

Dos traços ao vazio: estruturalismo, ontologia da multiplicidade e moda

From traces to the void: structuralism, ontology of multiplicity, and fashion

Yuri Rezende Taraciuk¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5759-6878>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i47.2057>

[resumo] Este texto percorre os signos, o estruturalismo e o *Ser*; percorre a moda. Com base na ideia barthesiana de que a moda representa a capacidade humana de fazer o insignificante significar, este artigo apresenta uma discussão de cunho filosófico sobre como a moda expressa uma importante dimensão do *Ser* humano, evidenciando o caráter lúdico que caracteriza sua existência. A discussão se ancora nas premissas estruturalistas apresentadas por Roland Barthes sobre a moda e na linguística de Ferdinand de Saussure, articuladas às releituras contemporâneas de Patrice Maniglier, o qual defende que o estruturalismo fornece as bases para uma ontologia da multiplicidade, na qual o *Ser* é definido não por uma essência, mas por relações diferenciais. Nessa perspectiva, o argumento apresentado sugere um paralelo entre a arbitrariedade do signo e o vazio existencial da vida, que se desdobra na afirmação da potência humana de significar o insignificante, transcendendo meros fins imediatistas de sobrevivência e manifestando-se no dispêndio e na ludicidade, sendo a moda uma expressão singular de tal potência. Metodologicamente, o trabalho caracteriza-se como um artigo conceitual, fundamentado na análise crítica da bibliografia e no uso da performance artística *Caminhada em Viena* (1965), de Günter Brus, como fio condutor que articula moda, arte e teoria, expondo, na própria trama do texto, a defesa de uma filosofia da moda como filosofia do *Ser*.

[palavras-chave] **Moda. Estruturalismo. Ontologia. Filosofia. Arte.**

¹ Mestre em Planejamento Urbano e Regional (UFRGS). Pesquisador independente. yuritaraciuk@outlook.com. <http://lattes.cnpq.br/5629150956346234>.

[abstract] This text traverses signs, structuralism, and *Being*; it traverses fashion. Drawing upon the Barthesian idea that fashion represents the human capacity to make the insignificant signify, this article presents a philosophical discussion on how fashion constitutes an important dimension of the human *Being*, highlighting the playful character that characterizes human existence. The discussion is anchored in the structuralist premises presented by Roland Barthes regarding fashion and in the linguistics of Ferdinand de Saussure, articulated with the contemporary reinterpretations of Patrice Maniglier, who argues that structuralism provides the basis for an ontology of multiplicity, in which *Being* is defined not by an essence, but by differential relations. From this perspective, the argument presented suggests a parallel between the arbitrariness of the sign and the existential void of life, which unfolds in the affirmation of the human capacity to signify the insignificant, transcending survivalist ends and manifesting itself in expenditure and playfulness, with fashion being a singular expression of this capacity. Methodologically, the work is characterized as a conceptual article, grounded in the critical analysis of the literature and the use of Günter Brus's artistic performance *Vienna Walk* (1965) as a guiding thread that articulates fashion, art and theory, exposing, within the very fabric of the text, the defense of a philosophy of fashion as a philosophy of *Being*.

[keywords] **Fashion. Structuralism. Ontology. Philosophy. Art.**

Recebido em: 05-03-2026.

Aprovado em: 16-06-2026.

Abertura

Este texto parte da matéria dos signos, onde a linguagem deixa de ser mero instrumento comunicacional e se revela como modo de existir. Do traço negro que corta o corpo de Günter Brus² em sua caminhada pela Viena de 1965 na performance intitulada *Caminhada em Viena (Wiener Spaziergang)*, desdobra-se uma discussão que articula estruturalismo, ontologia e moda. Nesse percurso, o que se delineia é a compreensão de que a materialidade da tinta, dos sons, dos tecidos, dos gestos e da história determina as condições de possibilidade do *Ser*. Fundado no vazio da diferença, esse *Ser* não encontra qualquer propósito fundamental que defina sua existência, mas, ao invés de ver na arbitrariedade seu fim, ele descobre nela a potência criativa capaz de conferir sentido ao absurdo que é

² Membro do Acionismo Vienense (*Wiener Aktionsgruppe*) – movimento artístico que surgiu e se desenvolveu durante as décadas de 1960 e 1970 na Áustria e que atuava por meio de performances, *body art*, *happenings* e *action painting* –, Brus ficou conhecido por suas obras extremas envolvendo violência física e escatologia. Apesar desse histórico, *Caminhada em Viena* (1965) consistiu apenas em uma caminhada pelo centro de Viena com o artista pintado de branco e um traço preto cortando-o ao meio. Originalmente, a performance pretendia percorrer pontos históricos da cidade, mas ela foi previamente interrompida por um policial que o multou por perturbação da ordem pública (Barber, 2013).

a vida, sendo a moda, em especial o vestuário, um campo privilegiado da expressão dessa potência “de fazer o insignificante significar; [...] o signo do ‘propriamente humano’” (Barthes, 2009, p. 423).

Com base nessa citação de Barthes, este artigo propõe uma reflexão ontológica, e até mesmo existencial, com o objetivo de demonstrar como a moda representa uma importante dimensão do *Ser*, evidenciando a sua capacidade lúdica de significar a realidade. Tal argumento se baseia nas premissas estruturalistas que fundamentam as análises de Barthes (2005, 2009) sobre a moda³, atualizadas por Patrice Maniglier (2013, 2023) através da sua leitura da obra de Ferdinand de Saussure (2002, 2012). Para Maniglier, a concepção saussuriana de signo, baseada na arbitrariedade e na diferença, carrega uma afirmação ontológica na medida em que o signo se constitui como um *Ser* duplo cuja natureza é variar, caracterizando o cerne de uma ontologia da multiplicidade⁴.

Esta reflexão busca articular o *Ser* dos signos ao *Ser* humano, traçando um paralelo entre a arbitrariedade que sustenta a relação entre significante e significado e o vazio existencial que sustenta a vida. Distante do niilismo, a ideia de *vazio* se refere à inexistência de um fundamento transcendental que determine o sentido do *Ser* de modo fixo e necessário. Nessa perspectiva, a aceitação do absurdo de tal vazio se caracteriza como uma forma de libertação de supostas amarras metafísicas, uma afirmação da criatividade humana capaz de significar o insignificante. É com base nesse pensamento que a moda, compreendida como uma expressão exemplar dessa potência propriamente humana em todas as suas qualidades e problemas, evidencia essa dimensão do inútil, isto é, do dispêndio que constitui o *Ser* do humano. Por consequência, na articulação entre o pensamento contemporâneo acerca do estruturalismo e a moda, este artigo se revela como uma defesa de uma filosofia da moda enquanto filosofia do *Ser*.

