

Habitus e distinção de classe no figurino de Sra. Harris vai a Paris

OLDENBURG, Natanael Rodrigo¹

DAFFRE, Caroline Galvani²

GEREMIA, Sidiane Aline³

RESUMO

Este estudo analisa como o figurino do filme *Sra. Harris Vai a Paris* (2022) materializa a distinção de classe entre a protagonista, uma faxineira em Londres, e as clientes da Maison Dior em Paris, no final da década de 1950. A pesquisa apoia-se nos conceitos de *habitus*, distinção e produção da crença do sociólogo Pierre Bourdieu, além de realizar uma validação histórica ao comparar os figurinos do filme com as peças originais do acervo digital do *Musée Christian Dior*. Os resultados indicam que o vestuário da protagonista é definido pelo *habitus* da necessidade, transposto pelos tecidos, formas e marcas de uso que evidenciam a classe trabalhadora. Em contraste, as roupas das clientes na Maison Dior são definidas pelo *habitus* da distinção com o uso de silhuetas estruturadas, bordados, acabamentos manuais refinados e exclusividade por meio de uma ritualística executada no ateliê, própria do campo. Conclui-se que o valor de um vestido de alta-costura vai além dos materiais ou do trabalho técnico artesanal, sendo sustentado pela crença no prestígio da grife, o que transforma a etiqueta assinada pela maison em um forte símbolo de distinção e capital simbólico.

PALAVRAS-CHAVES: Alta-costura. *Habitus*. Distinção. Produção da Crença.

1 INTRODUÇÃO

Além de cobrir o corpo, a roupa comunica, e o que comunica também diz respeito à posição social de quem a veste, como classe, gosto, ocupação e acesso a determinados bens. No campo da Moda, compreender essa dimensão simbólica é tão relevante quanto dominar as técnicas de construção, uma vez que escolhas como o tipo de tecido, a estrutura interna de uma peça ou acabamento de uma costura funcionam como marcadores de posição social, ligados ao lugar ocupado pelo usuário no espaço das classes. O cinema se apresenta como uma fonte relevante de material para o estudo dessa relação, sobretudo em obras nas quais a reconstituição de época é tratada com rigor histórico. Nesses casos, o figurino funciona como documento visual capaz de registrar silhuetas, materiais e códigos estéticos de um determinado período. É nesse sentido que o filme *Sra. Harris Vai a Paris* (*Mrs. Harris Goes to Paris*, 2022), dirigido por Anthony Fabian e baseado no romance homônimo de Paul Gallico de 1958, foi definido como objeto desta pesquisa.

Ambientado em 1957, o filme acompanha Ada Harris (Lesley Manville), viúva que trabalha como faxineira em Londres e que, ao encontrar um vestido da Maison Dior na casa de uma cliente, decide economizar para adquirir uma peça exclusiva da grife. A viagem a Paris e o contato com o ambiente do ateliê, em especial com a diretora Madame Colbert (Isabelle Huppert), mostram um contraste visual permanente entre a contenção material da vida londrina e o luxo da maison parisiense. A direção de figurino assinada por Jenny Beavan, que pesquisou diretamente nos

¹ Graduando no Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda (2026), Instituto Federal de Santa Catarina, natanaeloldenburg11@gmail.com

² Especialista em Tecnologia Têxtil e Moda (2024), Faculdade Unyleya, caroldaffre@gmail.com

³ Mestra em Ciências Humanas (2026), Universidade Federal da Fronteira Sul, sidiane.aline@ifsc.edu.br

arquivos da Dior para reconstituir a coleção de 1957, contribui para que essa diferenciação seja visualmente precisa e historicamente verossímil.

Para investigar como esse contraste é construído, recorre-se à sociologia de Pierre Bourdieu, em especial aos conceitos de *habitus*, distinção, campo e capital simbólico, desenvolvidos em *A distinção* (2007) e em *A produção da crença* (2006). Tais conceitos permitem tomar o vestuário como prática social que expressa a posição de classe de quem o usa e contribui para manter as fronteiras entre as classes. No caso específico da alta-costura, Bourdieu analisa a Maison Dior como exemplo de transformar tecido em capital simbólico, transformação que o filme encena com particular clareza nas cenas do ateliê e do desfile.

A partir desse cenário, formula-se o seguinte problema de pesquisa: de que maneira os elementos de design e as técnicas de construção do vestuário, apresentados em *Sra. Harris Vai a Paris* materializam a distinção entre o *habitus* da classe trabalhadora londrina e o da clientela aristocrática da Maison Dior, e como a própria maison atua, no filme, na legitimação desses objetos como capital simbólico?

Para responder essa questão, define-se como objeto geral analisar o figurino do filme como sistema de signos que expressa a distinção social e a produção da crença no valor dos bens da alta-costura, correlacionando aspectos técnicos do design de vestuário com a estrutura do campo da moda parisiense do final da década de 1950. A esse objetivo associam-se quatro objetivos específicos: (a) identificar, por meio de análise dos *frames*, as marcas de classe presentes nos materiais, silhuetas e acabamentos dos figurinos populares e dos de alta-costura; (b) descrever os processos técnicos de construção do vestuário representados na obra, como modelagem, bordado, caimento e acabamento, interpretando-os como evidências da produção da crença na grife; (c) comparar os figurinos filme com registros históricos preservados em acervos, atestando a verossimilhança técnica da reconstituição e visualizando-os com precisão de detalhes; (d) sistematizar os códigos visuais que diferenciam o *habitus* de necessidade do *habitus* de distinção, contribuindo para a compreensão sociológica do vestuário no campo da moda. Essas ações orientam a investigação e relacionam o referencial teórico, a análise dos figurinos e as conclusões a que o estudo chega.

A relevância desta pesquisa justifica-se, academicamente, à medida que aproxima a análise técnica do vestuário, própria do Design de Moda, da sociologia, e trata o cinema como fonte para o estudo da história da moda, ampliando as possibilidades de pesquisa para além das fontes tradicionais. Permite compreender como o domínio técnico da costura e da modelagem também atua no plano simbólico, influenciando a percepção social do indivíduo que veste a peça. Socialmente, o estudo contribui para tornar visíveis os mecanismos pelos quais a moda atua na reprodução das desigualdades de classe, principalmente no segmento de luxo, onde a barreira simbólica costuma se apresentar como atributo natural do gosto.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Frederick Worth e a institucionalização da alta-costura

A análise do figurino exige, antes de qualquer aproximação sociológica, situar historicamente o que se entende por alta-costura. Mais do que adjetivo aplicado a peças sofisticadas, a alta-costura é categoria com origem datada, espaço geográfico definido e regulamentação jurídica específica (Ábile, 2024). Compreender essa trajetória é necessário para discutir, em seguida, a Maison Dior como instituição inserida em um campo socialmente construído.

