

volume 12 número 25 abril 2019

dobras

Associação
Brasileira
de Estudos
e Pesquisas
em Moda



<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>

abepem

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA

e-ISSN 2358-0003

EQUIPE EDITORIAL

EDITORA CIENTÍFICA

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

EDITORA EXECUTIVA

Profa. Dra. Adriana Tulio Baggio

COMITÊ EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni, Profa. Dra. Kathia Castilho e Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

ASSISTENTE EDITORIAL

Ana Luiza Monteiro

CONSELHO CIENTÍFICO

Profa. Dra. Agnes Roccamora (London College of Fashion – Inglaterra), Profa. Dra. Ana Claudia de Oliveira (PUC-SP), Profa. Dra. Ana Cristina Broega (UMinho – Portugal), Prof. Dr. Andrea Semprini (Iulm – Itália), Profa. Dra. Caroline Evans (Central Saint Martins – Inglaterra), Profa. Dra. Denise Berruezo Portinari (PUC-Rio), Prof. Dr. Fausto Viana (EACH-USP), Prof. Dr. Frederic Godard (Insead – França), Profa. Dra. Giulia Ceriani (Università di Siena – Itália), Profa. Dra. Ivana Guilherme Simili (Uem), Profa. Dra. Kathia Castilho (Abepem), Profa. Dra. Maria Eunice Souza Maciel (UFRGS), Profa. Dra. Mirian Goldenberg (UFRJ), Profa. Dra. Regina Root (William & Mary – Estados Unidos), Profa. Dra. Renata Pitombo (UFRB), Profa. Dra. Rita Andrade (UFG), Profa. Dra. Sofia Pantouvaki (Aalto University – Finlândia).

CAPA

Marcelo Max a partir de fotografia de Marcelo Soubhia/Agência Fotosite. Desfile de Weider Silvério, Casa de Criadores – Inverno 2019.

CRÉDITOS DAS IMAGENS DA CAPA E MIOLO DA REVISTA

Fotos: Agência Fotosite, Evento: Casa de Criadores – Inverno 2019. Desfiles: Felipe Fanaia, Isaac Silva, Ken-gá, Rober Dognani, Vicente Perrota, Weider Silverio. Fotógrafos: Marcelo Soubhia e Zé Takahashi.

DIREÇÃO DE ARTE | PRODUÇÃO GRÁFICA

Marcelo Max

REVISÃO DOS TEXTOS EM PORTUGUÊS

Adriana Tulio Baggio

REVISÃO DOS ABSTRACTS

Larissa Andrioli

CONTATO

dobras@abepem.com.br

SITE

<https://dobras.emnuvens.com.br>

REVISTA DOBRAS

e-ISSN 2358-0003 | ISSN impresso 1982-0313 v. 1 n. 1 da Dobras/2007.

ASSOCIAÇÃO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA (ABEPEM)

Rua Cardoso de Almeida, 788, cj. 144 – CEP 05013-001 – São Paulo-SP

- 4 *Editorial: A moda, a arte e suas manifestações disruptivas*
[Maria Claudia Bonadio | Adriana Tulio Baggio]
- dossiê] 7 *Apresentação Dossiê: A moda e suas manifestações disruptivas: dor, rebeldia e não-conformismo*
[Juliana Schmitt e Maira Zimmermann]
- 12 *Dolor y muerte en la indumentaria española. Vestir de luto a finales del siglo XIX*
[Jose Ortiz]
- 38 *Supporter le drapé : les entretiens du corps et du vêtement dans le mouvement dansé de Loïe Fuller et Ola Maciejewska*
[Marie Schiele]
- 53 *The corset and the veil as disruptive manifestations of clothing: the tightlacer and the Tuareg*
[Marília Jardim]
- 75 *Corpos que ultrapassam o limite, excedem a fronteira, transbordam de si*
[Beatriz Ferreira Pires]
- 95 *Mulheres na luta pela emancipação: novo vestuário e novos comportamentos pelas lentes da imprensa carioca – 1900-1914*
[Claudia de Oliveira]
- 111 *Censura das cópias na indústria da moda*
[Humberto Pinheiro Lopes]
- 129 *A revolução grisalha: mulheres (re)semantizando signos do envelhecimento*
[Denise Castilhos de Araujo]
- 144 *O vestir político: as estampas wax holandais como ferramentas de afirmação da identidade afro-brasileira*
[Dandara Maia]
- artigos] 165 *A resistência na moda através do tempo: movimento punk e slow fashion.*
[Marta Sorelia Felix de Castro | José Clerton de Oliveira Martins
Karla Patrícia Martins Ferreira]
- 184 *Uma investigação sobre o Ser da Moda: a filosofia das roupas em Thomas Carlyle*
[Ana Carolina Acom | Joana Bosak | Denise Moraes]
- 199 *Psicologia social & moda: uma interface possível*
[Francisco Nunes dos Reis Junior | Laura Novaes Andrade]
- 213 *O estudo de têxteis no Brasil: uma pesquisa bibliométrica na base de dados Scielo*
[Maria Adircila Starling Sobreira]
- costuras] 230 *A maquiagem tem um gênero? Olhares sobre a maquiagem masculina*
[Catherine Lanöe]
- 236 *Incompreensões, desconfortos e escândalos na moda contemporânea*
[Alex Moulinier]
- entrevista] 247 *¡Rómpelo-tu-mismo! Histórias do punk argentino e outras rebeldias portenhas*
[Juliana Schmitt] (versão português)
- 253 *¡Rómpelo-tu-mismo! Historias del punk argentino y otras rebeldías porteñas*
[Juliana Schmitt] (versão espanhol)
- resenhas] 260 *Erasmó Carlos e sua fama de mau: o rock e a cultura juvenil no Brasil (1950-60)*
[Maira Zimmermann]
- 268 *Os avessos dos bastidores: a visibilidade da mulher negra nos trabalhos de Rosana Paulino*
[Aymê Okasaki]
- 276 *Ela pinta como se estivesse bordando: pinturas e vestimentas na obra de Maria Auxiliadora*
[Hanayrá Negreiros]
- 286 *Normas de formatação para artigos, resenhas e entrevistas da revista dObra[s]*

A moda, a arte e suas manifestações disruptivas

A revista dObra[s] chega ao número 25 e, no presente texto, além de apresentarmos o conteúdo que integra a edição, também comunicamos algumas novidades.

Desde o início deste ano, o periódico está presente em mais um indexador, o MIAR, da Universidade de Barcelona. A indexação nessa plataforma foi uma iniciativa da professora Alessandra Vaccari (Iuav-Veneza), que organizou, ao lado da professora Ivana Simili (Uem), o dossiê veiculado no nosso número 24. Deixamos, portanto, o nosso agradecimento a Alessandra pela iniciativa, que colabora a visibilidade internacional da revista.

[4]

Outra novidade importante é que, a partir do número 26, os textos enviados à revista devem seguir um **novo modelo**, baseado em dois documentos da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT): a NBR 6022, versão de maio de 2018, que trata da formatação de artigos em publicação periódica e científica, e a NBR 6023, sobre elaboração de referências bibliográficas, em sua atualização de novembro de 2018.

Este novo modelo, em suas versões para artigos, resenhas, traduções e entrevistas, já está disponível no site da dObra[s], no menu "Sobre" > "Políticas". Para elaborar o trabalho dentro das normas da revista, basta fazer download do documento e substituir o conteúdo. Um resumo das normas também é apresentado na seção "Sobre" > "Políticas" > "Normas para publicação na revista dObra[s]", com versões em português e inglês.

Estas modificações têm por objetivo facilitar a normalização dos trabalhos submetidos à revista, e também padronizar a apresentação de maneira a atender critérios de importantes bases indexadoras.

Informamos ainda que, a partir de 2019, a Nominata dos pareceristas será publicada apenas no último número do ano, a ser lançado em dezembro. Desta maneira, visamos prosseguir divulgando os nomes de todos os professores e pesquisadores doutores que colaboraram com a revista emitindo pareceres e, ao mesmo tempo, dificultando a associação entre artigos e avaliadores.

Apresentadas as novidades, vamos ao dossiê **A moda e suas manifestações disruptivas: dor, rebeldia e não-conformismo**. Organizado pelas pesquisadoras Juliana Schmitt (pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF) e Máira Zimmermann (professora da Faap), o dossiê conta com oito artigos produzidos por pesquisadores que atuam no Brasil, Espanha, França e Inglaterra. Com trabalhos escritos em português, inglês, francês e espanhol, o dossiê colabora para reforçar o projeto de internacionalização da revista, cujos textos agora podem ser lidos não apenas por falantes da língua portuguesa.

