UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MATHEUS HENRIQUE KREPEL

NA PONTA DA AGULHA: REFLEXÕES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE O ACERVO DILMA OZÓRIO DO MUSEU CAMPOS GERAIS

PONTA GROSSA
2025

MATHEUS HENRIQUE KREPEL

NA PONTA DA AGULHA: REFLEXÕES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE O ACERVO DILMA OZÓRIO DO MUSEU CAMPOS GERAIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção do título de Licenciado em História na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Robson Laverdi

PONTA GROSSA
2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIENCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos treze dias do mês de novembro de 2025, reuniram-se, nas dependências da Universidade Estadual de Ponta Grossa, sob a presidência do primeiro, os professores relacionados abaixo:

1) Robson Laverdi Orientador(a)

2) Talita Medeiros (UNIMONTES)

3) Lorena Zomer (UEPG)

Para avaliar ao trabalho de conclusão de curso do(a) acadêmico(a): Matheus Henrique Krepel, regularmente matriculado no curso de:

( ) Bacharelado em História
(x) Licenciatura em História

intitulado: Na ponta da agulha: reflexões historiográficas sobre o acervo Dilma Ozório do Museu Campos Gerais

Após as argumentações da banca e do acadêmico, o trabalho foi considerado APROVADO, obtendo nota final 8,0 (oito).

OBS.: Deixar mais clara na introdução a problemática do artigo, assim como expandir e aprimorar a sua conclusão. Incrementar na análise da fonte oral o nome das entrevistadas. Correção do resumo mencionando o trabalho da gestão do acervo com correta titularidade. Corrigir a periodização mencionando 1960, 1970, 1980 e 1990.

Assinaturas:

Documento assinado digitalmente
gov.br
ROBSON LAVERDI
Data: 13/11/2025 11:10:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

1) _____ Orientador(a)

Documento assinado digitalmente
gov.br
TALITA GONCALVES MEDEIROS
Data: 13/11/2025 11:22:50-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

2) _____

3) _____

NA PONTA DA AGULHA: REFLEXÕES HISTORIOGRÁFICAS SOBRE O ACERVO DILMA OZÓRIO DO MUSEU CAMPOS GERAIS

Matheus Henrique Krepel[1]

RESUMO

Este artigo apresenta uma investigação historiográfica do Acervo Dilma Ozório, custodiado pelo Museu Campos Gerais, problematizando como a materialidade dos vestidos produzidos pela modista, articulada às narrativas orais de suas filhas, permite compreender transformações sociais e culturais em Ponta Grossa entre as décadas de 1960 e 1990. A pesquisa situa-se na interseção entre História da Moda e História Oral, incorporando reflexões sobre a produção fílmica como linguagem historiográfica. As principais fontes trabalhadas são vestidos que fazem parte do acervo, além de uma entrevista realizada com suas filhas Débora e Dilmaniz, feita previamente pelas professoras Lorena Zomer (UEPG) e Talita Gonçalves Medeiros (UNIMONTES). A análise evidencia práticas de distinção social, repertórios estéticos e códigos de sociabilidade das elites urbanas ponta-grossenses. As reflexões fundamentam a elaboração de um minidocumentário, propondo articulações entre pensamento historiográfico, acervo musealizado e linguagem audiovisual como estratégia de produção e circulação de conhecimento histórico.

ABSTRACT

This article presents a historiographical investigation of the Acervo Dilma Ozório, held by the Museu Campos Gerais, problematizing how the materiality of the dresses produced by the dressmaker, linked to the oral narratives of her daughters, allows us to understand the social and cultural transformations in Ponta Grossa between the 1960s and 1990s. The research is located at the intersection between Fashion History and Oral History, incorporating reflections on film production as a historiographical language. The main sources used are dresses that are part of the collection, in addition to an interview carried out with her daughters Débora and Dilmaniz, previously carried out by professors Lorena Zomer (UEPG) and Talita

[1] Trabalho elaborado por **Matheus Henrique Krepel**, aluno do quarto ano da **Licenciatura em História** da **Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)**, sob orientação do **Prof. Dr. Robson Laverdi**.

Gonçalves Medeiros (UNIMONTES). The analysis highlights practices of social distinction, aesthetic repertoires and codes of sociability of the urban elites of Ponta Grossa. Such reflections underline the creation of a mini-documentary, proposing connections between historiographical thinking, museum collections and audiovisual language as a strategy for the production and circulation of historical knowledge.

INTRODUÇÃO[2]

Ateliês iluminados por tecidos, sedas e linhas; modelos tendo suas medidas conferidas; salões e bailes em que cada vestido, feito à mão, transformava-se em um signo social. O imaginário da moda costuma remeter a Paris, Milão ou outros centros da alta costura. Raramente, porém, desloca-se para o interior do Paraná, mais especificamente para Ponta Grossa, no coração dos Campos Gerais. É nesse cenário improvável, e justamente por isso instigante, que se inscreve a trajetória de Dilma Ozório, estilista cuja produção marcou a segunda metade do século XX e hoje se encontra preservada no Museu Campos Gerais.

Minha perspectiva começou a se transformar a partir da experiência como estagiário no Museu Campos Gerais (MCG), trabalhando entre maio de 2024 e dezembro de 2025. Além das atividades rotineiras, o estágio abriu a oportunidade de desenvolver uma pesquisa de Iniciação Científica voluntária (PROVIC/UEPG) voltada a um de seus acervos mais significativos: o Acervo Dilma Ozório, hoje preservado na reserva técnica da instituição. Esse contato inicial, entre prática museológica e investigação acadêmica, constituiu a base da reflexão que sustenta este artigo.

Atuando em Ponta Grossa por praticamente toda a segunda metade do século XX, Dilma Ozório inseriu-se, através de seu trabalho, nas linhas da alta sociedade ponta-grossense, em uma época de grandes movimentações e transformações, tanto no âmbito nacional quanto local. A estilista, trabalhando desde a década de 50 e mantendo um ateliê próprio entre 1974 e 2005, tornou-se conhecida por suas técnicas detalhadas de costura e bordado e por sua capacidade

[2] Parte da revisão linguística e editorial deste trabalho contou com o apoio da ferramenta ChatGPT (modelo GPT-5, OpenAI), utilizada para aprimorar fluidez, pontuação, coerência e uniformidade estilística, sem alteração de conteúdo conceitual. O prompt empregado foi: *"Revisar texto acadêmico preservando integralmente as ideias, argumentos e estrutura do autor, melhorando fluidez, coerência, eliminando repetições e ajustando aspectos editoriais conforme padrão de publicação acadêmica, sem modificar os fundamentos teóricos."*

de capturar e adaptar as tendências internacionais para o contexto local. As criações de Dilma Ozório, muitas vezes influenciadas pelas revistas de moda da época, refletiam não apenas a moda global, mas também os gostos e as necessidades das elites de Ponta Grossa.