A história da alta-costura começa em Paris, em 1858, com a abertura da Maison de Charles Frederick Worth, costureiro inglês que se estabeleceu na capital francesa após uma trajetória em lojas de tecidos e de alfaiataria masculina em Londres (Debom, 2018). Até então, a confecção do vestuário feminino seguia uma lógica oposta à que viria a se consolidar: eram as clientes,

especialmente as integrantes da aristocracia, que determinavam como deveriam ser feitas suas roupas, e o costureiro ocupava a posição de executor. Worth inverteu esse papel. Passou a apresentar coleções de modelos prontos a cada estação, recebia as clientes em seu ateliê em horários determinados por ele próprio e assinava as peças como um artista que assina sua obra (Debom, 2018, p. 156). Assim, o costureiro passa a ocupar a posição de criador, autoridade reconhecida em matéria de gosto.

Esse deslocamento foi reforçado por inovações que viriam a constituir o modelo da alta-costura. Worth contratou mulheres para vestir suas criações e mostrá-las às clientes durante os atendimentos no ateliê, prática que daria origem aos desfiles e à figura da modelo profissional. Confeccionava vestidos sob medida em peça única (*couture*) e em pequenas quantidades numeradas (*confection*), além de figurinos para óperas e fantasias para bailes da corte do Segundo Império (Debom, 2028, p. 157). Sua clientela incluía a imperatriz Eugênia de Montijo, a princesa Pauline de Metternich e a imperatriz Elisabeth da Áustria, circulação que funcionou como mecanismo de validação de sua autoridade no campo (Debom, 2018, p. 164).

Em 1868, Worth participou da fundação da *Chambre Syndicale de la Couture et de la Confection pour Dames et Fillettes*, primeira organização patronal voltada à regulamentação da produção parisiense de roupas femininas (Debom, 2018, p. 157). O termo alta-costura (*haute couture*) ainda não estava em uso institucional. Como observa Debom (2018, p. 164), Worth foi “precursor da alta-costura” e não seu criador no sentido jurídico do termo, embora tenha estabelecido praticamente todos os elementos que viriam a constituí-la: a etiqueta com a assinatura do costureiro, a exclusividade, a apresentação em coleções, o ateliê parisiense e a clientela aristocrática internacional.

A formalização institucional ocorre mais tarde e explica por que essa atividade permaneceu concentrada em Paris ao longo do século XX. Em 1910, foi fundada a *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* (CSCP), sob a liderança de Jacques Worth, neto de Charles Frederick, com o objetivo de organizar a profissão e protegê-la da concorrência internacional e da cópia (Ábile, 2024, p. 4). A criação da CSCP pode ser interpretada como a institucionalização daquilo que viria a constituir o campo da alta-costura (Ábile, 2024, p. 6).

O passo decisivo ocorreu em 23 de janeiro de 1945, quando a denominação de alta-costura passou a ser juridicamente regulamentada na França (Ábile, 2024, p. 9). A partir daí, ela torna-se categoria jurídica protegida, cujo uso só é permitido a maisons que cumpram critérios técnicos rigorosos. Entre as exigências constam, conforme Ábile (2024, p. 10), apresentar no mínimo duas coleções anuais de modelos originais criados na própria empresa, produzir peças sob medida com pelo menos uma prova realizada na cliente ou em manequim, justificar o processo de criação dos modelos e submeter-se à avaliação anual de uma comissão de classificação composta por membros da CSCP e validada pelo Ministério da Indústria e do Comércio francês.

Esse arranjo institucional explica por que a alta-costura permanece com atividade geograficamente concentrada em Paris. A concentração não decorre de suposta superioridade técnica francesa, mas da existência de uma fronteira jurídica que delimita quem pode fazer parte da categoria. Como sintetiza Ábile (2024, p. 20), em 1945 “o limite dinâmico do campo da Alta Costura é parcialmente convertido em uma fronteira jurídica, protegida por um direito de entrada explicitamente codificado e por medidas de exclusão”. É essa fronteira que mantém a raridade e, com ela, o valor simbólico das peças produzidas pelas maisons que detêm o direito de uso da denominação.

Fundada por Christian Dior em outubro de 1946 e responsável, em fevereiro do ano seguinte, pelo lançamento da coleção *New Look* (Lipovetsky, 2006), a maison consolidou-se como uma das principais referências do segmento. Em 1957, ano em que se passa a narrativa do filme, a alta-costura parisiense contava com trinta e oito maisons classificadas como *Couture-Création* (Ábile, 2024, p. 13), e a Dior figurava entre as casas de maior projeção internacional desse conjunto restrito. Trata-se de uma das instituições que o Estado francês reconheceu juridicamente o direito

de exercer a alta-costura, e cujas peças carregam valor simbólico produzido por toda essa estrutura, valor que será discutido sob a luz dos conceitos de Pierre Bourdieu.

2.2 Bourdieu e os conceitos de campo, *habitus*, gosto e capital simbólico

A análise do figurino como sistema de marcadores sociais exige um referencial teórico capaz de articular dois planos: o das escolhas estéticas individuais e o da estrutura social que as produz. Pierre Bourdieu, nas obras *A distinção* (2007) e *A produção da crença* (2006), oferece os conceitos principais que organizam essa articulação. Apresentam-se aqui, quatro deles: *habitus*, gosto, campo e capital simbólico.

O conceito de *habitus* designa o sistema de disposições que os agentes sociais incorporam ao longo da socialização em determinada posição de classe. Trata-se de um conjunto de inclinações, gostos e percepções que orientam as práticas sem que o agente tenha plena consciência delas. Bourdieu (2007) mostra que o *habitus* funciona como uma espécie de necessidade tornada virtude, pois aquilo que poderia ser percebido como restrição imposta pelas condições materiais aparece, para o próprio agente, como escolha pessoal. No capítulo *A escolha do necessário*, o autor afirma que “a necessidade que implica uma forma de adaptação à necessidade e, por conseguinte, de aceitação do necessário” (Bourdieu, 2007, p. 350). Essa noção será importante na discussão do figurino da protagonista em Londres.