Ao mesmo tempo, o dossiê traz, na seção **Costuras** – cujo objetivo é disponibilizar traduções de textos já publicados em outras línguas ou versões ampliadas ou revisadas de publicações "clássicas" –, dois artigos escritos originalmente em francês e que, agora, estão ao alcance de quem não domina o idioma. Os textos de Catherine Lamoüe e Alex Moulinier, que tratam respectivamente dos usos da maquiagem pelos homens e da polêmica produção de designers de moda contemporâneos, integram originalmente o catálogo da exposição *Tenue correcte exigée! Quand le vêtement fait scandale*, sob direção de Denis Bruna, em cartaz de 1 de dezembro de 2016 a 23 abril de 2017 no Museu de Artes Decorativas em Paris. O Museu gentilmente cedeu os direitos para a tradução e publicação dos textos e deixamos aqui os agradecimentos pela cessão.

[5]

O dossiê apresenta ainda uma resenha do recém-lançado *Minha fama de mau*, cinebiografia do cantor e compositor Erasmo Carlos, com foco no início de sua carreira e, em especial, de sua atuação no período da Jovem Guarda. E, também, uma entrevista com o jornalista Daniel Flores, sobre as origens do punk na Argentina.

Na seção de fluxo contínuo, esta edição 25 publica trabalhos que manifestam a transdisciplinaridade do campo científico da moda. Maria Adircila Starling Sobreira apresenta uma pesquisa bibliométrica sobre o estudo de têxteis no Brasil, com interessantes resultados acerca das áreas que mais têm dado atenção a este tema. Francisco Nunes dos Reis e Laura Novaes Andrade, por sua vez, tratam das contribuições da psicologia social para os estudos da moda. Articulando este campo à filosofia e à literatura, Ana Carolina Acom, Joana Bosak e Denise Moraes defendem a produtividade da obra de Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, para a compreensão de fenômenos da moda. Ainda na seara da participação da moda na constituição das identidades, Marta Sorelia Felix de Castro, José Clerton de Oliveira Martins e Karla Patrícia Martins Ferreira estabelecem uma associação entre o punk e slow fashion como movimentos de resistência.

Manifestações disruptivas relacionadas à moda também podem ser vistas nas duas resenhas de exposição que completam esta edição. Apesar de não integrarem o dossiê, é possível situá-las neste tema, pois tais exposições reuniram retrospectivas de obras de artistas mulheres e negras: Maria Auxiliadora, cuja produção foi apresentada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), entre março e junho de 2018, e Rosana Paulino, que teve seu trabalho exibido na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre dezembro de 2018 e março de 2019. As autoras das resenhas são, respectivamente, Hanayrá Negreiros e Aimê Okasaki. Se os espaços consagrados das artes vêm se abrindo para a exibição para esse tipo de produção artística, a revista **dObras**, ao publicar tais resenhas, tem por objetivo ampliar o alcance e o questionamento em torno do trabalho das artistas, levando tais imagens e problemáticas para além do espaço museológico e da cidade de São Paulo – onde ocorreram as mostras.

As exposições das quais tratam as resenhas, que deram visibilidade à produção artística de duas mulheres negras que ocorreram em instituições de com notoriedade internacional, podem ser consideradas também formas de ruptura no sistema tradicional do mundo das artes, no qual, como vem denunciando desde a década de 1980 o coletivo de artistas mulheres *Guerrilla Girls*¹, os acervos e as exposições de obras produzidas por mulheres ainda são minoria. Não à toa, as resenhas foram também produzidas por pesquisadoras.

A apreensão dos sentidos sobre a moda se completa, na **dObras**, pelas imagens que acompanham a produção verbal. Nesta edição, ilustrando a capa e o miolo da revista, temos diversas fotografias de registros de desfiles da Casa de Criadores edição Inverno 2019 – evento que vem se firmando como um espaço para marcas nacionais inovadoras (e disruptivas). As fotografias são de Marcelo Soubhia e Zé Takahashi da Agência Fotosite, que cedeu os direitos de imagem, e para quem deixamos nosso muito obrigada. Registramos ainda que a escolha das imagens foi feita pelas organizadoras do dossiê, que buscaram fotografias que dialogassem com os temas abordados. Somos gratas, portanto, às organizadoras pelo empenho em selecionar imagens e obter seus direitos de uso para esta edição da **dObras**.

Boa leitura!

Adriana Tulio Baggio e Maria Claudia Bonadio

¹ <https://www.guerrillagirls.com/>

dossie



[JULIANA SCHMITT]

Pós-doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens na
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

E-mail: juschmittju@gmail.com

[MAÍRA ZIMMERMANN]

Doutora em História. Professora no curso de Moda da FAAP

E-mail: mzandrade@gmail.com

[8]

A moda e suas manifestações disruptivas: dor, rebeldia e não- conformismo

Em uma época marcada pelo pluralismo e pela massificação, é preciso uma dose extra de sensibilidade para reconhecer os pontos fora da curva, as imagens, os objetos e os sujeitos dissonantes – ou seja: as manifestações disruptivas de um fenômeno. Por isso esse dossiê é especial. O conjunto de textos aqui apresentados, apesar da variedade alucinante de assuntos e temáticas abordadas, compartilha essa percepção do discordante e do assimétrico. Todos olham para a moda, o vestuário, a cultura material e a estética buscando os sinais da transgressão, da contestação, do excesso, do não-conformismo.

Pensar sobre essas ocorrências, como elas se desenvolvem e qual seu papel no panorama mais amplo da produção de moda no mundo, parece-nos fundamental para refletir sobre a sua importância como índice das mudanças de paradigma em nossa sociedade. E alegra-nos perceber que essas indagações parecem fazer parte dos estudos de moda também em outros países, o que se verifica pela presença, nesse dossiê, de textos enviados por pesquisadores que atuam fora do Brasil. Jose Ortiz, da Universitat Autònoma de Barcelona, em *Dolor y muerte en la indumentaria española. Vestir de luto a finales del siglo XIX*, discorre sobre o vestuário de luto na Espanha oitocentista, como era usado pela corte e

divulgado nas revistas de moda. Marie Schiele, doutoranda na Université Paris-Sorbonne, assina *Supporter le drapé: les entretiens du corps et du vêtement dans le mouvement dansé de Loïe Fuller et Ola Maciejewska*, propondo uma inovadora leitura sobre os figurinos das duas dançarinas, entendendo que o ato de (su)portá-los, de resistir aos seus entraves ou, ao contrário, de deixar-se levar pelo peso da matéria ou por sua experiência, estabelece um relação subversiva, e não mais passiva, entre corpo e roupa. A ousadia também é a marca do texto *The corset and the veil as disruptive manifestations of dress: the tightlaced and the Tuareg*, de Marília Jardim, da University for the Creative Arts (UK), que, por meio de uma abordagem semiótica, discute como um mesmo item de vestuário (o espartilho no período vitoriano e o véu entre os Tuareg) pode ser usado para manter ou romper uma estrutura simbólica.

O espartilho do século XIX volta a aparecer em *Corpos que ultrapassam o limite, excedem a fronteira, transbordam de si*, de Beatriz Ferreira Pires (EACH/USP), que trata das modificações corporais levadas a cabo com intuito de transcender os padrões de beleza e funcionalidade convencionais, aproximando o corpo humano da animalidade ou da total artificialidade.

[9]

Partindo de fontes como revistas e jornais do início do século passado, Claudia de Oliveira, da UFRJ, observa a problematização das questões de gênero decorrentes das transformações na atuação feminina naquele período. Seu texto *Mulheres na luta pela emancipação: novo vestuário e novos comportamentos pelas lentes da imprensa carioca – 1900-1914*, expõe as duras críticas sofridas por aquelas "novas mulheres", em grande parte devido às suas escolhas vestimentares.

A controvérsia da prática das cópias no mercado de moda é levantada por Humberto Pinheiro Lopes, da UFPI, no artigo *Censura das cópias na indústria da moda*, que destaca o papel transgressor da cópia ao ameaçar a hegemonia da griffe.

Tema atualíssimo e urgente na contemporaneidade, a resignificação da velhice e de seus aspectos visíveis, como os cabelos brancos, é tratado em *A revolução grisalha: mulheres (re)semantizando signos do envelhecimento*, de Denise Castilhos de Araujo, da Unisinos.

O uso das estampas ditas africanas como parte de um posicionamento político-ativista de construção de ancestralidade e contra o racismo presente na sociedade brasileira é discutido em *O vestir político: as estampas wax hollandais como ferramentas de afirmação da identidade afro-brasileira*, de Dandara Maia, mestre pela UFRJ.

Temos também o grande prazer de trazer ao público brasileiro, na seção *Costuras*, duas traduções de artigos originalmente pertencentes ao catálogo da exposição *Tenue correcte exigée! Quand le vêtement fait scandale*, sob direção de Denis Bruna e em cartaz de 1 de dezembro de 2016 a 23 abril de 2017 no Museu de Artes Decorativas em Paris – que gentilmente nos cedeu os direitos de reprodução em língua portuguesa desses textos. Acreditamos que ambos tratam de temas preciosos para o debate atual e coadunam perfeitamente com a abordagem do dossiê. *A maquiagem tem um gênero? Olhares sobre a maquiagem masculina*, escrito pela historiadora francesa e professora da Université d'Orléans, Catherine Lanöe (e traduzido por nosso convidado Thiago Mattos, pós-doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução pela USP), faz um recorrido histórico do uso desse artifício (comumente atrelado ao feminino) pelos homens, especialmente durante o Antigo Regime francês. Já em *Incompreensões, desconfortos e escândalos na moda contemporânea*, Alex Moulinier, doutorando pela École du Louvre, analisa as polêmicas apresentadas no contexto da chamada "moda oficial" desde a década de 1980, começando pelos japonistas e passando por Margiela, McQueen, Chalayan, entre outros *enfants terribles*.

