



## **Monstros usam roupas? A veste nos monstros e a monstruosidade nas vestes**

*Do monsters wear clothes? The  
costume in the monster and the  
monstrosity in the costume*

Jorge Leite Jr<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6234-9169>

[**resumo**] O objetivo deste artigo é discutir a monstruosidade e a humanidade em sua relação com a temática da vestimenta, argumentando que as roupas são fundamentais não apenas para o delineamento social do que pode ser considerado humano, mas também para a demarcação do que é visto como monstruoso. Assim, monstros e humanos também podem ser pensados como croquis. Para isso, serão usados os estudos sobre sociologia da moda e da monstruosidade, procurando fazer um diálogo entre as duas áreas. O texto encerra afirmando que tanto a noção de humanidade quanto a de monstruosidade são indissociáveis das roupas que as cobrem.

[**palavras-chave**] **Monstro. Roupas. Grotesco. Monstruosidade. Moda.**

[**abstract**] The aim of this article is to discuss monstrosity and humanity in their relationship with the costume, arguing that clothes are fundamental not only to the social delineation of human, but also for the demarcation of what is a monster. So, monsters and humans can be thought as sketches. For this, will be used the sociological view of fashion and monster studies, establishing a dialogue between the two areas. The text ends by stating that both notions are inseparable from the clothes that cover them.

[**keywords**] **Monster. Clothes. Grotesque. Monstrosity. Fashion.**

Recebido em: 30-04-2022

Aprovado em: 12-06-2022

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos – [jorgeleite@ufscar.br](mailto:jorgeleite@ufscar.br) – <http://lattes.cnpq.br/7253561448346772>.

## Remendando roupas, monstros e humanos

O vestuário como um dos mais importantes marcadores sociais é um ponto pacífico nos estudos acadêmicos sobre roupas e moda (BOURDIEU e DELSAUT, 2006; CRANE, 2006; DULCI, 2019; HOLLANDER, 1996; MILLER, 2013; SIMMEL, 2008; STEELE, 1997; SVENDSEN, 2010, WAIZBORT, 2008). Seja para delinear diferenças de idade, classe, gênero, época ou nacionalidade (entre outros), seja na Alta Costura, *prêt-à-porter*, “moda de rua”, nos uniformes, costumes tradicionais ou figurinos do campo artístico, a roupa situa e identifica ao mesmo tempo em que distingue e hierarquiza, orientando tanto os que a usam quanto seus observadores. Conforme Simmel (2008) analisou, por meio das vestimentas nos reconhecemos como membros de um grupo ao mesmo tempo em que nos diferenciamos como indivíduos, situando muito da subjetividade contemporânea na tensão entre o conformismo de uma massificação estética e a insubmissão da criatividade pessoal.

Graças às vestes, o corpo deixa de ser apenas um corpo e adentra na inteligibilidade das regras sociais. Para a grande maioria das culturas, o corpo físico é sempre mais humano quando está vestido. Mas, e quando o corpo não é humano? Quando um ser é compreendido como um “monstro”, o vestuário acompanha sua estranheza singular ou apenas a privação têxtil lhe convém? Afinal, os monstros usam roupas?

Assim, o objetivo deste artigo é discutir a monstrosidade e a humanidade<sup>2</sup> em sua relação com a temática da vestimenta, argumentando que as roupas são fundamentais não apenas para o delineamento social do que pode ser considerado humano, mas também para a demarcação do que é visto como monstruoso. Ainda que apenas recentemente tenha entrado no mundo *fashion*, o monstro é sempre uma tendência, pois, se a relação entre vestimenta e humanização já é um consenso, a relação entre as roupas e o oposto constitutivo do humano, o monstro, ainda não é tão comum. Não é por acaso que, no momento histórico atual, em que os limites de nossa humanidade voltam a ser questionados de maneira tão contundente, a monstrosidade esteja tão presente na moda.

Durante muito tempo, a moda esteve intimamente ligada ao conceito de belo. A partir do final do século XX, a estética do feio (conhecida como “grotesco”) e sua versão corporificada e materializada (o monstro e a monstrosidade) iniciaram um intenso diálogo com o universo *fashion*, gerando, ao mesmo tempo, tanto o questionamento de padrões corporais vistos como os únicos “elegantes”, “atraentes” ou “bonitos” quanto a incorporação de temáticas e estéticas antes desqualificadas, em especial aquelas relacionadas a grupos historicamente subalternizados. A monstrosidade e as vestimentas estão ligadas há séculos; novo, agora, é o monstro no universo da moda.

Assim, a primeira metade do artigo focará na figura histórica do monstro e seus trajes (ou a falta deles), ressaltando que, quanto mais vestido, mais ele se mostra inteligível socialmente, mesmo quando suas roupas o etiquetam como um inimigo. Na segunda metade, o texto enfocará a monstrosidade na moda, seja como tema, seja como estética, argumentando que a legitimidade do monstruoso é fundamental para a renovação da dinâmica entre a moda e os valores sociais do atual período histórico.

<sup>2</sup> “Humanidade” não como um coletivo de seres humanos, mas como característica própria do que é humano.

## Esboçando o monstro

A reflexão sobre a monstruosidade não é algo recente. Ao contrário, tais considerações podem ser encontradas desde a Antiguidade e suas narrativas e interpretações perpassam culturas e épocas (ASMA, 2009; COHEN, 2000; GIL, 2006; KAPPLER, 1994; LINK, 1998; MORANA, 2017; PRIORE, 2000; THOMSON, 1996; TORRANO, 2012; TUCHERMAN, 1999). Para este artigo, interessa-nos fazer uma reflexão sociológica, com foco na noção de monstruosidade “Ocidental” e, mais especificamente, em sua versão manifesta: o monstro. De pensadores clássicos até alguns movimentos artivistas contemporâneos, o monstro é um tema fundamental para se refletir sobre como as relações sociais costuram e remendam nossa humanidade e seus limites sempre instáveis.

Conforme vários estudiosos do tema (ASMA, 2009; COHEN, 2000; GIL, 2006; KAPPLER, 1994; MORANA, 2017; PRIORE, 2000; TUCHERMAN, 1999), os monstros são criações socioculturais que manifestam ansiedades, medos e tensões em determinada época e sociedade. Além disso, o monstro nunca encarna apenas os medos. Para que ele possa se moldar em alguma figura identificável, tais prodígios devem também ser compostos de desejo, curiosidade e necessidades não satisfeitas dentro das expectativas sociais do período. Como afirma Cohen (2000; p. 48), “*O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo*”.

Apesar de não existir um consenso sobre a origem etimológica do termo “monstro”, o que se sabe é que vem do latim e seu significado é o de *mostrar algo e/ou indicar uma direção* (GIL, 2006; KAPPLER, 1994). Assim, *monstro* é o que “mostra”: as infinitas possibilidades da natureza, os poderes divinos ou os mistérios que se encontram nos extremos do conhecimento. É por isso que, comumente, os monstros se localizam nos limites entre o que é conhecido e o que não é, como o interior das florestas, o fundo dos oceanos, e, especialmente, nas fronteiras do intelecto, do socialmente possível e do culturalmente inteligível.

Uma das características do monstro no Ocidente, da Antiguidade até o século XIX, é que seu reconhecimento se dá não por seu caráter, mas por seu corpo físico. Desta forma, a monstruosidade é uma medida corporal, não moral. O monstro “mostra” algo por meio de seu físico insólito e singular. Por isso, para a episteme antiga, não havia a diferenciação entre criaturas “imaginárias” ou pessoas com deficiência física (THOMSON, 1996). Apenas a partir da Baixa Idade Média que o monstro foi associado ao perigo e à malignidade, por meio do vínculo feito pela Igreja entre esses seres e o diabo (ASMA, 2009; KAPPLER, 1994; PRIORE, 2000).

A cientista política argentina Andrea Torrano (2012) parte do conceito de “máquina antropológica”, criado pelo filósofo Giorgio Agamben, para desenvolver o que ela chama de “máquina teratológica”. Conforme o autor italiano, a máquina antropológica funciona incessantemente na cultura ocidental como um dispositivo de subjetivação, separando a animalidade do humano e, assim, cria uma noção de humanidade que, após modernidade e junto ao desenvolvimento do que Michel Foucault chamou de biopoder, exclui corpos, pessoas e povos que não se encaixam nesta noção pressuposta e essencializada de humano. Já a máquina teratológica, pensada por Torrano, é o dispositivo reverso da primeira, pois trabalha com tudo o que é rejeitado por esta, produzindo, também de maneira contínua, os seres que, por não conseguirem se adequar ao molde imperativo do “Humano”, são construídos como monstros.

Junto à máquina antropológica consideramos que funciona a *máquina* teratológica, uma máquina que produz a *vida monstruosa*. A máquina teratológica – igual a antropológica – funciona nesta zona de indeterminação entre o humano e o não humano; mas em vez de realizar o humano, fabrica monstros. Esta máquina pressupõe o monstruoso e decide sobre estes limites difusos o que é um monstro. Concebemos a monstruosidade como aquilo que vem questionar uma dada ordem (TORRANO, 2012; p. 373. Itálico da autora)<sup>3</sup>.

