

Corpos, artefatos e representações a partir do Primeiro Desfile da Moda Brasileira (IAC-MASP, 1952)

Bodies, artefacts and representations from the First Brazilian Fashion Show (IAC-MASP, 1952)

Ana Julia Melo Almeida¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3265-8275>

[**resumo**] Este artigo tem como intuito analisar o *Primeiro Desfile da Moda Brasileira*, que ocorreu em 1952, uma iniciativa atrelada ao curso de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), a partir de uma aproximação de estudos em torno do gênero e da cultura material. Em um primeiro momento, apresentamos os objetivos da iniciativa por meio de um conjunto de fotografias encontradas no acervo do museu. Em seguida, abordamos como o gênero pode ser pensado como quadro de análise e ponto de partida de investigação, colocando em evidência a relação entre corpos, práticas e objetos por meio dos registros históricos. Desse modo, pretendemos propor uma reflexão em torno da história da moda e do design, entendendo que não há como se pensar nessas práticas dissociadas das configurações sociais que as atravessam.

[**palavras-chave**] **Primeiro Desfile da Moda Brasileira. Escola de Desenho Industrial. IAC-MASP. Estudos de Gênero. Cultura Material.**

1 Possui doutorado em Design pela Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade de São Paulo (FAUUSP, 2022), com período de sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS Paris, 2019-2020), ambos com bolsa FAPESP. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado junto ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). E-mail: ajulia-malmeida@gmail.com. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5419842931549154>.

[abstract] The aim of this article is to analyse the *First Brazilian Fashion Show*, which took place in 1952 and was an initiative connected to the Industrial Design course at the Institute of Contemporary Art (IAC) of the São Paulo Museum of Art (MASP), based on an approach to gender and material culture studies. Firstly, we present the objectives of the initiative through a set of photographs found in the archive of the museum. Next, we discuss how gender can be thought of as a framework for analysis and a starting point for research, highlighting the relationship between bodies, practices and objects through historical records. In this way, we intend to propose a reflection on the history of fashion and design, understanding that it is impossible to think of these practices in isolation from the social configurations that permeate them.

[keywords] **First Brazilian Fashion Show. Escola de Desenho Industrial. IAC-MASP. Gender studies. Material Culture.**

Recebido em: 07-11-2023

Aprovado em: 11-03-2024

Introdução

Há uma seção no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) que documenta a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC, fundado em 1951) e reúne registros das atividades dos cursos ofertados pelo IAC naquele período. Um deles foi o curso de formação em Desenho Industrial, que funcionou entre os anos de 1951 e 1953. Em uma das pastas, há uma série de fotografias que ilustra uma das iniciativas promovidas pelo IAC-MASP em parceria com o parque industrial de São Paulo: intitulada à época *Primeiro Desfile da Moda Brasileira*, que ocorreu no dia 6 de novembro de 1952.

O casal² Roberto e Luisa Sambonet, recém-chegados da Itália, participaram ativamente da iniciativa: Roberto era professor na Escola de Desenho Industrial e Luisa organizou a iniciativa junto à indústria têxtil, além de coordenar o ateliê-oficina para a elaboração de cerca de 60 modelos desenhados e confeccionados nas instalações do museu, dos quais 50 foram comercializados nas lojas Mappin. Sobre a aproximação com o MASP e as atuações junto ao museu, Luisa escreveu:

Nosso encontro com P. M. Bardi, a mente artística do braço frenético e super ativo do pequeno-grande Assis Chateaubriand, foi o trampolim esperado. O Sambonet dava aula de desenho no MASP, eu fiquei como grávida na prolongada gestação da Moda Brasileira. Roberto, vulcânico designer, com qualquer material a ser interpretado, desde o aço dos talheres da fábrica paterna até o cristal, a prata, o ouro; eu desde criança em íntimo interesse pelas 100 nuances da estética mais intrigante. Aceitamos a tarefa 'Bardiana' sem medo. A palavra 'estilista' não existia (e também hoje o seu uso se presta a polêmica) (Sambonet, s.d.)³.

O IAC surgiu com dois direcionamentos complementares: de um lado, a formação de profissionais para o desenvolvimento da indústria nacional; de outro, a propagação dos objetos e práticas modernas na formação de um público, o que caracterizava a função social e pedagógica que fazia parte da própria concepção do instituto. Nesse sentido, pensar o que se denominou o *Primeiro Desfile da Moda Brasileira* estava alinhado a uma ação de colocar em prática esses dois pilares. A iniciativa reuniu um grupo de artistas, designers e industriais com o intuito de contribuir para a criação de uma moda a partir dos ideais modernos e, ao mesmo tempo, próxima das características locais.

² A trajetória profissional do casal foi analisada junto de outras parcerias conjugais que permeiam as atividades de arte, design e arquitetura no MASP. Ver mais em: Almeida, 2022.