[IO]

Seria um verdadeiro paradoxo falar em formas disruptivas da moda sem mencionar as subculturas jovens da segunda metade do século XX e, por esse motivo, elas têm lugar de destaque em nosso dossiê. Máira Zimmermann faz uma análise minuciosa do filme *Minha fama de mau* (Direção: Lui Farias, 2019) na seção de resenhas, na qual comenta a transformação da trajetória do músico e compositor Erasmo Carlos em uma "jornada do herói", além de seu papel fundamental na construção de uma cultura do rock nos trópicos. E, na seção de entrevistas, Juliana Schmitt conversa com o jornalista argentino Daniel Flores sobre as origens do punk e de outras cenas do underground portenho a partir do fim dos anos 1970.

Recebemos um número bastante expressivo de submissões e agradecemos a todos que se interessaram pela proposta do dossiê. Também agradecemos aos os colegas professores e pesquisadores que atenderam nosso chamado e se dispuseram a avaliar e comentar os artigos enviados. Registramos ainda nossos agradecimentos às editoras Maria Claudia Bonadio e Adriana Baggio, pelo convite e pelo suporte que nos deram durante todas as fases de preparação do dossiê.

Ilustrando essa edição da *Dobras*, selecionamos momentos das passarelas da última edição da Casa de Criadores – Inverno 2019. As imagens escolhidas são dos desfiles de Felipe Fanaia, Isaac Silva, Rober Dognani,

Vicente Perrota, Weider Silverio e Ken-gá, fotografados por Marcelo Sou-
bhia e Zé Takahashi, da Agência Fotosite, que atenciosamente nos cedeu
os direitos de reprodução. São modelos-roupas e modelos-pessoas que re-
presentam a poética delirante da transgressão. Elas nos ajudam a refletir
sobre o papel da moda nesses processos disruptivos – e esse é o objetivo
deste dossiê, que preparamos com carinho para todos vocês.

[II]



Dolor y muerte en la indumentaria española. Vestir de luto a finales del siglo XIX

Dor e morte na indumentária espanhola. Vestir-se de luto no fim do século XIX

Pain and death in Spanish fashion. Mourning dress at the end of the 19th century

[JOSE A. ORTIZ]

Doutor em História da Arte. Professor na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

E-mail: joseaortiz50@yahoo.es

[resumen] La indumentaria de luto es una expresión externa de dolor ante la pérdida de un ser querido. La moda se convierte en una estrategia comunicativa durante este proceso de duelo, y durante los períodos históricos, las reglas fueron marcadas y estipuladas. Para abordar este tema, queremos analizar dos secciones en nuestra investigación. En primer lugar, abordar el último funeral real y el período de luto a finales del siglo XIX español con el rey Alfonso XII y la reina María Cristina como protagonistas. En segundo lugar, comentar las referencias de prensa que se publicaron y analizar las revistas de moda que nos permiten desarrollar el protocolo de luto a seguir para estas décadas en los territorios españoles.

[palabras clave]

dolor; luto; moda; España; siglo XIX.

[13]

[resumo] A indumentária de luto é uma expressão externa de dor diante da perda de um ser querido. A moda se converte em uma estratégia comunicativa durante esse processo de dor e, durante os períodos históricos, as regras foram marcadas e estipuladas. Para abordar esse tema, queremos analisar dois recortes em nossa pesquisa. Em primeiro lugar, abordar o último funeral real e subsequente período de luto, ao fim do século XIX, com o rei Alfonso XII e a rainha Maria Cristina como protagonistas. Em segundo lugar, comentar as informações que eram publicadas na imprensa e analisar as revistas de moda que nos permitem estabelecer o protocolo de luto a ser seguido naquelas décadas nos territórios espanhóis.

[palavras-chave] dor; luto; moda; Espanha; século XIX.

[abstract] Mourning dress is an external expression of pain in front of the loss of a beloved relative. Fashion becomes a communicative strategy during this grieving process, and during historical periods the rules were marked and stipulated. In order to approach this topic, we aim to discuss two main parts for our research. Firstly, we introduce the last Royal Funeral and the subsequent mourning period in the late Spanish 19th century with King Alfonso XII and Queen María Cristina as main characters. Secondly, we comment on the press references which were published and analyze the fashion magazines which allow us to develop the mourning protocol for these decades in Spanish territories.

[keywords] pain; mourning; fashion; Spain; 19th century.

El poder comunicativo de la moda es una de las bases del lenguaje que la indumentaria nos aporta. Nuestro estado de ánimo, nuestra ideología, nuestro querer formar parte de la sociedad o romper radicalmente con ella, son algunas de las ideas asociadas que los estudios de semiótica y sociología de la moda han abordado en los últimos años. Dice Squicciarino citando a Baudrillard que:

Para poder convertirse en objeto de consumo, los bienes en general y los de la moda en particular tienen que convertirse en signos, ya que el consumo ha dejado de definirse como práctica funcional de los objetos para ser *un sistema de comunicación y de intercambio, un código de signos que se emiten, se reciben y se renuevan constantemente, como un lenguaje* (SQUICCIARINO, 2012, p. 179, énfasis del autor).

[14] El vestido, en cuanto acto comunicativo, también ha sido un referente como expresión del dolor ante la pérdida de un ser querido: vestir de luto hace visible las emociones más profundas de nuestra alma. Lejos quedan los motivos de protección, pudor o adorno del vestido que comenta Flügel, para acercarnos a una narración del yo corporal a través de las prendas (FLÜGEL, 2015). Sobre el luto queremos reflexionar en este trabajo abordando el caso de la cultura española a finales del siglo XIX. Para aproximarnos al tema de investigación y al período proponemos una doble mirada, en primer lugar acercarnos al último referente de muerte real y luto áulico tras la pérdida del rey Alfonso XII; y en segundo lugar, un análisis de la prensa escrita que adoctrina sobre el luto y el uso social del mismo. Este binomio, muerte real y prensa escrita, nos ofrece un marco visual y conceptual para entender como en el último cuarto del siglo XIX la sociedad se enfrenta a la muerte. Las pautas de luto de la monarquía se reflejan en los diferentes estratos de la sociedad y es a través de las revistas que las lectoras de clase alta y media pueden acceder a ellas.

Sobre la conceptualización del luto y del duelo

Luto y duelo no significan lo mismo. El duelo se define como el proceso psíquico de elaboración del dolor de la muerte. El duelo se vuelve "necesario para poder continuar viviendo, para separarse de la persona perdida conservando lazos diferentes con ella y para reencontrar la libertad del funcionamiento psíquico" (GÓMEZ SANCHO, 2007, p. 30). El luto en cambio es el signo exterior del duelo a través de las ropas, adornos y otros objetos (DI NOLA, 2006). El luto, o *tempus lugendi*, es un compendio de ritos y símbolos sociales para encauzar adecuadamente el sentimiento de pérdida, o el *dolus* si utilizamos la noción en latín. La historia de la indumentaria nos aporta una perspectiva amplia para analizar las formas históricas del

luto y aquellos elementos definitorios en las diferentes sociedades. Lou Taylor se hacía eco de algunos conceptos sobre la indumentaria de luto que desarrollamos en nuestro texto:

Mourning clothes served several purposes: they indicated the piety and chastity of the wearer; they denoted the wealth and social status of the bereaved family. As royal funeral etiquette filtered slowly down through the class system, widows became a perfect shop window for an impressive display of social expertise. From the Renaissance onwards the sumptuary laws governing mourning dress in general, and widows' in particular, grew into an intricate labyrinth covering choice of fabric, color, cut and accessories. Widows' clothes became a status symbol (TAYLOR, 2009, p. 65).

[15] La indumentaria de luto es un símbolo personal del dolor con una proyección social regulada por las sociedades y una codificación que ha sido modificada a lo largo de la historia. Vestirse de luto es una necesidad, pero la forma de llevarla a cabo ha sido la que varía entre épocas medievales y modernas¹. La moda luctuosa es el canal a través del cual nuestro llanto se hace presente cumpliendo las normas estipuladas en cada contexto histórico y social, citando una vez más a Flügel y su aproximación a la significación social del vestido (FLÜGEL, 2015). Centrarnos en el ocaso del siglo XIX nos aporta una interesante relación entre el luto oficial por la muerte del monarca y como la sociedad se hace eco del mismo a través de la prensa y difunde los códigos y normas sociales para vestirse correctamente, acotando el tema a un lugar y a un tiempo determinado. Las lectoras pertenecen a estas clases sociales altas y medias que quieren ser reflejo de las aristocráticas. Con los centros de poder político y económico ligados a las grandes ciudades, la difusión en papel de las ideas de la moda se convierte en el mejor sistema para llegar a diferentes lugares del reino y a diferentes partes de la sociedad ávidas de emular la etiqueta de la Corte y la elegancia de las ciudades decimonónicas.