O conceito de gosto está ligado ao de *habitus*, mas cumpre função específica. Se o *habitus* é a estrutura geral das disposições incorporadas, o gosto é sua manifestação prática no plano das preferências culturais, ou seja, das escolhas observadas em matéria de comida, música, decoração ou vestuário. Não é competência individual nem dom natural, embora se apresente assim aos próprios agentes. Trata-se de disposição socialmente produzida, que reflete a posição de classe de quem o exerce e contribui para reforçar as fronteiras entre as classes ao tornar visíveis as diferenças sociais por meio das preferências aparentemente pessoais. Bourdieu organiza essas disposições em torno de uma oposição central: de um lado, o gosto de necessidade, próprio das classes populares, no qual a escolha é subordinada à funcionalidade. Aplicado ao vestuário, esse contraste organiza diferenças que vão da escolha do tecido ao grau de restrição que a peça impõe ao corpo de quem a usa.

O terceiro conceito é o campo. Para Bourdieu, o campo é um espaço social relativamente autônomo, com regras próprias, hierarquias internas e formas específicas de capital em disputa. Por exemplo, o campo da moda, no qual produtores, críticos, instituições e consumidores disputam a autoridade de definir o que é legítimo em matéria de vestuário. Como observa Ábile (2024, p. 6), a sociologia bourdieusiana permite ler a institucionalização da alta-costura como o processo histórico de constituição de um campo. Dentro de um campo, segundo Bourdieu (2006, p. 30-31), as posições dos agentes organizam-se em torno de uma oposição entre dois opostos: a ortodoxia, ocupada por aqueles que dominam o campo a partir do capital simbólico acumulado, e a heresia, ocupada pelos pretendentes que desafiam a ordem estabelecida. A heresia eficaz, no entanto, não vem de fora do campo. Ela é praticada por agentes que já dispõem de capital específico para serem reconhecidos como interlocutores legítimos da disputa e isso ilustra a regra: subverte quem foi, antes, consagrado pelo próprio campo que subverte.

O quarto conceito articula os anteriores e é o que mais diretamente se aplica à análise da Maison Dior no filme: o de capital simbólico. Para Bourdieu, certos bens como uma assinatura, um título ou uma marca adquirem valor não por suas propriedades materiais, mas pelo reconhecimento coletivo de que são portadores de prestígio. No capítulo *O costureiro e sua grife*, Bourdieu (2006, p. 158) descreve esse processo como uma operação de alquimia simbólica, na qual a assinatura do costureiro, ao ser posta sobre uma peça, “transforma de maneira quase mágica o status do objeto marcado”, convertendo-o em raridade legítima. A peça de alta-costura é tecnicamente excelente e, ao mesmo tempo, portadora do valor simbólico produzido por toda a estrutura do campo.

Esses quatro conceitos operam em conjunto e, aplicados ao figurino de *Sra. Harris Vai a Paris*, permitem ler o contraste entre o vestuário londrino da protagonista e o das clientes da Maison Dior como a materialização visual de dois hábitos de classe distintos, e o ateliê da maison como o lugar onde a alquimia simbólica da grife é cotidianamente produzida.

2.3 A produção da crença e a Maison Dior

Para a análise do filme, além dos conceitos anteriores, é necessário aprofundar um conceito específico, formulado por Bourdieu com associação direta ao universo da alta-costura: o de produção da crença. Em *O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia*, publicado originalmente em coautoria com Yvette Delsaut em 1975, Bourdieu se ocupa de uma questão em especial: por que determinados bens culturais possuem valor desproporcional em relação ao seu custo material? A resposta é que esse valor não está no objeto, mas na crença coletiva que sustenta seu reconhecimento, crença produzida pelo conjunto de agentes do campo.

A formulação do conceito aparece na análise da alquimia simbólica que a assinatura do costureiro realiza sobre o objeto técnico. Conforme Bourdieu (2006, p. 158), a grife “transforma de maneira quase mágica o status do objeto marcado”, convertendo um produto comum em bem raro e legítimo. A assinatura só vale porque os agentes do campo, ou seja, críticos, compradores, imprensa especializada, museus e outras maisons, acreditam que ela vale. Esse reconhecimento coletivo se acumula historicamente por meio de práticas ritualizadas, dentre as quais o desfile, a prova de roupa, a exclusividade da clientela e a divulgação na imprensa especializada.

Bourdieu não afirma que a peça de alta-costura seja tecnicamente igual a uma peça comum, e que sua diferença esteja apenas no nome. Ele afirma que a excelência técnica é necessária, mas insuficiente. O trabalho minucioso das costureiras anônimas, conhecidas no ateliê parisiense como *petites mains*, a perícia da modelagem e o cuidado dos acabamentos invisíveis compõem a base material sobre o qual a alquimia simbólica se realiza. O que a grife faz é tornar essa excelência reconhecível, transformando o trabalho artesanal em sinal de prestígio.

Em *O costureiro e sua grife*, Dior aparece ao lado de Chanel como exemplo de casa consagrada cuja autoridade se sustenta na acumulação histórica de capital simbólico (Bourdieu, 2006, p. 108). A coleção *New Look*, lançada em fevereiro de 1947, caracterizada pela cintura marcada, pelos ombros suavizados e pela amplitude de tecido nas saias, em ruptura com a austeridade do pós-guerra (Lipovetsky, 2006), teve impacto comercial e simbólico imediato e fez da Maison Dior uma das principais casas do campo recém-regulamentado pelo decreto de 1945.

O filme *Sra. Harris Vai a Paris*, ambientado em 1957, retrata a Maison Dior precisamente no auge desse arranjo. A coleção reconstituída pela figurinista Jenny Beavan é a de 1957, ano em que a maison contava com Yves Saint Laurent como assistente direto de Christian Dior, e em que a casa figurava entre as principais beneficiárias do regime de auxílios do Estado à alta-costura (Ábile, 2024, p. 17). A protagonista, ao entrar no salão de desfile, encontra-se diante de um espaço social no qual cada gesto cumpre função de ritual, como a organização das cadeiras por hierarquia de cliente, a apresentação dos modelos por nome próprio (*Temptation*, *Vênus*, *Bar Suit*), o silêncio cerimonial durante o desfile e a presença da diretora Madame Colbert como guardiã do acesso. Tudo isso constitui, na linguagem de Bourdieu, parte do mecanismo que produz a crença no valor simbólico das peças apresentadas.