³ Este trecho consta em um manuscrito escrito por Luisa Sambonet (1921-2010) na última década de sua vida. O documento foi obtido junto à família Sambonet.

FIGURAS 1 E 2 - DEZ MODELOS VESTIDAS COM AS PEÇAS ELABORADAS PARA O PRIMEIRO DESFILE DA MODA BRASILEIRA, EM 1952 (IMAGEM À ESQUERDA). MATÉRIA *BRAZILIAN FASHIONS*, PUBLICADA NA REVISTA *LIFE* (IMAGEM À DIREITA).



FONTE: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP / Instituto Moreira Salles.

Uma das imagens da iniciativa (Figura 1) retrata, em primeiro plano, uma mulher sentada no chão e posicionada ao centro com um vestido longo e amplo. Um pouco mais ao fundo, nove mulheres vestidas com as peças elaboradas em uma das oficinas do museu para o evento. Na lateral direita da fotografia, uma delas - uma mulher negra - veste uma calça construída com couro de jacaré junto a uma camisa branca. Em uma segunda imagem (Figura 2), a mesma modelo (Gloria) aparece com um vestido marcado na cintura, construído com um tecido⁴ tramado com fibras de algodão e palha, à frente de um quadro do pintor Amadeo Modigliani. Essa segunda fotografia integra uma matéria publicada na revista estadunidense *Life* em 1953, ao lado de outras imagens de mulheres que participaram como modelos (Senaida, Lilian e Maria Helena)⁵ no evento, além de outras três fotografias: uma visão panorâmica da cidade de São Paulo à época, a de uma exposição do MASP em 1951 (Max Bill) e uma imagem de trabalhadores com tratores e escavadeiras na floresta amazônica em atividade para o cultivo de juta.

⁴ O tecido é de autoria de Klara Hartoch, professora da oficina de tecelagem do IAC-MASP à época. A peça que a modelo Gloria porta na fotografia é o vestido *Balaio*.

⁵ As modelos usam as seguintes peças: vestido *Mãe de Santo* - elaborado em algodão e fios de ouro, de autoria de Klara Hartoch), vestido *Urucu* - elaborado em linho, desenho de Roberto Burle Marx e realização de Lilli Corrêa de Araújo - e vestido *Confetis* - em rayon estampado.

Há, na matéria veiculada na revista *Life*, a construção de uma imagem moderna para o MASP, por meio das materialidades e visualidades que circularam em seus espaços. A isso, soma-se um diálogo com uma ideia de Brasil em prol do desenvolvimento, a partir da industrialização e modernização pela qual passaram algumas das grandes cidades brasileiras, como é o caso de São Paulo.

A matéria abordou o papel do MASP na criação de uma moda brasileira moderna como resultado do crescimento da cidade de São Paulo. Houve, ainda, destaque para o uso de elementos populares como maneira de produzir uma modernidade atrelada às tradições brasileiras. Essa intenção do museu de popularizar a moda brasileira foi elaborada por uma valorização dos elementos compreendidos como populares na época, em diálogo com o pensamento moderno que preconizava a apreciação dos objetos a partir de critérios de praticidade e funcionalidade.

O ano em que ocorreu o *Primeiro Desfile da Moda Brasileira* (1952) foi marcado por inúmeras iniciativas de Assis Chateaubriand (à frente do MASP naquela época) e do governo brasileiro na promoção do algodão tanto no mercado interno quanto externo. Esse período foi bastante fértil para a indústria têxtil brasileira, que chegou ao pós-Guerra ocupando a 2ª posição mundial em termos de capacidade produtiva. Segundo a pesquisadora Maria Claudia Bonadio (2017, p. 61), o tecido era considerado matéria-prima nacional, pois além de ser produzido no país naquele momento, era o mais vendido. A estratégia de Chateaubriand era de buscar atrelá-lo à alta-costura para elevar seu status. Nessa época, o algodão “atingia preços elevados e também sofria de defasagem em relação aos produtos importados”. (Bonadio, *ibid.*).

Além da parceria entre Luisa e Roberto Sambonet, a elaboração do projeto contou com inúmeras colaborações, tanto entre docentes e discentes do IAC com artistas próximos ao MASP, quanto desses com a indústria. Entre os nomes⁶ de artistas e designers envolvidos na iniciativa estão os de Carybé, Klara Hartoch, Lilli Corrêa de Araújo e Roberto Burle-Marx. Esse aspecto está diretamente relacionado ao objetivo de reforçar o caráter pedagógico da instituição, por meio do IAC, não apenas na formação dos profissionais, mas também na propagação dos ideais modernos por meio dos objetos.