El luto real en el ocaso decimonónico

Alfonso XII, nacido el 28 de noviembre de 1857, fallece el 25 de noviembre de 1885. Tras unos duros meses convaleciente por la tuberculosis, se apaga la llama de la vida en él y se inicia un nuevo período político bajo las riendas de su segunda esposa, la reina María Cristina (1858-1929), hasta la mayoría de edad de su sucesor Alfonso XIII (1886-1941). Con Alfonso XII nos encontramos ante el último ejemplo de funeral a un monarca en la cultura española del siglo XIX. El 12 de Diciembre se celebraron en el templo de San Francisco el Grande las exequias fúnebres de Estado (VARELA, 1990,

p. 192-193). La prensa se hace eco de la noticia y merece especial atención el reportaje con grabados que *La Ilustración Española y Americana* dedica a los funerales del monarca, plasmando el cortejo fúnebre y las diferentes etapas del protocolo regio (LOS FUNERALES, 1885, p. 229-339).

Al traspasar Alfonso XII una inusual expresión de dolor se lleva a cabo. Gritos destemplados, articulación de frases incoherentes, desmayos y suministro de antiespasmódicos, son algunas de las actitudes de los familiares del monarca ante la pérdida: "El sentimiento estalla incontenible a la hora de la muerte. Si, pocos años hacía, la Iglesia recomendaba un llanto moderado por los difuntos [...] ahora hasta los sacerdotes tiñen de melancolía sus oraciones fúnebres" (VARELA, 1990, p. 166). Este estado de dolor es la que plasma la indumentaria adoptada por la reina viuda, siguiendo la tradición monárquica con ejemplos paradigmáticos para los siglos anteriores con Juana de Austria o con Mariana de Austria (CALVO POYATO, 2002; LLORENTE, 2006; MARTÍNEZ-BURGOS, 2008; ORTIZ GARCÍA, 2013).

[16] La reina María Cristina adopta la indumentaria de luto y en las imágenes relacionadas con su presencia ante el cuerpo fallecido así la observamos. El valenciano Juan Antonio Benlliure y Gil (1860-1930) así lo pintó en su obra de 1887, *Muerte de don Alfonso XII (El último beso)* del Museo Nacional del Prado de Madrid, depositada en el Palacio de Pedralbes de Barcelona². Entre los personajes se hallan el confesor del rey, el cardenal Benavides, y el duque de Montpensier, entre otras personalidades. Junto a la cabecera permanece su viuda de luto enjugándose el llanto con un pañuelo. Junto a ella, su hija mayor, la infanta María de las Mercedes, y al otro lado, la pequeña infanta María Teresa, que da el último beso a su padre. La reina viste un traje sobrio negro, con alguna decoración bordada, pero respetando la falta de brillo en los tejidos y el control de exceso decorativo que se exigía en la etiqueta luctuosa.

En el período de su regencia mantiene el luto en los retratos oficiales que de ella se realizan, ya sean pictóricos o fotografiados. José Manuel Laredo y Ordoñez (1840-1896) plasma en el mismo año 1887 un retrato de la regente ofreciéndonos una imagen muy nítida de la indumentaria de viuda. *María Cristina de Habsburgo-Lorena* del Museo Nacional del Prado depositado en el Ministerio de Agricultura de Madrid, presenta la corona y los símbolos regios del poder que otorgan el estatus de regente a la retratada³. Vistiendo vestido negro de manga tres cuartos con algunas decoraciones bordadas en cuello y mangas, resalta el tocado y velo, con tiara de perlas negras. Al riguroso negro del segundo año de viudedad, se añade joyería en oro y perlas blancas en los brazaletes, junto al blanco del borde inferior de la falda de origen inglés.

En cambio, en retratos datados en los años noventa del siglo XIX se observa la evolución del luto a estadios de medio luto. El barcelonés Antoni Caba (1838-1907) en 1890 realiza el lienzo *Retrato de la reina regente María Cristina de Habsburgo* conservado en la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona, con estudio del mismo conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona⁴. En esta obra la joyería hace su irrupción decorando cabeza, cuello y brazos. El tejido del vestido, plasmado con gran acierto, presenta brillo, y la elegancia del corte se utiliza para dejar caer la cola de la falda ante los pies y escalinata del estrado en el que se encuentra la madre con su hijo en brazos. Viuda, madre y regente son los conceptos simbólicos que Caba exalta añadiendo el león, símbolo de poder monárquico. En cierta manera, la pintura expresa el poder simbólico de la regente a través del futuro rey. El cuerpo de María Cristina es un cuerpo físico dotado de funciones institucionales pero desprovisto de su función previa, en tanto que esposa, tras fallecer su marido, nos hallamos con el concepto de la dislocación del cuerpo de la reina viuda: "De hecho, convertirse en reina viuda suponía una dislocación del sistema simbólico de los dos cuerpos de la reina, ya que el cuerpo físico sobrevivía a las funciones del cuerpo institucional, generando un desajuste" (GARCÍA BARRANCO, 2008, p. 51).

[17]

En el retrato *María Cristina de Habsburgo con su hijo Alfonso XIII* de José Martínez Bueno y Vilches del año 1896, del Museo Nacional del Prado depositado en el Ayuntamiento de La Orotava, el vestido deja al descubierto los hombros, el tejido ya presenta brillo y un tratamiento que ensalza el negro⁵. El velo de viuda se modifica por una tiara de oro que se acompaña con broche y brazaletes de este material sobre los brazos cubiertos con guantes blancos. El cuerpo descubierto, los materiales seleccionados para el vestido y la ornamentación personal nos trasladan a las diferentes fases de luto, como el medio luto, que manteniendo el negro permite una ampliación de las posibilidades estéticas, tal y como analizaremos posteriormente en las revistas de moda del periodo.

De las imágenes de María Cristina con Alfonso XIII, destaca la fotografía de Barcia y Viet, fotógrafos de Madrid, conservada en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra (referencia UNAV20110007577). En ella la reina viste riguroso luto con tejidos mate y un velo largo que surge de una toca. De espaldas nos permite apreciar la caída natural de la tela que contrasta con el blanco puro de la indumentaria de futuro rey en su más tierna infancia (figura 1).

Figura 1. Retrato fotográfico de María Cristina con Alfonso XIII



[18]

Fonte: BARCIA Y VIET. *María Cristina con Alfonso XIII*. Finales del siglo XIX. Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, (CCO 1.0).

Su poder pasaba por ser la madre del descendiente del poder áulico, y como otras reinas viudas de la historia española, el luto marca su respeto y su posición social ante la pérdida de su esposo y la imagen que de ella se evoca en las apariciones públicas. Un ejemplo claro es la pintura del Fondo Histórico del Senado de España. Los autores, Francisco Jover Casanova (1836-1890) y Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), realizan en 1897 la obra que lleva por título *Jura de la Constitución por S. M. la Reina Regente Doña María Cristina* (figura 2). El solemne acto de juramento tuvo lugar el 30 de diciembre de 1885 y ante los presentes en pie, según rige el protocolo, la viuda se convierte en regente. Las damas y la reina visten riguroso luto, así como sus hijas que también están presentes en la escena ataviadas con la indumentaria apropiada. María Cristina lleva el tocado que se observa en las representaciones comentadas anteriormente y señalamos el tamaño de la cola de la falda que reposa sobre el asiento, otro elemento distintivo de los patrones seleccionados para su armario de luto siguiendo la moda imperante (figura 3).

Figura 2. *Jura de la Constitución por S.M. la Reina Regente doña María Cristina*



Fonte: SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín. *Jura de la Constitución por S.M. la Reina Regente doña María Cristina*. 1897. Fondo del Patrimonio Histórico-Artístico del Senado, España. Autor de la fotografía: "Fotografía Oronoz".

[19]

Figura 3. *Jura de la Constitución por S.M. la Reina Regente doña María Cristina*, detalle



Fonte: SOROLLA Y BASTIDA, Joaquín. *Jura de la Constitución por S.M. la Reina Regente doña María Cristina*. 1897. Fondo del Patrimonio Histórico-Artístico del Senado, España. Autor de la fotografía: "Fotografía Oronoz".

La ciudadanía también expresa a través del luto la pérdida. La prensa recoge en el mes de diciembre testimonios en esta línea:

Así, se le ha llorado y se le llora lo mismo en los lujosos palacios del magnate que en la humilde vivienda del obrero; así visten luto por él los que habían apreciado de cerca sus relevantes cualidades privadas, y aquellos que sólo desde lejos pudieron juzgar sus relevantes virtudes y sus gloriosos hechos (MARQUÉS DE VALLE-ALEGRE, 1885, p. 358).