É importante dizer que esse vínculo ao estruturalismo tem um caráter de filiação, ou seja, é uma herança de traços dados ao mesmo tempo em que se permite ser atravessado por outras influências. Essa filiação traz consigo um certo peso, pois remete a uma perspectiva teórica que revolucionou as ciências humanas e sociais no século XX e que não pode ser reduzida a uma corrente de pensamento unitária. Como nenhum artigo seria capaz de fazer a história do estruturalismo – ou ainda, *estruturalismos* –, a abordagem adotada foi reduzir esse problema a uma linha de raciocínio que começa na compreensão do signo e segue para o campo da moda e da ontologia. Visando manter a coerência argumentativa e escapar de uma leitura ortodoxa dos referenciais teóricos, prezou-se pela construção de uma ideia capaz de se autossustentar e de dialogar com outras perspectivas, incorporando as teses estruturalistas como proposições de uma filosofia calcada no diálogo e na tradução.

Para elaborar tal discussão, o texto incorpora a performance de Brus como um gesto metodológico de costura entre diferentes áreas, conceitos e temas. Sendo assim, este estudo

³ Barthes (2009) distingue a *Moda*, para se referir ao sistema, da *moda*, no sentido de *uma moda*. Como este texto se refere à moda apenas no sentido de sistema, utilizou-se somente a grafia em letra minúscula.

⁴ A ideia de *ontologia* – o estudo filosófico do *Ser* – empregada aqui se distancia da tradição metafísica clássica, a exemplo de Parmênides (Santos, 2000), que busca essências fixas e imutáveis. Em contrapartida, a proposta de uma ontologia da multiplicidade tem base material, relacional e variável, fundamentando a compreensão do *Ser* em relações diferenciais e variáveis situadas na vida social e no movimento da história.

pode ser compreendido como um artigo conceitual (Jaakkola, 2020) ancorado na análise crítica da bibliografia teórica e na elaboração e exposição dos argumentos por meio de uma articulação com a performance artística, utilizando-a não como objeto de análise em si, mas como fio condutor do raciocínio. Espera-se, assim, que a forma e o conteúdo do artigo exponham na prática a potência filosófica subjacente à moda.

FIGURA 1 – GÜNTER BRUS, *VIENNA WALK*, 1965 (2005)



FONTE: Cortesia de © mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Donation by the artist.

Traços: dos signos

Viena, 5 de julho de 1965. Um carro estaciona na *Heldenplatz*, a “Praça dos Heróis”, e dele sai um homem vestindo um terno coberto de tinta branca. O caminhante começa seu percurso delineando trilhas feitas de diferentes elementos e vistas (ou não) por diferentes olhos, trilhas que se manifestam na energia do corpo em movimento, nos detritos do chão e no trajeto percorrido. Como um pincel humano, o caminhante – chamado Günter Brus – fala sobre um *Ser* vazio e transitório, como a tinta que transita pela cidade. Mas algo perturba essa fala, um traço em tinta preta corta o caminhante pela metade, um traço cujo silêncio evoca o trauma de um vazio que sustenta a língua que a fala atualiza.

De início, surgem dois termos fundamentais para este percurso: a língua e a fala, compreendidos sob uma perspectiva estruturalista. Distante das críticas que atribuem ao estruturalismo uma certa primazia da forma, confundindo-o com o formalismo, ou também das que alegam uma suposta desconsideração da história e da agência dos sujeitos, pressupostas desde as formulações de Saussure (2012), a afirmação em prol do estruturalismo parte de uma defesa de cunho ontológico fundamentada na ideia de um *Ser* cuja natureza é variar: o signo (Maniglier, 2023). Nessa perspectiva, a língua e a fala são compreendidas como dimensões da linguagem que mobilizam, por um lado, certas capacidades e competências de cunho fisiológico, psicológico e social e, por outro lado, uma convocação, em um lugar e tempo determinados, de uma combinação de entidades da língua previamente estabelecidas.

Pode-se dizer que a “linguagem no sentido mais amplo é uma atividade: a atividade de falar” (Maniglier, 2023, p. 154), sendo a fala o ato particular na qual ela se manifesta a partir da realidade passiva da língua. A língua não é “um conjunto de meios finitos que permite dizer coisas em número infinito” (Maniglier, 2023, p. 204), tampouco um meio exterior ao pensamento e que o limita, mas um conjunto de campos gerativos que determinam “um número indefinido de coisas que podem ser ditas” (Maniglier, 2023, p. 204). Em seu ato, Brus não cria algo a partir do nada, mas realiza e atualiza as possibilidades dadas pela materialidade do corpo, das vestes, da cidade e da história (Maniglier, 2023). A criação, portanto, é um processo que emerge de uma potência, uma possibilidade, como no caso do neologismo *despensar*, que, apesar de não existir formalmente no português, existe em potência na língua, uma vez que o prefixo *des-* pode se unir ao verbo *pensar*. Assim, os sujeitos não são criadores plenamente livres, mas intérpretes e participantes de jogos com regras mais ou menos fixas.

Contudo, não se pode ver nesses limites uma espécie de delimitação do pensável, como se o idioma fixasse a realidade de seus falantes. Tal compreensão, conhecida na linguística como hipótese de Sapir-Whorf, crê que um inglês, por exemplo, não poderia compreender totalmente o significado de *saudade*, uma vez que faltaria um termo correspondente em seu idioma. Dentre os fundamentos dessa tese está a ideia de que a linguagem seria apenas um meio para comunicar pensamentos, pressupondo uma função *a priori* a ela e contrária a concepção da língua como um campo gerativo, pois nela a língua não é um meio exterior ao pensamento e que o delimita – como se a saudade fosse algo inacessível devido à falta de uma palavra –, mas é em si mesma um pensamento, o que explica como um inglês pode experimentar e expressar a saudade mesmo que pela via de outros termos.

Tal qual a linguagem, que não serve apenas para comunicar, o traço negro que corta o caminhar desdobra-se para além dessa função, e nesse movimento que divide carne e tecido ele explicita o sistema da moda. O conceito de sistema, no estruturalismo, não corresponde a uma forma coesa, fechada e imutável, mas a um conjunto de correlações que regulam, justificam, proíbem, obrigam e/ou permitem a disposição e o valor de seus elementos. Os sistemas – seja da língua ou do vestuário – são a cada momento de sua história estruturas⁵ completas constituídas por elementos externos e internos em que a transformação ou deslocamento de um elemento é capaz de produzir uma modificação no conjunto (Barthes, 2005). Se fosse possível ver todas as vestimentas de uma cultura desde sua origem até o presente, notar-se-ia um número indizível de transições (Baudelaire, 2023), similar à transição do latim para o português, e em meio a essas transformações se veria o sistema preservar a sua codificação interna, sendo atravessado por descontinuidades, rupturas e interações com outros fatores, fazendo da língua e do vestuário “instituições em devir” (Barthes, 2005, p. 267).