A oposição entre o vestuário londrino da protagonista e o das clientes parisienses não é, do ponto de vista bourdieusiano, simples contraste estético entre pobreza e luxo. É a oposição entre dois regimes distintos de produção do valor do vestuário. Em Londres, a roupa de Ada Harris é regida pelo gosto de necessidade, em que a função utilitária subordina a escolha estética às exigências materiais. Na Maison Dior, a roupa é regida pela alquimia simbólica da grife, em que o valor da peça ultrapassa sua condição material e se afirma como capital simbólico reconhecido por todo o campo. É essa oposição que a análise apresentada adiante procura mapear.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa e configura-se, conforme Gil (2002), como pesquisa de natureza básica, descritiva quanto aos objetivos e documental quanto aos procedimentos técnicos. É qualitativa porque a interpretação dos dados não se apoia em medições numéricas, mas na leitura sociológica de elementos visuais e técnicos do vestuário. É descritiva, na medida em que detalha as propriedades técnicas e estéticas dos figurinos selecionados e as confronta com seu contexto social de produção. E é documental porque toma como material de análise fontes ainda não submetidas a tratamento analítico para o problema específico desta investigação, ou seja, os *frames* do filme e os registros visuais das peças originais preservadas em acervo (Gil, 2002, p. 45). O percurso compreende três etapas: a delimitação do *corpus*, a validação histórica a partir de acervos e sua respectiva análise.

3.1 Delimitação do *corpus*

O critério principal de seleção foi a centralidade da peça no enredo e sua função na construção visual do contraste entre o vestuário londrino da protagonista e o das clientes da Maison Dior. Um critério secundário foi a existência de peça original correspondente preservada em acervos de museus.

O *corpus* foi composto por quatro vestidos da Maison Dior reproduzidos no filme. *Miss Dior*, o vestido de bordados florais, aparece na cena em que Ada Harris se depara, pela primeira vez, com uma peça de alta-costura na casa de uma cliente em Londres, criando o desejo pelos vestidos da Maison Dior. O *Temptation* é um vestido de noite longo na cor vermelho escarlate vibrante, o tecido tem um brilho intenso que reflete a luz da passarela, terminando em uma saia longa que se move com bastante peso e fluidez. *Vênus* é feito de cetim encorpado em tom azul esverdeado escuro, o modelo chama a atenção pelos bordados geométricos e lantejoulas brilhantes concentrados no corpete e no topo da saia, a peça mantém uma estrutura rígida e traz um volume extra de tecido nas costas, como uma capa curta. O *Bar Suit*, conjunto composto por jaqueta de cintura marcada e saia ampla, é a peça que se tornou símbolo do *New Look* e consolidou a Maison Dior como referência da alta-costura no pós-guerra.

Integram ainda o *corpus* os figurinos da protagonista em seu cotidiano, que materializam o *habitus* da classe trabalhadora, bem como os figurinos das clientes presentes no salão de desfile, que apresentam, em contraponto, os marcadores estéticos do *habitus* das classes dominantes. Esses dois conjuntos são tratados como ambientes visuais coletivos, e não como peças individuais. A seleção dos *frames* segue o critério de melhor visibilidade dos atributos técnicos relevantes, dentre eles tecido, silhueta, estrutura e acabamento.

3.2 Validação por evidência histórica

A segunda etapa consiste em atestar a fidelidade da reconstituição cinematográfica em relação aos modelos originais da Maison Dior, de forma a validá-los com objetos historicamente reconhecidos. A própria figurinista Jenny Beavan visitou os arquivos da Dior para estudar desenhos, amostras de tecido e anotações originais da coleção de 1957, e ao replicar esse gesto a pesquisa adota uma postura metodologicamente coerente com a do próprio objeto.

A coleta foi realizada no acervo digital do *Musée Christian Dior*, em Granville, instituição que reúne fotografias e fichas técnicas das peças produzidas pela maison. Em alinhamento com o que Gil (2002, p. 45) caracteriza como pesquisa documental, esses registros são tratados como fontes primárias ainda não submetidas a tratamento analítico para o problema específico desta investigação. O procedimento de validação consiste no confronto entre o frame do filme e o registro

fotográfico da peça original, observando-se quatro categorias de atributos: a silhueta, a cor, a materialidade e os acabamentos visíveis.

O objetivo dessa comparação não é estabelecer equivalência absoluta entre réplica e original, pois conforme relato da figurinista (A deeper look..., 2022), a reconstituição envolve adaptações necessárias à funcionalidade da peça em cena, dentre elas a substituição de tecidos antigos por tecidos contemporâneos de peso visual equivalente e a flexibilização de estruturas internas para permitir o movimento das atrizes. O critério adotado é a fidelidade dos atributos visíveis ao espectador, ou seja, aqueles que sustentam o reconhecimento da peça reproduzida como pertencente à Maison Dior de 1957, além de visualizá-los com maior precisão de detalhes através dessas fontes.

3.3 Análise do corpus

A análise opera em dois planos complementares: o plano de leitura dos figurinos e *frames*, voltado à identificação dos elementos visíveis do vestuário enquanto signos socialmente significativos, e o plano dos atributos técnicos, voltado à descrição dos processos construtivos. Os dois planos não são tratados separadamente, na medida em que a análise sociológica do vestuário, conforme Bourdieu, exige que se reconheça a indissociabilidade entre a forma técnica de produção da peça e seu valor simbólico.

Cada peça é examinada sob as quatro categorias já definidas: a silhueta é lida em termos de relação com o corpo, ou seja, do grau de restrição ou liberdade de movimento que a peça impõe a quem a usa, atributo que Bourdieu (2007) associa diretamente à oposição entre o gosto de necessidade e o gosto de liberdade; a cor é lida como marca de classe, pois cores específicas associam-se historicamente a determinadas posições sociais; a materialidade é lida como evidência da posição econômica do agente; e os acabamentos visíveis são lidos como sinais da presença ou ausência do trabalho artesanal, dimensão central para a discussão da alquimia simbólica mais adiante.

A análise dos atributos técnicos complementa essa leitura ao descrever os processos de construção dos atributos visíveis. Para a silhueta, examinam-se a modelagem e a estrutura interna da peça. Para a materialidade, examinam-se o tipo de fibra e o caimento. Para os acabamentos, examinam-se os processos de costura, bordado e aplicação de elementos decorativos, com atenção à diferença entre acabamentos industriais e manuais. A leitura sociológica organiza-se em torno de três eixos analíticos, que correspondem às subseções 4.2, 4.3 e 4.4: o *habitus* de necessidade no contexto londrino, a estilização da vida na Maison Dior e a alquimia simbólica no ateliê.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A análise é apresentada nas subseções a seguir. A primeira atesta a fidelidade da reconstituição cinematográfica. A segunda, terceira e quarta examinam, respectivamente, os figurinos das clientes da Maison Dior e as cenas de produção do vestuário no ateliê. A quinta e última retoma o conjunto em síntese e discute os limites da subversão externa ao campo.