Cuando pasa el primer aniversario del fallecimiento, la sociedad recupera sus actividades que habían sido cesadas por el luto oficial. *El Correo de la Moda* así lo narra:

Cumplido el año de luto por nuestro malogrado Rey don Alfonso, luto guardado con un rigor poco común en las cortes palatinas, los salones empiezan a dar señales de vida y los propósitos que anima a la juventud aristocrática, son desquitar en el presente la privación de bailes y fiestas del invierno anterior: varias son ya las damas de nuestra buena sociedad que han señalado días para recibir, unas por la tarde, otras por la noche, y se citan varios salones donde se bailará: los trajes, pues, de salón y de baile, reclaman nuestra atención (HERNANDO, 1886, p. 353).

[20]

La codificación y la difusión social del luto a través de la prensa de moda del último cuarto del siglo XIX

Las representaciones de María Cristina nos han permitido observar un ejemplo concreto de expresión de dolor a través de la indumentaria de luto. La reina viuda se convierte, con la imagen que de ella se proyecta, en el ejemplo a seguir para las mujeres. El vestido de luto la codifica como regente pero también ensalza el papel de la mujer tras la pérdida de su marido: en ella se pueden reflejar aquellas que se encuentran en la misma situación familiar. Esta actitud la podemos relacionar con otros casos europeos, citando a la Reina Victoria (1819-1901) en el Reino Unido. Casada con el Príncipe Alberto en 1840, se queda viuda en 1861 con 42 años. Permaneció de luto riguroso por tres años y de medio luto el resto de su vida, 40 años. Las mujeres de la época victoriana siguieron el ejemplo de la Reina y se elaboraron estrictas reglas de etiqueta concernientes a la vestimenta del luto y al comportamiento durante este periodo⁶. Resulta interesante esta comparativa, cercana en época, que nos permite reflexionar sobre la importancia de las actitudes de las monarcas para la difusión de ciertos aspectos de la moda, en este caso la indumentaria de luto, entre la sociedad. Es interesante destacar como las relaciones entre familias reales europeas son constantes y se crea mucha permeabilidad de las

costumbres, teniendo en cuenta que la nieta de la Reina Victoria, Victoria Eugenia de Battenberg (1887-1969) será la futura esposa de Alfonso XIII, es decir, nuera de la Reina María Cristina.

La prensa escrita será el mejor medio a través del cual estos conceptos se transmiten de las capas más altas de la sociedad a la realidad del día a día cotidiano de las clases altas y medias, así lo citábamos en el extracto anterior de *El Correo de la Moda* que se refiere a la recuperación de las festividades tras el luto real por parte de "las damas de nuestra buena sociedad" (HERNANDO, 1886a, p. 353). La monarquía representa la cúspide de la pirámide social y a ella se quiere asimilar el pueblo. Las actitudes regias se transmiten en los grabados y artículos que aparecen en las revistas de moda que empiezan a proliferar en España entre los años veinte y treinta del siglo XIX (GONZÁLEZ DÍEZ; PÉREZ CUADRADO, 2009)⁷.

En el siglo XIX y XX la prensa de moda tendrá un papel fundamental en la codificación de los signos del luto aplicados a la indumentaria. No tan sólo eran las revistas, también las boutiques como la *Maison de Deuil* en Londres, la *Grande Maison de Deuil* en Bruselas o la *Grand Maison du Noir* en París, las que marcan la etiqueta y el negocio específico del duelo en el contexto del sistema moderno de la moda:

[21]

Mourning dress did, however, significantly influence modern processes of garment manufacture, retailing, and consumption. The need for a rapidity of supply helped found department stores and encouraged the wholesale manufacture of women's wear. It enhanced the commercial implementation of the use of sewing machines and early forms of mail order. Mourning etiquette also contributed to the development of early forms of plastic used in imitation of jet jewelry, and finally, the careful niche marketing of mourning dress contributed to the development of modern mass-advertising techniques (TAYLOR, 2010, p. 520).

"El luto es una cuestión de etiqueta más que de emoción" nos anuncia *La Moda Elegante* en 1870. Apunta el artículo sobre la mutabilidad de la moda en relación al luto:

Créese generalmente que las reglas del luto y del alivio de luto son inmutables, y que no tienen, por consecuencia, ningún lazo ni relación con la moda, mudable por gusto y por esencia: esto no es enteramente exacto. Cierto es que la duración del luto y del alivio de luto sigue siendo la misma, adaptándose a los diversos grados de parentesco; pero también es verdad que el

espíritu o carácter del luto no es el mismo siempre, y que sufre algunas mudanzas, debidas a los excesos de la moda (VIZCONDESA DE CASTELFIDO, 1870, p. 215-216).

Así pues, luto y medio luto o alivio de luto deben de ser considerados en función de la consanguineidad de las pérdidas: entre 12 y 18 meses para los padres, entre 18 y 24 meses para los maridos o entre 6 y 12 meses para los hermanos y los tíos. Esta publicación, en su rúbrica de "Prácticas sociales" firmada por Mario Halka, para el 30 de mayo de 1885 nos ofrece una visión de las normas que se deben seguir en el momento de un fallecimiento. Destaca la explicación que hace sobre el dolor en función de las clases sociales, aportándonos un contexto social para finales del siglo XIX en relación al tema que tratamos:

Conforme va subiéndose en la sociedad, desde sus clases inferiores hasta las más elevadas, vase notando como la manifestación del dolor es en cada una de ellas reflejo de sus principios religiosos o de su educación intelectual. En las masas ínfimas, el pesar es explosivo y ruidoso; allí, aunque hay fe en las verdades eternas, no hay respeto para las conveniencias sociales. No comprenden las desgracias extraordinarias sin extraordinarios alaridos, y experimentan mucho mayor consuelo al envolver un "¡madre mía!" entre gritos que estremezcan el aire, que si desde el fondo de su corazón lo repitiesen enviando toda la voluntad de su vida en una invocación muda, pero delirante (HALKA, 1885, p. 158).

[22]

Una manifestación exacerbada del dolor se considera poco decorosa y propia de unos estratos sociales bajos. El dolor ante la pérdida debe darse con mesura, con contención y pensando en las creencias religiosas que hablan de un más allá. A pesar de ello, el dolor es humano y así nos lo describe el autor:

Fijándose ya en las esferas en que los impulsos están contenidos por la consideración del efecto que pueden producir en el que los siente y en el que los presencia, se advierte que, allí donde se reúne, al par que la firme y religiosa creencia de que el que muere en la gracias de Dios va a esperarnos en otra mejor vida, la triste seguridad de que sólo muy contadas personas nos acompañan en el sentimiento; allí, decimos, se manifiesta éste silencioso y resignado (...) De todos modos, la pérdida de un ser querido aterra y apesadumbra. En cuanto a la sorpresa que produce, es puramente humana, pues no debiera sorprendernos lo que estamos esperando (HALKA, 1885, p. 158).

Pocas revistas de moda tratan los conceptos de dolor y religiosidad como desarrolla este fragmento. Al hablarnos de esferas sociales se marca una distinción entre clases que nos marca al público lector: las lectoras pertenecen a una clase alta y media que debe alejarse de las fórmulas exacerbadas de dolor de los estratos más bajos de la sociedad. A su aportación teórica, e incluso sociológica, se añaden las consignas que se deben seguir, tales como, los nueve días de luto en los que la familia no recibe, situando una mesa a la entrada que lo especifique y poniendo "un gran pliego de papel, tintero con varias plumas y una bandeja para las tarjetas". El texto va más allá refiriéndose a las actitudes durante el novenario⁸, especialmente las visitas que buscan no consolar a los familiares, sino más bien conocer detalles truculentos de lo acontecido:

Hay, sin embargo, familias que prefieren recibir a todo el mundo, y gastar en aquel aturdimiento, en aquel índice de preguntas indiscretas, vanas y hasta crueles con que se acosa a la infortunada viuda o huérfana en las visitas del novenario, una parte de lo acerbo del dolor que les atormenta. En esos días no son los que más preguntan los que mayormente se interesan. Así como el deseo de saber ciertos detalles, para llorarlos, halaga más bien a aquel de quien se inquietan, la curiosidad de conocerlos por el gusto de referirlos en otros círculos es casi una ofensa en esos momentos tan angustiosos. La delicadeza del sentimiento prescribe dejar para más adelante todas aquellas insinuaciones que han de herir sobre la llaga reciente, y, sin que la conversación sea tan chispeante que forme brusco contraste con la situación presente, debe procurarse desviarla un tanto del principal objeto. Será dar prueba de poco tacto el ofenderse por no ser recibido en los primeros momentos de una desgracia (HALKA, 1885, p. 158).

[23]

Ante la necesidad de conocer las actitudes adecuadas y queriendo conocer las reglas que marca la etiqueta, hallamos en prensa especificaciones de los protocolos del luto, ya sean cartas del lector o de la lectora, o artículos sobre el tema. En 1872 una joven viuda preguntaba en *El Correo de la Moda* las reglas para el período de luto. La respuesta la veta de asistir a cualquier evento social durante el primer año:

El consejo que V. me pide es muy delicado, porque ante todo hay que respetar las conveniencias sociales. Ir al teatro o a cualquier parte antes de terminar el año de luto, sería mal visto. Sólo puede V. permitirse algunas visitas de confianza (CORRESPONDENCIA, 1876, p. 336).