Aproximada da linguagem por meio do conceito de sistema, a moda, e mais especificamente o vestuário, distancia-se dos mitos da criação livre, da individualidade e da improvisação (Barthes, 2005). Caso se queira transpor os conceitos de língua e fala para a moda, pode-se dizer que a *indumentária* corresponde à *língua* como dimensão social do sistema normativo pelo qual os sujeitos realizam o ato particular do vestir-se, realizado no *traje*, correspondente à *fala* (Barthes, 2005). Apesar dos limites dessa transposição, uma vez que a língua e o vestuário possuem diferenças materiais, sociais e circunstanciais; tal aproximação exprime o caráter estrutural da moda e o papel da agência dos sujeitos nesse sistema que, de maneira semelhante à língua, não se configura como uma mera vontade individual, mas um ato situado em um contexto condicionado por determinantes anatômicos, históricos, culturais, tecnológicos, econômicos, políticos e geográficos.

Porém, mais importante do que essas definições é o fato de que a explicitação do sistema da moda indica o deslocamento de sua função social. Somada à função utilitária, de adorno e comunicacional, o vestuário constitui também um ato de significação (Barthes, 2005). Como tal, essa atividade de dar sentido a *algo* não se reduz ao objetivo de comunicar esse *algo* a alguém, mas simplesmente de pensá-lo, de pensar a si e ao mundo. Ainda que seja mais difícil observar essa dimensão, uma vez que nas sociedades atuais o vestir-se, no geral, se configura como um ato de comunicação de si ou de utilidade prática, ela é fundamental para a compreensão da moda e da sua relação com aquele *Ser* cuja natureza é variar: o signo.

O signo é uma entidade de natureza complexa que não representa uma realidade externa a ele – como em perspectivas idealistas que cindem o espírito e a matéria –, mas faz parte dela enquanto produto da atividade cerebral e da vida social, constituindo um ente espiritual e objetivo. Longe de concepções metafísicas, esse “espírito” se refere a um plano que pode ser designado como mental, psíquico e/ou simbólico, ou ainda, simplesmente

⁵ Enquanto o *sistema* corresponde a uma organização conceitual dos fenômenos observados, as *estruturas* são os modelos construídos para dar conta desses sistemas com base em quatro condições: 1) possuir caráter de sistema; 2) pertencer a um grupo de transformações; 3) possibilitar previsões no modelo; 4) dar conta dos fatos observados (Lévi-Strauss, 2017b).

como algo que “está dentro da nossa cabeça” (Saussure, 2002, p. 117). O signo não é a mera associação entre um significante (a palavra /sol/)⁶ e um significado (o astro que brilha no céu), ou seja, os fenômenos não se apresentam de maneira clara para, então, serem associados a significações, mas eles são coproduzidos e coincidentes aos fatos da linguagem, constituindo uma dualidade em que ambas porções fenomenais requalificam uma à outra, unindo domínios empíricos distintos na formação de um terceiro plano – o signo – percebido imediatamente pela experiência subjetiva como um duplo em si. Ao contrário da relação de causalidade que liga os pés que caminham à caminhada – da estrutura óssea e muscular é possível remontar uma função –, na língua não existe ligação natural entre o sol observado e a palavra /sol/, seja ela escrita ou falada, pois nada impede que o significante /sol/ seja substituído por /lua/ ou /planeta/. Ainda assim, embora seja arbitrário, o signo não é livre, uma vez que a nível social o signo [sol] aparece como algo dado, não tendo sido escolhido por ninguém e não podendo ser substituído pela simples vontade individual ou coletiva, o que explica o aspecto *objetivo* da sua realidade. Logo, a palavra exprime a impressão de uma experiência qualitativa partilhada, fazendo do sujeito não a sua origem e autoridade, nem mesmo um mero peão de seus mandos e desmandos, mas um jogador que atualiza as possibilidades dadas pelo jogo paradoxal de uma liberdade-não-livre (Maniglier, 2023).

Nesse jogo de cartas marcadas, o signo aparece como uma herança de um tempo anterior, expondo a historicidade das instituições sociais, o modo como se dão as suas conservações e transformações. Ao cortar seu corpo e vestes com um traço semelhante ao que separa significante/significado, Brus realiza e atualiza a instituição da indumentária em seu traje, jogando com os elementos dados – o terno e o modo de vesti-lo – e as decisões individuais – a tinta branca e o traço negro. Como na língua, o signo de moda também é formado por um significante, a roupa ou acessório, e um significado que pode ser explícito e mundano (o verão, o campo, o trabalho, a festa...) ou implícito, isto é, a moda em si (como nos casos em que se diz: “o *elemento X* está na moda”), e assim como na língua, nada de natural vincula um blazer a uma calça, muito menos a combinação de ambos a uma classe ou a um trabalho (Barthes, 2009). De modo mais preciso, pode-se dizer que na moda os signos são relativamente arbitrários, pois ao contrário da língua, cujos sons e traços podem ser associados a qualquer ideia, nela existem limitações anatômicas, climáticas, funcionais e tecnológicas (Saussure, 2012, p. 116), bem como a interferência (bem sucedida ou não) de certos grupos no estabelecimento de determinadas tendências (Barthes, 2009). Apesar disso, os limites das formas de vestuário evidenciam a infinitude de sentidos possíveis, uma vez que o aparecimento de uma mesma peça de roupa em diferentes épocas e culturas, como no caso de peças semelhantes a biquínis na antiga cidade de Pompéia, não indica que elas possuíam o mesmo sentido ou função social que lhes é atribuída no Brasil do século XXI. Percebe-se, assim, que a popular ideia de que “*tal coisa está na moda*” se refere a esse sistema que investe em imagens, sentidos e razões capazes de naturalizarem elementos arbitrários, o qual substitui o tempo do desgaste pelo do consumo e cria a aparência de uma lei eterna ou necessidade empírica (Barthes, 2005, p. 309, 2009, p. 402-403).

⁶ As barras designam o valor fonológico e gráfico do signo; os colchetes seu valor total (significante/significado).

Contudo, se os signos não possuem um vínculo natural com um referencial, uma essência fixa que os fundamente, o que os define?

Ser aquilo que os outros não são, distinguir-se suficientemente para não ser confundido com outro signo; em outras palavras, as relações de diferença definem os signos. O *terno* é um *terno* por não ser um *maiô*, porque existe uma série de diferenças que constituem o significante e uma série de diferenças que constituem o significado, sendo que esses dois planos se condicionam reciprocamente a ponto de formarem uma singularidade dupla. Essas diferenças não remetem a uma suposta essência imutável, mas a elementos percebidos e significados de formas variadas a depender do contexto histórico e cultural. A negatividade diferencial se refere ao significante e ao significado tomados separadamente, pois, no momento em que se considera o signo em sua totalidade – e é apenas assim que eles são percebidos –, se está diante de um termo positivo em suas relações com outros signos e o que se tem é uma oposição, sendo o valor um jogo diferencial e opositivo (Saussure, 2012). Em suma, a arbitrariedade e a diferença são qualidades correlativas que constituem o valor e a unidade⁷ dos signos (Maniglier, 2023).

