janeiro: UFRJ (Dissertação de Mestrado em Design), 2020.

VOLPI, Maria Cristina e OLIVEIRA, Madson de (Org.). **Estudos de indumentária e moda no Brasil**: tributo a Sophia Jobim. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019.

VOLPI, Maria Cristina. **Estilo urbano**: modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

_____. “Origem do ensino da indumentária histórica na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro”. In: TERRA, Carlos Gonçalves. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n°. 26 especial. Rio de Janeiro: UFRJ/Rio Books, 2016a.

_____. “Discursos e práticas de uma indumentarista”. In: TERRA, Carlos Gonçalves. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n°. 26 especial. Rio de Janeiro: UFRJ/Rio Books, 2016b.

WITZIG, Louise. **Les costumes suisses**. Zurich: Fédérations Nationales des Costumes Suisses, 1954.

b) Museu

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Acervo Sophia Jobim – SJ.

c) Hemeroteca da Biblioteca Nacional

<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

“Almanak Laemmert”, ed. D0000086, de 1930, V. IV, acesso em: 15 out. 2020.

“A Noite (RJ)”, de 28 de setembro de 1932, p. 27, acesso em: 20 maio 2020.

“A Noite (RJ)”, de 12 de outubro de 1932, p. 11, acesso em: 20 maio 2020.

“A Noite (RJ)”, de 11 de novembro de 1932, p. 11, acesso em: 15 mar. 2021.

“A Noite (RJ)”, de 14 de setembro de 1932, p. 11, acesso em: 20 abr. 2021.

“A Noite (RJ)”, de 28 de fevereiro de 1933, p. 27, acesso em: 16 mar. 2021.

“A Noite (RJ)”, de 25 de abril de 1934, p. 14, acesso em: 21 maio 2020.

“A Noite (RJ)”, de 08 de agosto de 1934, p. 4, acesso em: 20 maio 2020.

“A Noite (RJ)”, de 14 de agosto de 1934, p. 14, acesso em: 20 maio 2020.

“A Noite (RJ)”, de 31 de julho de 1935, p. 11, acesso em: 22 abril 2021.

“A Noite (RJ)”, de 16 de outubro de 1935, p. 4, acesso em: 20 maio 2020.

“A Noite (RJ)”, de 28 de agosto de 1939, p. 02, acesso em: 16 mar. 2021.

“A Noite (RJ)”, de 01 outubro de 1940, p. 11, acesso em: 25 abr. 2021.

“A Noite (RJ)”, de 21 de julho de 1961, p. 10, acesso em: 18 dez. 2020.

“Beira Mar (RJ)”, de 04 de julho de 1931, p. 11, acesso em: 16 ago. 2020.

“Collecção de Leis Municipaes e Veto (RJ)”, de 1928, p. 791, acesso em: 26 jun. 2021.

“Correio da Manhã”, de 27 de março de 1929, p. 13, acesso em: 16 ago. 2020.

“Correio da Manhã”, de 13 de setembro de 1957, pp. 8-9, acesso em: 16 ago. 2020.

“Correio da Manhã”, de 12 de janeiro de 1964, p. 07, acesso em: 19 set. 2021.

“Correio Paulistano (SP)”, de 24 de agosto de 1920, p. 07, acesso em: 26 jun. 2021.

“Correio Paulistano (SP)”, de 10 de agosto de 1923, p. 04, acesso em: 26 jun. 2021.

“Correio Paulistano (SP)”, de 10 de junho de 1924, p. 07, acesso em: 26 jun. 2021.

“Correio Paulistano (SP)”, de 27 de fevereiro de 1926, p. 06, acesso em: 26 jun. 2021.

“Cruzeiro (RJ)”, de 23 de março de 1957, p. 108, acesso em: 26 jun. 2021.

“Diário Carioca”, de 25 de junho de 1933, p. 19, acesso em: 06 jun. 2020.

“Diário Carioca”, de 01 de setembro 1933, p. 21, acesso em: 11 ago. 2020.

“Diário Carioca”, de 10 de setembro de 1933, p. 21, acesso em: 06 jun. 2020.

“Diário Carioca”, de 01 de outubro 1933, p. 19, acesso em: 12 ago. 2020.

“Diário Carioca”, de 29 de outubro de 1933, p. 23, acesso em: 06 jun. 2020.

“Diário Carioca”, de 12 de dezembro 1933, p. 23, acesso em: 12 ago. 2020.

“Diário Carioca”, de 01 de novembro de 1935, p. 12, acesso em: 06 jun. 2020.

“Diário Carioca”, de 30 de novembro de 1952, p. 6, acesso em: 10 jan. 2021.

“Diário Carioca”, de 04 de janeiro de 1953, p. 15, acesso em: 28 out. 2020.

“Diário Carioca”, de 13 de junho de 1957, p. 6, acesso em: 10 jan. 2021.

“Diário Carioca”, de 25 de junho de 1957, p. 6, acesso em: 10 jan. 2021.