Esta es la norma más difundida: no asistir a actos durante los períodos de luto riguroso. Sólo visitas de amistades íntimas son adecuadas y bien vistas:

Durante el luto riguroso no se harán visitas de cumplido, ni se asistirá a comidas, teatros ni reuniones. Podrá verse a las amigas de mayor confianza y comer a las mesas donde no se invite por papeleta. No se darán comidas, ni reuniones, ni se recibirá semanalmente; pero, sin tal carácter, puede tenerse la libertad a ser visitados por sus amigos. No se envían tampoco tarjetas de felicitación (HALKA, 1885, p. 159).

A las adecuadas premisas protocolarias debemos añadir las especificaciones sobre la indumentaria. El citado Mario Halka así lo expresaba en relación a otras fórmulas culturales:

El traje de luto, por más que sea severo, puede ser muy esmerado. No existiendo entre nosotros la ley hebrea que impone a los hijos la obligación de dejarse crecer la barba durante el mes que sigue a la muerte de los padres, ni la de los orientales, que rompen sus vestidos y conceptúan la profundidad del dolor por la dimensión de cada uno de sus jirones, el descuidar el aseo del cuerpo porque el alma esté contristada es una consecuencia incomprensible y que rechazan las personas sensatas (HALKA, 1885, p. 159).

[24]

Tomemos un ejemplo que especifica dos modelos de indumentaria de luto, luto riguroso y medio luto. Los dos figurines ilustran el texto sin ser un ejemplo específico para su ejecución, como es el caso de figurines más detallados que la misma publicación acostumbra a ofrecer a sus lectoras (figura 4). Para el primer estado de luto se aconseja este patrón genérico:

He aquí un modelo de gran severidad, como lo exige un luto de viuda. El vestido va cubierto de crespón inglés hasta 20 centímetros de la cintura. En el cuerpo un corselillo de crespón, con adornos de crespón en las mangas, y la capota cubierta del velo largo de crespón. Enagua de merino o de cachemir negro, adornada con galones de lana o con un bordado hecho sobre la misma tela. Medias negras y botinas de tela para el verano, o de cabritilla para el invierno. Los pendientes, broches y pulseras son de madera endurecida, y los pañuelos llevan una ancha cenefa negra (VIZCONDESA DE CASTELFIDO, 1889, p. 352).

objetos principales del traje, es necesario que todos los objetos secundarios de que hace uso una señora elegante se hallen en armonía con el traje de luto. Las cintas con que suele adornar su ropa blanca, sus frascos, sus espejos de tocador, y las que guardan los almohadones y saquitos, todas estas cintas deberán ser moradas o color de malva. Zapatillas, sombrillas, paraguas, tarjetero, portamonedas, cenefas de pañuelos, de papel, etc., todo será negro. El reloj de oro irá escondido en una caja de ébano con las iniciales de plata. El devocionario será de tafillete negro, y el registro que marca una lectura será de ébano" (VIZCONDESA DE CASTELFIDO, 1889, p. 352).

La especificación de los complementos, incluso de los marcapáginas para la lectura, nos muestra la rigidez del luto y la importancia de la visibilidad del dolor a través de la moda. Para el hombre, el luto era menos estricto: colores oscuros, botones negros y brazalete negro en el brazo eran los elementos más habituales. Pueden parecer estas especificaciones exageradas, pero se defienden como un sistema de expresión del alma afligida:

[26]

Todas estas son puerilidades, dirán algunas de mis lectoras. Nada de eso. Yo conozco más de una persona, que, afligidas de un gran dolor por la pérdida de un ser querido, han mandado mudar todos los muebles y renovar las colgaduras de sus habitaciones, a fin de dar a todo lo que les rodea la nota melancólica y triste que cuadra mejor al estado de su alma (VIZCONDESA DE CASTELFIDO, 1889, p. 352).

En lengua catalana, *La Il·lustració Catalana*, nos ofrece un muestrario de tejidos adecuados a cada fase de duelo. En el primer periodo de luto, tejidos mate como son el crep, la lana o el astracán. La madera negra o el azabache se aconsejan para la joyería. En la segunda fase de duelo, la bayeta y la franela con bordados y guipur, acompañados de sombreros con plumas negras y flores. En el último periodo son la seda, el terciopelo, las lentejuelas y el encaje, algunos de los materiales brillantes aceptados. Se insiste, además, en la idea presentada anteriormente: las restricciones en las actividades sociales como el teatro o las visitas (ROSAURA, 1905).

Las ilustraciones de figurines de luto son un material de estudio de primer orden para el tema presentado. *La Moda Elegante* propone en 1874 un traje de medio luto sencillo o dos prendas usando cachemir y volantes que añaden sofisticación, brillo y movimiento al simple vestido negro (Traje de medio luto, *La Moda Elegante*, 30/07/1874, p. 228 y Traje

de luto, *La Moda Elegante*, 30/10/1874, p. 331). La silueta de la época se adapta al luto riguroso o al alivio de luto. Seda y lana, guipur y volantes, es la propuesta de *La Moda Elegante* en 1875 para el traje de alivio de luto o ante la pérdida de un primo (Traje para alivio de luto, *La Moda Elegante*, 22/05/1875, p. 145-146). La imagen se completa con la descripción que marca el uso y la materialidad del conjunto. Podemos leer en referencia a la silueta de 1875:

Este traje puede llevarse para luto de primo o tío, o después de los meses de un luto riguroso. Falda de tela de lana y seda, adornada en el bajo con un volante a pliegues gruesos y bieses de la misma tela dispuestos de la manera siguiente: un bies ancho, dos más estrechos y otro tan ancho como el primero. Túnica de la misma tela, listada al través hasta las costuras de lado, con guipur de lana y galones de lana y seda. Las mismas guipures y los mismos galones cambian de disposición en los costados, como lo indica el dibujo. La túnica va recogida sin pouff detrás, bajo un lazo de faya. Corpiño de tela de lana y seda adornado con galones y guipures, y lazos de faya en el delantero. Mangas de codo, con guipur y galones en la parte inferior. Sombreo de gasa de seda con adornos de faya y guirnalda de uvas negras (TRAJE, 1875, p. 145-146).

[27]

Junto a trajes de luto riguroso, *El Correo de la Moda* en 1876 presenta un vestido blanco con cintas negras para el medio luto infantil, "Traje de medio luto para niña de 4 a 8 años", o uno gris con estampados para chica joven, "Traje de medio luto para señorita joven" (Traje de medio luto para señorita joven, *El Correo de la Moda*, 02/08/1876, p. 232). En la misma publicación vemos la inclusión de piezas de joyería, en madera y azabache, "Aderezo de azabache o madera para luto" (Aderezo de azabache o madera para luto, *El Correo de la Moda*, 02/08/1876, p. 232)⁹.

El Correo de la Moda en 1877 ilustra la portada del 26 de abril con un figurín de riguroso luto acompañado de sombrero y cofia. La imagen destaca por haber sido dotada de un contexto fúnebre: la dama de espaldas se encuentra en un cementerio, poco habitual este tipo de recursos que enlazan con el gusto romántico imperante (figura 5). El texto especifica los detalles como el uso de cachemir con detalles decorativos de granadina negra, así como la presencia del patrón para realizarlo y las especificaciones técnicas (BALMASEDA, 1877, p. 121).

Figura 5. Figurín de riguroso luto acompañado de sombrero y cofia – El Correo de la Moda, 26/04/1877

EL CORREO DE LA MODA.

DIRECTORA: ANGELA GRASSI.

Núm. 16. | Sale el 2, 10, 18 y 26 de cada mes. | 26 Abril 1877 | Se publica en diez distintos idiomas. — Año XXVII.

1.ª EDICION. — De LUTO O COMPLETA. Para señoras, cuando se luto al mar, cuando Aguarda, en el primer de patronos de termino natural y otro de dicho de patrono de termino natural y otro de dicho de patrono de termino natural.	2.ª EDICION. — ECONOMICA. Cuando se luto al mar, en el primer de patronos de termino natural y otro de dicho de patrono de termino natural y otro de dicho de patrono de termino natural.	3.ª EDICION. — ESPECIAL PARA MODISTAS. Cuando se luto al mar, en el primer de patronos de termino natural y otro de dicho de patrono de termino natural y otro de dicho de patrono de termino natural.	4.ª EDICION. — ESPECIAL PARA MODISTAS. Cuando se luto al mar, en el primer de patronos de termino natural y otro de dicho de patrono de termino natural y otro de dicho de patrono de termino natural.
MADRID. Un año... 18,00 pes. Seis meses... 10,00 * Tres meses... 6,00 * Un mes... 2,00 *	PROVINCIAL. Un año... 15,00 pes. Seis meses... 9,00 * Tres meses... 6,00 * Un mes... 2,00 *	MADRID Y PROVINCIAL. Un año... 12,00 pes. Seis meses... 7,00 * Tres meses... 5,00 * Un mes... 1,50 *	MADRID Y PROVINCIAL. Un año... 12,00 pes. Seis meses... 7,00 * Tres meses... 5,00 * Un mes... 1,50 *

Los precios de suscripción en Cuba, Puerto-Rico y demás puntos de América del Sur son los mismos. — En Portugal rigen los mismos precios que en España, más allá al aumento de 10 por 100, en favor al mayor costo de transporte.