Assim, podemos afirmar que o monstro é uma categoria de classificação do não humano e que, por seu histórico de associação com o demoníaco, tal categoria é legitimadora da violência contra as pessoas e grupos considerados monstruosos. No Ocidente, diferente de outras culturas, o monstro é, na maioria das vezes, um inimigo a ser destruído, e sua evocação é quase sempre motivo de incômodo. Neste artigo, os monstros trabalhados serão apenas aqueles com formato humanoide e que, justamente por esta característica, podem estar aptos (ou não) a usar roupas. Afinal, os trajes não cobrem as pessoas, mas as confeccionam como tais.

O monstro pode ser compreendido, então, como o oposto constitutivo da noção de “ser humano”. E, da mesma maneira que o monstro não possui uma essência universal e atemporal, tal criatura revela que nossa humanidade também não é absoluta e definitiva, mas sim um coser constante, não linear e nunca definitivo. Assim como os monstros, as muitas e possíveis formas de humanidades e seus trajes são construções mutantes.

Por isso, historicamente, os monstros se tornam temas importantes de reflexão e ganham grande relevância social quando as sociedades passam por intensas mudanças, como no Renascimento, período com expedições de conquistas — no mesmo período em que alguns autores identificam o início da moda, junto à revolução do vestuário extravagante do século XV, ou a pompa das vestes do século XVI (SVENDEN, 2010; TOUSSAINT-SAMAT, 1994); no estabelecimento da modernidade europeia no século XIX — com o surgimento da Alta Costura, do “sistema da moda” e a consolidação do vestuário masculino padrão (HOLLANDER, 1998); e nas rápidas e complexas mudanças sociais, estéticas, epistemológicas e identitárias na passagem para o século XXI — com a ilusória “democratização” da moda e a tendência juvenil do “estilo pessoal” (CAMPBELL, 2006; CRANE, 2006; LUCENA e LABOREAU, 2019).

Sempre que uma sociedade começa a se alterar de forma mais profunda, a própria noção de humanidade é atingida (ainda que de forma não consciente e intencional) e, consequentemente, os monstros são evocados para questionar, orientar e, principalmente, “mostrar” qual tipo de humanidade somos ou podemos ser. O monstro é um croqui do humano. Da mesma forma, as vestimentas também mudam. Não é por acaso que monstros, transformações sociais e modificações corporais e de indumentárias caminham juntas.

<sup>3</sup> Tradução minha para: “Junto a la máquina antropológica consideramos que funciona la *máquina teratológica*, una máquina que produce *vida monstruosa*. La máquina teratológica – al igual que la antropológica – funciona en esta zona de indeterminación entre lo humano e lo no humano; pero en vez de realizar a lo humano, fabrica monstruos. Esta máquina presupone lo monstruoso y decide sobre estos límites difusos lo que es un monstruo. Concebimos la monstruosidad como aquello que viene a poner em cuestión un orden dado”.

Assim como as roupas, o monstro trança referências de classe, gênero, raça e quantas mais diferenças forem necessárias para, por meio dele, manifestar desejos, receios e fantasias em espaços corporais e lugares sociais a serem explorados, protegidos e/ ou negociados (ASMA, 2009; COHEN, 2000; GIL, 2006; KAPPLER, 1994; MORANA, 2017). Da mesma forma, as vestes podem expressar conflitos em torno das redefinições e limites do que é considerado humano e das fronteiras do culturalmente aceitável, não apenas no campo dos costumes, mas também no socialmente inteligível. Nossa noção de humanidade, assim como a de monstrosidade, em certos momentos históricos, revela-se tão volúvel e caprichosa quanto uma temporada de desfiles ou as texturas e cores de uma coleção.

### As vestes no monstro

É possível afirmar que, da Antiguidade até aproximadamente o século XVIII, o discurso sobre a monstrosidade esteve unido no Ocidente<sup>4</sup>, em maior ou menor grau, ao meio religioso e místico (ASMA, 2009; KAPPLER, 1994). Durante este período, a chave privilegiada de leitura para o monstro é a do fantástico e do sobrenatural. Através desta fenda no tecido do universo mágico, é possível observar algumas relações entre o sagrado, o monstro e as roupas (ou a falta delas).

O cristianismo vai desenvolver, até os dias de hoje, intensos debates teológicos sobre a nudez, por meio de variadas interpretações de sua narrativa mitológica sobre o primeiro casal de humanos que, por desobedecerem as leis de seu deus criador, descobrem-se nus, sentem vergonha de sua condição e são expulsos da terra bem-aventurada onde viviam. Agamben (2014) reflete sobre como o estado corporal das personagens Adão e Eva, no catolicismo, pode ser compreendido como uma “veste de graça” transparente, e que, apenas após a transgressão da dupla, tais corpos foram identificados como estando nus: “*A nudez, em nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica*” (2014: p. 91). Desde então, a nudez não apenas revela a perda do contato direto com o divino, mas a fragilidade da condição humana que, quanto mais exposta por meio do corpo despido, mais socialmente tênue se torna.

A leitura filosófica de Agamben não é nova, sendo um aprofundamento crítico de um antigo debate conservador, como mostram Mariana Pfister e Glauco Barsalini (2020). O filósofo discute as relações de poder encobertas na díade nudez/ veste, dialogando com o texto “*Teologia do vestuário*” do religioso Erik Peterson, que afirma: “[a nudez] *foi por conseguinte, uma mudança metafísica, influenciando a natureza humana em si, e não só uma transformação moral*” (1940: p. 464). Nesse sentido, o importante para este artigo é ressaltar que, desde o início do processo de formulação das doutrinas cristãs, a falta de indumentárias é vista como uma perda qualitativa de humanidade, situação que facilitaria a intensidade e a quantidade de relações de poder abusivas a que certos grupos são expostos até os dias de hoje (AGAMBEN, 2014; PFISTER E BARSALINI, 2020).

Ainda conforme a religiosidade judaico-cristã, o livro do Deuteronômio (22:05) traz uma das mais antigas proibições em relação às indumentárias, envoltas diretamente em relações de poder e gênero: “*A mulher não se vestirá de homem, nem o homem se vestirá de*

<sup>4</sup> Creio ser importante apresentar este histórico não por acreditar em uma História linear e contínua, mas para compreender a genealogia dos medos e hostilidades que até hoje nos acompanham em relação ao tema da monstrosidade, lembrando que nosso ódio ao monstro foi construído historicamente.

*mulher: porque aquele que tal faz é abominável diante do Senhor.”* De acordo com a crença de que homens e mulheres possuem posição hierárquica fixa e funções espirituais distintas, o abominável, conforme esta lógica, é a troca de papéis sociais, pois isso desalinhará a própria ordenação sóciocósmica, abrindo espaço para o caos e todas as formas indevidas de entrelaçamentos descabidos, arruinando o rígido *dress code* ditado pelo deus tribal israelita.

Conforme Diana Crane (2006; p. 24), *“em estruturas sociais relativamente rígidas, a tentativa de usar o vestuário para negociar fronteiras de status eram tão controvertidas quanto a tentativa análoga de se utilizar das roupas para negociar fronteiras de gênero no século XX”*. Tradicionalmente, na religião judaico-cristã, a androginia no vestuário (um elemento fundamental da moda do século XX em diante<sup>5</sup>) é vista como um tipo de remendo entre almas, um mau gosto espiritual que deveria ficar eternamente fora de uso (LEITE JR, 2011).

O mesmo acontece em relação à figura do diabo cristão. Estilista do caos, diretor de criação da *Maison* do Inferno e personificação máxima da temida desordem universal, sua estampa ilustra a história de sua desumanização: de anjo caído no século IX (com rosto humano e cor azul) à besta híbrida no século XVI (com chifres, asa de morcego, pés de bode e cor predominantemente vermelha), quanto mais poderoso e funesto, menos humano em sua forma e menos vestes usa (LINK, 1998). Apenas em situações nas quais o demônio negocia diretamente com as pessoas é que ele se apresenta arrumado, comumente trajando costumes de acordo com a condição social em que o sujeito seduzido se encontra ou aspira alcançar (O’CONNOR, 2017), surgindo ora elegante, ora desleixado.

Apesar desta visão cristã, é possível perceber como também, nas narrativas da Antiguidade, os monstros praticamente não vestem trajes. Tais seres, quando não humanoides, são como os grandes animais predadores: forças intensas que não necessitam de indumentárias. Da Hidra de Lerna grega ao Leviatã judaico, a vestimenta não faz sentido. No entanto, quanto mais próximos do recorte humano, mais os trajes tendem a aparecer para demarcar seu grau de proximidade ou afastamento em relação à determinada população.

Assim, conforme Jean-Pierre Vernant (1988; p. 12), Gorgó (ou Medusa), na Grécia antiga, *“traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos”*. Através de sua pele escamosa, suas presas de javali e seus cabelos de serpente, a Górnona exagerava e formalizava *“não mais o ser humano diferente do grego, mas aquilo que se manifesta, em relação ao ser humano, como diferença radical: em vez do homem outro, o outro do homem”* (VERNANT, 1988; p. 35). Despojada das esbeltas vestes depois da maldição que a metamorfoseou, sendo a própria imagem da repugnância, ela portava, desde então, *“a morte nos olhos”*.