“Diário Carioca”, de 01 de outubro de 1959, p. 5, acesso em: 20 mar. 2021.

“Diário Carioca”, de 19 de junho de 1966, s/p. 6, acesso em: 15 mar. 2021.

“Diário Econômico” de 29 de abril de 1934, p. 8, acesso em: 18 dez. 2020.

“Diário da Noite (SP)” de 1927, p. 9, acesso em: 15 maio 2021.

“Fon-Fon”, de 20 de novembro de 1937, p. 24, acesso em: 18 dez. 2020.

“Fon-Fon”, de 15 de junho de 1940, p. 42, acesso em: 18 dez. 2020.

“Fon-Fon”, de 01 de março de 1941, p. 40, acesso em: 18 dez. 2020.

“Fon-Fon”, de 27 de março de 1943, p. 50, acesso em: 18 dez. 2020.

“Fon-Fon”, de 30 de dezembro de 1944, s/p, acesso em: 26 maio 2021.

“Jornal do Brasil”, de 15 de maio de 1938, p. 19, acesso em: 20 dez. 2020.

“Jornal do Brasil”, de 12 de setembro de 1957, p. 09, acesso em: 10 nov. 2020.

“Jornal do Brasil”, de 17 de julho de 1960, p. 05, acesso em: 05 jun. 2021.

“Jornal do Brasil”, de 10 de julho de 1989, p. 04, acesso em: 20 dez. 2020.

“Jornal do Comércio”, de 05 de agosto de 1933, p. 10, acesso em: 18 dez. 2020.

“Jornal do Comércio”, de 24 de maio de 1946, p. 06, acesso em: 03 jun. 2021.

“Jornal do Comércio”, de 05 de dezembro de 1965, p. 41, acesso em: 10 jun. 2021.

“Jornal dos Esportes”, de 07 de agosto de 1960, p. 05, acesso em: 18 jun. 2021.

“Ilustração Brasileira (FRA)” de 23 de março de 1949, s/p, acesso em: 10 jun. 2021.

“O Fluminense (RJ)”, de 19 de setembro de 1936, p. 21, acesso em: 18 dez. 2020

“O Jornal dos Esportes (RJ)”, de 07 de agosto de 1960, p. 5, acesso em: 30 out. 2020.

“O Jornal (RJ)”, de 22 de outubro de 1911, p. 02, acesso em: 10 jun. 2021.

“O Jornal (RJ)”, de 17 de outubro de 1924, p. 02, acesso em: 17 jun. 2021.

“O Jornal (RJ)”, de 24 de julho de 1934, p. 26, acesso em: 16 ago. 2020.

“O Jornal (RJ)”, de 06 setembro de 1950, p. 07, acesso em: 15 jun. 2021.

“O Jornal (RJ)”, de 06 de junho de 1951, p. 11, acesso em: 15 jun. 2021.

“O Jornal (RJ)”, de 28 de abril de 1963, p. 4, acesso em: 10 jan. 2021.

“O Jornal (RJ)”, de 20 de outubro de 1968, p. 3, acesso em: 05 jul. 2021.

“O Malho (RJ)”, de 22 de novembro de 1934, p. 9, acesso em: 18 dez. 2020.

“O Malho (RJ)”, de abril de 1941, p. 72, acesso em: 16 ago. 2020.

“Revista da Semana”, de 13 de agosto de 1932, p. 03, acesso em: 10 jul. 2021.

“Revista da Semana”, de 02 de maio de 1936, p. 39, acesso em: 10 jul. 2021.

“Revista da Semana”, de 06 de junho de 1936, p. 12, acesso em: 12 ago. 2020.

“Revista da Semana”, de 04 de agosto de 1939, p. 2, acesso em: 12 ago. 2020.

“Revista da Semana”, de 21 de janeiro de 1939, p. 2, acesso em: 18 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 29 de julho de 1939, p. 2, acesso em: 18 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 06 de setembro de 1941, p.43, acesso em: 18 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 08 de novembro de 1941, p.46, acesso em: 18 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 20 de dezembro de 1941, p.63, acesso em: 18 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 07 de fevereiro de 1942, pp. 33-34 e 37-38, acesso em: 18 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 07 de junho de 1942, pp. 108-109 e 110-111, acesso em: 18 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 20 de novembro de 1946, p. 30, acesso em: 10 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 20 de novembro de 1946, p. 56, acesso em: 10 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 11 de fevereiro de 1946, pp. 30-31, acesso em: 18 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 20 de novembro de 1946, p. 56, acesso em: 18 jun. 2021.

“Revista da Semana”, de 06 de julho de 1947, p. 60, acesso em: 18 jun. 2021.

“Sombra (RJ)”, de setembro de 1950, p. 89, acesso em: 05 jan. 2021.

“Sombra (RJ)”, de agosto de 1952, p. 45, acesso em: 18 dez. 2020.

“Última Hora (RJ), de 17 de junho de 1957, p. 2, acesso em: 10 jan. 2021.