Agencia general: — MADRID: Sra. A. Bardón y Ca. — BRUSÉL: D. Jacobo Peiner. — CHINA Y PEKÍ: D. Julio Paul y Paul.

3. COFIA PARA LUTO.
El ala triangular tiene 10 cent. de largo en el centro, y por delante se guarnecen de una ruche de crepon dobladillo y de un lazo levantado en diámetro el fondo, plegado, termino repujado por detrás, con cinco lazos con puntas orientadas.

1. TRAJE PARA LUTO.
El traje para luto, compuesto de un corpiño y una falda, con un velo largo y ancho, que cubre el rostro y cae sobre los hombros, formando un manto que se sujeta en la cintura con un cinturón ancho y rígido. El corpiño tiene un cuello alto y ancho, con un velo que cubre el rostro y cae sobre los hombros, formando un manto que se sujeta en la cintura con un cinturón ancho y rígido. La falda es larga y estrecha, con un velo que cubre el rostro y cae sobre los hombros, formando un manto que se sujeta en la cintura con un cinturón ancho y rígido.

[28]

Fonte: EL CORREO DE LA MODA, 26 abr. 1877, p. 121. Fondo de la Biblioteca Nacional de España, (CC BY-SA 4.0).

Entre un grupo de damas hallamos una mujer de luto en la ilustración del 18 de mayo de 1878 en *El Correo de la Moda*. A doble página, este encuentro al aire libre evoca el paseo en el diferentes modelos se presentan. El luto destaca por cubrir rostro con velo largo. El texto describe la imagen así: "Vestido para luto. Vestido y paletot de cachemir con plegados y bis-es de granadina. Sombrero con velo cuadrado de crespón" (BALMASEDA, 1878, p. 146).

En el mes de julio del mismo año una página se dedica al luto (figura 6). Las ilustraciones de la 16 a la 31 nos muestran tres vestidos, incluyendo uno de niña, y numerosos detalles de cuellos y mangas para medio luto o luto riguroso. Se completa con tocacs, sombreros y corbatas (*El Correo de la Moda*, 02/07/1878, p. 197). La atención a los detalle denota la importancia otorgada a los bordados y acabados para partes del vestido. Se entiende la indumentaria en su totalidad y cada detalle es importante para mantener el concepto de dolor expresado a través de la apariencia. Las revistas son galerías de ideas que pueden ser realizadas gracias a los patrones que se incorporan, siendo en ocasiones autorreferenciales cuando comentan patrones de números anteriores de la misma publicación.

Figura 6. Diferentes modelos y detalles de indumentaria de luto – *El Correo de la Moda*, 02/07/1877



[29]

Fonte: EL CORREO DE LA MODA, 2 jul. 1877, p. 197. Fondo de la Biblioteca Nacional de España, (CC BY-SA 4.0).

Los cambios en la moda tienen su reflejo en las páginas de las revistas, citando a Squicciarino: "la estrecha relación entre las características socioculturales de una época determinada y las correspondientes manifestaciones de la moda" (SQUICCIARINO, 2012, p. 174). La recuperación del polisón (LAVIER, 1988, p. 198), sobresaliendo horizontalmente por detrás, para la moda de luto, se hace presente en los años 80 del siglo XIX tal y como podemos ejemplificar con estos dos números de *El Correo de la Moda*. Cachemir y crespón siguen siendo los tejidos, los drapeados y adornos de granadina se mantienen junto a los velos. El cambio radica en la silueta abullonada propia del periodo con figurines de perfil que lo evidencian. "Traje para luto" y "Manteleta para luto" son las dos propuestas presentadas en mayo de 1886 (HERNANDO, 1886b, p. 156). En octubre del mismo año son 5 los ejemplos presentados, siendo uno de ellos de niña (figura 7). Destaca la especificación de los *pouf*, para referirse al polisón, que aumentan en tamaño y proyección, manteniendo los drapeados de tela no brillante y la pasamanería en los bieses. Uno de los figurines, "Vestido de crespón y beatilla", añade a la descripción técnica un epíteto sobre su adecuación: "Tiene ya cierta pretensión como para el segundo año de luto, falda plegada y drapeada, y delantal formado por anchos bieses de crespón en diagonal. Cuerpo adornado de los mismos bieses y capota de crespón con velo de gasa" (BALMASEDA, 1886, p. 308-309).

[3º]

Figura 7. Cinco figurines de indumentaria de luto incluyendo a una niña – *El Correo de la Moda*, 18/10/1886



Fonte: EL CORREO DE LA MODA, 18 out. 1886, p. 308-309. Fondo de la Biblioteca Nacional de España, (CC BY-SA 4.0).

En 1890 *La Moda Elegante* ilustra el número con algunos ejemplos de indumentaria de luto que queremos recuperar. En este número se abarca una panorámica amplia a esta tipología de vestido, haciendo hincapié en los ejemplares de chicas jóvenes. Se ilustran y se describen las siguientes piezas que nos ilustran un *outfit* adecuado de luto adaptado a la edad (figura 8):

Figura 8. Figurines de indumentaria de luto para chicas jóvenes – *La Moda Elegante*, 14/09/1890



Fonte: LA MODA ELEGANTE, 14 set. 1890, p. 402. Fondo de la Biblioteca Nacional de España, (CC BY-SA 4.0).

Sombrero de luto para señoritas. Núm. 12. Este sombrero va cubierto de crespón plegado y el ala se recorta y se abre en dos vueltas por detrás, cuyo hueco va adornado con un lazo de cinta de terciopelo negro. Por delante, concha de crespón bordado, apuntada con un lazo de cinta de terciopelo negro. Chaqueta de luto. Núms. 13 y 14. Esta chaqueta se hace de cachemir y crespón negros, y se compone de espalda, lados de espalda y de delante, delanteros cerrados en el centro y ajustados con dos pinzas. Aldeatas guarnecidas de una tira ancha de crespón; solapas de crespón en la derecha. Cuello alto y enrollado, de crespón. Manga alta de la misma tela. Tela necesaria: un metro de cachemir, de un metro 20 centímetros de ancho; 2 metros 50 centímetros de crespón, y

4 metros de seda, como forro. Velos de luto. Núms. 16 a 18. Núm. 16. Velo de tul con festón y bordado sobre crespón. Núm. 17. Velo de tul con cenefa de crespón bordado. Núm. 18. Velo de tul con borde de crespón. Traje de luto para jóvenes de 14 a 15 años. Núm. 21. Vestido de velo negro rayado y crespón inglés. Sobre un fondo de falda de alpaca negra, va dispuesta una falda de velo adornada por abajo con una tira ancha de crespón inglés. Corpiño con aldeta recortada en hojas por detrás, y chaleco de crespón abrochado en medio con corchetes bajo dos hileras de botones. Los delanteros, forrados de crespón, se doblan formando solapas. Manga alta de crespón, abrochada por abajo. Cuello de crespón. Sombrero de crespón bordado, cuya ala es de paja negra. Como adorno, un lazo-abanico de crespón (EXPLICACIÓN, 1890, p. 398).

Para luto riguroso de persona adulta, también nos ofrece la revista un modelo (figura 9):

Figura 9. Figurín de luto riguroso de persona adulta – *La Moda Elegante*, 14/09/1890



Fonte: LA MODA ELEGANTE, 14 set. 1890, p. 406. Fondo de la Biblioteca Nacional de España, (CC BY-SA 4.0).

Traje de luto rigoroso. Núm. 33. Vestido de crespón de lana. Sobre un fondo de falda va dispuesta en pliegues la falda de crespón liso, que forma una cola poco prolongada y adornada con una franja de crespón inglés. El corpiño, que es redondo y cuyo cinturón de crespón inglés termina por detrás en dos puntas cruzadas, se abrocha en medio con corchetes bajo una especie de peto plegado, que se estrecha sobre el hombro izquierdo. Manga alta de crespón inglés, plegada por encima. Capota plegada de crespón inglés con un borde estrecho de crespón inglés blanco. Velo largo de crespón que llega hasta el borde de la falda. Guantes negros de piel de Suecia. Zapatos y medias negras (EXPLICACIÓN, 1890, p. 400).

En 1894 encontramos otros ejemplos en la misma publicación, traje de luto para señora y traje de luto para señoritas (*La Moda Elegante*, 14/02/1894, p. 64-65, il. p. 70). Esta es la tónica general, presentar opciones adaptadas a la edad manteniendo el crespón de lana, el crespón inglés y la lana mate como los tejidos más citados. Los patrones de corpiño y falda reproducen las formas en boga con una atención meticulosa a los volantes, escarapelas, bie-ses u otras decoraciones que presenten, manteniendo el decoro del propósito luctuoso de las prendas (figura 10). En este mismo número del año 1894, en la sección de respuestas a las lectoras podemos leer una referencia a las posibilidades cromáticas: "Para alivio de luto son propios los colores siguientes: negro con cabos blancos, gris y negro, o gris y blanco: también el color malva o violeta. Pasados dos años, el luto de viuda puede aliviarse, y entonces podrá usted usar también el traje de encaje" (ADELA P., 1894, p. 68).