Também o ciclope Polifemo que, conforme a trama tecida por Homero<sup>6</sup> (2003), tenta devorar Ulisses e sua tripulação; apesar de ser um gigante rude, possuía hábitos humanos, como o pastoreio. Em sua descrição no canto IX da *Odisseia*, as vestes não são citadas, apenas sua forma desmesurada:

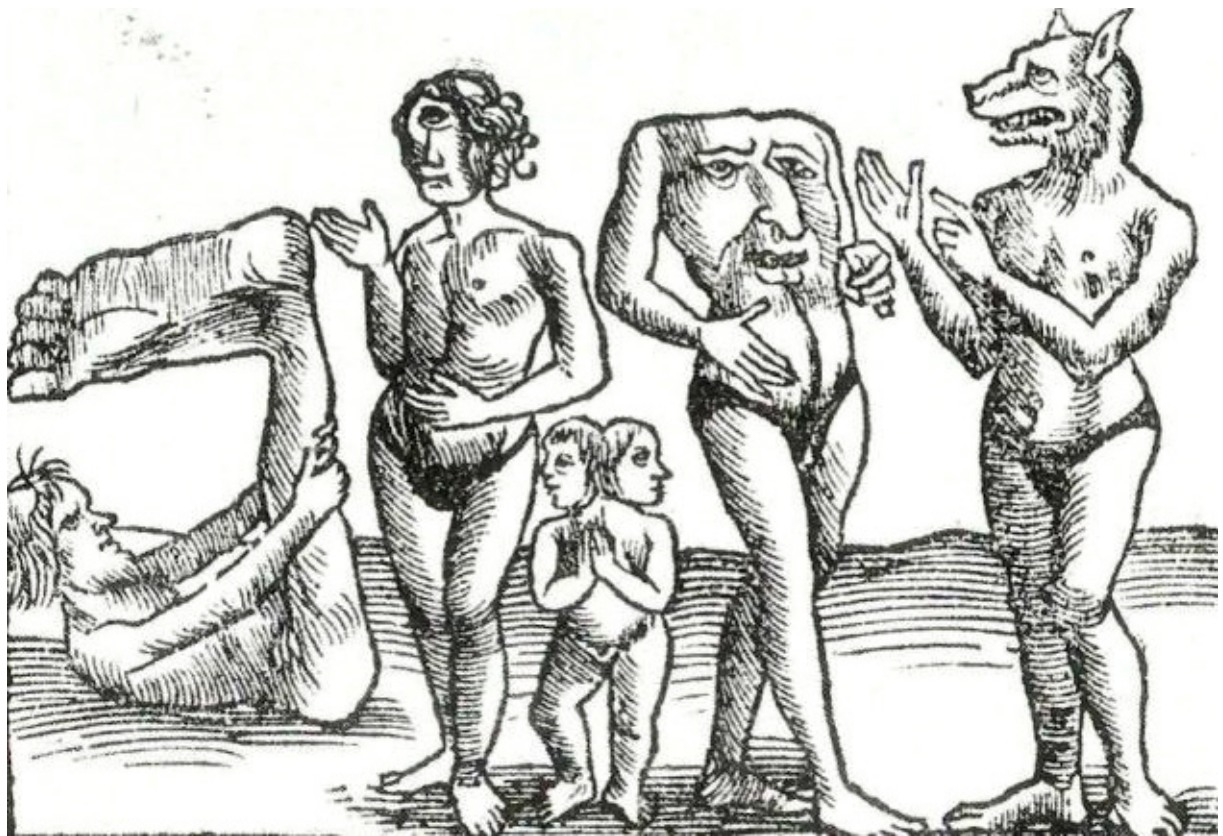
<sup>5</sup> Como afirma Diana Crane (2006: p. 317): *“A ambiguidade sexual surge ano após ano nas coleções”*.

<sup>6</sup> Homero é o nome de um autor fictício, usado para descrever e unificar os vários e anônimos criadores dos poemas *Iliada* e *Odisseia*, concebidos durante séculos em formato oral e que foram vertidos para a forma escrita no século VIII a.C.

Aí dormia um homem monstruoso, que sozinho apascentava os seus rebanhos, a distância, sem conviver com ninguém: mantinha-se afastado de todos e não obedecia a lei alguma. Fora criado assim: um monstro medonho. Não se assemelhava a quem se alimente de pão, mas antes ao cume cheio de arvoredos de uma alta montanha, que à vista se destaca dos outros. (HOMERO, 2003; p. 150)

Nessas narrativas, como já dito, o corpo era o principal indicador da monstruosidade. Talvez por isso é que suas roupas não receberam tanta atenção, pois, em relação aos monstros, o caimento dos trajes é sempre voltado para a humanização. Nesse sentido, durante os relatos criados na Europa medieval, em que o foco das narrativas estava nos povos e nações monstruosas, aqueles de aparência mais bizarra eram desenhados nus ou cobertos apenas com algumas peles, como os monópodes (seres com um único e grande pé) ou as blêmias (seres acéfalos com o rosto localizado no peito).

AS RAÇAS MONSTRUOSAS. GRAVURA DO LIVRO COSMOGRAFIA UNIVERSAL (1544), ESCRITO POR SEBASTIAN MÜNSTER.



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/artista/Sebastian-Munster.html>

No “*Livro das maravilhas do mundo*”, do viajante de gabinete Juan de Mandevila, escrito no século XIV, o autor descreve vários povos incríveis que são apresentados praticamente nus (usando apenas pequenos panos para cobrir os genitais) e descalços, pois os calçados são outro importante indicador de humanidade (MANDAVILA, 1984). Da mesma forma, outro ser que ornou o imaginário do medievo europeu foi o “homem selvagem”, intermediário entre o



humano e o animal, mais bicho do que gente. Vivendo nas florestas, afastado do convívio das pessoas, ora bondoso, ora agressivo, portava somente folhas, peles de animais ou era coberto apenas por seus próprios pelos (TOUSSAINT-SAMAT, 1994a). Em suas versões mais simpáticas, agasalhava-se com “*a lã dos bons selvagens*” (TOUSSAINT-SAMAT, 1994b; p. 14). Por mais paradoxal que seja, os monstros só começam a usar roupas conforme vão se humanizando.

Assim, não é por acaso que os cinocéfalos (seres que possuíam cabeça de cachorro, corpo de gente e ladravam ao invés de falar) foram vistos pelos gregos antigos como um grupo privilegiado, situado entre os humanos e os animais. Apesar de sua fisionomia, seus latidos eram considerados uma forma de linguagem. Durante o medievo, tais seres foram compreendidos como os mediadores entre os povos pagãos (o lado animal, despido) e os cristãos (o lado humano, vestido) (VIGNOLO, 2007) e retratados trajando túnicas simples. Devido a um erro de tradução linguística no período, conforme as narrativas da época, um cinocéfalo chegou a se tornar santo — conhecido atualmente como São Cristóvão — e sua figura passou por uma curiosa transformação: no início de suas imagens (provavelmente a partir do século XIII), este era representado como um cão ereto vestindo pomposas e elaboradas roupas litúrgicas cristãs. Apenas com o passar dos séculos, tal santo foi sendo ilustrado como um homem trajando tecidos simples e rústicos.

SÃO CRISTÓVÃO (DESENHADO COM UMA CABEÇA DE CÃO). ÍCONE BIZANTINO DO SÉCULO XVII.



Fonte: <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.en.exhibit&id=59>

Mas, é na Renascença que ocorre na Europa um “renascimento” do interesse pelos monstros, estimulado, sobretudo, pelas viagens de conquista das Américas e pelo humanismo que, como consequência de tantas mudanças, concebeu nosso atual (e em crise) conceito de humano. Este movimento inaugura a ideia moderna do que é o “ser humano”, fixando nela uma modelagem corporal específica, dando também os primeiros passos para uma maior agência em relação ao próprio corpo.

Podemos perceber esta mudança de sensibilidade em razão às vestes e ao corpo em dois momentos da obra de Shakespeare<sup>7</sup>. Primeiro, em 1603, nos conselhos de Polônio a seu filho Laertes, na peça *Hamlet*: “*Usa roupas tão caras quanto tua bolsa permitir, mas nada de extravagâncias - ricas, mas não pomposas. O hábito revela o homem, e, na França, as pessoas de poder ou posição se mostram distintas e generosas pelas roupas que vestem*” (SHAKESPEARE, 2012; p. 19). Depois, em 1604, nos dizeres do invejoso Iago ao ciumento Otelo: “*Só de nós mesmos depende ser de uma maneira ou de outra. Nossos corpos são jardins e nossa vontade é o jardineiro*” (SHAKESPEARE, 1978a; p. 350). Durante muitos séculos, a pele foi pensada como a roupa da alma. A novidade, neste momento, é que esta roupa de pele promete ser reformada conforme os desejos de quem a veste.

Ocorre, neste período, os primeiros discursos de naturalização do monstro (PARÉ, 2000) e o interesse pela individualização destas criaturas, fruto direto do desenvolvimento da noção de indivíduo e do contato, cada vez mais cotidiano (e cruel) com os povos conquistados. Desta forma, a antiga noção de “homens selvagens”, com seu figurino consolidado, é transferida e adaptada, sendo um exemplo claro de associação entre indumentárias e (não) reconhecimento de humanidade. Dentro deste contexto é que se pode entender o incômodo jocoso de Michel de Montaigne, um dos mais sensatos humanistas, desaprovando o duplo padrão de humanidade que os colonizadores usavam para distinguir europeus de povos originários do “Novo mundo”. Ao criticar a ideia de “selvagens” e discorrer sobre a beleza e as virtudes de um nativo brasileiro, conclui afirmando: “*tudo isso é, em verdade, interessante, mas, que diabos, essa gente não usa calças!*” (MONTAIGNE, 1971; p. 110). Por muitos séculos, ainda irá se manter a recusa em reconhecer a elegância e a complexidade (em produzir, vestir e significar) dos trajes dos povos colonizados.