“Última Hora (RJ), de 24 de junho de 1957, p. 6, acesso em: 10 jan. 2021.

d) sites

ABERGO – Associação Brasileira de ergonomia. Disponível em: http://www.abergo.org.br/internas.php?pg=o_que_e_ergonomia. Acesso em: 18 nov. 2020.

ALÉ DE MARIA OFICIAL. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/AledeMariaOficial/featured>. Acesso em: 25 jul. 2021.

ALÉ DE MARIA. **Reza do Vento**. Disponível em: <https://www.cifraclub.com.br/ale-de-maria/reza-do-vento/letra/>. Acesso em: 05 ago. 2021.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Normalização**: Caminho da qualidade na confecção [recurso eletrônico] / Associação Brasileira de Normas Técnicas, Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. Rio de Janeiro: ABNT; SEBRAE, 2012. Disponível em: <http://abnt.org.br/paginampe/biblioteca/files/upload/anexos/pdf/d2f9da2dc7058b510ebf8923e474a88d.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2021.

AUDACES. **Peça-Piloto**. Disponível em: <https://blog.audaces.com/peca-piloto-garantindo-a-perfeicao-da-peca/>. Acesso em: 20 jul.2021.

BIBLIOTECA VIRTUAL – MHN. **Coleções do Arquivo Histórico\Sophia Jobim - Trajes Típicos e Regionais**. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&pagfis=65856>. Acesso em: 11 jan. 2021.

CAPADÓCIA LEILÕES. **Gravura** (Tecido-avental). Disponível em: <https://www.capadocialeiloes.com.br/peca.asp?ID=1365380>. Acesso em: 10 fev. 2020.

CAETANO DE CAMPOS. **“Rosina Nogueira Soares”**. In: Trabalhos manuais para meninos e moças na Escola Normal da Praça, advinda I.E. Caetano de Campos. Disponível em: <https://ieccmemorias.wordpress.com/2018/03/29/trabalhos-manuais-para-meninas-e-mocas-na-escola-normal-da-praca-advinda-i-e-caetano-de-campos/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

CONRADO LEILOEIRO. **Pintura em tecido** (Tecido-avental) Disponível em: <https://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=966550&ctd=2&tot=&tipo=>. Acesso em: 10 set. 2018.

DRAFT MANEQUINS INDÚSTRIAS. Disponível em: <https://www.draftmanequins.com.br/empresa>. Acesso em: 09 ago. 2021.

DICIO. **Egrégora**. Disponível em : <https://www.dicio.com.br/egregora/#:~:text=Significado%20de%20Egr%C3%A9gora,mais%20pessoas%20reunidas%20em%20grupo.&text=Do%20grego%20egr%C3%AAgorein%3B%20velar%2C%20vigiar>. Acesso em: 11 ago. 2021.

_____. **Evasê**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/evase-2/>. Acesso em: 09 fev.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POLPULAR BRASILEIRA. **Marisa Lira**. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/marisa-lira>. Acesso em: 20 jun. 2021.

DICIONÁRIO PRIBERAM. **Reterritorializar**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/reterritorializa%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 01 ago. 2021.

DORIVAL CAYMMI. **O que que a baiana tem?** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/356574/>. Acesso em: 11 mar. 2021.

ENTENDA DE MODA. **Moodboard**. Disponível em: <http://www.entendademoda.com.br/2015/10/dicionario-da-moda-moodboard.html#:~:text=Moodboard%20%20conjunto%20de,seus%20projetos%20atrav%20de%20refer%20Ancias>. Acesso em: 16 abr. 2021.

GEOGRAFOS. **Bandeira oficial do estado da Bahia**. Disponível em: <https://www.geografos.com.br/bandeiras-de-estados-brasileiros/bandeira-estado-bahia.php>. Acesso em: 30 abr. 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE COACHING. **Brainstorm**. Disponível em: <https://www.ibccoaching.com.br/portal/exemplo-de-lideranca/o-que-e-brainstorm-descubra-como-aplica-lo-no-seu-dia-a-dia/>. Acesso em: 26 abr. 2021.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Duque**. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/perfil/duque/>. Acesso em: 13 jun. 2021.

_____. **Sebastiao Cirino**. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/perfil/sebastiao-cirino/>. Acesso em: 13 de jun 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Parecer nº 002/2004. Processo nº 01450.008675/2004-01 - Referente ao Registro do Ofício das baianas de Acarajé, a ser inscrito no Livro dos Saberes Decreto. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Oficio_baianas_acaraje_parecer_DPI.pdf. Acesso em: 04 jan. 2021.

KAYPORA WORD FLUTES. Disponível em: <https://raiarkaypora.blogspot.com/p/queenas.html>. Acesso em: 05 ago. 2021.

NEUROLOGISTA INFANTIL. Medida do perímetro cefálico. Disponível em: <https://neurologistainfantil.com/alteracao-do-tamanho-da-cabeca-medida-do-perimetro-cefalico-para-diagnostico/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

PICTOBIKE. **Pictogramas**. Disponível em: <https://pictobike.wordpress.com/o-que-sao-pictogramas/>. Acesso em: 15 maio 2021.