4.1 Validação histórica: réplica fílmica x original

Se o objeto da discussão é a produção da crença efetuada por uma casa específica em um ano específico, é necessário demonstrar que as peças reproduzidas no filme reconstituem com verossimilhança aquelas efetivamente produzidas pela maison em 1957. A comparação entre frame e peça original cumpre função de sustentação empírica para tudo o que se discute nas subseções seguintes.

A figurinista Jenny Beavan visitou pessoalmente os arquivos da Maison Dior e estudou os

desenhos, as amostras de tecido e as anotações originais da coleção de 1957 (A deeper look..., 2022). Reconheceu, contudo, que a maison não poderia executar as peças, e que a confecção dos figurinos coube a uma equipe de costureiras especializadas em alta-costura, com adaptações necessárias à funcionalidade cinematográfica. O Confronto entre as réplicas e os modelos originais foi realizado por meio do acervo digital do *Musée Christian Dior*. Para cada um dos quatro vestidos do *corpus*, foram comparados silhueta, cor, materialidade e acabamentos visíveis. O resultado está sintetizado na Figura 1.

Figura 1 - *Frames* do filme - réplicas: Vestido *Temptation* (primeiro), Vestido *Vênus* (segundo), Vestido *Miss Dior* (terceiro), Conjunto *Bar Suit* (quarto).



Fonte: Elaborado pelo autor com base em *frames* da obra *Sra. Harris vai a Paris* (2022).

Figura 2 – Acervos - originais: Vestido *Temptation* (primeiro), Vestido *Vênus* (segundo), Vestido *Miss Dior* (terceiro), Conjunto *Bar Suit* (quarto).



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Dior (1957), Dior (1949–1950), Dior (1949), Dior (1947).

No caso de *Temptation*, a réplica reproduz com precisão a silhueta de corpo justo e saia ampla do original intitulado *Diablotine* de veludo e coberto por tule, a cor vermelha intensa e a aplicação manual de lantejoulas sobre todo o tecido, com redução nos bordados para diminuir o peso da peça em cena. No modelo *Vênus*, em que o original é confeccionado em tule cinza bordado com lantejoulas, strass, pérolas falsas e paetês, a réplica preserva a silhueta de cintura marcada com cauda longa, porém usando a cor verde e fazendo referência às pedrarias do vestido original nas aplicações do corset. Para *Miss Dior*, o figurino replica o padrão floral e a silhueta ampulheta, com cintura marcada por um cinto e saia em modelagem godê. Por fim, a réplica do *Bar Suit* preserva os elementos que tornaram o conjunto reconhecível como símbolo da maison, dentre eles a jaqueta justa de xantungue acolchoada sobre os quadris, a cintura marcada por pequeno espartilho interno e a saia plissada de lã sustentada por anágua em camadas de seda e tule (Mendes; De La Haye, 2003, p. 125).

A reconstituição preserva, nos quatro casos, os atributos visíveis ao espectador, ou seja, aqueles que sustentam o reconhecimento da peça como pertencente à Maison Dior de 1957. As adaptações na construção interna foram justificadas pela função cinematográfica e não compromete a verossimilhança técnica da representação. Cabe ainda observar que a fidelidade técnica da reconstituição não é apenas critério metodológico desta pesquisa, é também um dos mecanismos pelos quais o próprio filme participa, indiretamente, da produção da crença que pretende retratar. Ao reproduzir com cuidado os atributos visuais da maison, a obra cinematográfica reforça, perante o espectador, a autoridade simbólica daquilo que encena.

4.2 O *habitus* de necessidade

Ada Harris é apresentada como viúva que trabalha como faxineira em residências de classe média e alta na Londres do pós-guerra. Sua condição econômica organiza as escolhas de vestuário que aparecem em tela, materializando o que Bourdieu (2007, p. 350) denomina gosto de necessidade.

Figura 3 – Figurino da protagonista Ada Harris, em Londres.



Fonte: Elaborado pelo autor com base em *frames* da obra *Sra. Harris vai a Paris* (2022).

A silhueta dos figurinos de Ada Harris é definida pela funcionalidade. As peças são amplas o suficiente para permitir o movimento exigido pelo trabalho físico. Não há restrição corporal causado por espartilho, estrutura interna rígida ou amplitude excessiva de saia e a cintura é marcada por elementos práticos como faixa ou elástico. Essa configuração materializa, no plano visual, a condição de classe que organiza a vida da protagonista.

Com relação às cores, de um lado, o vestuário apresenta tons utilitários como o cinza, o marrom, o azul-marinho e o vinho fechado, que compõem o casaco de lã, a bolsa e os sapatos. Por outro lado, estampas florais e geométricas de média saturação aparecem nos vestidos e nos lenços de cabeça. Essas estampas, conforme a figurinista Jenny Beavan, foram reproduzidas a partir de peças vintage da década de 1950, escolha que confere à protagonista um ar de vivacidade sem deslocá-la de sua posição social (A deeper look..., 2022).

A materialidade concentra-se em fibras de manutenção simplificada e baixo custo, dentre

elas o algodão de gramatura média, a viscose, a lã de padronagem industrial e o couro com aspecto desgastado. Esses materiais respondem à resistência ao uso intensivo e ao custo acessível imposto pela renda da protagonista, materialidade que fixa o vestuário de Ada no extremo oposto das fibras nobres da alta-costura.

Os acabamentos visíveis completam o quadro. As costuras são funcionais, voltadas à resistência mais do que ao acabamento estético. Não há bordados manuais, aplicações decorativas ou forros nobres. As barras dos vestidos apresentam, em alguns *frames*, sinais de desgaste e ajustes, evidenciando o uso prolongado das peças. Essa marca do tempo sobre o tecido é, em termos bourdieusianos, índice direto da posição social da protagonista, pois a durabilidade forçada do vestuário é característica do *habitus* das classes que não dispõem de capital econômico suficiente para participar das tendências vigentes no momento. A leitura conjunta caracteriza o vestuário londrino de Ada como materialização do gosto de necessidade. As escolhas estéticas não se apresentam como restrição imposta de fora, mas como inclinação naturalizada que organiza suas práticas cotidianas. Esse equilíbrio se rompe no momento em que Ada se depara com o vestido *Temptation*. A peça introduz um elemento estranho à lógica do gosto de necessidade e, por isso mesmo, produz nela o desejo de acessar um vestuário de outra ordem. Cabe registrar que a figurinista optou por preservar marcas de uso nos figurinos da protagonista, decisão que torna visível para o espectador a relação entre tempo, trabalho e vestuário que Bourdieu identifica como características do *habitus* das classes populares.