Grande parte de sua obra encontra-se, atualmente, em salvaguarda no Museu Campos Gerais, por intermédio de doações de sua família e de antigas clientes de seu ateliê. Além de inúmeros vestidos, que constituem o carro-chefe do acervo, há também mais de 3500 croquis desenhados à mão, pastas com mais de 2000 amostras de tecidos, recortes de jornal e outros elementos do dia a dia, sem falar em dezenas de exemplares de revistas nacionais e internacionais, como as levantadas pelo projeto de extensão "Entre Linhas, Fitas e Folhas: o Acervo de Dilma Ozório" nos Campos Gerais, encabeçado pelas professoras Talita Gonçalves Medeiros e Lorena Zomer.

Sabendo disso, o presente trabalho discute uma investigação historiográfica do acervo Dilma Ozório no Museu Campos Gerais, buscando entender como os vestidos de Dilma Ozório, em diálogo com a memória oral de suas filhas, revelam a trajetória de uma modista e iluminam transformações sociais e culturais de Ponta Grossa entre as décadas de 1960 e 1990. As reflexões compõem a base para a produção posterior de um minidocumentário sobre a modista e seu acervo.

A moda é utilizada como fonte histórica desde o século passado, principalmente após o alargamento de fontes promovido pelas diferentes gerações da escola dos Annales, em um processo que “ampliou o território da história, abrangendo áreas inesperadas do comportamento humano e a grupos sociais negligenciados pelos historiadores tradicionais”, movimento que peter Burke associa “à descoberta de novas fontes e ao desenvolvimento de novos métodos para explorá-las” (Burke, 1992, p. 98).

Nessa toada, elementos da cultura material passam a compor importantes fontes historiográficas, permitindo aos historiadores “relacionar um conjunto de fatos marginais em relação ao essencial, o político, o religioso, o social, o econômico” (Roche, 2000, p. 12-13, apud Merlo, 2013, p. 91). Através de diversas metodologias, as mudanças na moda podem ser usadas para evidenciar diferentes facetas da sociedade, fazendo do vestuário um local de disputas de poder entre indivíduos e grupos dominantes, que podem destoar ou conformar-se por meio da moda, vista como uma linguagem em si.

Essas linguagens da moda precisam, por sua vez, ser entendidas em seus contextos históricos. Sabendo que Dilma Ozório trabalhou durante boa parte da segunda metade do século XX, o presente trabalho toma como recorte temporal as décadas de 60, 70, 80 e 90. Esse período é marcado por profundas transformações em inúmeras camadas da sociedade: no plano econômico, podem ser vistas mudanças na indústria têxtil à nível nacional e mundial, além de diferentes relações de consumo em determinadas décadas.

Além disso, o plano cultural também se torna palco de disputas nos mais diversos âmbitos, principalmente a partir dos anos 60, com o advento da revolução sexual e dos embalos da contracultura, denotando mudanças sociais, políticas e culturais que se fizeram presentes tanto nas expectativas sociais de diferentes grupos quanto nas expressões individuais de vestimenta e comportamento.

Dessa forma, torna-se necessário contextualizar as diferentes ondas e mudanças da moda ao longo dessas décadas, tendo em vista como diferentes grupos sociais reagiram a tais mudanças e se apropriaram (ou rejeitaram) as mesmas - nesse caso, estamos falando de classes sociais mais abastadas, vistas como elites locais da região dos Campos Gerais, que procuravam o ateliê de Dilma Ozório não apenas pela “frivolidade” de encomendar uma nova vestimenta, mas para participar de um rito cultural carregado de significados e subjetividades. Estes movimentos se entrelaçam ao trabalho da modista e devem ser considerados no escopo da reflexão historiográfica.

Além disso, os ambientes em que os vestidos eram usados também entram como importante elemento de contextualização. Entre casamentos e bailes de debutantes, quais são as expectativas e as sociabilidades que imperam nesses salões? Tais eventos funcionavam como rituais de distinção social, nos quais a encomenda de vestidos exclusivos junto a Dilma Ozório constituía parte fundamental da perpetuação de valores de grupo e da construção de redes familiares intergeracionais. Como esses pequenos mundos interagem com o exterior, tanto no âmbito de Ponta Grossa, quanto em relação ao Brasil como um todo? As revistas de moda internacionais que chegavam ao ateliê, a compra de tecidos em Curitiba e São Paulo, e posteriormente, a partir dos anos 1990, a chegada de marcas de luxo europeias e norte-americanas demonstram fluxos constantes entre o local e o global, tensionando as práticas de consumo e reconfigurando as formas de distinção social ao longo das décadas.

MODA E HISTORICIDADE

Apesar de as vestimentas serem uma constante das sociedades humanas há milhares de anos, a historicização das roupagens e o olhar sobre a moda como ferramenta para compreender a sociedade são fenômenos relativamente recentes, ainda mais em comparação a outros campos de estudo da História (Debom, 2020). Ainda assim, cada vez mais os olhares se voltam para esses paradigmas em busca não apenas de respostas, mas também de perguntas a serem feitas.

Uma revisão bibliográfica sobre a moda como objeto de reflexão dentro das Ciências Humanas não poderia deixar de incluir Roland Barthes. Em 1967, o autor francês traçou uma das primeiras tentativas de sistematizar um estudo sobre moda e vestuário em sua obra *Sistema da Moda*. Ao focar sua análise nas descrições textuais das revistas de moda francesas, Barthes intersecciona os diversos signos contidos nos vestuários com a linguagem utilizada não apenas para descrevê-los, mas para construir ideias e novos sentidos ao redor deles. Sob as lentes da semiótica, as descrições dadas às peças anunciadas deixam de ser apenas acessórias e tornam-se parte integrante de uma linguagem da moda.

Em trabalhos posteriores, Barthes refina suas reflexões semióticas ao tentar estruturar os diferentes âmbitos da moda. Considerando as relações de poder que permeiam a sociedade e as subjetividades dos indivíduos que dela fazem parte, os grupos dominantes estabelecem uma indumentária (ou *costume*) ao mesmo tempo em que indivíduos elaboram suas próprias interpretações dessa norma em seus trajes pessoais.