De forma breve, conceitos fundamentais como língua, fala, indumentária, traje, signos, arbitrariedade e diferença foram delineados neste início, como se Brus, o pincel humano, estivesse se habituando aos seus calçados. O que se destaca é a compreensão de que a língua e a moda são fatos sociais que escapam da livre determinação de seus sujeitos e de uma finalidade absoluta, são sistemas de signos arbitrários (ou relativamente arbitrários) definidos não por essências, mas por relações diferenciais. Diante disso, o caminhante retorna ao seu *Ser* vazio e transitório, agora marcado pela diferença entre a tinta branca e o traço que a divide.

Trajetórias: da moda

A Viena de 1965, tela do pincel humano, era uma cidade marcada pelo trauma do pós-guerra. Foi pensando nisso que Günter Brus planejou um trajeto silencioso que começava no Palácio de *Hofburg*, onde Hitler anunciou a anexação da Áustria à Alemanha nazista, e seguia até a catedral de *Stephansdom*, destruída durante a Segunda Guerra Mundial (Barber, 2013). Entretanto, tal qual os signos que derivam pela diferença, o percurso do artista também seguiu por outros caminhos, carregando com ele o olhar curioso dos transeuntes e o desdém dos policiais, revelando que mesmo silenciosa, sua tinta ainda falava aos outros.

A questão da diferença, contraposta a uma essência imutável, é central para a compreensão do conceito de sistema em sua acepção estruturalista. Se a tinta preta e a branca, ou o terno e o maiô, formam um sistema, é somente na medida em que *X* difere de *Y* e vice-versa, sendo o sistema não algo exterior que condiciona esses elementos a uma forma ideal, mas a relação significativa entre eles (Andrés Segovia; Shaikut Segovia, 2023). Nessa perspectiva, os sistemas nos quais os signos se situam não opõem a realidade concreta ao conceito abstrato, mas se constituem como o próprio conteúdo

⁷ A *unidade* é o efeito de um acontecimento percebido pelos sujeitos; isto é, de algo que existe “na medida em que ao mesmo tempo altera e prolonga uma história em curso” (Maniglier, 2023, p. 445). Em outras palavras, “a unidade é sempre imaginária, só a diferença existe” (Saussure, 2002, p. 76).

“apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real” (Lévi-Strauss, 2017a, p. 127), o que significa que os sistemas, bem como as estruturas concebidas como modelos conceituais, não se confundem com a realidade e nem a fixam em um molde único, mas reconhecem suas externalidades e contemplam as variações do tempo (Andrés Segovia; Shaikut Segovia, 2023).

A moda existe como sistema através de um conjunto de diferenças que a distingue, em dada sociedade, de outros sistemas de objetos, sendo que as causas estruturais dessas diferenças estão situadas em múltiplas dimensões materiais. Os usos, as funções, as formas de produção, as matérias-primas etc. – esses são alguns dos elementos que as culturas *re-cortam* de diferentes maneiras em sistemas, sem com isso definir uma totalidade autossuficiente, mas a singularidade de uma exceção que necessita de espaço (Maniglier, 2013), como aquela que no português separa o *azul* do *ciano*, ou mesmo o *sutiã* e *calcinha* da *lingerie*. Desse modo, a questão do *Ser* – o que *é* o azul?; o que *é* a lingerie? – surge como um efeito dessa singularidade que “desfaz a continuidade do tecido de nossas evidências – e não de uma relação direta e um pouco misteriosa com o ‘todo do ente’ fundada em nossa intimidade com o nada” (Maniglier, 2013, p. 242). Esse problema ontológico – o que *é* o *Ser*? – deriva, portanto, da percepção de que o *Ser* poderia ser outra coisa, de que seu fundamento é arbitrário, mas que, ao mesmo tempo, ele é material e histórico, produto dos acontecimentos que se desenrolam no tempo e no espaço, revelando uma multiplicidade que não remete simplesmente ao diverso, mas à variação contínua que faz do *Eu* também um *Outro* (Maniglier, 2013). Em suma, a questão do *Ser* está ligada à materialidade sempre variável e múltipla que constitui os signos e as práticas sociais e que situa a *ontologia da multiplicidade* como forma de compreensão do *Ser*, seja ele signo ou humano.

Essa transitoriedade e multiplicidade dos signos que dão sentido ao real se faz ver na arbitrariedade e no equívoco que constituem as linguagens e que possibilitam o seu funcionamento. Se no interior da própria cultura a tese da arbitrariedade gera certo estranhamento, pois existe a impressão de que sempre há uma espécie de acordo entre significante e significado, como se um encontrasse imediatamente o outro; a comparação entre termos – como na *rua* que pode ser chamada de [*street*] ou de [*ストリート*], ou no espanto dos europeus diante da falta de calças dos Tupinambás (Montaigne, 2016) – torna a arbitrariedade evidente na possibilidade de tradução, que demonstra que o dizível pode ser dito de diferentes maneiras (Rocha Pinezi, 2025). E mesmo que o princípio da arbitrariedade pareça mais evidente quando se trata de línguas distintas, ele também é percebido no interior da própria língua através do equívoco que desloca o sentido de *sol* do astro enquanto objeto físico que brilha no céu, oposto à *lua*, para a luz que emana dele e que se opõe à *sombra* (Saussure, 2002).

Como se guiado pelo trânsito dos sentidos possibilitado pelo equívoco, Brus segue em sua trajetória, não tardando para que os olhares curiosos se tornem passos, acompanhando atentamente cada desvio seu. Em sua caminhada, algumas críticas feitas ao estruturalismo surgem como problemas que demandam respostas, e delas destacam-se duas já mencionadas aqui: a suposta desconsideração da história e da agência dos sujeitos (Entwistle, 2015). No que concerne a história, a ideia de que ela seria desprezada pelo olhar estruturalista parte da leitura errônea de que os sistemas de signos seriam modelos fixos e imutáveis, o que não corresponde ao entendimento de que a oposição entre sincronia e diacronia é uma

ilusão causada por um procedimento científico preliminar (Lévi-Straus, 2017b, p. 95). Sobre a crítica à suposta desconsideração do papel da agência dos sujeitos frente às estruturas sociais, ela pode ser respondida por meio compreensão de que o ato de fala pressupõe tal agência. O que se coloca no estruturalismo, entretanto, é o fato de que as ações dos sujeitos não são frutos das vontades individuais plenas e livres, mas de contextos determinados por extensos conjuntos de condicionantes que vão desde a formação social da subjetividade até fatores físicos e ambientais.