PNGWING. **Bandeira dos Aliados**. Disponível em: <https://www.pngwing.com/pt/free-png-typez>. Acesso em: 30 abr. 2021.

PPGD/UFRJ. Laboratório de Experimentações em Design. Disponível em: <https://ppgd.eba.ufrj.br/grupo-de-pesquisa/led-laboratorio-de-experimentacoes-em-design/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

PRINTS WHITS A PAST. **Émile Galois**. Disponível em : <http://www.printspast.com/french-costume-prints-gallois.htm>. Acesso em: 05 jun. 2021.

RÁDIO BONDE. **Godê**. Disponível em: <https://www.bonde.com.br/comportamento/familia/descubra-o-significado-das-expressoes-mais-usadas-no-mundo-da-moda-375885.html>. Acesso em: 09 fev. 2021.

RENATA PERITO. **O que é embebimento e onde se usa?** Disponível em: <http://www.renataperito.com/?p=1917>. Acesso em: 14 mar. 2021.

ROSA AMARELA. Disponível em: <https://www.rosaamarela.org/>. Acesso em: 18 fev. 2021.

_____. **Reza do vento** (versão 2020). Vídeo do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kxK5mCNZvHc>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SOROPTMIST INVESTING DREAMS. **Soroptmist Brasil**. Disponível em: Disponível

em: <https://soroptimistbrasil.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

WIKIPEDIA. **Dólmã.** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/D%C3%B3lm%C3%A3>. Acesso em: 30 abr. 2021.

_____. **Estêncil.** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Estêncil>. Acesso em: 28 out. 2020.

_____. **Estrada de Ferro Central do Brasil.** Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estrada_de_Ferro_Central_do_Brasil. Acesso em: 26 de fev. 2021.

_____. **Etnografia.** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Etnografia>. Acesso em: 02 dez. 2020.

_____. **Serigrafia.** Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Serigrafia>. Acesso em: 28 out. 2020.

ANEXOS

ANEXO 01 – Formulário para requerimento emissão de autorização de uso de imagem e de reprodução de bens culturais e documentos – Pessoa física (MHN).

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

FORMULÁRIO PARA REQUERIMENTO E EMISSÃO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DE REPRODUÇÃO DE BENS CULTURAIS E DOCUMENTOS – PESSOA FÍSICA

Requerimento de Autorização nº _____/20_____

1. REQUERIMENTO

1.1 REQUERENTE:

1.1.1 Nome: _____

1.1.2 RG: _____

1.1.3 C.P.F.: _____

1.1.4 Residente à: _____

1.2 OBJETIVO DA SOLICITAÇÃO

1.3 OBJETO DA SOLICITAÇÃO

Nº	ITEM OU COLEÇÃO DO ACERVO (DESCRIÇÃO) / EDIFICAÇÃO INTERNA E EXTERNA
1	
2	
3	
4	

1.4 ESPECIFICAÇÕES:

Suporte: (especificar: publicação, mídia eletrônica etc) _____

Autor(es): _____

Título: _____

Editor(es) ou Produtor(es), se for o caso: _____

Instituição à qual está vinculada a pesquisa, se for o caso: _____

Data prevista para conclusão: _____

1.5 TERMO DE COMPROMISSO

1.5.1 Comprometo-me a:

I - citar o nome da unidade museológica do Ibram, por extenso, em cada uso da sua imagem ou reprodução de bens culturais e documentos que constituem seus acervos, seguido do nome do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), do Ministério da Cultura (/MinC), em sua forma abreviada, e número de autorização e ano (nº _____/20_____).

II - encaminhar à unidade museológica do Ibram, conforme disposição da Instrução Normativa Ibram nº01/2013:

a) um exemplar do trabalho concluído no qual tenham sido usadas as imagem da unidade museológica ou reprodução de seu respectivo acervo, independentemente do suporte ou outras fornecidas a mim pelo Museu Histórico Nacional.

b) uma cópia impressa e digital do trabalho concluído, no caso de tese, dissertação, trabalho de conclusão de curso, relatório de pesquisa ou qualquer outra publicação acadêmica.

III a não ceder ou transferir a terceiros, a qualquer título, as prerrogativas e direitos decorrentes deste documento.

IV estar ciente de que as situações não previstas na Instrução Normativa Ibram nº 01/2013 serão analisadas pela direção do (nome da unidade museológica do Ibram) ou da Presidência do Ibram, quando for o caso.

V atender às normas de segurança e conservação adotadas pelo Museu Histórico Nacional.

VI atender às normas de conduta do Museu Histórico Nacional, nas suas dependências.

VII assumir o compromisso de realizar as atividades de reprodução no(s) dia(s) e horários agendados pelo Museu Histórico Nacional.