Dessa forma, a sistematização da vestimenta se dá em linhas semelhantes às da linguagem de Saussure: explorando as relações entre os mundos do particular e do coletivo social. Saussure coloca a **língua** como um conceito alheio aos indivíduos, sendo construída socialmente em um processo cujos rumos são ditados, principalmente, pelas classes de maior poder. Ao mesmo tempo, cada indivíduo dessa sociedade se expressa de maneiras distintas, adequando-se às normas vigentes ou fugindo delas em sua **fala**, carregada de subjetividades próprias.

A semiótica de Barthes utiliza essas ferramentas metodológicas para entender o mundo da moda, significando a **indumentária** como uma língua coletiva, e o **traje** como uma expressão individual. Enquanto as regras da indumentária

encontram-se no plano do social, circulando em determinados grupos e classes sociais, cada indivíduo desse contexto apropria-se disso em seu traje, visto como uma expressão própria que pode representar tanto submissão às normas sociais quanto quebra dessas expectativas. Nisso, relações sociais podem encontrar na moda tanto um campo de disputa quanto de diálogo.

Portanto, a moda, para Barthes, é vista como a expressão das individualidades através de mutabilidade e inconstância, fruto dos embates entre indumentária (língua) e traje (fala). Tal mutabilidade, inclusive, é um elemento crucial, uma vez que representa uma transformação de paradigmas sociais: a manutenção e a valorização de tradições passadas através de gerações transfiguram-se em uma ânsia por inovações e distinções entre uma geração e outra, com indivíduos buscando cada vez mais uma verdadeira individualização de si e de suas representações. Segundo Braudel (1995), esse movimento não se trata de uma frivolidade, e pode ser usado para ler e interpretar diferentes facetas de uma sociedade:

> Estas realidades da vida material - alimentos, bebidas, habitação, vestuário - não têm entre si laços estreitos, correlações que baste assinalar de uma vez por todas. Distinguir entre luxo e miséria é apenas uma primeira classificação, monótona, por si só pouco precisa. Na verdade, todas estas realidades não são apenas fruto de necessidades prementes: o homem alimenta-se, habita, veste-se porque não pode fazer outra coisa, mas, posto isto, poderia alimentar-se, habitar, vestir-se de maneira diferente daquela que usa. As reviravoltas da moda dizem-no de maneira “diacrônica”, e as oposições do mundo, a cada momento do passado e do presente, de maneira “sincrônica”. [...] Trata-se de linguagens, com tudo o que o homem lhes dá, lhes introduz, tornando-se inconscientemente prisioneiro delas [...]. (Braudel, 1995, p. 300)

Ou seja, à maneira dos Annales, Braudel insere a moda entre os elementos do cotidiano passíveis de investigação e análise pelo historiador em sua busca por interpretações do passado e do presente. O comer, o morar e o vestir, além de cumprirem funções de sobrevivência, assumem aspectos culturais específicos em suas manifestações nas diferentes sociedades, o que os torna fontes históricas de grande relevância. Na perspectiva da longa duração, a moda é, portanto, compreendida por Braudel como um dos aspectos da vida material cujas transformações revelam mudanças nas sensibilidades e nas formas de distinção social.

A moda, compreendida como linguagem a partir de Barthes (2008), reaparece no campo das relações sociais de poder, mediando comunicações entre indivíduos e grupos por meio do ato de vestir-se e de comportar-se em sociedade.

Nesse movimento, Braudel define a moda como um fenômeno histórico observável na Europa, que começa a despontar no final da Idade Média e ganha vigor com o advento do capitalismo e da modernidade. O autor distingue esse contexto europeu de outras regiões, especialmente da Ásia, onde a tradição manteve os estilos de traje praticamente inalterados ao longo do tempo, limitando-se às distinções entre grupos sociais, sobretudo entre elites e classes populares.

Em consonância com Braudel, Lipovetsky também entende a moda não como uma constante universal da experiência humana, mas como um fenômeno específico em termos de tempo e espaço. Esse recorte não nega os aspectos culturais e sociais do vestir em outras sociedades; antes, estabelece uma fronteira entre dois mundos: de um lado, aquele em que a tradição predomina e as mudanças no vestuário são menos frequentes; de outro, o universo da "moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias" (Lipovetsky, 2009, p. 23).

No exercício de historicizar a moda, diferentes facetas e dimensões podem ser destacadas. Barthes, enquanto filósofo da semiótica, enfatiza os signos e significados da moda como linguagem; Lipovetsky, por sua vez, evidencia o universo visual das aparências e do efêmero. Longe de reduzir esse aspecto a uma frivolidade, o autor o reconhece como o próprio motor de suas reflexões teóricas, nas quais a instabilidade do parecer adquire um papel central:

> Não há teoria ou história da moda que não tome o parecer como ponto de partida e como objeto central de investigação. Porque exibe os traços mais significativos do problema, o vestuário é por excelência a esfera apropriada para desfazer o mais exatamente possível a meada do sistema da moda; só ele nos proporciona, numa certa unidade, toda a heterogeneidade de sua ordem. A inteligibilidade da moda passa em primeiro lugar pela do feérico das aparências: tem-se aí o polo arquetípico da moda na era aristocrática. (Lipovetsky, 2009, p. 24)

Entretanto, é preciso destacar a importância de o historiador buscar reflexões que ultrapassem as rápidas transformações estilísticas da moda. Ainda que seja possível apontar, em detalhe, o que diferencia a moda dos efervescentes anos 1960 em relação à dos recatados anos 1950, a análise historiográfica deve utilizar essas distinções como fontes para revelar outros aspectos culturais e sociais, de modo a

“tentar reconstruir as grandes vias de sua história, compreender seu funcionamento, destacar as lógicas que a organizam e os elos que a unem ao todo coletivo.” (Lipovetsky, 2009, p. 24)

Chegamos, portanto, a algumas definições importantes: entendemos a moda como um fenômeno histórico e simbólico, no qual se entrelaçam práticas sociais, linguagens visuais e processos de distinção cultural.

Em suma, compreender a moda como linguagem permite refletir sobre diálogos, conflitos e relações entre diferentes camadas da sociedade. Permite também estabelecer ou questionar os limites entre as expectativas coletivas e as expressões individuais. Esses movimentos, por sua vez, acompanham o ritmo acelerado das constantes mudanças estilísticas e comerciais do mundo da moda, fruto do processo histórico que consolida o capitalismo ocidental como modelo econômico e cultural dominante em grande parte do mundo.