## A monstruosidade nas vestes

A partir da modernidade européia<sup>8</sup>, junto a todas as mudanças sociais, artísticas e epistemológicas que ela alinhavou em uma costura específica — recortando traços das cul-

<sup>7</sup> Acompanho aqui as ideias do crítico literário estadunidense Harold Bloom que, em seu livro *Shakespeare, a invenção do humano* (2000), afirma que o humanismo (com sua correspondente ideia de “humano”) que estava sendo inventado neste período não apenas pode ser reconhecido nas obras de Shakespeare, mas que as próprias peças do dramaturgo ajudaram a forjar a noção de humano que temos ainda hoje em dia. Neste sentido, utilizo no texto algumas citações do autor de *Hamlet* para exemplificar a nova sensibilidade que está se tecendo.

<sup>8</sup> Concordo com os autorxs pós-coloniais e decoloniais que a modernidade não é única, linear ou uniforme, não ocorrendo um processo de eliminação das culturas tradicionais pela lógica da modernidade, mas uma sobreposição. Além disso, a modernidade europeia só pode existir como consequência direta do processo de colonização (PELÚCIO, 2012).

turas colonizadas e, depois, reaproveitando estas mesmas peças em proveito próprio —, os prodígios não se tornam algo ultrapassado, mas, por meio do discurso científico da medicina oitocentista, são reinterpretados de acordo com as novas sensibilidades do período. A raridade exuberante da silhueta monstruosa, antes alinhada com o poderoso universo mágico, então é despojada de seu elã sobrenatural.

Surgem, assim, os monstros modernos, portentos criados não mais por forças metafísicas, mas pela ciência e tecnologia. Diferente dos monstros tradicionais, associados aos locais ermos e distantes ou a comunidades rurais, os novos prodígios têm como *habitat* os grandes centros urbanos. O glamour do fantástico conflita e invade constantemente a desencantada e pobre realidade, inspirando a literatura gótica e a ficção científica.

Assim, entram em cena no campo da ficção a majestade desgastada das múmias, que da antiga realeza egípcia portam apenas farrapos puídos; a criatura do doutor Frankenstein, moldada e costurada cientificamente em um corpo tão retalhado quanto suas singelas roupas; a nobreza decadente do Conde Drácula, com sua capa ultrapassada e a aparência desleixada de Mr. Edward Hyde que, mesmo sob os trajes finos do sofisticado doutor Henry Jackyll, não conseguia esconder seus modos rudes e truculentos:

Esse sujeito (que, desde o primeiro instante após sua entrada, tinha provocado em mim o que só posso descrever como uma curiosidade desprezível) estava vestido de um modo que faria uma pessoa comum ser alvo de chacota; quero dizer, suas roupas, embora fossem de tecido caro e elegante, eram extremamente grandes para ele em todas as medidas — as pernas da calça tinham pano sobrando, as barras estavam dobradas para não arrastar no chão, a cintura do casaco ficava abaixo dos quadris e o colarinho circundava, com folga, seus ombros. É estranho de se dizer, mas aqueles trajes ridículos estavam longe de me fazer rir. Em vez disso, como havia algo anormal e maligno na essência da criatura que agora me encarava — algo convulsivo, surpreendente e revoltante —, essa nova disparidade parecia se encaixar no quadro e ainda reforçá-lo (STEVENSON, 2015; p.64).

A partir do século XIX, com o desenvolvimento da teratologia, os corpos monstruosos passam a ser vistos como “erros” da natureza (THOMSON, 1996). A alteridade física é encarada como uma doença e ser evitada ou tratada. Ao mesmo tempo, os *Freak shows* (verdadeiros zoológicos humanos) ganham cada vez mais relevância nas feiras e circos, espetacularizando os corpos disformes e, embasados pelos discursos racistas e eugênicos do período, ajudaram a fixar a noção de um ser humano “normal”. Nessas apresentações, as roupas usadas pelos *freaks* garantem a imediata identificação não apenas de sua etnia ou condição social, mas de sua localização na escala de humanidade que, neste momento, estava novamente sendo reformada. Sobre a passarela da normalidade, as “aberrações” sempre têm seu desfile garantido<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Sendo justamente por isso que ainda hoje a exibição da alteridade física não acabou, mas foi atualizada em programas televisivos, como “Quilos mortais” ou “Minha vida de Gigante” (ambos da Discovery Chanel) ou os vários programas “médicos” sobre *Body modification*, atualizando um dos mais importantes elementos dos *Freak shows*: a espetacularização estigmatizante sob a justificativa da “divulgação científica”.

Nas então recentes ciências da psique, a monstruosidade é interiorizada e passa a habitar não mais os extremos das geografias desconhecidas, mas os confins das mentes inexploradas. Os portentos perigosos que atraem a curiosidade (científica ou popular) são os “psicopatas”, os “loucos”, os “degenerados” e os “perversos sexuais”, adornados pela moldura da “anormalidade”. Conforme Foucault (1997: p. 65), “o anormal (...) é no fundo um monstro cotidiano, um monstro banalizado. O anormal vai continuar sendo, por muito tempo ainda, algo como um monstro pálido”.

Essa interiorização da monstruosidade foi desenvolvida junto a uma nova sensibilidade no campo da arte e da nascente cultura do entretenimento. Com o desenvolvimento do romantismo e a ascensão da cultura burguesa, uma importante ruptura entra em cena: a separação entre forma e conteúdo; entre aparência e essência, consolidando um processo que, apesar de se iniciar antes da Renascença, rompe com um ideal que vem desde a Antiguidade.

Até então era a noção platônica que predominava na leitura sobre o mundo das imagens e representações, afirmando que a forma era a expressão externa do conteúdo: a aparência revelava a essência. Essa noção pode ser ilustrada por uma passagem da peça *A tempestade* (1611), de Shakespeare. Nesta obra, que faz referência às Américas e sua colonização, Próspero, o duque de Milão exilado e versado em artes mágicas, ao dar uma bronca em Calibã<sup>10</sup> (um monstro ingênuo e revoltado descrito como “selvagem e disforme”), afirma sobre seu escravo: “Ele é tão desproporcional em seus modos quanto em sua forma”<sup>11</sup> (SHAKESPEARE, 2014; p. 207).

Rompendo com esta lógica, em 1927, o escritor francês Victor Hugo (2002) publica o romance *Cromwell*, cujo prefácio (depois conhecido como *Do grotesco e do sublime*) foi um verdadeiro manifesto a favor de uma revolução moderna: não a inserção do “feio” no campo artístico (pois isso já havia há séculos), mas o reconhecimento da feiura como uma categoria estética legítima e, principalmente, autônoma e regida por leis próprias que não as da beleza clássica: “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. [...] O que chamamos de feio, ao contrário, é o pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação” (HUGO, 2002; p 36).

O grotesco se torna uma maneira de apresentar o sublime por meio do degradado. Assim, a aparência não é mais um indício da essência e a forma não transparece o conteúdo: “enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto” (HUGO, 2002; p. 26). Por trás de um corpo monstruoso e grosseiro, pode habitar uma mente ingênua e virtuosa, como exemplificado por sua personagem Quasímodo, o “quase alguém”, do livro *Nossa Senhora de Paris* (1831).

Apesar de ter em mente o campo da literatura, Hugo inicia um processo de autenticidade do disforme que, conforme Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), foi o estilo cultural que mais se desenvolveu no século XX. Desta maneira, mais do que uma separação radical e absoluta entre exterior e interior, o grotesco investe justamente na tensão entre esses campos.

É importante ressaltar que o termo “grotesco” já era usado desde o século XV, indicando um estilo ornamental que apresentava o oposto dos valores renascentistas de beleza.

<sup>10</sup> A partir dos anos 80 do século XX, Calibã se tornou um símbolo de resistência e crítica na teoria decolonial.

<sup>11</sup> No original: “He is a disproportioned in his manners as in his shape” (p.330) em SHAKESPEARE, William. *A tempestade* – Edição bilingue. Florianópolis, Editora da UFSC, 2014.

Sob este termo, eram encontradas imagens de seres monstruosos e disformes, apresentando uma combinação exagerada e deformante entre humanos, animais, vegetais e entidades mágicas ou míticas. Algumas das principais características do grotesco, tanto nos temas quanto nas formas artísticas, são a desordem, a desarmonia, o desequilíbrio, a assimetria e a desproporção, elegendo o excesso, o hiperbolismo e buscando constantemente o desconforto.

Na palavra grottesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas (KAYSER, 1986: 20).

Um das consequências mais importantes do grotesco como categoria estética (relativamente) autônoma é que ela, ao incorporar o horrível, o estranho e o ridículo, declara o quão efêmeros são os ideais de beleza (e, por extensão, de bom gosto) e que o “Belo” pode incluir a mistura, o desproporcional, o bizarro e a experimentação, manchando de vez a noção de uma pureza da arte no tecido social (ECO, 2007). Conforme já havia afirmado Shakespeare (1978b; p. 119), no início da Idade Moderna, por meio de suas bruxas: “*O belo é feio e o feio é belo!*”<sup>12</sup>.