Houve uma tentativa, nesse período, de construir uma marca em torno do museu em São Paulo. Essa intenção estava atrelada aos ideais da Bauhaus, escola alemã que influenciou a estruturação do curso de Desenho Industrial do museu paulista, ao lado do Instituto de Design de Chicago⁷. Os princípios da Bauhaus foram incorporados não apenas no ensino,

⁶ Os nomes constam na matéria “Uma moda brasileira”, publicada na revista *Habitat* (1952, n. 9). De todas as modelos, apenas uma possui o registro com nome e sobrenome (Ziza Girardelli). Em relação às demais, há apenas a menção ao nome. A maior parte das modelos eram alunas do curso de modelo do MASP.

⁷ O Instituto de Design de Chicago ficou conhecido como a nova Bauhaus (*New Bauhaus*) no contexto dos Estados Unidos. Com o fechamento da escola alemã, muitos integrantes migraram para os Estados Unidos e participaram da criação de institutos e departamentos nas escolas estadunidenses que deram continuidade ao projeto da Bauhaus, um desses espaços foi o Instituto de Design de Chicago (em suas variações: *New Bauhaus* - 1937-1938 -, *School of Design* - 1939-1944 - e *Institute of Design* - a partir de 1944), que teve em seu quadro de profissionais László Moholy-Nagy e Marli Ehrman, provenientes da escola alemã.

mas também na comercialização dos produtos por meio de uma marca vinculada às escolas. A divulgação de iniciativas como exposições, catálogos e revistas foi uma das etapas na consolidação de um projeto de escola moderna.

No caso do MASP, a atenção voltada à criação de uma moda brasileira em diálogo com a indústria nacional fortaleceu também essa função do museu de educar os profissionais e o público. Essa relação pode ser observada nas fotografias abaixo, em que podemos perceber uma ideia de modernidade e feminilidade associada à funcionalidade das peças apresentadas, em uma integração entre corpos, produtos e representações.

FIGURAS 3 E 4 - MULHER DESCONHECIDA, COM MÁSCARA, SENTADA NA CADEIRA *WASSILY*, DE MARCEL BREUER, 1926 (IMAGEM À ESQUERDA). ODETE LARA SENTADA NA CADEIRA *BOWL*, DE LINA BO BARDI, 1953 (IMAGEM À DIREITA).



FONTE: *Bauhaus-Archiv Berlin* (fotografia: Erich Consemüller)
e Instituto Moreira Salles (fotografia: Chico Albuquerque).

A imagem acima à esquerda (Figura 3) é uma fotografia de 1926, muito propagada nos livros de design, que traz uma mulher desconhecida, portando uma máscara metálica pintada - de Oskar Schlemmer⁸ - com um vestido - de Lis Beyer-Volger⁹ - e sentada na cadeira *Wassily* - do designer e arquiteto Marcel Breuer¹⁰. Já a imagem à direita (Figura 4) é

⁸ Oskar Schlemmer (1888-1943) foi professor da Bauhaus entre os anos de 1921 e 1929. Durante a exposição da escola em 1923, o artista contribuiu em diversas áreas, entre elas escultura, design gráfico e teatro. Sua obra mais conhecida é o *Ballet Triádico*, em que apresentou uma ideia de geometria coreografada por meio de três atos. Esse trabalho foi importante para difundir o espírito da Bauhaus.

⁹ Lis Beyer-Volger (1906-1973) foi aluna da Bauhaus entre os anos de 1923 e 1929. Participou da oficina de tecelagem da escola tanto no período supervisionado por Georg Muche quanto nos anos de Gunta Stölzl. Na década de 1930, dirigiu por seis anos o curso de tecelagem na *Max School* em Würzburg (Alemanha).

¹⁰ Marcel Breuer (1902-1981) foi aluno da Bauhaus durante o período de Weimar. Em 1925, ele foi nomeado jovem mestre da oficina de marcenaria, cargo que ocupou até 1928. Em 1937, o designer e arquiteto migrou para os Estados Unidos, onde lecionou na Universidade de Harvard e consolidou sua trajetória profissional.

uma fotografia de 1953, de autoria de Chico Albuquerque¹¹. Na imagem, a modelo Odete Lara¹² está sentada na cadeira *Bowl*¹³, da arquiteta e designer Lina Bo Bardi¹⁴. Acreditamos que Odete Lara vista um *tailleur* de duas peças - intitulado *Noroeste*¹⁵, desenvolvido para o *Primeiro Desfile da Moda Brasileira*.

Nas duas fotografias, ambas as mulheres estão sentadas de pernas cruzadas e com o olhar direcionado a quem as observa, uma por meio da máscara metálica que esconde sua identificação - em uma feminilidade robotizada e anônima - e a outra a partir de um olhar mais fechado que sugere despojamento e sensualidade. Nos dois casos, as peças que ambas vestem foram confeccionadas nas oficinas das escolas (Bauhaus e IAC-MASP). Elas estão representadas em uma unidade (corpo-roupa-cadeira), dando destaque a dois elementos centrais: a cadeira e o olhar de quem as observa, seja ele o do fotógrafo, seja ele para quem essas fotografias se destinam. Há a intenção de produzir, por meio dessas imagens, uma representação moderna para as instituições, que foi construída também a partir da tematização de uma feminilidade, implicada e propagada por meio das fotografias, associada também a uma masculinidade em dualidade que não aparece explicitamente, mas que também está implicada.