VIII responsabilizar-me por quaisquer danos causados ao acervo, instalações ou dependências do Museu Histórico Nacional - mesmo que involuntários - decorrentes das atividades desenvolvidas, ressarcindo os prejuízos.

IX obter, providenciar e anexar:

a) para o acervo que não se encontra em domínio público, autorização dos detentores dos direitos das obras protegidas pela lei de direito autoral, lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998.

b) para o acervo que se encontra depositado judicialmente na instituição museológica do Ibram, autorização judicial, exceto se a autorização já constar em termo de depósito.

c) quaisquer outras autorizações necessárias, especialmente aquelas previstas pela lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 e pela Instrução Normativa Ibram nº 01/2013.

1.5.2 Declaro que:

I - Estou ciente que, para o caso do acervo que se encontra em regime de comodato, esta solicitação ficará sujeita a autorização do proprietário das respectivas obras.

III - A atividade para qual requiero autorização para captação de imagem do Museu Histórico Nacional ou do seu acervo:

Não tem finalidade comercial.

Tem finalidade comercial, e, neste caso, comprometo-me a arcar com os custos relativos ao uso de espaço interno e externo do Museu Histórico Nacional para a captação da imagem do Museu Histórico Nacional ou do seu acervo, sendo o pagamento da tarifa a ser fixada pelo Autorizador, em consonância com o art 8º da IN Ibram nº 01/2013, e recolhida nos moldes da Instrução Normativa-STN nº 02, de 22/05/2009, bem como em regulamentação própria do Ibram.

Data: __/__/__ Assinatura: _____

2. DECISÃO

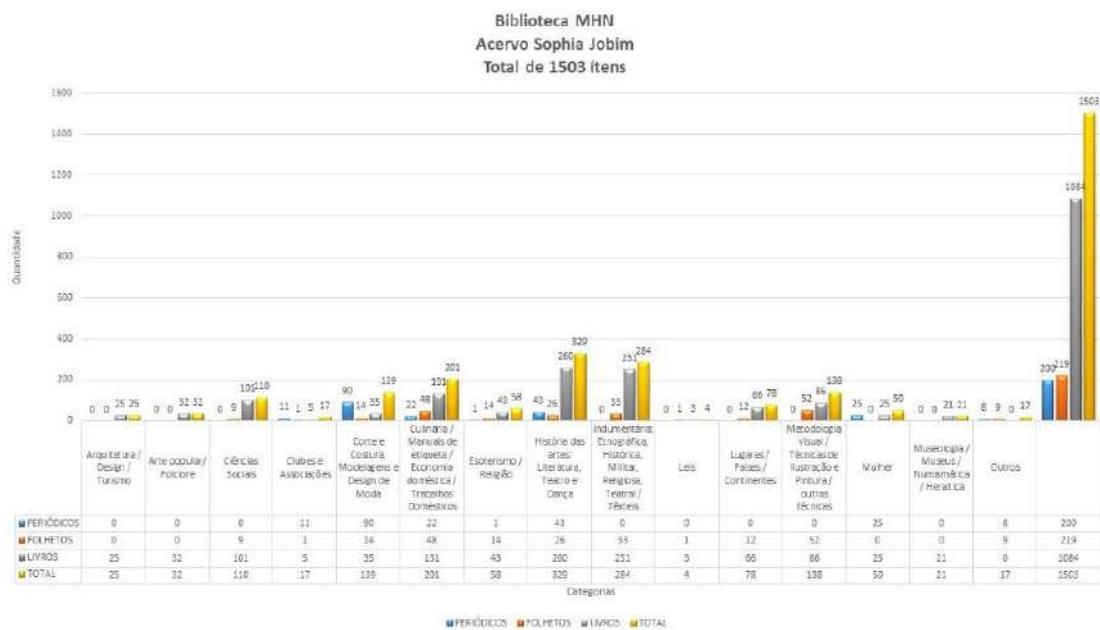
Defiro o requerimento acima nº ____/20____, em ____/____/20____.

Indefiro o requerimento acima nº ____/20____, em ____/____/20____ pela seguinte razão:

(Nome do Diretor/Presidente do Ibram)

ANEXO 02 – Gráfico sintético do acervo Sophia Jobim, na Biblioteca do MHN.

Fonte Madson Oliveira (2020a).



ANEXO 03 – Ilustração de diversos livros sobre trajes etnográfico. Coleção S.J. MHN.

Fonte Madson Oliveira (2020b).



a) *Le costume de l'Europe Orientale* (de Max Tilke, ed. 1926); b) *The folk costume book* (de Frances H. Haire e ilustrados por Gertrude Moser, ed. 1937); c) *Le costume musulman d'Arger* (de Georges Marçais, ed. 1930); d) *Il costume popolare in Italia* (de Emma Calderini, ed. 1953); e) *Les costumes suisses* (de Louise Witzig, ed. 1954); f) *Trajes de Guatemala* (de Frederick Crocker Jr., ed. 1954); g) coletânea de ilustrações, encadernada em forma de livro, sem maiores informações sobre autoria, ano de publicação ou texto explicativo.