4.3 A Estilização da Vida e a Distinção Social na Maison Dior

As mulheres que ocupam o salão de desfile representam o que Bourdieu (2007) descreve como estilização da vida, a configuração do consumo cultural na qual a forma se sobrepõe à função, e a escolha estética é vivida como manifestação de autonomia em relação às urgências materiais.

Figura 4 – Figurinos das clientes da Maison Dior, em Paris.



Fonte: Elaborado pelo autor com base em *frames* da obra *Sra. Harris vai a Paris* (2022).

A silhueta caracteriza-se pela definição de busto e cintura, por meio do uso de espartilhos, e a amplitude das saias, muitas vezes estruturadas por anáguas. Os ombros são suavemente arredondados, e os decotes adquirem formatos a fim de valorizar o corpo feminino. A relação dessa silhueta com o corpo é o inverso da que se observa na protagonista, pois em vez de permitir o movimento, impõe restrição, exige que o corpo se adapte à peça e não ao contrário. Para Bourdieu, essa restrição é marca de classe, pois manifesta a característica principal do *gosto de liberdade*, a saber, a possibilidade de submeter o corpo a uma forma estética que pressupõe a ausência de exigências práticas, como trabalho físico. As cores se manifestam de duas formas, primeiro é o das peças nomeadas que compõem o *corpus*, em que cada vestido carrega cor específica e dramaticamente significativa, dentre elas o vermelho intenso do *Temptation*, o verde profundo do *Vênus*, a estampa floral do *Miss Dior* e a combinação contrastante do *Bar Suit*. O segundo registro é a paleta coletiva das clientes do salão, organizada em torno de tons como o preto, o cinza, o bege, o branco e os pastéis. Onde os figurinos de Ada combinam estampas vivas com tons utilitários, na maison as cores estão organizadas segundo uma economia de discrição que aceita o impacto cromático apenas nas peças centrais do desfile.

A materialidade reúne fibras e tecidos nobres que historicamente sustentam a alta-costura, dentre eles a seda, a lã, os veludo, os tafetás e as rendas. Materiais delicados, muitas vezes, brilhosos e de aspecto acetinado devido a sua construção. Esses tecidos são portadores de capital simbólico acumulado historicamente pela alta-costura. Os acabamentos visíveis concentram os elementos mais explicitamente artesanais do vestuário, dentre eles os bordados manuais, as aplicações de paetês, lantejoulas e pedrarias, as casas de botão e os ajustes milimétricos de modelagem, o acabamento é artesanal e voltado à perfeição estética. A postura corporal das clientes articula os atributos anteriores. As mulheres permanecem sentadas com tronco ereto, ombros alinhados, e movimentos contidos. Essa postura é, em parte, imposta pela estrutura das roupas. Trata-se do que Bourdieu (2007) denomina *hexis corporal*, isto é, a maneira incorporada de habitar o corpo que distingue uma classe de outra e que se manifesta no porte, nos gestos e no modo de ocupar o espaço. Ou seja, as clientes da maison não apenas vestem peças de alta-costura, elas habitam essas peças de modo que torna visível, ao espectador, a familiaridade com esse tipo de vestuário.

A leitura conjunta caracteriza o vestuário das clientes como materialização da estilização da vida. Onde Ada se veste para trabalhar, as clientes se vestem para serem vistas. Onde o desgaste das peças de Ada é traço do tempo de uso, a perfeição das peças das clientes é traço da renovação constante do consumo de luxo (Lipovetsky, 2006). Onde o vestuário de Ada permite o movimento, o das clientes restringe-o, presumindo a ausência de qualquer exigência prática sobre o corpo. À luz de Bourdieu, esse vestuário participa da reprodução da distância social ao codificar o pertencimento de modo que reconhecê-lo como legítimo dependa de capital cultural específico.

4.4 Alquimia Simbólica e a Produção da Crença no Ateliê

As cenas que retratam o interior do ateliê da Maison Dior apresentam ao espectador o conjunto de gestos técnicos e rituais que transformam o tecido em peça de alta-costura, conversão que Bourdieu (2006, p. 158) descreve como alquimia simbólica. A análise examina cinco categorias de processos retratados pelo filme: a modelagem, o bordado, a aplicação de elementos decorativos, a prova de roupa, o ritual do desfile e a hierarquia interna do ateliê.

Figura 4 – Cenas de trabalho e desfile no ateliê da Maison Dior, em Paris.



Fonte: Elaborado pelo autor com base em *frames* do filme *Sra. Harris vai a Paris* (2022).

A modelagem aparece em cenas que retratam costureiras trabalhando sobre manequins de tecido, ajustando a matéria prima com alfinetes e marcando com giz as linhas de corte. Esse processo, conhecido como modelagem tridimensional ou *moulage*, é um dos elementos técnicos que diferenciam a alta-costura da confecção industrial. Em vez de partir de moldes planos, constrói-se a peça diretamente sobre o manequim, ajustando o tecido às proporções específicas da cliente. No plano simbólico, materializa a singularidade da peça, demonstrando que cada vestido de alta-costura é único e construído para uma cliente específica.

O bordado e a aplicação de elementos decorativos aparecem em cenas que retratam costureiras trabalhando minuciosamente sobre tecidos estendidos em bastidores, aplicando lantejoulas, paetês, pérolas e fios metálicos com a agulha. O caso mais explícito é o da costura manual das lantejoulas do vestido *Temptation*, processo realizado peça por peça nas mãos de costureiras especializadas. Cada lantejola representa um tempo de trabalho que se acumula sobre o tecido, e esse tempo é o que justifica, perante o campo da moda, o valor simbólico da peça acabada. O bordado manual é a operação técnica visível na qual o trabalho artesanal se converte em sinal de excelência.

A prova de roupa aparece em cenas que retratam a modelagem sendo ajustada diretamente sobre o corpo da cliente ou de uma modelo, e tem função importante no filme, pois é durante a prova que Ada interage com as costureiras e tem acesso ao processo de construção de seu próprio vestido. A prova materializa a relação personalizada entre a maison e a cliente, relação que diferencia a alta-costura de qualquer outra forma de comércio de vestuário. Não se compra um vestido pronto, encomenda-se uma peça que será ajustada milimetricamente ao corpo de quem a usará.