É interessante observar essa série de registros históricos por meio das fotografias para construir uma reflexão acerca do design, enquanto atividade que se estrutura a partir do pensamento moderno e de processos industriais. Nesse sentido, observa-se que ele atuou

¹¹Chico Albuquerque (1917-2000) nasceu em Fortaleza e, em 1945, mudou-se para São Paulo, onde abriu um estúdio de fotografias e se filiou ao Foto Cine Clube Bandeirante. Entre as décadas de 1960 e 1970, estruturou o departamento de fotografia da revista Abril. Ao longo de sua trajetória, atendeu clientes de setores como indústria automobilística, moda e arquitetura, além de ter realizado retratos de inúmeras personalidades da sociedade paulistana.

¹²Odete Lara (1929-2015) nasceu em São Paulo. Na década de 1950, fez curso de modelo no MASP e participou como modelo da iniciativa do museu em torno do *Primeiro Desfile da Moda Brasileira*. Após esse trabalho foi contratada pela TV Tupi, primeiro como garota-propaganda e depois como atriz. Posteriormente, também atuou como atriz no Teatro Brasileiro de Comédia, além de uma série de filmes, entre eles: *Bonitinha, mas ordinária* (1963) e *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

¹³A pesquisadora Silvana Rubino (2010) analisa duas fotografias de Lina Bo Bardi sentada na mesma cadeira Bowl, que ilustram a capa da revista *Interiors*. Em uma delas, a arquiteta e designer está parcialmente de costas - seu rosto aparece apenas em silhueta - com um livro na mão; na segunda, em maior destaque, Lina está sentada segurando um livro e com os pés posicionados para cima, novamente com o rosto escondido. Em ambas as fotografias, está vestindo uma calça e um calçado sem salto. Com base no pensamento de Vânia de Carvalho (2008), Silvana debate os gestos e posturas de Lina nas imagens por meio de uma compreensão articulada ao objeto central - a poltrona - e ao seu significado social. A autora coloca em evidência como Lina projeta seu corpo em relação à poltrona, ainda que de maneira pretensamente anônima. Nesse caso, é interessante observarmos as diferenças dos gestos do corpo da arquiteta junto à cadeira em relação ao corpo da modelo Odete Lara, tanto em termos de construção da imagem quanto da representação.

¹⁴Lina Bo Bardi (1914-1992) nasceu em Roma. Entre 1934 e 1939, estudou arquitetura na Universidade de Roma e, após sua formação, trabalhou nas revistas *Lo Stile* e *Domus*. Em 1946, migrou para o Brasil e se estabeleceu em São Paulo. Nas décadas de 1950 e 1960, atuou junto ao Museu de Arte de São Paulo e ao Museu de Arte Moderna Bahia, instituições onde elaborou projetos de escolas voltadas ao ensino de design - o curso de Desenho Industrial do MASP, que funcionou entre os anos de 1951-1953, e a Escola de Mestres e Projetistas do MAM-BA, que não chegou à etapa de concretização.

¹⁵Há duas peças relatadas no catálogo do *Primeiro Desfile da Moda Brasileira* que podem corresponder à roupa usada por Odete Lara na fotografia: *Cachoeira* (para a chuva no campo, *tailleur* impermeável) e *Noroeste* (para a chuva na cidade, *tailleur* com duas peças impermeáveis). A roupa é semelhante a uma das peças que a modelo vestiu no dia do evento, conforme podemos visualizar na Figura 1.

como agente de propagação dos ideais de modernidade, repercutindo em várias dimensões da vida cotidiana, da configuração das cidades aos corpos, assim como em seus arranjos. No caso do *Primeiro Desfile da Moda Brasileira*, pode-se observar o entrelaçamento das representações sociais de gênero envolvidas na elaboração, no uso dos objetos e nos significados que tais artefatos adquirem quando postos em circulação.

Cultura material: artefatos, gênero e representações

Historicamente, o surgimento do design enquanto prática de otimização para a produção em massa se insere no contexto da Revolução Industrial na Europa. Já em relação ao pensamento enquanto disciplina, temos dois projetos de origem alemã - atrelados às escolas Bauhaus e Ulm, assim como suas circulações e reconfigurações - que marcam uma linha hegemônica em torno dos parâmetros que estruturam tanto as práticas de ensino quanto as atividades projetuais, ambos construídos a partir de visões eurocêtricas, funcionalistas e universalistas. Esses aspectos apresentados são interessantes para situar o contexto histórico de surgimento da atividade para pensarmos no discurso que orienta o design enquanto prática e disciplina, e, em seguida, relacionarmos aos significados que as materialidades e visualidades adquirem quando produzidas e colocadas em circulação.