DESFILE JOAN, DE ALEXANDER MCQUEEN, COLEÇÃO OUTONO-INVERNO 1998.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/alexander-mcqueen-autumn-winter-1998-lee-alexander-mcqueen/nAGIsA06tW8sXg>

<sup>12</sup> Esta é uma das possíveis traduções (feita por F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes), do original: “Fair is foul, and foul is fair”. Outra tradução é “O bem é o mal, o mal é o bem”, conforme traduzido Rafael Raffaelli em SHAKESPEARE, William. A tragédia de Macbeth - Edição bilíngue. Florianópolis, Editora da UFSC, 2016.

Ainda no século XIX, surge a Alta Costura com suas *Maisons* e a moda como a conhecemos hoje<sup>13</sup>, que tem como princípio de funcionamento a essência da modernidade ocidental: a mudança constante. A moda começa a criar suas próprias mitologias e, em oposição às leis suntuárias do Antigo Regime, inventa para si mesma o disfarce de que ela encarna a plena manifestação da democracia<sup>14</sup>. A noção de beleza, mesmo com todos os questionamentos da época, é apropriada por esta, que modifica o luxo da sociedade de corte na elegância confortável da sociedade burguesa. A partir deste período, não é mais possível pensar em roupas (para qualquer ocasião) desacompanhadas do fenômeno da moda.

Assim como para os monstros modernos, o lugar por excelência do estranho e da moda são as grandes cidades, com sua vida intensa e a constante renovação dos costumes (WAIZBORT, 2008). A historiadora Anne Hollander, ao refletir sobre as roupas elegantes femininas no fim do século XIX, com os braços, ombros, costas e parte do busto expostos, enquanto o resto do corpo ficava encoberto, comenta sobre a importância da questão do gênero:

Isto corresponde a um mito muito tenaz sobre as mulheres, o mesmo que deu origem à imagem da sereia, o monstro feminino perniciosamente dividido, a criatura herdada pelos deuses somente até a cintura. [...] Não é realmente de espantar que, ao procurar por uma vestimenta com a qual encenar sua fuga definitiva de tal mitologia, as mulheres tenham escolhido as calças (HOLLANDER, 1996, p. 81).

Simmel, em 1905, já percebeu que o mundo *fashion*, para poder legitimar a beleza, a elegância, o glamour e o luxo, precisa ele mesmo reinventar constantemente o feio, o *démodé*, o excêntrico e o simplório. Desta forma, desfiles e ensaios fotográficos ciclicamente apresentam o horroroso estilizado para, por meio da contraposição, realçar o modelo de beleza predominante, reforçando a autonomia da moda em relação às outras esferas da sociedade. Conforme o autor,

Assim, as coisas feias e repulsivas são, muitas vezes, modernas como se a moda quisesse mostrar com isso que nós, por sua causa, aceitamos o mais horrível; exatamente o acaso com que ordena uma vez o que é conveniente, outra o que é confuso, outra ainda aquilo que é estética e praticamente inócuo revela sua total indiferença em relação às normas objetivas da vida, por isso somos remetidos a outras motivações, a saber, às tipicamente sociais, como as únicas que restam. Essa abstração da moda, ancorada em seu ser mais profundo e conferindo ao moderno, por sua “estranheza em relação à realidade”, uma marca propriamente estética, mesmo em domínios totalmente extra-estéticos, se desenvolve também em fenômenos históricos. (SIMMEL, 2008; p. 4).

<sup>13</sup> Ainda que, na época do surgimento das *Maisons*, as roupas da Alta Costura, que ditavam o que era considerado moda, eram feitas de maneira artesanal e “sob medida”.

<sup>14</sup> Nisso parecem acreditar alguns autores até os dias de hoje, como LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Desta maneira, poderíamos afirmar que a moda também pressupõe as “*coisas feias e repulsivas*”, o “*horível*” e a “*estranheza*”, ou seja, a moda subentende a monstruosidade, e o grotesco é uma presença constante neste campo (CALEFATO, 2021).

A partir da segunda metade do século XX, acompanhando as mudanças nos costumes por meio da contracultura e da revolução sexual, o corpo ganha centralidade em todas as áreas sociais: da política ao lazer, da ciência às artes, este passa a ser cada vez mais objeto de atenção e de intervenções. Com a revolução do *prêt-à-porter* e o fim da rígida separação entre vestuário de trabalho e descanso, a moda também resgata o corpo que, a partir de então, será o foco da distinção social. Se as roupas já não situam claramente as pessoas na classificação social, os usos e a aparência do corpo o farão.

Cada vez mais, o projeto de identidade pessoal é forjado no corpo e as roupas são partes íntimas desta identidade, tendo como um dos focos a valorização da juventude e o consumo como meio de se expressar (CAMPBELL, 2006). Se durante séculos os trajes foram pensados como um tipo de disfarce que poderia nos fazer modificar o *status* social de classe, nacionalidade, idade, gênero ou profissão, a partir de então “*Em vez de um disfarce, o modo como nos vestimos ou nos adornamos deve ser pensado como uma técnica ativa para a apresentação de nosso eu físico*” (SVENDSEN, 2010; p. 55).

Da mesma forma, o tema do erotismo ganhou força não mais por meio da noção de indumentárias que podem causar excitação sexual (o fetiche), mas de uma moda fetichista que sairá do *underground* das subculturas sexuais e, a partir das décadas de 70 e 80, irá brilhar nos catálogos<sup>15</sup> e desfiles de estilistas considerados transgressivos. “*O nível de subversão nas imagens de moda também cresce a medida em que estilistas e fotógrafos passaram a incorporar temas de sadomasoquismo e pornografia*” (CRANE, 2006; p. 397). As relações entre sexo, gênero e poder se tornam temas cada vez mais recorrentes no mundo da moda<sup>16</sup>, tirando as botas de salto alto e cano longo e os decotes profundos do mundo da prostituição e os levando para os desfiles e fotos editoriais, criando o “*pornô-chique*” (MOULINIER, 2019). Neste movimento, a estilista Vivienne Westwood foi fundamental, unindo trajes de rua e estúdios de moda<sup>17</sup> em uma estética agressiva e erotizada. Conforme a socióloga Valerie Steele (1997; p. 166):

Roupas “bizarras” de couro entram nos corredores da moda nos anos 60 quando Yves Saint Laurent se tornou o primeiro grande estilista a fazer com que o couro estivesse na moda. O couro estava especialmente na moda nos anos 70, quando tanto a homossexualidade quanto o sadomasoquismo (“o último tabu”) se tornaram muito mais aceitos.

<sup>15</sup> Um exemplo são as imagens do fotógrafo de moda Helmut Newton.

<sup>16</sup> Lembrando que Simmel (2008) já refletia sobre a importância do erotismo na moda, afirmando que as cortesãs, por sua condição social ambígua, tinham mais possibilidades de experimentação nos modos e nas vestes – afinal, elas encarnavam o próprio lugar social deslocado que é característico do “estranho”.

<sup>17</sup> Lembrando que Westwood foi a responsável por criar o visual punk na década de 70.

Neste mesmo período, ocorre outra mudança na interpretação do monstro. Os movimentos de contracultura passam a associar a monstruosidade não mais a um inimigo a ser destruído, mas à própria ordem social vigente. Dando continuidade ao processo de subjetivação do monstro, todos que não se conformassem mais às regras de normalidade de uma sociedade racista, xenófoba, classista, machista, homofóbica e capacitista poderiam se identificar como um monstro (TUCHEMAN, 1999). Os monstros e a monstruosidade passam a encarnar agora a rebeldia, a não-conformidade e a valorização da pluralidade, assim como a moda passou de um modelo padrão a várias referências.

É neste sentido que o corpo não apenas entra como tema importante na moda, mas ele mesmo se torna moda. Por isso, o universo das modificações corporais, leves ou extremas, será adotado como pertencente ao imaginário *fashion*. Os corpos modificados, ao questionarem os limites e possibilidades técnicas e cognitivas da noção de humano (CAMPOS, 2020; PIRES, 2019; STEELE, 1997), inserem o estranho e o grotesco na moda por meio de uma “antimoda” ou de uma “outra moda” (CAMPOS 2020; HOLZMEISTER, 2010; SANTOS e VICENTINI, 2020). Depois desta aliança entre vestuário, rebeldia e monstruosidade, a politização da moda cresceu constantemente.

Mas, foi nos anos 90 que, conforme Silvana Holmeister, o estranho vai surgir na moda “oficial” com mais força. Pode-se afirmar que, em tal período, o grotesco entrou definitivamente neste universo, pois “*o belo confundiu-se com o feio e as imagens de moda, ao mesmo tempo em que encantavam, causavam repulsa*” (HOLZMEISTER, 2010; p. 118). Unindo a temática das drogas, da morbidez e da desesperança, a fotografia de moda trouxe para o *mainstream fashion* o que até então era marginal ou, muitas vezes, negado nesta indústria. “*O curioso é que a vanguarda voltou-se contra o establishment, ao privilegiar, em menor escala, as imperfeições, e de maneira drástica o feio, o doente, o monstruoso, o sinistro. Isso criou uma vertente rentável para moda*” (HOLZMEISTER, 2010; p. 115).