Apesar dessas necessárias correções de rota, vale destacar que o estruturalismo não é imune a críticas. Ao passo que algumas de suas limitações foram superadas no movimento de avanço do conhecimento, como no caso das contribuições da arqueogenealogia foucaultiana, que explicitou as condições históricas das quais emergiram determinadas formações discursivas e como elas vieram a se consolidar como regimes do que pode ser dito e pensado em um dado contexto (Foucault, 2005, 2015, 2019)⁸, outros problemas, como a desconsideração pelo corpo situado (Entwistle, 2015), ou seja, o modo como um terno é vivido enquanto experiência corporal, por exemplo, foram trabalhadas por instrumentos teóricos que permitiram interlocuções importantes entre os sistemas culturais e as práticas cotidianas, como nos conceitos de *estratégia* e *tática*, em que a estrutura social funciona como um espaço que condiciona estrategicamente as possibilidades de agência em que sujeitos operam táticas de tensionamento (Certeau, 2014). Ainda assim, como qualquer outra abordagem teórica, as distintas perspectivas estruturalistas colocam limites a si mesmas e encontram outros ao lidar com as complexidades do mundo, só podendo superá-los por meio do diálogo com perspectivas e áreas que ampliem seu campo de visão.⁹

Dito isso, cabe também destacar a crítica de que, muitas vezes, as abordagens estruturalistas operariam uma redução de diferentes objetos à lógica linguística. Esse erro metodológico emergiu durante a popularização do estruturalismo em diversos âmbitos acadêmicos nas décadas de 1960 e 1970, tendo Barthes (2012) inclusive flertado com ele ao dizer que a Semiologia seria parte da Linguística, mesmo que o próprio autor fizesse questão de destacar que “se o objeto muda, o método também deve ser modificado” (Barthes, 2005, p. 377). Diante disso, caberia perguntar se esse reducionismo metodológico não seria fruto da simplificação do trabalho de pesquisa, replicando aquilo que está dado sem se aprofundar na difícil elaboração de uma reflexão adequada ao objeto analisado, mas tal questão levaria a outro caminho de estudo, não cabendo a esta reflexão. De qualquer modo, a abordagem estruturalista apresentada aqui não se reduz a uma transposição da linguística para outros campos do conhecimento, mas diz respeito a uma perspectiva filosófica que pensa a vida

⁸ Tardamente em sua obra, Foucault (2021, p. 40) tentou, de maneira contraditória, se afastar do estruturalismo alegando que o mesmo teria sido “o esforço mais sistemático para eliminar, não apenas da etnologia, mas de uma série de outras ciências e até da história, o conceito de acontecimento. Eu não vejo quem possa ser mais antiestruturalista do que eu”. Independentemente dos motivos que levaram Foucault a afirmar isso, o que importa é que esse argumento não corresponde às ideias apresentadas aqui. Sendo assim, é possível preservar o vínculo e as contribuições do autor ao estruturalismo como formas de avanço do conhecimento.

⁹ Vale mencionar que uma das mais importantes tentativas de superação do estruturalismo se deu na corrente de pensamento conhecida como “pós-estruturalismo”. Os problemas referentes à relação entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo foram deixados de lado neste artigo devido ao entendimento de que se tratam de temas profundos e que merecem uma discussão específica.

dos signos, essas entidades que dão sentido ao *Ser* e que fundamentam a proposta de uma ontologia da multiplicidade (Maniglier, 2023).

Com base nessas ideias, este texto propõe uma articulação entre as estruturas sociais e o corpo situado, demonstrando que o estruturalismo não se limita a uma teoria ascética que despreza a importância do corpo e dos sujeitos. As roupas vestem corpos com peles que se movem, suam, coçam, se ferem, curam e sentem prazer, corpos produzidos enquanto tal através de múltiplas variantes, situados no tempo e no espaço, como o terno que compõe a imagem de Günter Brus. O “suéter para as noites frescas de outono num fim de semana no campo” (Barthes, 2009, p. 287) não veste um sujeito abstrato em um outono igualmente abstrato, mas, quem sabe, uma mulher compreendida socialmente como mulher de determinada raça e classe em uma determinada época e cultura. Nessa leitura estruturalista da moda, mais notadamente do vestuário, compreende-se que as roupas, os adereços e o ato de se vestir constituem uma prática corporal situada (Entwistle, 2015), isto é, uma prática que articula os processos de significação, as práticas discursivas¹⁰ e outras estruturas sociais (econômicas, políticas, tecnológicas etc.) com a experiência corporal do vestuário nas práticas individuais e coletivas cotidianas. Assim, a moda permanece sendo um sistema de signos (Barthes, 2009), mas ele é sempre situado, sendo o ato de se vestir, a prática individual do traje, realizado somente por meio das possibilidades dadas pelas estruturas históricas, discursivas, econômicas, políticas, culturais, científicas e tecnológicas de seu meio. Ao reproduzir tais estruturas, como Brus reproduz ao vestir seu terno, os sujeitos fazem emergir diferenças através dos acontecimentos que marcam a vida como a tinta que marca o tecido, dando a ver a complexa trama que une essas relações e que evidencia a natureza do ato criativo não como uma expressão ímpar de originalidade inédita, mas como um ato que atualiza o possível.

É nessa confluência entre os sistemas de signos, a prática corporal situada e a ontologia da multiplicidade que reside a ideia de uma filosofia da moda enquanto filosofia do *Ser*. A transitoriedade e a variabilidade dos signos que se fixam provisoriamente nos acontecimentos e deslizam ao longo da história, a diferença que constitui um *Eu* cuja existência só adquire sentido mediante o *Outro*, a potência da força criativa capaz de atualizar o possível, esse é o *Ser* delineado aqui. E nos traços deixados pelo seu caminhar, Brus desloca o estruturalismo, a ontologia e a moda a um último desvio em direção a esse *Ser*.

Vazio: do Ser

No fim, o caminho planejado por Brus foi substituído pelos acontecimentos imprevisíveis da vida, e a performance do corpo vestido de branco e ferido por um traço que percorria os traumas de uma cidade deu lugar à interrupção do policial preocupado com a ordem pública, que encerrou a caminhada conduzindo o artista a um táxi (Barber, 2013). Mas algo continua a escapar, uma perturbação que acompanha este percurso desde o início, algo que

¹⁰ *Discurso* é entendido em sua acepção foucaultiana. Ainda que seja perpassado pela língua, o discurso engloba elementos como dispositivos, práticas institucionais, proposições científicas e filosóficas etc. – constituindo-se como uma prática histórica regulada por regras de formação que definem o que pode ser dito, por quem e como (Foucault, 2005, 2015).

rompe o vazio cruzando o tempo e o espaço para encontrar este texto. Esse algo que escapa é uma questão filosófica, aquilo que não responde a nenhuma necessidade em particular, mas que encontra em sua própria possibilidade razão suficiente para existir (Maniglier, 2013). Diante de tal questão, aquele que se coloca a pensar com a filosofia é “alguém que joga o sentido contra si mesmo, que explora a possibilidade de que algumas fórmulas possam ‘fazer sentido’ em relação a outras formas” (Maniglier, 2013, p. 235), alguém que pensa sobre as possibilidades de construir sentidos. Pode-se dizer, partindo desse pensamento, que a moda caminha lado a lado com a filosofia.