Sobre as questões históricas que possibilitaram a emergência do design na Europa, os pesquisadores Beatriz Colomina e Mark Wigley (2018) escrevem que a atividade foi ancorada em uma ideia de progresso, que teve como base de sustentação a industrialização e o consumo como meio de alcance de desenvolvimento, a partir de mecanismos orientados à racionalidade e à eficiência. Eles situam o conceito de design, mais especificamente de design moderno, em um discurso que começou na Inglaterra, migrou para o continente europeu, e continuou se expandindo até se tornar global em uma espécie de eco tardio da própria industrialização.

Paralelo aos processos de industrialização na Europa (séculos 18 e 19) e de surgimento e consolidação do design enquanto disciplina (século 20) no Brasil, o projeto da modernidade se estruturou a partir de grupos de uma elite econômica, historicamente extratvistas e colonialistas. Ao observar a organização material das casas paulistanas nas décadas de transição entre os séculos 19 e 20, a historiadora Vânia de Carvalho (2008) constrói esse panorama por meio de uma análise histórica dos artefatos, apresentando-os em sua dimensão política, econômica e social. Nesse contexto de alterações do tecido urbano e de condução a uma ideia de modernidade, a moradia, os objetos e os corpos ali presentes são observados pela autora em um relacionamento simbiótico entre espaços, artefatos e formação de identidades sociais baseadas na construção da diferença. Para a autora, “a cultura material, na qual consideramos também o corpo, seria a dimensão indissociável de ações, sentidos e valores” (id., p. 25).

Para o historiador Ulpiano Meneses (1998), os objetos atuam como veículos de qualificação social. Nenhum atributo de sentido, portanto, é imanente: “os atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido” (1998, p. 91). Assim, não há artefato neutro, e sim um objeto constituído pelas múltiplas malhas de mediações internas e externas que o envolvem.

Nesse sentido, a relação entre artefatos, espaços e corpos, a partir de uma dimensão de gênero, é fundamental para o tensionamento das representações sociais mobilizadas pelas

práticas de circulação e uso em uma perspectiva relacional entre os objetos, seus produtores e as pessoas para as quais eles se destinam, assim como as classificações e hierarquias que permeiam a documentação dos objetos e sua historiografia. Ou seja, por meio dessa perspectiva, podemos refletir sobre os significados e ações que tais artefatos – assim como suas tipologias – adquirem em uma determinada sociedade e em um dado momento histórico.

A teórica Teresa de Lauretis (1987) direciona os estudos de gênero para as tensões existentes entre as representações, as narrativas e os discursos, quer sejam hegemônicos ou não. O pensamento de Lauretis nos conduz tanto aos espaços representados quanto aos espaços que não são representados, mas que estão implícitos, inferidos. A autora pensa o gênero como um conjunto de relações e de efeitos elaborados nos corpos por um certo número de tecnologias sociais - como o cinema, que é o exemplo dado por ela - que produzem, promovem e implantam representações sociais de gênero. Nessa perspectiva, podemos compreender também o design como uma dessas tecnologias sociais que reproduzem e constroem o gênero por meio de suas práticas e em relação aos seus contextos de circulação e uso.

Pode-se começar a pensar que o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como práticas da vida cotidiana (Lauretis, 1994, p. 208).

Desse modo, o gênero é entendido por Lauretis como um efeito de cruzamento tanto de representações discursivas quanto visuais, elaboradas por diferentes instituições - regimes familiares, médicos, jurídicos, educativos etc. -, mas também por fontes não tão evidentes, como a arte e o cinema. Para a autora, o gênero não é algo inescapável e atrelado exclusivamente ao corpo, mas um conjunto de efeitos produzidos em corpos, ou seja, um conjunto de efeitos produzidos a partir de práticas e discursos que dão forma a eles, o que é denominado por ela de “tecnologia de gênero”. Sobre a maneira como Teresa de Lauretis estrutura o termo, o filósofo Paul Beatriz Preciado (2018) afirma:

De Lauretis nos convida a identificar o funcionamento de um conjunto de tecnologias de gênero, operando sobre os corpos que produzem não apenas diferenças de gênero, mas também diferenças sexuais, raciais, somáticas, de classe, de idade, de capacidade etc (Preciado, 2018, p. 120).

Avançando o pensamento de Lauretis, Paul Beatriz Preciado (2018) elabora o termo “tecnogênero”¹⁶ para abordar uma série de tecnologias - tecnologias biopolíticas - que elaboram discursos e práticas sobre os corpos. Ao observar o período após a Segunda Guerra

¹⁶Há um diálogo evidente com a noção de “Tecnologia de gênero”, de Teresa de Lauretis (1987). Enquanto Lauretis escreve sobre a tecnologia de gênero como um dispositivo, partindo do entendimento de Michel Foucault - de tecnologia sexual -, Preciado avança para pensar como o próprio sujeito está implicado, como produtor e intérprete dessa tecnologia e desdobrando o pensamento para elaborar o gênero enquanto artefato. Para esta última afirmação, o autor destaca dois processos históricos: a invenção da fotografia no século 19 e o surgimento e aperfeiçoamento das técnicas hormonais e cirúrgicas no século 20, etapas cruciais para a produção de novos sujeitos a partir de sua verdade visual (2018, p. 121).