Pierre Bourdieu e Yvete Delsaut (2006), no clássico artigo de 1975, *O costureiro e sua grife*, já haviam analisado o campo da Alta Costura como um espaço social que pode servir de modelo geral para se pensar a dinâmica da distinção, ou seja, da diferença socialmente construída, hierarquizada e com privilégios desigualmente distribuídos. Ao refletir sobre os processos de ascensão e declínio de estilistas dentro das *Maisons* já reconhecidas, no mesmo momento em que muitas delas estão se rendendo ao *prêt-à-porter*, os autores demonstram como a distinção se manifesta nos produtos assinados pelos criadores da moda, em que a exclusividade que confere a legitimidade de tal produto não advém dos objetos, mas da “inspiração criadora” do estilista — pressuposta como algo natural e raro —, gerando o que Bourdieu e Delsaut (2006; p. 154) chamam de uma “alquimia simbólica”: “É a raridade do produtor (isto é, a raridade da posição que ele ocupa em seu campo) que faz a raridade do produto.”

Para se alcançar esta posição valiosa porque escassa, os estilistas novatos devem concorrer no campo<sup>18</sup> da moda com os mais antigos e, para isso, a estratégia fundamental é a construção de uma persona especial e excepcionalmente inspirada, mas que só pode ser

<sup>18</sup> “Campo” no sentido bourdieusiano: um espaço social de disputas, onde os vários agentes ocupam posições distintas e mutáveis conforme acumulam ou perdem capitais, como o econômico, o social e o cultural.



consagrada depois de passar pelas instâncias de legitimação, aprender as regras do jogo e acumular os capitais valorizados naquele meio, pois é o próprio campo que produz as possibilidades de ascensão ou declínio, de subversão ou conservação.

O jogo dos recém-chegados consiste, quase sempre, em romper com certas convenções em vigor (por exemplo, introduzindo misturas de cores ou de materiais, até então, excluídos), mas dentro dos limites da conveniência e sem colocar em questão a regra do jogo e o próprio jogo (BOURDIEU e DELSAUT, 2006; p. 121).

Na época em que o artigo foi escrito, Bourdieu focava suas reflexões sobre *o que se consome* como expressão da distinção. Atualmente, com a ampla oferta de quantidade, variedade e acesso a bens culturais (inclusive indumentárias), é possível pensar que os processos de distinção social não acabaram, mas sofreram uma importante mudança: o distintivo hoje não é *o que se consome*, mas *como se consome*. A moda, mesmo a de grife, para se legitimar como “arte”, ainda hoje tem que se submeter a outras instâncias mais antigas e estabelecidas com seus espaços de autenticação, como os museus e galerias (e não apenas passarelas e lojas), conforme mostra o texto de Ábile *et all* (2020).

É dentro deste “ciclo de consagração” que podemos compreender a inserção daquilo que chamamos neste artigo de “grotesco” no universo da moda e da “monstruosidade” nas vestes. Os temas e as formas do que até então era considerado feio, a partir dos anos 90, ganham legitimidade porque novos estilistas (necessitando sempre inovar para que o jogo continue), introduziram o bizarro e o inquietante nos desfiles, em consonância com uma nova onda de popularização da temática monstruosa que já vinha desde a década de 80 em certos meios intelectuais e artísticos (ORTA, 2016). Foi assim que Rei Kawakubo e Yohji Yamamoto escandalizaram a Semana de Moda de Paris, em 1983, ao mostrar uma coleção com roupas negras assimétricas com aparência de destruídas e, alguns anos após o choque inicial, seus trajes foram considerados um ponto de ruptura e renovação (MOULINIER, 2019). Mesmo antes disso, Bourdieu e Delsaut (2006; p. 146) já haviam notado que

O acesso do cinema de horror ou da ficção científica e de tantos outros objetos simbólicos de simples consumo ao status de objetos de análise ou a transmutação de objetos técnicos desusados ou de objetos simbólicos démodés em “antigüidades”, objetos antigos que merecem ser conservados e admirados, é uma operação social extremamente análoga à que os artistas realizaram com o *ready made*: a continuidade do objeto material mascara que a subida de cotação é um processo social submetido a leis e riscos semelhantes aos da produção de uma obra de arte. Nos dois casos, a operação de alquimia social só pode ter sucesso uma vez que se constitui o aparelho de consagração e de celebração capaz de produzir e manter o produto e a necessidade deste produto.

Especialmente a partir dos anos 2000<sup>19</sup>, exemplos atualizados deste processo são o brasileiro Alexandre Herchcovitch<sup>20</sup> (em sua fase inicial), com suas imagens de caveiras e da entidade Pomba-Gira das religiões afro-brasileiras; a holandesa Iris Van Herpen<sup>21</sup>, com suas confecções inspiradas em temas como mumificação e coleções intituladas “*Hipnose*”; o britânico Alexander McQueen<sup>22</sup>, com suas referências monstruosas como sereias, mulheres com chifres e Joana d’Arc entre as chamas; ou até mesmo o já estabelecido e também britânico John Galliano<sup>23</sup>, com suas mulheres centauro e que, para a primavera de 2004, elaborou na *Maison Christian Dior* uma coleção baseada na mitologia egípcia. “*Os artistas usam a habilidade do artesão, mas os objetos que criam não são nem úteis nem belos. Pelo contrário, são criados propositalmente para subverter esses valores*” (CRANE, 2006; p. 271).

DESFILE DE JOHN GALLIANO PARA A DIOR EM 2004, PRIMAVERA-VERÃO.



Fonte: <https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/gallery/christian-dior-haute-couture-a-retrospective-photos-10328737/john-galliano-7977676-portrait/>

<sup>19</sup> Antes deste período, podemos citar Thierry Mugler, na coleção de primavera-verão 1997, com suas mulheres-inseto – um tema típico do grotesco: a união de humanos com outros seres (Moulinier, 2019).

<sup>20</sup> <https://www.instagram.com/alexandrehercovitch/>

<sup>21</sup> <https://www.irisvanherpen.com/>

<sup>22</sup> <https://www.fashionmodeldirectory.com/brands/alexander-mcqueen/>

<sup>23</sup> <https://www.johngalliano.com/fr/>

Alex Moulinier (2019) já ressaltou o fato de que a moda contemporânea necessita do escândalo, pois o choque causado não apenas no meio *fashion*, mas, principalmente, fora dele, é um mecanismo fundamental para sua continuidade e relevância social. Neste sentido, ser visto como excêntrico é praticamente um pré-requisito para que alguém seja considerado um estilista inovador. Assim, desde os anos 80 do século XX, transformam-se não apenas os materiais a serem usados e as formas a serem exibidas, mas também a própria exposição destas por meio da espetacularização midiática (considerada, pelas gerações anteriores de modelistas e consumidoras de alto padrão, como algo vulgar ou cafona).

[...] o escândalo parece necessário aos criadores contemporâneos. Diante da multiplicação dos cenários da moda, o escândalo é utilizado por eles para se diferenciarem uns dos outros. (MOULINIER, 2019; p. 243).

### **Monstros made in Brazil**

Muitas vezes, ao buscarem o extravagante e tentarem romper com o passado, estilistas e *designers* de moda acabam fazendo exatamente o oposto, remodelando um tema íntimo à lógica da monstrificação: o exotismo colonialista (MORANA, 2017; PELÚCIO, 2012). Assim, o Brasil “tropical” pôde entrar no circuito *fashion* internacional graças à sua imagem repaginada de país com povo alegre e lascivo, natureza colorida e exuberante (que desde a colonização é vista como manancial de monstros e maravilhas) e várias culturas pitorescas. Como afirma Débora Leitão, em sua pesquisa sobre a moda brasileira na França, no início dos anos 2000,

Quase sempre uma idealização, o exotismo supõe que o *outro* possa ser em grande medida imaginado (p.209). [...] Dessa forma, a definição do Brasil apresentava-se balizada pela definição daquele imaginado tal qual seu inverso, o europeu (LEITÃO, 2007; p. 209. Itálico da autora).

Neste trecho, a pesquisadora nos evoca um dos mais importantes monstros da Antiguidade e que vai sobreviver como ser “real” no imaginário europeu até aproximadamente o século XVII: os antípodas. Estes seres viviam na região Sul do planeta e eram o exato oposto dos moradores do Norte (COHEN, 2000; KAPPLER, 1994). Apesar de serem fisicamente parecidos com as pessoas de cima, os antípodas possuíam hábitos inversos destas, e sua terra compartilhava de tal avesso: lá a natureza corria ao contrário.

A cada novo ciclo em que o Brasil “entra na moda” internacional, a sociedade invertida dos antípodas parece voltar à tona para funcionar como um espelho com a imagem de cabeça para baixo. Da mesma maneira que o vestuário destes seres praticamente não é citado nos textos antigos, abrindo espaço para a imaginação (usariam trajes do avesso?), as roupas de orientação “brasileira” são muitas vezes inspiradas nos encontros tensos entre terras que se fantasiam mutuamente.

Como revela Miqueli Michetti (2014), até bem pouco tempo as brasilidades (no plural) na moda estavam em alta no mercado mundial de bens simbólicos, justamente por modificarem o discurso da “mestiçagem” racial do início do século XX (visto como algo perigoso e um dos métodos geradores de monstros), para a “diversidade” nacional do início do XXI (em conformidade com a valorização liberal do “diferente”), onde o “exótico” se nomeia agora como “diverso”, embasado no charme mercadológico da “sustentabilidade”.