ANEXO 04 – Lista de Livros sobre modelagem/corte e costura e afins

ANO	TÍTULO	AUTOR/EDITOR
1907	Tratado elementar de risco e de corte de roupa	Carlos B. da Maia
1912	Pour bien travailler chez soi	Pierre Lafitte
1928	Traité théorique des vêtements de dames	L. Gaudet
1930	Clothing and style; for dressmakers, milliners, buyers, designer, students of clothing and styers	William H. Dooley
1935	Coupe et couture conseils du jardin des modes	
1940	Modern dressmaking made easy	Mary B. Picken
1941	O sistema retangular de Malvina Kahane	Malvina Kahane
1941	Metodo que ensina o corte-alfaiate sem mestre	Antonio Rubens
1942	O Meu modelo: sistema prático	Lia Ribeiro
1942	Modern pattern design; the complete guide to the creation of patterns as a means of designing smart wearing apparel	Harriet Pepin
1943	Tecnologia de matérias-primas; história dos tecidos, matérias primas, indústria têxtil, curtumes, matéria, higiene dos tecidos	Manuel Maria C. de Magalhães
1944	Técnica têxtil	Cordelio Sacchi
1946	The theory of garment-pattern making; a textbook for clothing designers, teachers of clothing technology and senior students	W. H. Hulme
1947	Modern tailoring for women	Frances F. Mauck
[1950?]	Eclair-coupe Paris: cours complet d'enseignement de la coupe	Henri Brengard
[1950?]	Méthodo de corte Paraguassú	Profa. Paraguassú
[1950?]	Vogue's book of smart dressmaking	
1951	Metodo direto de corte e costura	Ana F. Rodrigues
S/D	Méthode de coupe: la plus claire, la plus simple, la plus pratique	Seigneurz
S/D	Simplicity Pattern Company, Inc.	
S/D	Practical home dressmaking	Lynn Hillson
Quadro 01: Lista de livros/folhetos com tema voltado para métodos de corte e costura		
Fonte: Raquel Azevedo		

ANEXO 05 – Cronograma das aulas- Estágio Docente

A disciplina BAT369 Técnicas de Figurino III é a última de uma série de três matérias em que o estudante do curso de Artes Cênicas – Indumentária experimenta e desenvolve técnicas e conhecimentos sobre modelagem / costura destinados à feitura de projetos de figurinos: cênicos, artísticos, carnavalescos etc.

No fluxograma do curso de Artes Cênicas – Indumentária, ela está localizada no sétimo semestre, ou seja, no final do curso de 8 semestres ao todo, quando o estudante já obteve outros conhecimentos que, somados ao conteúdo da disciplina, sedimentarão a prática na confecção de figurinos.

Ela é dividida em dois momentos: no primeiro, são exploradas técnicas não convencionais de modelagem, uma vez que o básico referente ao assunto já foi devidamente estudado nas duas primeiras disciplinas desse trio; no segundo, há o desenvolvimento de um projeto temático envolvendo técnicas de modelagem e costura.

O nosso interesse em participar do acompanhamento dessa disciplina, junto ao estágio docente, foi: apresentar à turma, a trajetória da profa. Sophia Jobim (fundadora do curso de Indumentária na Escola, em 1949); compartilhar sobre o projeto do tecido-avental, desenvolvido por Sophia, analisando questões sobre modelagem, encaixe, beneficiamentos e indicações de costuras; estimular a pesquisa sobre projetos de modelagem; acompanhar o desenvolvimento de um projeto de tecido-avental funcional e temático, usando como inspiração: uma música (como fez Sophia); um filme; um poema. Assim, podemos deixar o registro dessa atividade no ano de 2021, além de podermos utilizar os projetos desenvolvidos pela turma, para uma análise em relação ao projeto que Sophia desenvolveu, ainda na primeira metade do século XX.

Por isso, trouxemos para esse anexo, a ementa da disciplina BAT369 Técnicas de Figurino II, bem como disponibilizamos o programa e a programação da segunda parte da disciplina ofertada no semestre 2020/2 que, em função do atraso no calendário acadêmico (por conta da Pandemia de Covid-19) aconteceu entre 05 de fevereiro e 05 de março de 2021, em 5 aulas, considerando que o semestre, naquele momento, precisou ser reduzido para 12 encontros, em vez dos 15 costumeiros.