Ainda que se nutra daquilo que é produzido no âmbito das mais variadas ciências¹¹, a moda segue o ímpeto filosófico do questionamento daquilo que é dado como verdade, mesmo que seja para tombar diante do peso do real, desfazendo a si mesma no ciclo das estações. E se é possível dizer que moda é uma forma de filosofia, é preciso reconhecê-la como uma filosofia moderna, na medida em que é transitória e contingente; sensível a sua própria historicidade e fugacidade diante daquilo que parece eterno (Baudelaire, 2023). A prova de tal sensibilidade reside na atenção que a moda confere aos detalhes, àquilo que, como uma gola aberta ou fechada, consiste em um *nada* capaz de alterar o sentido e permitir que algo entre ou saia de seu domínio – *na-moda* x *fora-de-moda* (Barthes, 2009). Como a questão filosófica que não possui uma finalidade instrumental para existir, a moda também joga com a sua seriedade e futilidade, fundando em si mesma a razão de sua existência, afastando-se daquilo que seria supostamente *natural*, portanto *útil* para a vida, para estabelecer um *inútil* que expressa a humanidade em seu *Ser* mais próprio, daí que ela é uma:

Espécie de máquina para manter o sentido sem nunca o fixar, ela é incessantemente um sentido frustrado, mas é sempre sentido: sem conteúdo, ela se torna então o espetáculo que os seres humanos dão a si mesmos do poder que têm de fazer o insignificante significar; aparece assim, então, como uma forma exemplar do ato geral de significação, confluindo para o próprio ser da literatura, que consiste em dar a ler a significação das coisas, e não o sentido delas: assim, ela se torna o signo do “propriamente humano” (Barthes, 2009, p. 423).

A moda manifesta um jogo que não se impõe aos seres humanos como uma força transcendental cujas regras teriam sido previamente definidas em algum outro plano da existência. Ainda que a compreensão da origem e da totalidade do funcionamento das regras desse jogo estejam para além da atual capacidade humana, elas são frutos desse *Ser* que olhou para os céus e viu mais do que aquilo que seus olhos lhe mostravam. Diminuto e fraco perante a infinitude do universo que o cercava, esse *Ser* fez o possível para nomear aquilo que percebia, deixando escapar – fosse por incompetência, desconhecimento ou intenção –

¹¹ Aqui é possível apenas indicar termos sumários de um debate infundável sobre a distinção entre o discurso filosófico e científico. Compreende-se que o discurso científico visa estabelecer fatos (verdades), enquanto o discurso filosófico é incapaz de tal feito. A filosofia questiona, por exemplo, as condições de possibilidade do discurso da biologia, mas é incapaz de questionar a veracidade da teoria da evolução, muito menos de estabelecer uma verdade para contrapor-la. Com base nessa compreensão, é possível afirmar que as teses sobre a arbitrariedade dos signos e a ontologia da multiplicidade estão distantes de perspectivas relativistas que negam o estabelecimento de fatos verdadeiros.

dimensões dessa realidade, deixando-as deslizar por entre as frestas de nomes tão breves e pequenos. Em suas falhas (ou sucessos), esse *Ser* provou seu poder ao encontrar um mundo capaz de transcender a si mesmo, constatando que esse poder nunca foi realmente seu, pois no instante em que os céus ganharam seus nomes um outro *Ser* emergiu, e esse nascimento atou ambos a um só destino. No percurso mítico dessa origem, a vida dos seres humanos e dos signos se vincularam como compostos distintos, mas indissolúveis, em que um diz ao outro aquilo que *É*. No limiar desse percurso, onde o possível e o impossível se encontram na tentativa de capturar uma fugaz existência, se encontra a revelação sempre presente de que o *É* não tem razão de *Ser*.

No vazio de uma existência fundada em sua própria inutilidade, a mera possibilidade de definir a si mesma serviu para atestar o seu poder perante o absurdo. Essa potência, essa criatividade, essa vida que não encontra em nada além de si uma razão que a explique e que lhe dê uma finalidade, essa é a vida que encontra no absurdo a euforia e o assombro da tela em branco à espera de um traço de tinta (Camus, 2018). É nesse vazio que reside o caráter existencialista que perfaz esta reflexão e que nutre uma filosofia da moda, vazio onde transita a arbitrariedade dos signos e que se manifesta no instante em que os céus ganham nomes, que a tela é cortada pela tinta e que o corpo vestido caminha pela cidade. Nesse instante, o dito *jogo* está dado com os limites e possibilidades que o constituem, estabelecendo, tal qual a língua ou a moda, uma lógica própria que o afasta de outras dimensões da vida ao mesmo tempo em que as confere sentido. O jogo, longe de representar apenas uma metáfora ou a especificidade de certas práticas de lazer e esportivas, se refere à habilidade de significar a realidade, a uma função “que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (Huizinga, 2019, p. 2), expressando a dimensão lúdica da vida humana, dimensão que torna esse *Ser* propriamente humano: *Homo ludens*.¹²

A moda e o jogo – a moda como jogo e o jogo como moda – são provas de que para além da fabricação de instrumentos ou mesmo da razão, aquilo que define o *Ser* próprio do humano é a sua capacidade de animar a ludicidade ao ponto de desfazer esse espaço próprio, revelando o *Ser* em sua multiplicidade. Assim definida, a *inutilidade*, compreendida como o *dispêndio improdutivo* – visto na moda, nos jogos, nas artes e nas atividades sexuais sem fim reprodutivo –, se caracteriza não como um mero apêndice dos processos de produção, reprodução e conservação daquilo que seria essencial (útil) para a manutenção da vida, um descanso resultante da atividade social produtiva, mas como uma dimensão central ao *Ser*, que garante o mínimo para sua subsistência para ter acesso a essa função de gasto excessivo supérfluo (Bataille, 2013). Seja o dispêndio do excedente calórico que possibilitou que antigos primatas desenvolvessem novas capacidades cerebrais gerando consequências evolutivas que hoje se encontram no humano (Herculano-Houzel, 2012); seja no nível social, em que o dispêndio se realiza em festas, monumentos ou, no caso extremo da economia capitalista, na queima de toneladas de roupas de grife apenas para

¹² Tendo em vista a insuficiência de expressões como *Homo sapiens* e *Homo faber* para designar o ser humano, Huizinga (2019, p. XXIII) propõe somar a essa nomenclatura a expressão *Homo ludens* (homem lúdico) para remeter a uma função que “se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo”.

preservar o valor de exclusividade da marca.¹³ Ou então, em um caso mais corriqueiro, o dispêndio pode ser visto também no simples e importante ato da pessoa que, não estando em situação de necessidade extrema nem de luxo ostensivo, ainda assim opta por comprar uma roupa mais cara sem uma razão além do próprio querer.