O ritual do desfile aparece em cenas que retratam a apresentação dos modelos da coleção de 1957 às clientes reunidas no salão. Cada vestido é apresentado por uma modelo que percorre o salão em ritmo cadenciado. Os modelos são identificados por nome próprio, dentre eles *Temptation*, *Vênus*, *Miss Dior* e *Bar Suit*. O desfile é o momento em que a produção da crença se realiza coletivamente. As peças produzidas no interior do ateliê passam pelo crivo do conjunto de agentes do campo, ou seja, das compradoras, dos críticos e da imprensa especializada. O reconhecimento coletivo se efetiva neste ato ritual de exibição, e esse reconhecimento é, conforme Bourdieu (2006), a condição mesma do valor simbólico da grife.

A hierarquia interna do ateliê aparece em diversas cenas. No topo, o costureiro, cuja presença simbólica sustenta a autoridade da casa. Em seguida, a diretoria, representada por Madame Colbert, responsável pelo controle do acesso ao salão e pela manutenção da ortodoxia do campo. Abaixo, as modelos, que dão corpo aos modelos durante as provas e os desfiles. E na base, as costureiras responsáveis pela execução material das peças. Essa estrutura é parte constitutiva da produção da crença. A invisibilidade das *petites mains* e a centralidade simbólica do nome do costureiro são as duas faces da mesma operação: a conversão do trabalho técnico anônimo em assinatura individual reconhecível.

A leitura conjunta dessas cinco categorias confirma a tese de Bourdieu (2006, p. 158) sobre o caráter de alquimia simbólica da assinatura do costureiro. As cenas do ateliê não mostram um simples ambiente de confecção de roupas, mostram um espaço social organizado segundo regras precisas que produzem o valor simbólico das peças. Cabe uma observação final: ao retratar com cuidado o trabalho das *petites mains*, dando-lhes nome e rosto na narrativa, o filme cumpre função que vai além do registro documental. Torna visível, ao espectador, a operação simbólica da grife, ou seja, a base imaterial anônima sobre a qual se assenta o valor simbólico do nome Dior.

4.5 Síntese dos elementos de distinção x necessidade

A análise mapeou dois pontos opostos ao que Bourdieu (2007) descreve como espaço social das classes. Por um lado, o *gosto de necessidade* materializa-se em silhuetas funcionais, cores utilitárias, materialidades de baixo custo e acabamentos industriais marcados pelo desgaste do uso prolongado. Do outro, a *estilização da vida* materializa-se em silhuetas estruturadas que restringem o movimento, cores sofisticadas e paletas vibrantes resguardadas à peças de destaque para ocasiões específicas, materialidades de tecidos nobres e acabamentos artesanais que acumulam horas de trabalho manual sobre cada peça. É importante frisar que a análise examinou o espaço onde essas peças são produzidas, mostrando que o valor simbólico da grife depende de uma estrutura social que envolve a hierarquia interna do ateliê, a ritualística da prova e do desfile, e o reconhecimento coletivo das peças pelo conjunto dos agentes do campo, muito mais do que sua estética aplicada.

Quadro 1 - Elementos de distinção

	Vestuário londrino (gosto de necessidade)	Vestuário das clientes Dior (estilização da vida)	Processos do ateliê (alquimia simbólica)
Forma (Silhueta)	Ampla, permite movimento livre; cintura marcada por faixa funcional; comprimento abaixo do joelho.	Peças estruturadas; cinturas marcadas; saias amplas (silhueta <i>New Look</i>).	Construída por <i>moulage</i> diretamente sobre manequim e/ou ajuste ao corpo da cliente em sucessivas provas de roupa.
Cor	Tons utilitários resistentes ao desgaste (cinza, marrom, azul-marinho, vinho); estampas florais e geométricas em vestidos e lenços.	Paleta coletiva de sofisticação (preto, cinza, bege, branco, pastéis); impacto cromático reservado às peças principais do desfile (vermelho e verde vibrantes, brilhos e pedrarias, tons sóbrios às demais).	A paleta de cores das peças integra a narrativa visual do filme; cada modelo carrega uma cor que compreende função dramática específica.

Materialidade (Textura)	Aparentam: algodão, viscose, lã industrial, couro desgastado; manutenção simplificada e custo acessível; marcas visíveis de uso.	Lãs finas, tafetás e rendas, tecidos nobres comumente usados pela alta-costura.	Seleção e manipulação de tecidos nobres como parte do trabalho técnico do ateliê; conhecimento especializado das propriedades de cada material como saber acumulado da casa.
Acabamentos visíveis	Costuras funcionais; botões simples; possíveis ajustes; ausência de bordados ou aplicações.	Bordados manuais com lantejoulas e pedrarias; casas de botão executadas à mão; acabamentos internos forrados manualmente.	Trabalho artesanal executado com maestria pelas <i>petites mains</i> sobre a peça como evidência da produção da crença na grife.
Postura corporal e processos rituais	Corpo sem impedimento de movimento que seria imposto pelas escolhas estéticas da peça.	Tronco ereto, gestos contidos, postura imposta pela construção e tecidos da peça (<i>hexis</i> corporal de classe).	Ritualística do ateliê: modelagem, bordado, prova de roupa, desfile e hierarquia interna; reconhecimento coletivo pelo campo durante o rito de apresentação.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em Bourdieu (2006; 2007), Lipovetsky (2006) e análise dos *frames* do filme *Sra. Harris Vai a Paris* (2022) comparados com o acervo digital do *Musée Christian Dior*.

A diferença entre esses dois opostos não se concentra em uma única dimensão. O vestuário de cada classe é distinto em todas as categorias simultaneamente, e é essa convergência que torna o vestuário um marcador social tão eficaz. Reconhecer a posição de classe de quem passa pela rua não exige análise refinada, exige apenas a familiaridade prática com os elementos de design que organizam o campo. Em termos bourdieusianos, essa familiaridade é, ela própria, capital cultural incorporado, distribuído de modo desigual entre as classes.

A análise convida, em princípio, à pergunta sobre as possibilidades de subversão desse sistema. Seria possível propor caminhos para que as práticas contemporâneas de design rompessem com esses elementos? Bourdieu (2006) descreve o funcionamento dos campos como organizados em torno de uma oposição entre ortodoxia (casas consagradas como Dior e Chanel) e heresia (pretendentes que desafiam a ordem). A heresia eficiente não vem de fora do campo. Ela é praticada por agentes que já dispõem de capital específico para serem reconhecidos como interlocutores legítimos da disputa.