DOCUMENTÁRIOS COMO FERRAMENTA HISTÓRICA

A investigação historiográfica possibilitada pelo acervo da modista, detalhada neste artigo, constitui a base para a pré-produção de um minidocumentário sobre Dilma Ozório. O projeto busca seguir uma linha narrativa biográfica articulada à reflexão historiográfica sobre as complexidades da sociedade pontagrossense nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, procurando compreender e elucidar aspectos das relações sociais da época por meio da moda e do vestuário.

A relação entre o conhecimento histórico acadêmico e o mundo midiático é complexa, marcada pelas múltiplas forças da indústria cultural e pelas resistências e divergências que emergem nesse fluxo de ideias e de recursos materiais.

Nesse cenário, o documentário histórico assume uma posição de destaque entre as produções culturais, especialmente aquelas que se constroem a partir de narrativas memoriais e de relatos gravados, geralmente orais. Tais produções situam-se no centro das discussões sobre a tensão entre lembrar e esquecer, configurando-se como lugares de memória. Esse processo, contudo, também se submete às relações de poder da sociedade, assim como ocorre em outros espaços

de rememoração. Desse modo, projetos políticos de memória se concretizam por meio das narrativas preservadas midiaticamente nos documentários, que passam a integrar a construção coletiva de um passado histórico projetado e planejado por determinados grupos (Tomaim, 2016).

Para o público em geral, a possibilidade de cristalizar memórias e acontecimentos e transmiti-los a novas gerações pelas lentes do cinema, entendido aqui não apenas como narrativa ficcional, mas como expressão da realidade mediada pelo peso histórico dos relatos e das memórias, representa uma experiência singular e envolvente. Para quem produz o documentário, entretanto, é essencial manter uma reflexão constante sobre os conflitos e atravessamentos desse processo, como forma de orientar a bússola ética da prática cinematográfica: quais grupos são representados na obra? As vozes e as memórias apresentadas contribuem para construir que narrativa? Assim sendo:

> O filme conserva o acontecimento em imagens visuais e sonoras, ou em outros termos, armazena as recordações daqueles sujeitos que são convidados ou interpelados a rememorar. Por mais sofrimento que possa uma recordação provocar, o documentário é exemplo de como a arte, diante de uma vocação política para a memória, assume para si uma dimensão ética do presente; em que o exercício de rememorar para uma câmera reveste-se de um sentido de resistência que carrega em si o potencial da experiência, da crítica e da revelação. (Tomaim, 2016, p. 102)

Em suma, assim como a moda se configura como veículo tanto de conformidade quanto de transgressão do indivíduo diante das pressões da sociedade em que vive, o documentário também carrega potencialidades na construção de narrativas históricas e memoriais, capazes de reverberar vozes de grupos considerados “silenciados” ou, ao contrário, reforçar as narrativas dominantes já difundidas.

Como toda produção cinematográfica, o minidocumentário precisa de um fio condutor que costure seus fragmentos e componha uma trama de sentidos — tanto para sua narrativa quanto para orientar a pesquisa e a reflexão historiográfica. Na concepção atual do projeto, esse fio é o da narrativa biográfica, centrada na vida e na obra de Dilma Ozório.

A biografia, assim como o próprio campo da pesquisa histórica, já passou por períodos de aproximação e de afastamento. Atualmente valorizada, a narrativa

biográfica aproxima o historiador das fronteiras entre a ciência e a literatura — uma experiência que pode ser instigante, como observa Avelar:

> [...] o historiador-biógrafo não pode renunciar à tarefa de narrar uma história verdadeira a partir da observação de certos cânones constituintes da pesquisa histórica. Esta sensação de poder controlar o curso da vida de seu personagem é, ao mesmo tempo, a força que dá sentido ao trabalho de construção do texto biográfico e seu maior risco, uma vez que, convencido de sua capacidade de penetrar nos acontecimentos e fatos relevantes de uma existência individual, o biógrafo se vê numa encruzilhada narrativa ao se deparar com lacunas documentais e perguntas sem respostas. Talvez, então, ele se dê conta da dimensão ficcional de toda biografia. (Avelar, 2010, p.161)

Ciente dos potenciais impasses da narrativa biográfica, é possível articulá-la ao fazer histórico. Tal abordagem deu origem a obras célebres no século passado, geralmente estruturadas como estudos de caso ou biografias representativas. No presente trabalho, talvez nos aproximemos mais dessa segunda vertente, em que a vida de Dilma Ozório se estabelece como base para a reflexão histórica proposta sobre a vida e a sociedade pontagrossense dos anos 1950. Se a biografia confere solidez e coerência à obra cinematográfica, seus elementos particulares instigam a reflexão sobre os papéis sociais da moda, de sua confecção e dos espaços em que essas produções eram utilizadas.

Uma última questão diz respeito ao cuidado necessário diante das particularidades, incongruências e lacunas que emergem durante a investigação e a construção da narrativa biográfica. Longe de representarem impasses, esses elementos podem ampliar o alcance das discussões, uma vez que os indivíduos retratados deixam de ser vistos “como entidades fechadas e com destinos marcados, passando a ser compreendidos como produtores de diversas identidades e mesmo subjetividades” (Avelar, 2010, p. 165). Ainda seguindo a linha de Avelar, é importante ter em mente que:

> Os vários aspectos de uma vida não são suscetíveis a uma narração linear, não se esgotam numa única representação, na idéia de uma identidade. Ao construírem biografias os historiadores devem estar atentos aos perigos de formatar seus personagens e de induzir o leitor à expectativa ingênua de estar sendo apresentado a uma vida marcada por regularidades, repetições e permanências. (Avelar, 2010, p. 162)

Portanto, ainda que a reflexão historiográfica atravesse a figura de Dilma Ozório para se expandir em questionamentos sobre a sociedade como um todo, as

particularidades e incoerências de sua trajetória podem revelar outras dimensões de sua figura e provocar diferentes leituras, bem como novos questionamentos e debates.

TRABALHANDO COM HISTÓRIA ORAL

Uma produção fílmica de caráter artístico ou jornalístico pode utilizar trechos de entrevistas com maior liberdade formal: partindo de uma narrativa prévia em forma de roteiro, as entrevistas funcionam como peças a serem encaixadas — ou descartadas — na composição da narrativa final, conforme a visão artística ou editorial dos responsáveis pelo projeto.

Entretanto, quando se trata de uma produção fílmica de natureza historiográfica, as entrevistas assumem outro papel: tornam-se fontes históricas que exigem análise e reflexão crítica, orientadas por metodologias já consolidadas no campo. Nesse sentido, a História Oral oferece um conjunto de referenciais teóricos e procedimentos capazes de guiar esse trabalho.