Diante da questão existencial, do vazio que exprime a inexistência de um sentido último para a vida, o dispêndio emerge como expressão máxima dessa potência de fazer o absurdo significar, de dar formas e cores à existência. Longe do niilismo, o reconhecimento desse vazio indica uma afirmação da vida enquanto potência em tudo aquilo de positivo e negativo que a constitui. É nessa perspectiva que a moda revela sua força filosófica, pois mesmo quando não se encontram realizadas as suas funções de proteção e pudor, ainda assim ela se realiza como adorno (Baudelaire, 2023; Flügel, 1940) e ato de significação (Barthes, 2005), expressões de um excesso que está para além das meras funções biológicas, de *funções-inúteis* que também constituem a natureza enquanto fenômeno cultural, no sentido de um *cultivo* das possibilidades do *Ser*. Em sua materialidade que une pele e tecido, a moda expõe um “corte no interior do corpo, não entre o corpo e o seu exterior, mas sim entre um corpo anatômico e outro protético e puramente virtual” (Coccia, 2010, p. 85), articulando o *Ser* humano aos artefatos que o constituem e revelando o funcionamento de uma dialética estrutural que faz esse *Ser* parte do mundo não apenas por habitá-lo, mas por torná-lo pele.¹⁴

Em suma, o que se propõe aqui é a ideia de que o insignificante e o vazio não funcionam como uma realidade ontológica que fundamenta o *Ser* como um *Ser* em geral, mas designa o impensável material que constitui a existência do universo e dos seus entes. As galáxias, as estrelas, os planetas e todos os seres da Terra existem por consequência de incontáveis processos físicos, químicos e biológicos que, ainda que possam ser explicados, não possuem e nem necessitam de uma razão transcendental que os justifique, ou seja, o sentido dessa existência é vazio. Com base na ontologia da multiplicidade, pela qual se entende que o modo de *Ser* dos signos não se baseia em uma essência que lhes dê sentido, mas em relações diferenciais e variáveis social e historicamente situadas, compreende-se que o *Ser* humano compartilha dessa mesma condição ontológica: uma existência variável e múltipla que faz do *Eu* também um *Outro*. Logo, o *Ser* não é algo que emerge do confronto com o nada, mas que adquire seu sentido na medida em que difere, para dada sociedade, de outras entidades: o *Ser* do humano está em relação diferencial com o gato, o carvalho, a água, o cobre... – em processos que são sempre transitórios e múltiplos. O que a moda faz é expor esse vazio e com ele a capacidade humana de dar sentido à realidade, daí a importância de reconhecer a força de sua futilidade, pois é ela que caracteriza o humano

¹³ Vale destacar que o dispêndio não é uma determinante central desses processos econômicos e sociais, preservando a tese da inexistência de fatores principais únicos em processos complexos. Ademais, também é preciso pensar esses processos no interior de suas razões: a incineração de roupas no capitalismo não decorre do puro dispêndio, mas como resultado de um cálculo de custo-benefício que sugere que o possível lucro derivado dessa queima – advindo da manutenção do valor de marca – supera os custos de produção.

¹⁴ O leitor atento notará que este parágrafo cita autores com pressupostos teóricos distintos daqueles apresentados neste texto. Essa articulação não ignora tais diferenças, mas exemplifica os pontos de diálogo entre as possibilidades filosóficas da moda.

como um animal que antes de ser sábio (*sapiens*) é lúdico (*ludens*). Assim, no exercício dessa ludicidade, é fácil imaginar a moda como uma pessoa que diz:

Ao jogar-me, a natureza me relança para além de si mesma... – para além dos limites e das leis que fazem com que os humildes a exaltem. Pelo fato de ser jogado, sou um possível que não existia. Excedo todo o dado do universo e ponho a natureza em jogo. Sou, no seio da imensidão, o mais, a exuberância. O universo podia prescindir de mim. Minha força, minha imprudência decorrem desse caráter supérfluo (Bataille, 2024, p. 37).

É na constatação desse caráter supérfluo que este percurso encontra seu fim. Contudo, resta ainda uma questão que leva a um breve retorno a um detalhe cuja importância quase passou despercebida. Se a arbitrariedade dos signos é tão relevante para o argumento defendido aqui, isso significa que a possibilidade de tradução, que expõe a arbitrariedade na medida em que “revela que o dizível pode ser dito de diferentes maneiras”, também possui um papel central a esta perspectiva filosófica. Desse modo, chega-se à conclusão de que a questão do *Ser* “só tem sentido através da questão da ‘traduzibilidade’ de um modo de existência em outro” (Maniglier, 2013, p. 262), ou seja, ela surge na distância e na diferença que corta uma aparente homogeneidade, como o traço negro que corta o terno branco. Logo, se a tradução é uma interpretação ou uma traição, é porque antes de tudo ela é um encontro entre um *Ser* e *Outro* nessa relação que define ambos.

No fim, o pincel humano reencontra o trauma evocado pelo traçado de seu caminhar. Um trauma histórico que não remete apenas ao passado de Viena, mas a um tempo muito mais distante. O trauma copernicano – rasgado também por figuras como Darwin, Lamaître, Hubble, Freud e, em certa medida, Saussure –, que retirou o *Ser* humano do centro do universo, da vida e até de si mesmo, lançando-o em um vazio habitado por incertezas, de onde emerge um compreensível sentimento desagradável de se perceber “os limites e as necessidades de uma prática no lugar em que tínhamos o hábito de ver desenrolarem-se, em pura transparência, os jogos do gênio e da liberdade” (Foucault, 2015, p. 253). Porém, desse vazio surge também uma liberdade ainda mais ampla porque real, liberdade que não se fundamenta na crença em ideais inacessíveis, mas na materialidade dos signos que dão sentido à vida. Na travessia desses sentidos, os medos e as angústias deixadas por essa ferida histórica formam as cicatrizes como pele renovada de um outro *Ser*, traduzindo o corte em um signo de partilha, um encontro com o *Outro* que trama as possibilidades de uma existência múltipla. Junto das incertezas, o vazio no qual esse *Ser* constrói sua morada também resguarda a surpresa, o encantamento, a beleza e o sublime daquilo que ainda há de ser encontrado.