Aplicado à alta-costura, esse princípio tem consequências importantes. As rupturas significativas da história da alta-costura francesa foram produzidas por agentes formados no interior do próprio campo. Yves Saint Laurent assumiu a direção artística da Maison Dior em 1957, aos vinte e um anos, após a morte de Christian Dior, e a deixou em 1960 com a coleção *Beat*, considerada radical demais pela clientela tradicional da casa. Em 1961, fundou sua própria maison com Pierre Bergé, na qual desenvolveria, entre outras inovações, o terno feminino *Le Smoking*, em 1966, e a primeira boutique de *prêt-à-porter* de luxo, a Rive Gauche, no mesmo ano (Mendes; De La Haye, 2003, p. 160-162). Vale registrar que, para Bourdieu, o que torna esse caso paradigmático não é o conteúdo estético dessas coleções em si, mas a posição que Saint Laurent ocupava no campo quando as lançou. Uma coleção ousada feita por agente sem capital simbólico acumulado seria classificada como excêntrica ou amadora; a mesma coleção, assinada por um costureiro já consagrado, é classificada como vanguarda legítima. Esse princípio impõe limites teóricos a qualquer pretensão de subverter a alta-costura a partir de uma posição externa ao campo.

Essa observação não esvazia o sentido da pesquisa. Ela ajuda a precisar o que esta investigação efetivamente faz: não propõe intervir no campo da alta-costura, mas compreendê-lo a partir da sociologia de Bourdieu tornar visíveis os mecanismos do campo é, em si, uma contribuição relevante, pois oferece aos futuros designers ferramentas conceituais para reconhecer, nas suas próprias práticas projetuais, as posições sociais que esses gestos técnicos historicamente sustentaram.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa propôs analisar o figurino do filme *Sra. Harris Vai a Paris* como sistema de signos que torna visíveis as fronteiras sociais que estruturam o campo da moda parisiense do final da década de 1950, articulando a leitura dos figurinos e dos atributos técnicos aos conceitos de Pierre Bourdieu. Os objetivos específicos foram contemplados: o exame dos figurinos identificou o *habitus* presente nos materiais, silhuetas e acabamentos das peças; a descrição dos processos técnicos de construção, dentre eles a *moulage*, o bordado manual, a ritualística do ateliê com a prova de roupa e do salão com o desfile, ofereceu evidências da produção da crença na grife; a comparação entre *frames* do filme e registros históricos de acervo digital do *Musée Christian Dior* atestou a verossimilhança técnica da reconstituição; e a sistematização final dos elementos de design permitiu organizar, em quadro comparativo, a oposição entre *habitus* de necessidade e o *habitus* de distinção.

Os resultados confirmaram a leitura proposta. O vestuário cotidiano da protagonista em Londres materializa o gosto de necessidade, no qual a funcionalidade subordina a aparência ao trabalho e à durabilidade. O vestuário das clientes da Maison Dior materializa, no sentido oposto, o gosto de liberdade característico das classes dominantes. As cenas do ateliê expõem o conjunto de processos técnicos e rituais por meio dos quais o trabalho artesanal das *petites mains* se converte em capital simbólico reconhecível, conforme a noção de alquimia simbólica formulada por Bourdieu (2006, p. 158).

A relevância deste trabalho para o campo da moda articula-se no plano da formação técnica, onde a pesquisa demonstra que o domínio dos processos de construção do vestuário não se reduz à dimensão fabril da profissão, pois esses processos carregam dimensão simbólica historicamente acumulada que o designer formado precisa reconhecer para compreender o que faz quando os mobiliza. No plano da leitura crítica do mercado contemporâneo, a pesquisa oferece ferramentas conceituais para a análise dos discursos de luxo e exclusividade que estruturam grande parte da comunicação das marcas de moda no presente. No plano da reflexão sobre a função social do design, a pesquisa contribui ao tornar visível o papel que o vestuário desempenha na reprodução das desigualdades de classe, pois as escolhas projetuais do designer situam o produto em determinado segmento do espaço social e contribuem para a manutenção ou para a transformação das fronteiras simbólicas que as separam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que viabilizaram a construção deste trabalho, professores, orientadora e coorientadora por compartilharem seu conhecimento nessa jornada investigativa pelas intersecções entre o design e a sociologia da moda. Estendendo o reconhecimento aos colegas e demais colaboradores cujas discussões, leituras críticas e incentivo foram importantes para o amadurecimento das reflexões aqui propostas. Especial agradecimento aos familiares e redes de apoio pelo suporte durante o processo de dedicação a esta pesquisa.

REFERÊNCIAS

A DEEPER look at the exquisite Dior gown recreations of Mrs. Harris goes to Paris: Dressed, Ep 4. Apresentação de Joe Zee. [S. l.]: Focus Features, 15 jul. 2022. 1 vídeo (9min19s). Publicado pelo canal Focus Features. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lax95YfnSao>. Acesso em: 25 maio 2026.

ÁBILE, Bárbara Venturini. Redefinindo a Alta Costura: colaborações entre a Chambre Syndicale de la Couture Parisienne e o Estado francês no século XX. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 1–30, 2024. DOI: 10.5965/25944630822024e5403.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção:** crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença:** contribuição para uma teoria dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2006.

DEBOM, Paulo. Charles Frederick Worth: fragmentos de uma trajetória. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 11, n. 24, p. 146–166, 2018. DOI: 10.26563/dobras.v11i24.778.

DIOR, Christian. **“Bar”**. 1947. Conjunto (casaco e saia). House of Dior. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81460>. Acesso em: 20 abr. 2026.

DIOR, Christian. **“Diablotine”**. 1957. Fotografia. Vestido de noite em tule preto e veludo vermelho com bordados de lantejoulas. Registrado na Exposição “Christian Dior: Couturier du Rêve” (2017-2018), Musée des Arts Décoratifs, Paris. Pinterest, 2026. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/438960294921869990/>. Acesso em: 20 abr. 2026.

DIOR, Christian. **“Miss Dior”**. 1949. Vestido (alta-costura). Linha Trompe l'œil. La Galerie Dior, Paris. Disponível em: <https://www.galeriedior.com/pt-BR/mini-stories/121-miss-dior>. Acesso em: 20 abr. 2026.

DIOR, Christian. **“Vênus”**. 1949–1950. Vestido de noite (alta-costura). House of Dior. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/83234>. Acesso em: 20 abr. 2026.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MENDES, Valerie; DE LA HAYE, Amy. **Moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SRA. HARRIS vai a Paris. Direção: Anthony Fabian. Reino Unido; Hungria; Estados Unidos: Focus Features, 2022. Filme (115 min).