Portelli (2016) ressalta que, diferentemente de outras fontes históricas mais tradicionais, as fontes da História Oral não são preexistentes. Pelo contrário, elas são produzidas ao longo da investigação, em um processo de cocriação que ocorre no encontro e no diálogo entre o historiador e o entrevistado.

Essa relação dialógica, pautada pelo respeito, pela escuta e pelo aprendizado mútuo, permite que experiências pessoais e subjetividades privadas venham à tona, contribuindo para a construção de um conhecimento histórico mais sensível e nuançado, no qual as dimensões da vida individual se entrelaçam às questões sociais e culturais que mobilizam o historiador. Dessa forma:

> Em última instância, a história oral diz respeito ao significado histórico da experiência pessoal, por um lado, e ao impacto pessoal das questões históricas, por outro. O cerne duro da história oral reside exatamente nesse ponto, no qual a história invade as vidas privadas (por exemplo: quando a guerra invade o espaço doméstico sob a forma de uma bomba jogada de um avião) ou quando as vidas privadas são sugadas para dentro da história (por exemplo: a experiência das trincheiras na Primeira Guerra Mundial ou a experiência das tropas italianas na campanha russa na Segunda Guerra Mundial). (Portelli, 2016, p. 16)

Ou seja, a História Oral, como metodologia, permite revelar aspectos das estruturas sociais vigentes ao expor as faces humanas — e, muitas vezes, privadas

— que as atravessam. As entrevistas, analisadas sob essa perspectiva, não servem apenas para registrar relatos individuais, mas articulam essas narrativas a um conjunto mais amplo de relações sociais, que, por sua vez, se conecta aos movimentos culturais e históricos de uma época.

Considerando os levantamentos metodológicos apresentados anteriormente, as possibilidades de reflexão historiográfica proporcionadas pelo Acervo Dilma Ozório tornam-se mais evidentes. Um acervo como esse não se reduz a um simples conjunto de objetos oriundos de um mesmo contexto: sob uma perspectiva de história da moda, os vestidos, croquis e revistas do acervo se configuram como elementos de um campo em que múltiplas forças se entrelaçam e interagem.

As diferentes classes sociais que compartilham um mesmo tempo e espaço — neste caso, Ponta Grossa nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990 manifestam valores e expectativas por meio de diversos ritos. Uma mãe que leva a filha ao ateliê de Dilma Ozório para encomendar o vestido de baile de debutante participa de um conjunto de práticas culturais representativas da necessidade de pertencimento e distinção social de uma elite local.

No interior desses rituais, assim como há uma expectativa na linguagem falada, a confecção dos vestidos também obedece à linguagem própria da moda. O comprimento da barra, o formato do decote, o tipo de manga e outros detalhes possuem não apenas valor estético, mas expressam o entrelaçamento entre as noções de feminilidade e classe social. Como observam Morelli e Riffel:

> O estudo de artigos de moda, sendo estes tomados como objetos/documento, é capaz de elucidar aspectos sociais, históricos e culturais das sociedades nos quais eles foram produzidos. Com uma observação atenta dessas peças, é possível perceber a ampla quantidade de detalhes ali existentes: os tipos de modelagem utilizados, os materiais e as técnicas de confecção empregadas, as relações simbólicas resultantes das interações sociais, as sensibilidades de uma época. (Morelli; Riffel, 2015, p. 27)

Pensar sobre os valores e expectativas articuladas pela linguagem da moda permite também conectar os contextos locais a fenômenos históricos em escalas mais amplas. Como as transformações da indústria têxtil brasileira afetavam esses trabalhos locais? E as rápidas mudanças estilísticas que ocorriam na Europa e nos Estados Unidos e chegavam até Dilma por meio das revistas de moda? O que era considerado de última moda em uma década tornava-se ultrapassado na seguinte; o

que antes era tabu passava a ocupar um lugar comum no cotidiano. O efêmero da moda revela-se entrelaçado à plasticidade da sociedade em suas expectativas, tensões e concessões, tanto em escala global quanto local.

Ciente disso, este artigo busca evidenciar duas fontes de especial importância para a discussão historiográfica que fundamenta a roteirização do minidocumentário: os vestidos do Acervo Dilma Ozório e uma entrevista concedida por suas filhas, Débora Ozório e Dilmaniz Ozório, em fevereiro de 2024, às professoras Lorena Zomer e Talita Gonçalves Medeiros, no âmbito do projeto de extensão “Entre Linhas, Fitas e Folhas: o Acervo de Dilma Ozório nos Campos Gerais”. A entrevista possui caráter semi estruturado, com perguntas que guiaram o diálogo sem tentar limitá-lo apenas ao que foi perguntado, abrindo margens para rememorações.

OS MUNDOS DE DILMA OZÓRIO

Iniciando seus trabalhos com costura no final da década de 1950 e abrindo um ateliê em sua casa na Rua Augusto Ribas em 1974, Dilma Ozório trabalhou como modista durante décadas, até seu falecimento em 2005. Nesse período, atendeu uma clientela significativa na região dos Campos Gerais, em Curitiba e, ocasionalmente, em algumas cidades do estado de São Paulo.

Ao receber clientes em seu ateliê, Dilma esboçava ideias em desenhos feitos à mão livre, consultava a cliente sobre seus gostos e utilizava sua criatividade e repertório para dar toques originais e pessoais aos modelos, fosse para um vestido de noiva ou para um baile de debutante.

Os materiais eram adquiridos sob demanda em lojas de Curitiba e São Paulo, com atenção não apenas ao tipo de tecido, mas também às tonalidades desejadas. A confecção, por fim, era um trabalho coletivo, que envolvia não apenas Dilma, mas também diversas trabalhadoras do ateliê, entre elas costureiras e bordadeiras.

O valor artístico das criações de Dilma Ozório é inegável. Entretanto, a análise historiográfica do conjunto representado por sua trajetória e por sua obra — preservada no acervo — exige um exercício de questionamento capaz de colocar as fontes sob lentes que permitam perceber os entrelaçamentos entre o mundo particular da modista e os movimentos culturais e sociais do tempo em que viveu e trabalhou.

Em primeiro lugar, por que as elites de Ponta Grossa e de outras localidades procuravam Dilma Ozório, além dos méritos artísticos de seu trabalho? É preciso

lembrar que se trata de grupos sociais que buscavam distinguir-se por meio de diversos símbolos e rituais. Nesse âmbito, momentos como casamentos e festas de debutantes adquiriam um status que ultrapassava o simples rito de passagem, transformando-se em ocasiões de distinção social de classe e de reafirmação de valores de grupo.