O termo sustentabilidade parece surgir como o substituto contemporâneo ou, ainda, a atualização da noção de tradição, assim como o termo diversidade aparece em conjunturas nas quais a noção de exótico costumava figurar. Mas se o exótico cede espaço para o diverso, esse espaço parece ser atualmente ocupado por atores em posições semelhantes àquelas ocupadas pelo exótico, uma vez que, em boa medida, é por meio da afirmação de sua sustentabilidade e/ou de sua diversidade cultural que as modas outrora tidas por tradicionais ou exóticas tendem a globalizar-se (MICHETTI, 2014; p. 32).

Neste sentido, a monstrosidade brasileira, tão bem divulgada nas gravuras do belga Theodore de Bry<sup>24</sup> durante o século XVII, parece enfraquecer sua capacidade de assustar os estrangeiros e, provavelmente, seu viés interrogativo desafia os limites e possibilidades da humanidade apenas dentro de nossas fronteiras. Desta forma, uma nova geração de estilistas colaborativas, mais próximas da confecção de roupas como engajamento, usa suas criações para valorizar corpos e tradições e, principalmente, “empoderar” grupos historicamente subalternizados, como negros, asiáticos, homossexuais e transexuais. Assim, raça, sexualidade, identidade de gênero e outras diferenças que já foram associadas à monstrosidade criminosas e tiveram suas vestimentas desqualificadas e ridicularizadas passaram a atuar como potência transgressiva para ajudar a confeccionar a própria sociedade brasileira, declarando que a estética é também uma importante força política. Assim, novas confecções questionam a gordofobia e o racismo capilar ao mesmo tempo em que inserem na moda corpos antes vistos como intrusos neste meio (CAMPOS, 2020; SANTOS e VICENTINI, 2020).

No Brasil atual, esses movimentos são vistos muitas vezes como afronta aos “costumes” e despertam outros tipos de monstros: os da brutalidade, do ódio e da ignorância, que usam agulhas e tesouras não para costurar consensos, mas para ferir e cortar acordos sociais. Esses monstros idolatram uniformes. Este desejo de uniformização procura destacar ideais fascistas como algo “belo”, conforme nos recorda o fato de que foi Hugo Boss quem criou os uniformes nazistas.

Há uma fantasia generalizada sobre uniformes. Eles sugerem comunidade, ordem, identidade (através de postos, faixas, medalhas, coisas que declaram quem é o portador e o que é que ele fez: seu valor é reconhecido), competência, autoridade legítima e exercício legítimo da violência (SONTAG, 1986; p. 78).

<sup>24</sup> Disponíveis em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Theodore-de-Bry/>

No início do século XX, as fardas militares eram o revestimento destas ideologias; no início do XXI, elas se fiam em outros tipos de uniformes (como os esportivos), conforme exemplificado no uso das camisetas da seleção brasileira não para torcer por um time (ELMAN e BENETTI, 2010), mas para defender valores antidemocráticos e ações violentas. A democracia está sendo surrada pelo neofascismo que, assim como o maltrapilho zumbi, teima em não morrer. Se este tipo de atitude é a de um “humano direito” e “cidadão de bem”, é preferível, então, a postura da multiartista trans argentina Susy Shock: “*Eu reivindico meu direito a ser um monstro*”<sup>25</sup>.

GRAVURA DE THEODORE DE BRY: CACODEMON ATACANDO OS SELVAGENS, DO LIVRO DE 1562 AMERICAETERTIA PARS.



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Theodore-de-Bry/68176/Cacodemon-atacando-os-selvagens,-de-&39;Americae-Tertia-Pars-....&39;,-1562.html>

### ***Fashion Monster?***<sup>26</sup>

Atualmente, os monstros políticos são associados a criminosos e “terroristas” (ASMA, 2009), enquanto na ficção e no entretenimento, alguns destes antigos prodígios perdem seu

<sup>25</sup> Tradução minha do original: “Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo” Disponível em: <http://susyshock.blogspot.com/2008/03/yo-monstruo-mio.html>

<sup>26</sup> Referência à música homônima da modelo e cantora japonesa de j-pop, Kyary Pamyu Pamyu, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GivkxpAVVC4>

caráter hostil (e, respaldando o conservadorismo de nossa época, até querem casar virgens!<sup>27</sup>), usando roupas casuais, ao mesmo tempo em que outros assumem o lugar de protagonistas da desordem ameaçadora e do caos social esperado, tal como os zumbis, com seus farrapos de carne e vestimentas puídas. No universo da moda, a tópica da monstruosidade é cada vez mais legitimada, tanto no tema quanto na aparência. Isso pode ser confirmado nos desfiles ou nas roupas cotidianas, como nas camisetas com os dizeres “*Satan is my sugar daddy*”<sup>28</sup>.

Outro exemplo são as bonecas *Monster High*, uma franquia da empresa Matell (a mesma da Barbie), lançadas em 2010, que tem como público-alvo meninas de 6 a 10 anos de idade. A ideia é juntar horror e moda, utilizando a narrativa de garotas adolescentes que são filhas de monstros e utilizam suas características como cicatrizes, orelhas grandes, rabos e até mesmo duas cabeças, como qualidades a serem aproveitadas e não temidas ou motivo de vergonha (WOHLWEND, 2016).

Seus nomes são sugestivos de suas genealogias: Draculaura, Frankie Stein, Cleo de Nile, Laggona Blue, Abbey Bominable e Jinafire Long (esta última uma jovem asiática filha de um dragão chinês), entre outras. Desde que entrou no mercado, as bonecas viraram desenhos animados, filmes, jogos e se tornaram objetos *cult*, com algumas chegando a valer mais de três mil reais<sup>29</sup>. Os monstros (e as monstras!) agora parecem não apenas inspirar a moda, mas eles mesmos fazerem a moda (inclusive a juvenil), sendo até tema de exposição em museus, como na mostra parisiense de 2013 intitulada *Arrrgh! Monsters in fashion*<sup>30</sup>. Assim, o que procurei argumentar neste artigo é que, em todos esses exemplos, o uso do grotesco, ou como chamei aqui, da monstruosidade, é fundamental para a constante inovação e renovação não apenas da moda, mas do que pode ou não ser considerado como moda.

Isso significa que os monstros foram domesticados e o universo da moda é o palco onde qualquer corpo pode brilhar? A resposta, óbvia, é não. Por mais democrática e aberta que a moda pretenda ser, ela possui temas, como tradições religiosas (MOULINIER, 2019) e, principalmente, corpos, que ainda são tabus.

Com a ampliação e popularização do acesso a roupas e marcas, é o corpo, mais do que os tecidos, que se tornou o *locus* da distinção social; é o corpo que está ou não na moda, impedindo milhares deles de se tornarem “modelos”. Por mais que exista uma moda *plus size*, por exemplo, ela parece ainda servir quase como antípoda para a lógica da moda oficial.

Assim, podemos perceber que a monstruosidade, no sentido estigmatizante do termo, não foi abolida, sendo incessantemente construída. A indústria *fashion*, muitas vezes, funciona como um dos principais mecanismos da “máquina teratológica” de que nos fala Andrea Torrano (2012). “*No mundo da moda, não há lugar para o corpo anormal – ou seja, para aquele que não respeita as normas*” (MOULINIER, 2019; p. 241). Essas normas de que

<sup>27</sup> Como os vampiros da série de livros e filmes Crepúsculo.

<sup>28</sup> (Re)produzida por algumas marcas caseiras e vendida em vários sites, como: <https://www.elo7.com.br/camiseta-satan-is-my-sugar-daddy-satiras-blusa-satanas-sata/dp/1104434>; <https://toasttee.com/tee/satan-is-my-sugar-daddy-shirt-1/>

<sup>29</sup> [https://www.google.com/search?q=monster+high&rlz=1C1NHXL\\_pt-BRBR685BR685&sxsrf=ALiCzsb3CYbeMA0J-zdqlzzUDF5snfDm4w:1651134381430&source=lnms&tbn=shop&sa=X&ved=2ahUKewioiKDYqrb3AhXkLLkGHwvVA-YQ\\_AUoAXoECAIQAw&biw=1366&bih=625&dpr=1#spd=11640032578129584669](https://www.google.com/search?q=monster+high&rlz=1C1NHXL_pt-BRBR685BR685&sxsrf=ALiCzsb3CYbeMA0J-zdqlzzUDF5snfDm4w:1651134381430&source=lnms&tbn=shop&sa=X&ved=2ahUKewioiKDYqrb3AhXkLLkGHwvVA-YQ_AUoAXoECAIQAw&biw=1366&bih=625&dpr=1#spd=11640032578129584669)

<sup>30</sup> <https://schonmagazine.com/arrigh-monsters-in-fashion/>

fala o autor, no contexto deste artigo, podem ser compreendidas tanto como as normas do campo *fashion* quanto as normas da “máquina antropológica”.

Mas, justamente por isso, o monstro não perde seu caráter transgressivo, com seu corpo desajeitado (que jamais conseguirá fazer o *cat walk*), suas partes descobertas e seu tamanho sempre avantajado, medido não pela altura ou largura, mas pelo desconforto que provoca (MORANA, 2017). Os monstros “mostram” que é possível, sim, resistir e existir nos corpos e nas vestimentas, já que o “humano” parece ser uma grife para poucos, mas a monstruosidade é sempre uma potência aberta a qualquer um.

Respondendo à questão do título deste artigo (monstros usam roupas?), o monstro possui o guarda-roupa que sua sociedade e época lhe destinam. Em seu vestuário, curiosidades, desejos, medos, necessidades e até críticas se materializam e são indissociáveis de seu corpo, reafirmando que qualquer pele (e mesmo a nudez) é sempre cultura e que a monstruosidade e a humanidade são como a moda: estão constantemente se renovando e nunca possuem uma versão definitiva.