Mundial - “sistema farmacopornográfico”, nas palavras de Preciado -, o autor concebe o gênero como um artefato, que funciona como uma tecnologia política atrelada ao capitalismo tardio e que atua na produção e reprodução dos corpos. Desse modo, o gênero é um efeito dessas tecnologias e é fabricado por meio das representações, das imagens, das narrativas e das instituições e está, portanto, em constante construção e reelaboração.

O gênero funciona como um mecanismo abstrato para a subjetivação técnica; ele é conectado, cortado, deslocado, citado, imitado, engolido, injetado, transplantado, digitalizado, copiado, concebido como design, comprado, vendido, modificado, hipotecado, transferido, baixado na internet, aplicado, traduzido, falsificado, fabricado, trocado, dosado, administrado, extraído, contraído, ocultado, negado, renunciado, traído. Ele transmuta (Preciado, 2018, p. 139).

Para o autor, o gênero está tão próximo dos processos de design, por meio da ideia de artefato, que pode ser fabricado e adquirido. A partir desse pensamento, Preciado constrói uma crítica que esclarece a maneira como o gênero é elaborado socialmente nos corpos por meio de uma multiplicidade de tecnologias políticas, ou seja, a construção de masculinidades e feminilidades é parte de uma ficção - bioficção, nas palavras do filósofo -, uma narrativa produzida por esse conjunto de tecnologias que atuam nos corpos. Essas ficções estão atreladas a regimes de produção dos corpos, dependendo do momento histórico e do contexto social e político.

A expansão do capitalismo colonial ocorreu em paralelo à propagação de epistemologias raciais e sexuais da Europa para todo o planeta, conforme escreve Preciado (2022). E, como sustentação a esse regime, existe uma infraestrutura política de classificação: ao se fabricar um regime econômico, se fabricam ao mesmo tempo hierarquias sexuais e raciais que operam por meio de tecnologias de governança e de representações que reconhecem apenas como válido e detentor da produção e acumulação de riquezas, o corpo masculino heterossexual e branco.

A infraestrutura política de tecnologias de governança se constrói por meio da classificação social de seres vivos a partir de taxonomias modernas de espécie, raça, sexo e sexualidade. Essas categorias binárias serviram para legitimar a destruição do ecossistema e a dominação de determinados corpos sobre outros (Preciado, 2022, p. 41, tradução nossa).

No Brasil, a produção da antropóloga Lélia Gonzalez (1984) nos fornece aportes essenciais para os estudos das representações em uma articulação para fazer com que determinadas formas de injustiça social pareçam inescapáveis. Gonzalez analisa como o regime de representação hegemônico atua na sustentação de um conjunto de estereótipos, que fixam as pessoas em determinados lugares sociais específicos e marcados. O objetivo dessas representações sociais é criar um disfarce da realidade para apresentá-la como justificativas de exploração econômica e de manutenção das formas de opressão racial e de gênero.

Nesse sentido, é pertinente pensar que os artefatos estão imersos e atravessados por um conjunto de relações sociais, que evidenciam determinadas narrativas e representações a partir de seu contexto de produção, circulação e uso. Autoria, autoridade e anonimato na

produção da cultura material têm classe, raça, etnia e gênero muito específicos, assim como as configurações de uma memória coletiva e das representações por meio das materialidades e visualidades.

A partir do que foi mencionado até o momento, podemos compreender o design - assim como a moda¹⁷ - como uma tecnologia de gênero, nos termos de Teresa de Lauretis, e como parte de um sistema de representação coletivo em que a atividade e suas práticas moldam e são moldadas pelas relações sociais de gênero mobilizadas a partir de momento histórico e contexto social. Ou seja, podemos pensá-los como uma tecnologia social que participa da construção e reelaboração das representações de gênero.

A pesquisadora Laura Zambrini (2016, p. 53), com base no pensamento de Joanne Entwistle (2002), escreve que ao se projetar uma peça de vestuário também se projeta o gênero. A relação entre corpo e corpo vestido se inscreve em um contexto sociocultural e os usos sociais das peças não são neutros, o que torna os objetos elementos importantes para a reflexão sobre o processo de fabricação das identidades de gênero de acordo com cada momento histórico. Para a autora, pode-se afirmar que na modernidade industrial, os objetos tiveram um lugar significativo em torno da classificação e padronização dos gêneros em termos binários.