Essa ritualização tinha como elemento fundamental a confecção de vestidos exclusivos para cada ocasião. Tal processo, além de denotar distinção econômica e social em relação a outras camadas da sociedade, funcionava também como momento de socialização de tradições e valores entre diferentes gerações, como explicitado no seguinte trecho da entrevista realizada com as filhas de Dilma Ozório:

> Como a mãe começou já no final da década de 50 a trabalhar, aqui em Ponta Grossa, e as pessoas todas... era sempre uma rede, né? Porque daí vai a mãe, depois essa mãe virou uma avó (...) e vai fazendo pra filha, e toda aquela coisa. Então, teve sempre essa rede envolvida com cada família: a mãe fazia o casamento, fazia o vestido de noiva; depois, ela fazia o vestido (...) de debutante, né? O dos 15 anos, da festa de 15 anos. E ali já ia ser o casamento da filha, dali a pouco já vinha da neta... era a camisolinha de batizado, às vezes. Algumas ela fez pra muitas clientes. Então, assim, era toda (...) uma rede, toda emaranhada de interesses. Porque daí já vinha: 'ah não, quando ela fizer 15 anos é a Dilma que vai fazer o vestido de debutante, né?' Então é aquela coisa... as meninas já vinham com aquilo na cabecinha; com 12 anos já sabiam: 'ah não, quando eu fizer 15 é a Dilma que vai fazer meu vestido.

O trecho acima não apenas expressa valores afetivos ligados à continuidade familiar, mas também revela, sob a ótica da história oral, como a memória social se entrelaça às práticas de distinção e pertencimento de classe. A fala das filhas de Dilma evidencia uma rede de relações construída na duração, onde o gesto de "voltar ao ateliê" atravessa gerações, consolidando um espaço de confiança, reconhecimento e reprodução simbólica. Assim, mais do que um relato de clientela fiel, o testemunho ilumina como as elites locais mantinham, por meio da moda, um circuito de sociabilidade e poder que atravessava os anos 1960, 1970, 1980 e 1990.

Esse período se caracteriza por profundas transformações de ordem social, econômica, política e cultural, e a moda está inscrita nesse movimento. O avanço da industrialização no pós Segunda Guerra Mundial popularizou, entre as classes médias, o uso do *prêt à porter* (do francês "pronto para usar"): roupas produzidas em

larga escala, com tamanhos padronizados, em contraste com as peças costuradas sob medida.

No Brasil, o crescimento da indústria têxtil e do vestuário pronto para vestir consolidou-se ao longo das décadas de 1950 e 1960, impulsionado pelas políticas desenvolvimentistas que privilegiavam a industrialização. Assim, o início dos trabalhos do ateliê de Dilma Ozório se insere em um contexto em que as elites locais ainda buscavam distinguir-se do restante do tecido social por meio da emulação da alta costura europeia, gesto que traduzia tanto uma estética quanto um posicionamento simbólico.

Entretanto, um novo choque nesse processo ocorre na década de 1990, com a abertura das importações que marca o neoliberalismo dos governos Collor e Fernando Henrique Cardoso. Se as décadas anteriores haviam sido caracterizadas por uma maior produção nacional, tanto no campo do *prêt à porter* (voltado às classes médias e populares) quanto dos ateliês de costura sob medida (voltados às elites), a chegada ao país de marcas de luxo internacionais transformou o cenário. Sob a ótica da história oral, esse período também alterou as relações de trabalho e de saber fazer: modistas e costureiras viram suas práticas, antes valorizadas pela singularidade, confrontadas pela lógica do consumo global e pela homogeneização estética imposta pela indústria.

Essa mudança emerge, de modo sensível, nas vozes das entrevistadas, que reconstituem em suas lembranças as adaptações e resistências desse novo tempo. A memória das filhas de Dilma capta o momento em que o ateliê, antes espaço de distinção e criação artesanal, passa a confrontar a lógica do consumo global e a transformação do gosto social. As palavras soam como um testemunho de época, revelando não apenas a percepção das transformações econômicas, mas também a forma como essas transformações atravessaram o cotidiano do trabalho de costura e o imaginário das clientes:

> E depois era assim: durante anos e anos você ouvia falar em crise pra alta costura, né? (...) A crise começou pra alta costura a partir dos anos 90, com a virada do governo, que foi o Collor, que entrou como presidente e abriu as importações. A partir dali começaram os carros importados, as roupas de Nova York, tanto de gente muambeira, que ia pra Nova York passear e vinha com mala de roupa bordada, toalete chinesa... Porque os chineses faziam esse trabalho manual maravilhoso em troca de um prato de comida, né? A gente sabe dessa exploração há anos e anos. E daí começou: vinha pra cá a Oscar de la Renta

> e um monte de marcas, assim, que nos Estados Unidos você entrava na loja e comprava, né? 42, 46, 49, sei o quê... e aí começou. Então, a partir dos anos 90, começou a mudar o mercado. Mudou bastante em relação a vários segmentos também, né? (...) Das classes sociais mesmo, porque, por exemplo, uma classe média ia preferir comprar uma roupa já pronta, ia sair mais em conta do que mandar fazer, né? Agora, as pessoas mais abastadas, que já tinham uma rotina e uma vida assim, não abriam mão da alta costura. Mas já houve uma mudança de comportamento, né? E de consumo nessa época.

Ao serem questionadas sobre como essas transformações repercutiram no ateliê, as entrevistadas confirmam que o impacto foi gradual, mas perceptível — nas encomendas, na clientela e no próprio sentido de fazer moda.

> Sim, a partir dos anos 90 já ia influência, né? Comparação... vinha uma peça inteirinha bordada, que você ia passar dois anos bordando aquilo, se fosse fazer, né? Um colete, por exemplo, (...) lindíssimo, maravilhoso, vinha aquilo pronto.

Como se observa na fala das entrevistadas, as relações de comportamento e consumo no campo da moda configuram verdadeiros territórios de disputa simbólica, atravessados por transformações históricas e pela atuação das diferentes classes sociais. A costura sob medida, antes signo de distinção e privilégio, vê sua inacessibilidade colocada em questão diante das mudanças econômicas e culturais do neoliberalismo dos anos 1990, que ampliam o leque de possibilidades de consumo e reduzem, ainda que parcialmente, o abismo entre os grupos sociais.