COLEÇÃO *EARTHRISE*, DE 2021, CRIADA POR IRIS VAN HERPEN, FEITA COM LIXO PLÁSTICO RECICLÁVEL, OUTONO - INVERNO.



Fonte: <https://www.instagram.com/irisvanherpen/>

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte, Autêntica, 2014

ÁBILE, Bárbara Venturini; FERREIRA, Talitha Alessandra; MIRALDI, Juliana Closes; NICOLAU NETTO, Michel. **A arte entre estilistas e chefs: os repertórios da arte e a delimitação das fronteiras na gastronomia e na moda**. In: **CSONline - Revista eletrônica de Ciências Sociais** (32), 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/32434>

ASMA, Stephen T. **On monsters**. New York, Oxford University Press, 2009

BLOOM, Harold. **Shakespeare, a invenção do humano**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2000

BOURDIEU, Pierre e DELSAUT, Ivette. O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia in **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2006.

CAMPBELL, Colin. Eu compro, logo sei que existo: as bases metafísicas do consumo moderno. In: BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin (Org.). **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

COHEN, Jeffrey Jerome, A Cultura dos Monstros: Sete Teses, in SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), **Pedagogia dos Monstros**, Belo Horizonte, Autêntica, 2000

CAMPOS, B. de B. S. Monstros ou seres humanos? A aparência vestimentada de corpos políticos e a transformação de uma sensibilidade deteriorada. **dObra[s] - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 39–63, 2020. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1234/644>

CALEFATO, P. La via delle mascherine: moda, corpo, grottesco. **dObra[s] - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], n. 31, p. 103–117, 2021. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1288/671>

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**. São Paulo, SENAC, 2006

DULCI, Luciana Crivellari. Moda e modas no vestuário: da teoria clássica ao pluralismo do tempo presente. *rev. hist.* (São Paulo), n. 178, a05817, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rh/a/kHTszDTNtNJR97c88rdcWGd/?format=pdf&lang=pt>

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro, Record, 2007



ELMAN, D.; BENETTI, M. A cor como representação: o imaginário verde e amarelo. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 4, n. 9, p. 61–71, 2010 Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/207/206>

FOUCAULT, Michel. **Resumo dos Cursos do Collège de France**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997

GIL, José, **Monstros**, Lisboa, Relógio D’água, 2006

HOLLANDER, Anne, **O sexo e as roupas**. Rio de Janeiro, Rocco, 1996

HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda: a imagem nos anos 90**. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2010

HOMERO. **Odisseia**. Lisboa, Livros Cotovia, 2003

HUGO, Vitor, **Do Grotesco e do Sublime – Prefácio de Cromwell**, São Paulo, Perspectiva, 2002

KAPPLER, Claude. **Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média**, São Paulo, Martins Fontes, 1994

KAYSER, Wolfgang, **O Grotesco**, São Paulo, Perspectiva, 1986

LEITÃO, Débora Krischke. Nós, os outros: construção do exótico e consumo de moda brasileira na França. **Horizontes Antropológicos** [online]. 2007, v. 13, n. 28 [Acessado 5 Abril 2022], pp. 203-230. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832007000200009>

LEITE JÚNIOR, J. Espiritualidades ambíguas, corpos limítrofes e roupas trocadas: das androginias da alma e travestimentos do corpo *In Nossos corpos também mudam - a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo : annablume/ FAPESP, 2011

LINK, Luther, A aparência do diabo in **O diabo - A máscara sem rosto**, São Paulo, Cia. das letras, 1998

LUCENA, Daniela, LABOUREAU, Gisela. Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80. **Cuaderno 78 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, n. 76 (2019). pp 143 - 160. Disponível em: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1062/849>

MANDAVILA, Juan de, **Libro de las maravilhas del mundo**, Madrid, Visor, 1984 MICHETTI, Miqueli Do caldeirão de culturas ao *buffet* de diversidade cultural: os usos das “brasileiridades” como discurso na moda contemporânea. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, Vol. 50, N. 1, p. 25-33, jan/abr 2014. Disponível em: [http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias\\_sociais/article/view/csu.2014.50.1.03](http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2014.50.1.03)

MILLER, Daniel. Por que a indumentária não é algo superficial in **Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro, Zahar, 2013

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais (livro I cap. XXXI) in **Ensaio**. São Paulo, Abril Cultura, 1971

MORANA, Mabel. **El monstruo como máquina de guerra**, Madrid, Iberoamericana, 2017

MOULINIER, A. Incompreensões, desconfortos e escândalos na moda contemporânea. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S.l.], v. 12, n. 25, p. 236–246, 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/864/541>

O’CONNOR, M. John-Patrick. Satan and Sitis: The Significance of Clothing Changes in the *Testament of Job*. **Journal for the study of the Pseudepigrapha**. Vol 26, Issue 4, 2017, pp. 305-319. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0951820717718418>

ORTA, Matías. Moda fantástica. **Cuaderno 58 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, n. 58 (2016). pp 61-78 ISSN 1668-5229. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/541894>

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 395-418. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/89/54>

PARÉ, Ambroise, **Monstruos y prodígios**, Madrid, Siruela, 2000

PETERSON, E. Teologia do Vestuário. **A Ordem**, Rio de Janeiro, v. XXIV, p. 463-471, jul./dez. 1940. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/367729/per367729\\_1940\\_00110.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/367729/per367729_1940_00110.pdf)

PFISTER, M., & BARSALINI, G. Teologia da Veste e os dispositivos de poder: notas sobre a relação nudez - veste. **Revista Pistis Praxis**, 12(3), 2020. Disponível em: <https://pucpr.emnuvens.com.br/pistispraxis/article/view/25549>

PIRES, B. F. Corpos que ultrapassam o limite, excedem a fronteira, transbordam de si. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S.l.], v. 12, n. 25, p. 75–94, 2019 Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/854/530>

PRIORE, Mary Del, **Esquecidos por Deus**, São Paulo, Companhia das Letras, 2000

SANTOS, M. do C. P. dos; VICENTINI, C. R. G. Moda afro-brasileira: o vestir como ação política. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 15–38, 2020 Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1233>.

SHAKESPEARE, William. Otelo, o mouro de Veneza in **Tragédias**. São Paulo, Abril cultural, 1978a

SHAKESPEARE, William. Macbeth in **Tragédias**. São Paulo, Abril cultural, 1978b

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Porto Alegre, L&PM, 2012

SHAKESPEARE, William. **A tempestade** – Edição bilíngue. Florianópolis, Editora da UFSC, 2014.

SIMMEL, Georg. A moda. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte** – São Paulo V.1 N. 1 abr./ago. 2008a. Disponível em: [https://www.ufjf.br/posmoda/files/2008/07/07\\_IARA\\_Simmel\\_versao\\_final.pdf](https://www.ufjf.br/posmoda/files/2008/07/07_IARA_Simmel_versao_final.pdf)

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, **O Império do Grotesco**, Rio de Janeiro, Maud, 2002

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro ou O estranho caso do Dr. Jackyll e Mr. Hide**. Rio de Janeiro, Record, (formato Epub), 2015

STEELE, Valerie. **Fetichismo: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997

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

THOMSON, Rosemarie Garland. From Wonder to Error: A Genealogy of Freak Discourse in Modernity in THOMSON, Rosemarie Garland (org.), **Freakery – Cultural Spectacles of the Extraordinary Body**, New York, New York University Press, 1996

TORRANO, Andrea. La inmanencia de las máquinas. Sobre las máquinas antropológica e teratológica. **Espacios nueva Serie No 7, Estudios de biopolítica**, UNPA - Universidad Nacional de la Patagonia Austral, 2012: 367-378. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/69280>

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. **Historia técnica y moral del vestido, 1- las pieles**. Madrid, Alianza Editorial, 1994a

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. **Historia** técnica y moral **del vestido, 2- las telas**. Madrid, Alianza Editorial, 1994b

TUCHERMAN, Ieda, **Breve história do corpo e de seus monstros**, Lisboa, Veja, 1999

VERNANT, Jean-Pierre. A morte nos olhos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988

VIGNOLO, Paolo. Una nación de monstruos: Occidente, los cinocéfalos y las paradojas del lenguaje. **rev.estud.soc.**, Bogotá, n. 27, Aug. 2007

WAIZBORT, Leopoldo. Georg Simmel sobre a moda – uma aula. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte** – São Paulo - v.1 n. 1 abr./ago. 2008. Disponível em: [http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03\\_IARA\\_Simmel\\_versao-final.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_Simmel_versao-final.pdf)

WOHLWEND, Karen. Girls, Ghouls, and Girlhoods: Horror and Fashion at Monster High. In V. Carrington, J. Rowsell, E. Priyadharshini & R. Westrup (Eds.), **Generation Z: Zombies, popular culture, and educating youth**. New York: Springer. 2016. Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/22824/Wohlwend2015Ghoulsdollsandgirlhoodspreprint.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

### Agradecimentos

Agradeço à artista plástica e designer de moda Jéssica Inamura pelos comentários e sugestões sobre o monstro e a monstruosidade no universo da moda.

Revisora: Tamires Bonani Conti, Mestra e Doutoranda em Linguística (PPGL-UFSCar/Fapesp): [tamy\\_bonani@hotmail.com](mailto:tamy_bonani@hotmail.com)