 UFRJ EBA	UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO / UFRJ ESCOLA DE BELAS ARTES / EBA DEPARTAMENTO DE ARTES TEATRAIS / BAT CURSO DE ARTES CÊNICAS
--	--

Disciplina: Técnicas de Figurino III

Código: BAT369	Nº Créditos: 3.0	CHS: 3 (1T + 3P)	CHT: 60 horas / aula
EMENTA: Laboratório de modelagem que explora métodos não convencionais de construção de roupas.			
OBJETIVO: Estimular a criatividade do aluno por meios de técnicas e materiais alternativos na construção de figurinos.			
BIBLIOGRAFIA: Básica: NAKAMICHI, Tomoko. Pattern magic 1 . New York: Laurence King Publishing, 2010. _____. Pattern magic 2 . New York: Laurence King Publishing, 2011. UDALE, Jenny. Fundamentos de design de moda: tecidos e moda . Porto Alegre: Bookman, 2009. Complementar: COSTA, Cacilda Teixeira da. Roupa de artista: o vestuário na obra de arte . São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, EDUSP, 2009. MACKRELL, Alice. Art and fashion: the impact of art on fashion and fashion on art . United Kingdom: Batsford, 2005. TENGLER-STADELMAIER, Heidemarie. A costura tornada fácil . Lisboa: Tailormade, 2011.			

<p>PROGRAMA (2º avaliação) :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Apresentação do projeto “tecido-avental de Sophia Jobim”. 2. Apresentação da pesquisa dos alunos para novos projetos e escolhas temáticas. Definição da modelagem (modelo), a temática e beneficiamento. 3. Beneficiar amostras de tecidos com o tema escolhido. 4. Projetar o gráfico em escala 1:5 distribuindo prevendo o melhor encaixe. 5. Apresentação do trabalho e considerações finais (encerramento).
<p>METODOLOGIA DE ENSINO:</p> <p>Estudo de casos sobre o “tecido-avental de Sophia”. As aulas prevêm tanto teoria quanto prática. Teórica, abordando os conteúdos para auxiliar na técnica da modelagem, como: aproveitamento de tecido (encaixes), elaboração do beneficiamento e amostras; prática, orientando em todo o processo (amostras de beneficiamentos, colagem, desenhos, ficha técnica etc.).</p>
<p>CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Apresentação (1pt) 2. Esquema gráfico dos moldes ilustrado (indicação de montagem, temática, música, etc) (3pt) 3. 02 amostras de beneficiamentos (2 pts) 4. Colagem de referência e cartela de cores (2pts) 5. Croqui (2pts) <p>Total de 10 pts</p> <p>A avaliação levou em consideração o processo e desenvolvimento do aluno e não apenas os resultados dos trabalhos, além da pontualidade e apresentação na entrega dos trabalhos.</p>
<p>SUPORTE AO ALUNO:</p> <p>Atendimento por e-mail raquel.oliveiradeazevedo@gmail.com e whatsapp.</p>

TRABALHO TEÓRICO E PRÁTICO

O trabalho teórico-prático relaciona-se ao estudo de caso envolvendo a relação da estratégia criativa e a comunicação visual na elaboração da distribuição dos gráficos da modelagem e escolha da temática baiana do tecido-avental, criado pela professora Sophia Jobim Magno de Carvalho, entre os anos 1930 e 1940. Este tecido que chamamos de peça gráfica, durante o estágio docente é investigado e , ao final, esperamos uma releitura, com certa inovação disparando uma sensação de sedução que LYOTAR (1997) descreve como “inovação mantida pela temporalidade própria do capitalismo contemporâneo”.

Aproveitando a tendência atual de inúmeros cursos e programas televisivos dedicados à gastronomia / culinária, a proposta de trabalho prevê uma busca exploratória por outros aventais e novas formas de disposições do produto no mercado atual, seguindo os critérios:

- 1- Temática inspiracional (música, poema, filme);

- 2- Colagem de referências;
- 3- Cartela de cores e amostras de beneficiamentos;
- 4- Croqui representando a peça finalizada;
- 5- Esquema gráfico (ilustrado) dos moldes com as devidas cotas e indicações de costura.

Cada prancha deve seguir o tamanho A4 (apresentação em Power Point ou PDF).

A técnica da estampa pode ser substituída pelo estêncil, bordados ou pinturas. Os trabalhos estão vinculados à pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em Design-PPGD/EBA/UFRJ, intitulada “O tecido-avental de Sophia Jobim: arte, técnica, memória e design”.

Calendário 2020/2

DATA	AULA	MATERIAIS
05/02/2021	Aula 01- Apresentação da proposta do projeto de releitura do avental de Sophia.	Power point, bibliografias, peças atuais de gráficos de aventais.
12/02/2021	Aula 02- Apresentação da pré-pesquisa sobre o projeto. Prevendo tema, escolha da forma e técnicas (Oficina Têxtil). Cada aluno deve levar sua pré-pesquisa com imagens, ou colagem e justificativa para o tema associado, além de definir a técnica que irá beneficiar seu tecido. Início, desenvolvimento e finalização da modelagem e distribuição dos moldes. OBS: Trazer para próxima aula o molde dos esquemas de modelagem traçados no papel e retalhos de tecidos para beneficiar	Pré-pesquisa, réguas para traçar os moldes, lapiseira, borracha, cola, tesoura, fita métrica, tesoura de papel, carretilha, papel manteiga, papel Kraft, carbono para tecido. Definir o beneficiamento
19/02/2021	Aula 03- Amostras de tecido beneficiadas	Técnica e materiais a definir
26/02/2021	Aula 04- Projetar em escala 1:5 todo o gráfico	Escalímetro, lapiseira, réguas, borracha, papel ofício A4, calculadora.
05/03/2021	Aula 05- Apresentação do trabalho.	Esquema gráfico do avental Apresentação - PPT / PDF