Dessa maneira, podemos pensar o design e a moda como campos que produzem não apenas o artefato em si, mas também narrativas e representações. Há um movimento duplo de ação por meio de suas práticas, pois, ao mesmo tempo em que ele reflete as relações de gênero, ele também participa da construção dessas relações na sociedade, em uma interação direta com o contexto ao qual a prática está vinculada.

Gênero como quadro de análise por meio de registros históricos

Voltando às imagens mencionadas no início deste artigo, podemos pensar na representação histórica de determinados grupos sociais em termos de presenças e ausências que ocorrem ao mesmo tempo e que se constroem em relação. Desse modo, articular o gênero como dispositivo crítico é pensar em maneiras de reconstituir histórias - e representações - por meio de registros históricos, sem deixar de lado o caráter heterogêneo dos grupos sociais, articulando o caráter singular e coletivo.

O *Primeiro Desfile da Moda Brasileira*, promovido pelo IAC-MASP, mobilizou um conjunto de profissionais em torno de um projeto de idealizar uma moda brasileira atenta às transformações pelas quais a cidade de São Paulo havia passado na primeira metade do século 20 e em diálogo com elementos do que naquele período eram considerados populares e portadores de uma identidade nacional. Ao observarmos as fotografias, podemos notar a presença significativa de mulheres na concepção, materialização e circulação da iniciativa, enquanto artistas, designers, modelistas, costureiras e modelos, bem como na constituição do público para o qual o evento se destinou.

¹⁷ Entendemos o design e a moda como campos de estudos que têm origens e especificidades próprias, ao mesmo tempo que se estruturam em paralelo e em diálogo entre si e com outros campos, sobretudo em relação à arte e à arquitetura. No entanto, é importante mencionar que como área de formação superior no Brasil, desde 2004, eles se constituem como um campo comum. A respeito disso, consultar a pesquisa de Verena F. Tidei de Lima (2018).

FIGURAS 5 E 6 - COSTUREIRAS E MODELISTAS TRABALHANDO NA CONSTRUÇÃO DAS PEÇAS PARA O *PRIMEIRO DESFILE DA MODA BRASILEIRA*, EM 1952 (IMAGEM À ESQUERDA). PLATEIA COMPOSTA POR MUITAS MULHERES DURANTE A EXIBIÇÃO DA INICIATIVA PROMOVIDA PELO IAC-MASP, EM 1952 (IMAGEM À DIREITA).



FONTE: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP / Instituto Moreira Salles.

Sobre a relação entre a iniciativa e as transformações vivenciadas na cidade de São Paulo naquele momento, Luisa Sambonet (1952) escreveu acerca da necessidade em se adaptar a moda daquele momento à nova dinâmica das cidades modernas, atingindo as mulheres da média burguesia que estavam inseridas no mercado de trabalho e experimentavam os espaços dessas cidades. Essa ideia estava no cerne da iniciativa do MASP de elaborar a modernidade em diversas frentes, e a roupa integrava esse processo.

Torna-se necessário, portanto, no caso, ter sempre em mente o problema da média, da maioria das mulheres brasileiras, das secretárias que vivem nos arranha-céus do centro da cidade, das mulheres da média burguesia, das comerciárias, das estudantes, das professoras. A mulher brasileira não deve e não pode mais vestir-se seguindo a história de ontem, mas sim para viver a crônica de hoje, nas suas e mais modernas cidades. (...) O mundo moderno pede um outro estilo de mulher. O progresso, com suas exigências de extrema simplicidade, no esforço constante dirigido num sentido cultural, irá reduzir os elementos do vestuário feminino ao essencial (Sambonet, 1952, p. 66).

No trecho acima, observamos a intenção de se criar uma roupa que permitisse a uma parcela das mulheres brasileiras o trânsito nas cidades modernas e o exercício de uma série de funções que vinham se intensificando no período. Ao mesmo tempo em que algumas das peças projetadas para o desfile traziam formas clássicas, trabalhadas com materiais mais nobres, havia também uma preocupação em produzir modelos mais retos e funcionais. É interessante identificarmos, a partir desse aspecto, uma diversidade de práticas e trabalhos envolvidos na materialização da iniciativa e na elaboração de uma narrativa para o que era considerado adequado para o corpo das mulheres a partir de uma ideia de modernidade e feminilidade.

A relação da iniciativa com a cidade foi ainda mais ampla ao levar o MASP para a fachada da loja Mappin, situada à época no centro de São Paulo. Os produtos foram exibidos ao lado de elementos que remetiam ao museu - caso da tela de Jean-Baptiste Debret e da cadeira dobrável, criada por Lina Bo Bardi para o auditório da instituição (Figura 7) - e às tradições populares - com uma fotografia de uma jangada (Figura 8). No catálogo do evento, consta que os produtos comercializados custavam entre 1.200 a 9.800 cruzeiros, ou seja, eram destinados a um público bastante restrito da sociedade brasileira à época¹⁸.