Costuras

Este artigo percorreu os signos, o estruturalismo e o *Ser*; percorreu a moda. Tomando a performance artística *Caminhada em Viena* (1965), de Günter Brus, como ponto de partida e condutor argumentativo, o texto discutiu a compreensão do conceito de signo na perspectiva estruturalista, desdobrou-se para debates envolvendo as críticas feitas ao estruturalismo, desenvolveu a ideia de ontologia da multiplicidade e chegou em questões mais

amplas envolvendo a ligação dessas ideias com um fundo filosófico existencialista, demonstrando em seu percurso a profundidade e a importância da moda como expressão daquilo que mais notadamente constitui o *Ser* humano: a capacidade de significar.

O raciocínio elaborado seguiu, em síntese, da constatação de que o universo não possui, até onde se sabe, sentidos transcendentais que justifiquem a sua existência. Ao longo de bilhões de anos de processos naturais de formação dos planetas, da origem da vida e da sua evolução, surgiram seres cuja capacidade cognitiva produziu signos que não servem somente para a função instrumental da comunicação, mas que possibilitam o pensamento em si, caracterizando a vida para além de meros processos mecânicos e instintivos, confundindo, assim, o *Ser* dos signos com o dos humanos, de modo em que um determina o outro. Se é difícil dizer como esse processo de significação funciona em outros animais, pode-se observar que os humanos extrapolam essa capacidade lúdica em termos quantitativos e qualitativos, alterando o mundo inteiro no processo. Nessa perspectiva, a moda emerge como um dos maiores exemplos dessa habilidade de significação, exprimindo uma forma de dispêndio e ludicidade que excede a razão e evidencia a ontologia da multiplicidade, segundo a qual o *Ser* se constitui a partir de relações diferenciais e variáveis que se desenrolam na vida social ao longo da história.

Ao articular o pensamento contemporâneo acerca do estruturalismo com a moda, este artigo tentou, a partir dos limites que lhe são inerentes, apresentar o potencial filosófico e criativo dessa relação através de um encontro entre a moda, a arte e a teoria, mas deixando, como em todo texto, tecido para novas costuras. Ademais, de modo quase paradoxal, a narrativa do caminante demonstrou que o estruturalismo, historicamente responsável por apontar os problemas do humanismo como uma doutrina capaz de justificar diferentes tipos de violência ao longo de sua história, faz emergir um outro humanismo possível, atento para a multiplicidade que caracteriza o *Ser* humano, para sua historicidade, para sua interminável transformação, para seus perigos e esperanças, enfim: para sua potência (Maniglier, 2000).¹⁵ Seguindo essa trilha, pode-se dizer que este artigo é o exercício de um elogio ao estruturalismo e à moda, sendo o estruturalismo essa perspectiva teórica calcada na compreensão da multiplicidade que define um *Ser* mediante um *Outro*; e sendo a moda uma expressão da potência desse *Ser* que faz o insignificante significar, que encara o vazio e lhe confere um sentido sempre transitório e múltiplo, assim como uma caminhada...

¹⁵ Em complemento, é possível citar a conclusão de Maniglier (2000, p. 240) ao discutir o humanismo na obra de Lévi-Strauss: “O que é este quarto humanismo senão o humanismo porvir, aberto precisamente àquilo que o ser humano é capaz, à invenção de novas formas de humanidade que são tecidas nas profundezas da nossa sociedade, não ao homem novo como fantasia de um animal dócil ao poder, mas às novas humanidades que não cessam de se inventar em nosso próprio presente?”. Tradução minha para: « Ce quatrième humanisme quel est-il, sinon l’humanisme de l’avenir, qui est ouvert à ce dont précisément l’homme est capable, à l’invention des nouvelles formes d’humanité qui précisément se trament dans les profondeurs mêmes de notre société, non pas l’homme nouveau comme fantasme d’un animal docile au pouvoir, mais les nouvelles humanités qui ne cessent de s’inventer dans notre propre présent ? ».

Referências

ANDRÉS SEGOVIA, Carlos; SHAIKUT SEGOVIA, Sofya. **Dionysus and Apollo after Nihilism: rethinking the earth-world divide**. Leiden: Brill, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1163/9789004538597_008. Acesso em: 4 fev. 2026.

BARBER, Stephen. **The art of destruction: the films of the Vienna Aktion Group**. [S. l.]: Elektron Ebooks, 2013.

BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3: imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. A vontade do impossível. In: **A pura felicidade: ensaios sobre o impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024. p. 37-41.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **Prosa**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023. p. 866-912.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1: artes de fazer**. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

ENTWISTLE, Joanne. **The fashioned body: fashion, dress and modern social theory**. 2. ed. Cambridge: Polity Press, 2015.

FLÜGEL, John Carl. **The psychology of clothes**. 2. ed. London: Hogarth Press, 1940.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 12. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Lisboa: Edições 70, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

HERCULANO-HOUZEL, Suzana. The remarkable, yet not extraordinary, human brain as a scaled-up primate brain and its associated cost. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, [s. l.], vol. 109, nº supplement_1, p. 10661-10668, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1073/pnas.1201895109>. Acesso em: 9 fev. 2026.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JAAKKOLA, Elina. Designing conceptual articles: four approaches. **AMS Review**, [s. l.], vol. 10, nº 1, p. 18-26, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s13162-020-00161-0>. Acesso em: 9 fev. 2026.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura e a forma. In: **Antropologia estrutural dois**. São Paulo: Ubu Editora, 2017a. p. 127-158.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, 2017b.

MANIGLIER, Patrice. **A vida enigmática dos signos**: Saussure e o nascimento do estruturalismo. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2023.

MANIGLIER, Patrice. L'humanisme interminable de Claude Lévi-Strauss. **Les temps modernes**, [s. l.], nº 609, juin-août, p. 216-241, 2000.

MANIGLIER, Patrice. Manifesto para um comparatismo superior em filosofia. **Veritas (Porto Alegre)**, [s. l.], vol. 58, nº 2, p. 226-271, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2013.2.16645>. Acesso em: 9 fev. 2026.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: **Ensaaios**. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 234-245.

ROCHA PINEZI, Gabriel Victor. O mal-estar no estruturalismo: ambivalências da demanda por justa representação no campo da arbitrariedade do signo. **Kalagatos**, [s. l.], vol. 22, nº 1, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.52521/kg.v22i1.14678>. Acesso em: 9 fev. 2026.

SANTOS, José Trindade. **Da natureza - Parmênides**. Brasília: Thesaurus, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Escritos de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2002.

Revisora do texto: Marilane Beretta, Letras, Licenciatura Plena, Especialização em Supervisão Educacional (Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras). E-mail: Marilaneberetta19@gmail.com