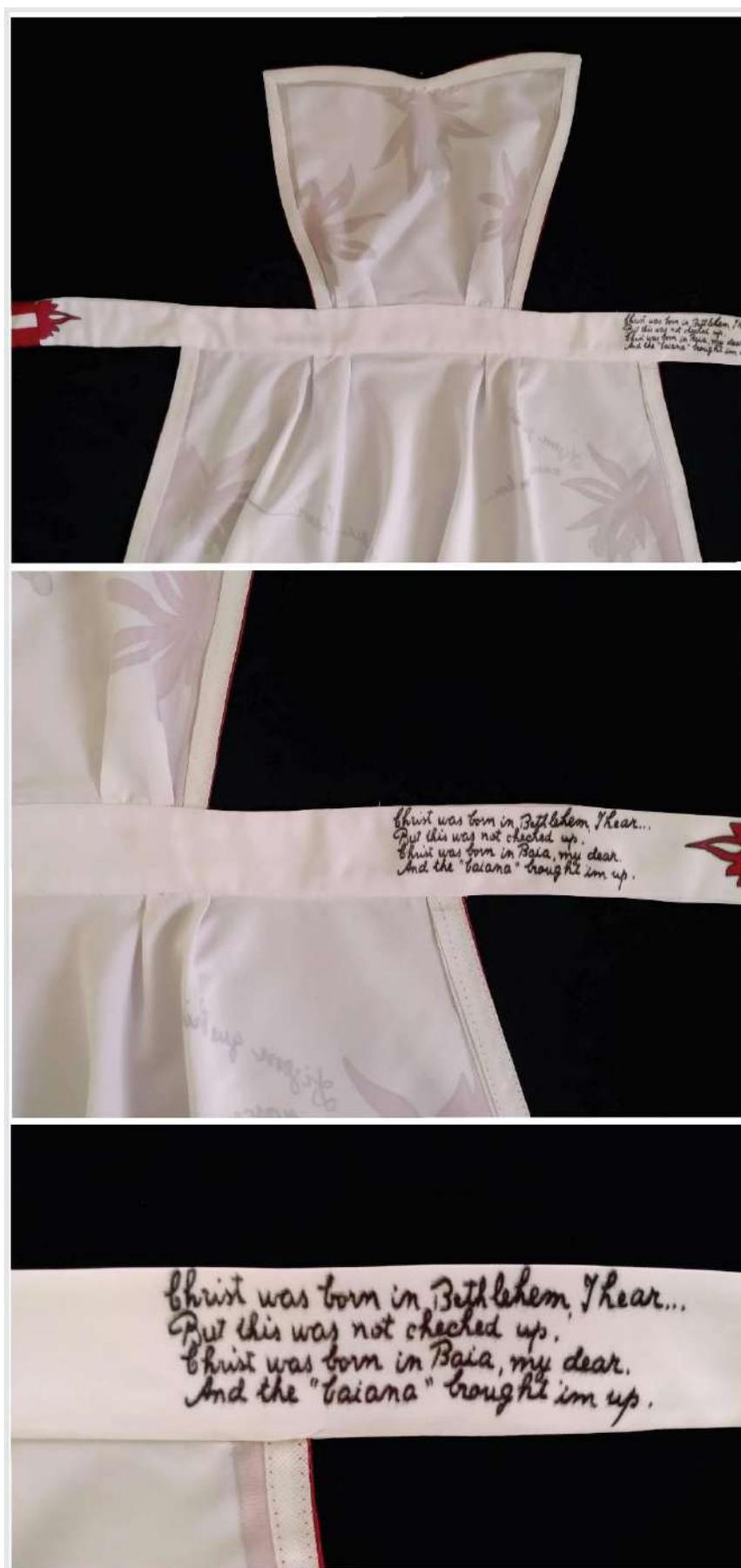
LISTA DE MATERIAL

- | | |
|-----------------------------|---|
| 01 régua de 30cm | 10 Folhas para estudo de ofício A4 |
| 01 esquadro pequeno | 01 tesoura para papel |
| 01 escalímetro | 01 tesoura de tecido |
| Borracha extrafina | Material para beneficiamentos a definir |
| Lapiseira 0,7 mm a 0,9 mm | |
| 02 folhas de papel kraft | |
| 02 folhas de papel manteiga | |

ANEXO 06 – Foto da réplica do avental de Sophia e o avental sugerido vestidos



ANEXO 07 – Avesso do avental sugerido com a nota em língua estrangeira.



ANEXO 08 – Avental e lenço do projeto de (azul) e o avental sugerido (verde)



ANEXO 09 – Avental contemporâneo