FIGURAS 7 E 8 - VITRINES PARA A LOJA MAPPIN, COM ROUPAS DESENVOLVIDAS PARA O PRIMEIRO DESFILE DA MODA BRASILEIRA. À ESQUERDA: DUAS MANEQUINS AO LADO DE UMA FOTOGRAFIA DO MASP DO PERÍODO E DE UMA TELA DO ARTISTA JEAN-BAPTISTE DEBRET. À DIREITA: UMA MANEQUIM JUNTO A UMA IMAGEM DE JANGADA AO MAR E A UMA REDE DE PESCA.



FONTE: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP / Instituto Moreira Salles.

Em matéria do jornal *Diário da Noite* - intitulada *Lançamento da Moda Brasileira, 1952* -, há relatos de mulheres que estiveram presentes no dia do evento e teceram comentários sobre a iniciativa. Uma delas (Clô Prado) afirma que os artistas envolvidos conseguiram imprimir um funcionalismo nas peças, ao conciliar clima, modo de vida e simplicidade nas linhas. Em outro relato, Dana Mendonça, compara os produtos ao samba e baião, podendo ser exportados da mesma maneira que os ritmos musicais. Em um terceiro comentário, Maria Amalia Ribeiro de Lima, relata que apreciou visualizar desenhos inspirados na cultura brasileira (candomblé, escola de samba, caramolas, bala de coco de aniversário etc.), o que imprimia uma identidade nacional nos produtos.

Ao cruzar os relatos e as fotografias em torno do *Primeiro Desfile da Moda Brasileira*, nos direcionamos a refletir sobre as representações sociais que participam da elaboração, do uso dos objetos e dos significados que tais artefatos adquirem quando postos em circulação, com o objetivo de examinar a maneira como o gênero aparece explícito e implícito nas práticas de moda e de design.

¹⁸Para termos uma referência do valor das peças em relação ao período, o salário mínimo no ano em que ocorreu o desfile (1952) equivalia a 1200 cruzeiros.

Por meio desse conjunto de imagens e relatos do período, é interessante refletirmos sobre a construção de uma ideia de moda brasileira permeada por um entrelaçamento entre corpo, gênero e artefatos destinados a eles. Entendemos a moda e o design como um processo de representação coletivo, em que os artefatos projetados estão atravessados por diversas configurações sociais. Dessa maneira, compreender o gênero como conceito crítico - e tê-lo como ponto de partida de investigação - é entendê-lo como um quadro de análise na observação dos usos dos artefatos e de suas representações, partindo do pressuposto que eles não são neutros e são perpassados por múltiplas relações sociais.

Considerações finais

À título de conclusão, é importante mencionar que não há como se pensar nas atividades de moda e de design e as representações mobilizadas pelos campos dissociadas de uma perspectiva social, econômica e política. Nossa intenção foi a de inscrever a história da moda e do design em diferentes campos - história do corpo, história das relações de gênero, história das cidades e cultura material. Ao fazer esse percurso, nosso intuito se baseia no entendimento do gênero como quadro de análise e ponto de partida de investigação, colocando em evidência a relação entre corpos, práticas e objetos por meio dos registros históricos e tensionando-a a uma multiplicidade de relações sociais.

Referências

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e profissionalização no design**: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escola MASP e MAM Rio. 2022. Tese (Doutorado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

BONADIO, Maria Claudia. BONADIO, Maria Claudia. "A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987)". **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 22. n. 2. p. 35-70, 2014.

BONADIO, Maria Claudia. "Chatô: o rei do algodão". **História: Questões & Debates**, Curitiba, vol. 65, n. 2, p. 39-67, 2017.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

COLOMINA, Beatriz; WIGLEY, Mark. **Are We Human?** Notes on an Archaeology of Design. Zurique: Lars Muller Publishers, 2018.

ENTWISTLE, Joanne. **El cuerpo y la moda: una visión sociológica**. Barcelona: Paidós, 2002.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

LAURETIS, Teresa de. “A Tecnologia de Gênero”. Tradução de Suzana Funck. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Verena Ferreira Tidei de. **Ensino superior em design de moda no Brasil: práxis e (in)sustentabilidade**. Tese de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Dysphoria Mundi**. Paris: Éditions Grasset, 2022.

RUBINO, Silvana B. Corpos, cadeiras, colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 34, p. 331-362, jan.-jun., 2010.

SAMBONET, Luisa. “Uma moda brasileira”. **Revista Habitat**, São Paulo, n. 9, 1952, p. 66-85.

SAMBONET, Luisa. **Manuscrito elaborado na década de 2000**, s/d. Acervo da família Sambonet.

ZAMBRINI, Laura. Olhares sobre moda e design a partir de uma perspectiva de gênero. **dObras** – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 9, n. 19, p. 53–61, 2016.

Revisor(a) do texto: Eduardo Paschoal de Sousa, doutorado (USP). E-mail: edups@usp.br