Esse processo, entretanto, também pode ser compreendido como uma crise para a alta costura, pois revela o que Bourdieu identifica como um conflito de classes no universo estilístico, um embate entre o capital econômico e o capital simbólico, em que o prestígio da criação artesanal é tensionado pela lógica industrial e mercadológica. Na memória das entrevistadas, essa tensão aparece de forma sensível, articulando-se às transformações vividas no ateliê e às novas hierarquias de gosto e distinção que emergem nesse período. Como observa Bourdieu (1983, p. 5):

> “Os recém-chegados só podem destituir os antigos porque a lei implícita do campo é a distinção, em todos os sentidos do termo: a moda é a última moda, a última diferença. Um emblema da classe (em todos os sentidos do termo) é destituído quando perde seu poder distintivo, isto é, quando é divulgado. Quando a mini-saia chega aos bairros mineiros de Béthune, recomeça-se do zero.”

A reflexão do autor ajuda a compreender o que as narradoras expressam em suas lembranças: a perda do poder distintivo das roupas sob medida, à medida que o acesso a produtos industrializados e importados se amplia, dissolvendo fronteiras entre classes e redefinindo parâmetros de prestígio. O relato oral, portanto, torna visível esse deslocamento, a transformação do gesto artesanal em memória, e do luxo em mercadoria, evidenciando, na prática, o jogo de reposicionamentos que Bourdieu identifica como lei do campo da moda.

Ao pensarmos na moda como linguagem — a partir das reflexões de Barthes — uma modista como Dilma Ozório se encontra em uma posição de mediadora entre as linguagens estabelecidas na indumentária e as expressões individuais das clientes que buscavam seu ateliê. No decorrer da entrevista, as professoras perguntam às filhas se Dilma confeccionava vestidos a partir de croquis feitos por outras pessoas:

> Eu cheguei a saber assim de uma pessoa pegar e tirar uma página de revista e falar (...) eu queria nessa ideia. Isso já tinha, mas muito pouco também, porque as pessoas gostavam dessa ideia da criatividade dela, (...) a ideia das cores que a mãe era muito boa em definir. (...) Uma vez uma cliente levou o vestido no papel numa revista, e a mãe fez o vestido muito contrariado. O vestido ficou bonito, mas ela fez muito contrariado. Não é que a menina me chega no baile, ela era a presidência do clube, e a outra diretora social igual, da diretoria. Foi um horror.

O trecho acima evidencia um dos aspectos mais valorizados pela clientela de Dilma: a originalidade de suas criações. Fazendo uso de um amplo repertório estilístico enriquecido por revistas de moda estrangeiras e nacionais, a modista fazia de seus croquis e desenhos um exercício de mediação entre as necessidades particulares de sua clientela e as tendências do mundo exterior aos Campos Gerais.

Entretanto, esse campo de diálogos não era marcado apenas pela harmonia, como mostrado pelo episódio do vestido repetido no baile, feito, na memória das filhas, à contragosto por Dilma a partir de uma referência mais direta. Em momentos como esse, o diálogo vira uma dissonância, tanto para a voz artística da modista quanto para a cliente.

As dinâmicas do ateliê de Dilma Ozório, percebidas através do relato oral de suas filhas, revelam como as transformações econômicas e sociais atravessam as diversas esferas da vida em múltiplas escalas. Movimentos econômicos em nível

mundial influenciam políticas nacionais que, por sua vez, desaguam em contextos locais, onde grupos e indivíduos vivem, atuam e ressignificam suas realidades.

Outro aspecto relevante diz respeito à leitura das peças do acervo: os vestidos como expressões da linguagem da moda. As diferentes classes sociais que compartilham um mesmo tempo e espaço, neste caso Ponta Grossa nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, manifestam valores e expectativas por meio de diversos rituais. Uma mãe, ao levar a filha ao ateliê de Dilma para encomendar um vestido de baile de debutante, participa de um conjunto de práticas culturais que expressam tanto o desejo de pertencimento quanto a necessidade de distinção social por parte da elite.

Em meio a esses rituais, assim como existe uma expectativa na linguagem falada, a confecção dos vestidos também se submete à linguagem da moda. O tamanho da barra, o estilo do decote, o comprimento das mangas e outros elementos não têm apenas valor estético, pois expressam o entrelaçamento entre as noções de feminilidade e classe social.

As décadas que compõem o período analisado se caracterizam como momentos de efervescência cultural, quando diferentes movimentos sociais buscavam afirmar individualidades e não conformismos por meio das vestimentas e dos estilos. No universo feminino, isso se torna particularmente evidente: o uso de calças por mulheres, o surgimento das minissaias e a popularização dos biquínis não representam apenas mudanças de estilo, mas estão intrinsecamente ligados aos movimentos feministas do período, que questionavam as concepções vigentes sobre o papel da mulher na sociedade.

Entretanto, ainda que esses debates e transformações circulassem em diferentes esferas, o mundo atendido por Dilma Ozório mantinha um caráter mais conservador, fiel a valores herdados de décadas anteriores no que se refere às expectativas de feminilidade.

Essa permanência se materializa nos vestidos, com saias amplas e mangas longas. As peças exibem signos de feminilidade marcados por um recato típico da primeira metade do século XX, traço considerado vital pela alta sociedade, não apenas no cotidiano, mas também em seus momentos de sociabilidade, como bailes de debutante e casamentos.

IMAGEM 1 - Vestidos confeccionados por Dilma Ozório e doados por Marlou Santos Lima Pilatti.



FONTE: Renoaldo Kaczmarech (Acervo Dilma Ozório, Museu Campos Gerais)

Os trajes exemplificados aqui são doações feitas por Marlou Pilatti, cliente do ateliê de Dilma Ozório durante muitos anos. Além dos aspectos estilísticos, também se evidenciam aspectos culturais discutidos anteriormente. Além de confeccionar vestidos para a própria Marlou, Dilma assinou peças usadas pela mãe da doadora, a senhora Margarida S. Lima, especialmente conjuntos de tailleur.

O vestido da festa de quinze anos da filha de Marlou inclui acessórios que compõem um conjunto simbólico: uma bolsa e uma tiara, sendo esta última uma herança de família, usada anteriormente por Margarida e transmitida à neta para sua celebração de debutante. Esse gesto revela o desejo de fortalecer tradições familiares e perpetuar ritos de passagem carregados de significados por meio das vestimentas. Assim, vestidos e acessórios tornam-se mediadores entre gerações, materializando memórias afetivas e valores de continuidade social.

Imagem 2 – Vestidos confeccionados por Dilma Ozório para a festa de quinze anos da filha de Marlou Santos Lima Pilatti, posteriormente doados pela família ao acervo.



FONTE: Renoaldo Kaczmarech (Acervo Dilma Ozório, Museu Campos Gerais)

Essas reflexões permitem traçar contradições, transformações e permanências históricas em diferentes níveis, estabelecendo uma base teórica para a roteirização do minidocumentário, estruturado em três linhas narrativas principais: uma dimensão biográfica sobre Dilma Ozório e seu acervo, a questão da moda e as articulações entre esses elementos e a cultura de Ponta Grossa. Assim, o presente trabalho apresenta a reflexão construída nesse processo, buscando oferecer um olhar historiográfico sobre a obra de Dilma Ozório, resultado de décadas de trabalho e de criação.

Além disso, a entrevista analisada sob as lentes metodológicas da História Oral nos possibilita olhar não apenas para as subjetividades das filhas de Dilma Ozório e sua relação com os mundos tecidos por sua mãe, mas também evidencia a relação dialógica da História Oral como exercício de escuta e construção. Ao pensarmos sobre a produção do minidocumentário, que deverá contar com novas entrevistas, a análise feita aqui pode servir como base para construção dos roteiros semi estruturados de entrevista, visando compor um trabalho de caráter coletivo que leve em conta não apenas a figura de Dilma, mas as subjetividades dos entrevistados e de suas visões e memórias sobre a modista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As possibilidades de reflexão historiográfica proporcionadas pelo Acervo Dilma Ozório permitem compreender como uma modista inserida nos Campos Gerais tornou-se uma mediadora cultural, entrelaçando as demandas de uma determinada classe social abastada com expressões de moda e feminilidade inspiradas na alta costura europeia, mesmo em um contexto de grandes transformações ao longo das décadas.

Suas criações, além de possuírem valor artístico, constituem vestígios históricos das subjetividades de diferentes gerações familiares. Esses vestígios, somados aos relatos de suas filhas, formam um conjunto de fontes que possibilita compreender as ambições, desejos e sensibilidades dos grupos que frequentavam seu ateliê.

A noção de distinção social, tão buscada pelas classes sociais de elite dos Campos Gerais, se constitui em um campo de disputas, onde Dilma Ozório se inseria através de seu trabalho. Esse processo, ao longo de diferentes períodos entre as décadas de 60 e 90, foi atravessado constantemente por mudanças nas relações de consumo, cristalizadas na memória de suas filhas.

Esse aspecto histórico pode ser observado ainda nos dias de hoje: a indústria da moda, ainda que possua seu mundo inacessível das marcas de luxo e da alta costura, continua pautada por relações de produção e consumo cada vez mais vorazes, procurando ampliar mercados e dialogar com diversos campos sociais. Nisso, as distinções da alta sociedade são tensionadas ao serem ampliadas para outras classes sociais: no momento em que as tendências da última moda chegam até as lojas acessíveis para uma classe média, é preciso reinventar conceitos e estabelecer uma nova tendência nas passarelas e ateliês, ao mesmo tempo que grupos às margens desses ambientes percebem rapidamente essas mudanças e buscam apreender-se delas. No atribulado séc. XXI, essas discussões acontecem em um ritmo cada vez mais frenético.

A análise das entrevistas, por sua vez, permite a problematização de aspectos sociais e culturais que permeiam o mundo da moda, especialmente em relação às feminilidades. A noção tradicional da mulher como mãe, e, posteriormente, avó, é colocada como um papel quase natural entre as elites que procuravam Dilma Ozório. O trajeto geracional de integrar uma família nuclear

heterossexual é parte integrante do discurso identitário das elites dos Campos Gerais, e os rituais que perpetuam esse processo são colocadas como tradições que fluem de maneira quase espontânea — como quem diz, “é claro que minha filha também virá ao ateliê fazer seu vestido, assim como minha neta, e assim por diante”. Diante disso, vemos os mundos do particular, carregados de subjetividade, entrelaçando-se aos processos culturais onde forças alheias aos indivíduos atuam de forma sistemática ao longo das décadas.

Ao articular essas dimensões ao corpo teórico da história cultural, o estudo amplia o entendimento sobre os mundos sociais e simbólicos dos Campos Gerais, reafirmando o papel da moda como linguagem e documento histórico.

Qualquer um dos grandes centros mundiais da moda — Paris, Milão — não mede esforços para fazer de sua efervescência cultural um marco próprio de sua identidade, solidificando a moda um como patrimônio cultural. Esperamos que, ao historicizar a figura de Dilma Ozório e a teia de memórias e relações que se entremeiam em sua trajetória, possamos dar alguns passos nessa mesma direção.

FONTES

OZÓRIO, Débora. OZÓRIO, Dilmaniz. [entrevista concedida a] MEDEIROS, Talita Gonçalves; ZOMER, Lorena. Ponta Grossa: Museu Campos Gerais, 2024. Entrevista concedida durante o projeto de extensão “Entre Linhas, Fitas e Folhas: o Acervo de Dilma Ozório nos Campos Gerais”.

KACZMARECH, Renoaldo. [Sem título]. 2024. Vestidos confeccionados por Dilma Ozório e doados para o acervo do Museu Campos Gerais.

REFERÊNCIAS

BURKE, P. **A Revolução Francesa da historiografia**: a Escola dos Annales 1929-1989. 2ª ed. São Paulo, Editora Universidade Estadual Paulista, 1992.

MERLO, P. A História em distintos modos de fazer: reinvenções de Daniel Roche. **Cultura Histórica & Patrimônio**, Alfenas, v. 2, n. 1, p. 89-99, 2013.

DEBOM, P. A Moda e o vestuário como objetos de estudo na História. **Ensinarmode**, Florianópolis, v.3, n. 3, p. 13-26, out. 2019/jan. 2020.

BARTHES, R. **Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, R. **Inéditos 3**: Imagem e Moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAUDEL, F. Roupa e Moda. In: BRAUDEL, F. **Civilização material, economia e capitalismo nos séculos XV-XVIII**: As estruturas do cotidiano. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LIPOVETSKY, G. **O Império do Efêmero**: A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TOMAIM, C. dos S. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação**, v. 43, n. 45, p. 96-114, 2016.

AVELAR, A. de S. A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões. **Dimensões**, v. 24, p. 157-172, 2010.

PORTELLI, A. **História Oral como Arte da Escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

BOURDIEU, P. Alta Costura e Alta Cultura. in: **Questões de Sociologia**. Tradução: VAITSMAN, J. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, pp.154 -161.