Figura 10. Figurines de trajes de luto para señoras y señoritas – *La Moda Elegante*, 14/02/1894



Fonte: LA MODA ELEGANTE, 14 fev. 1894, p. 70. Fondo de la Biblioteca Nacional de España, (CC BY-SA 4.0).

Estas secciones que atienden las peticiones de las lectoras son las que acostumbran a darnos mayor número de referencias sobre las fórmulas del luto. Tomemos el número del 28 de febrero de 1894, en el que se nos informa sobre aspectos tan variados como la elección de tejidos, de velos, la adecuación a la edad o la limpieza de las prendas:

Con el alivio de luto puede usarse ya el velo de encaje, si usted lo prefiere, y también puede asistirse a todas las diversiones: teatro, comida, paseos, reuniones, etc. [...] Para limpiar la ropa negra de luto, se pone a hervir un puñado de hojas de higuera en dos litros de agua; se deja reducir a la mitad, y una vez caliente se frota con una esponja empapada en este líquido la ropa que ha de limpiarse (ADELA P., 1894, p. 92-93).

La prensa no especializada en moda también se hace eco de la codificación del luto. En *La Vanguardia* para el año 1897, así se mostraba la nueva influencia inglesa introduciendo collares blancos a los vestidos negros más tradicionales:

Publicamos hoy los últimos figurines de París para trajes de luto en los que, como se observará, se introduce la costumbre inglesa de llevar cuellos y puños blancos, aún en casos de luto para viudas, en vez de ser los trajes completamente negros como sucedía veinte años atrás. El figurín número 5 representa un traje de luto riguroso, así como el número 3, en los que domina el crespón, habiéndose introducido en este último una modificación en el velo. Los figurines números 1 y 4 representan trajes de luto de alivio para visita, notables por su elegancia y novedad, mientras que los figurines números 5 y 6 son para trajes de interior. El número 2 es de medio luto, y el número 6, propio más bien para recepción, resulta de la mayor novedad y se compone de falda lisa en la delantera y con algunos pliegues a los lados, con cuerpo ajustado y un gran lazo blanco en el cuello (LA MODA, 1897, p. 4).

Desde un punto de vista comercial y económico, las nuevas tiendas especializadas y las secciones de los grandes almacenes empiezan a estar presentes en la publicidad de los diarios y gacetas. Se observa en prensa el cambio producido en la producción de la indumentaria y el acceso a las novedades seriadas que modifican los patrones de consumo anteriores. En *La Vanguardia* se anuncian los Grandes Almacenes El Siglo, que estaban en el número 5 de la barcelonesa Rambla¹⁰. Nos ofrecen en 24 horas trajes a medida de entretiem po por 8 duros, y en relación a nuestra investigación "Trajes negros para luto desde 10 duros" (*La Vanguardia*, 21/08/1882, p. 5310).

Los mismos almacenes barceloneses en 1887 ofrecen entre sus confecciones, sedería, lanería, guantería, perfumería, géneros de punto, batería de cocina, paraguas, sombrillas y abanicos, una nueva "sección de lutos y alivios". Nos dice el texto:

Y por último, nos complacemos en comunicar a nuestras distinguidas parroquianas que, correspondiendo a sus indicaciones, hemos dado nueva organización a parte a la importantísima sección de lutos y alivios en la cual estamos seguros de ofrecer delicadísimas especialidades, sin competencia posible por su buen gusto y baratura (GRANDES ALMACENES EL SIGLO, 1887, p. 7087).

El coste económico y el ahorro han sido elementos que la publicidad ha remarcado. Leíamos el concepto baratura en el extracto anterior, y los mismos almacenes en 1890 presentan una "verdadera ocasión gran rebaja de precios solo durante 22 días" que se traduce en un 5% de descuento en la sección de luto:

Como fin de estación, los dueños de los Grandes Almacenes de El Siglo ofrecen a su numerosa clientela y al público en general, una gran rebaja de precios en todos los géneros que quedan existentes de la estación de verano a la vez que un pequeño descuento en todos los demás artículos que se expenden en el Establecimiento (GRANDES ALMACENES EL SIGLO, 1890).

[35]

Con la entrada en el siglo XX, algunos negocios se habían especializado en las prendas de luto, como es el caso de Modas de Casa Adler en Barcelona. Con un 26% de descuento en 1915, ofrecían "sombrosos para señoras y niñas [...] especialidad en lutos" (CASA ADLER, 1915, p. 18). En el mismo año en Madrid, La Villa de París hace un aviso: "Esta casa ha establecido recientemente una sección especial para lutos, con gran surtido de vestidos en todas sus tallas, así como también blusas y faldas sueltas para servir en el acto" (LA VILLA DE PARÍS, 1915). Un ejemplo más de la inclusión del luto como sección comercial en las boutiques y grandes almacenes.

En el siglo XX nos alejamos de las formas sociales protocolarias de enfrentarse a la muerte. A medida que avanza el siglo se modifican los códigos y la rigidez en la etiqueta. Vestir de negro y con corrección será la norma adoptada y una vez finalizado el conflicto de la Segunda Guerra Mundial y ya en plena segunda mitad del siglo XX, el luto empezará a disolverse en la cultura occidental hasta llegar a nuestros días.

Recebido: 12-10-2018

Aprovado: 23-11-2018

NOTAS

¹ Este tema del luto hispánico a lo largo de los diferentes períodos ha formado parte de las investigaciones presentadas por el autor en encuentros internacionales en los últimos años: "Dressing the Soul: Mourning Regulation and Excess in Spanish Culture" en Costume Colloquium V: "Restraint and Excess in Fashion and Dress" (Florenca, 17-20 de noviembre 2016) y "La indumentaria de luto en España. La codificación del dolor entre los siglos XVI y XX" en el XVII Congreso de la Asociación Española de Semiótica y I Congreso de la Asociación Ibérica de Semiótica: "Modas, modos, maneras" (Lisboa, 23-25 de noviembre de 2017).

² Pintado en Roma y concluido en Madrid, según testimonia su firma, fue distinguido con un certificado de segunda medalla en la exposición Nacional de 1887, adquiriéndolo el Estado por un alto precio, debido sin duda a lo emblemático de su argumento tras dos años del fallecimiento del monarca. Se puede consultar la obra en este enlace: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/muerte-de-don-alfonso-xii-el-ultimo-beso/6cf3b00f-9283-44a0-9870-cfb74289c7d?searchid=4cfc3e8c-4364-6fb9-742f-769253c0c238>

³ Se puede consultar la obra en este enlace: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-cristina-de-habsburgo-lorena/30c90bb3-ba4f-416e-875b-7a9b2b764046>

⁴ Se pueden consultar las obras en estos enlaces: <https://www.racba.org/mostrabrobra2.php?id=245> y <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/estudio-para-retrato-de-la-reina-regente-maria-cristina-de-habsburgo/antoni-caba/010643-000>

⁵ Se puede consultar la obra en este enlace: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-cristina-de-habsburgo-con-su-hijo-alfonso/330c05a4-e9b9-4834-ae1e-a22e520e9bc9?searchid=97519452-c820-648b-7cfb-5ce698165ea6>

⁶ Muchas de las reglas del luto victoriano se pueden aplicar a la sociedad española de finales del siglo XIX. A través de las publicaciones inglesas y francesas la sociedad ibérica se hacía eco de la moda luctuosa y se observa como algunas de las pautas que describe Lou Taylor en sus estudios sobre la sociedad victoriana y americana se pueden encontrar en la española tal y como desarrollamos en este artículo.

⁷ En España la década de los años veinte y treinta del siglo XIX marca el inicio de la prensa de moda con la aparición del Periódico de las Damas, El Correo de las Damas y posteriormente La Moda Elegante, inspiradas en las publicaciones francesas del momento, pero el verdadero estallido se produjo en la segunda mitad del siglo XIX con la publicación de unas dieciocho revistas relacionadas, de una forma u otra, con la moda.

⁸ Novenario se refiere al período de nueve días que se emplea en los pésames, lutos y devociones entre los parientes inmediatos de un difunto. También designa los sufragios y exequias celebrados el noveno día después de la muerte de un ser querido.

⁹ Joyería de luto encontramos conservada en diferentes museos como serían el Museo Romántico de Madrid o el Museo del Traje. A la madera negra y al azabache, añadimos ebonita o cabello humano, para la realización de piezas en el período romántico. El azabache, de procedencia inglesa, era una materia prima cara. Las limitaciones que ofrece este material, un carbón fósil, desaparecieron gracias a la intervención de las nuevas materias plásticas naturales desarrolladas durante el siglo XIX. La ebonita o vulcanita, una mezcla de caucho, azufre y aceite de linaza, se adaptó rápidamente a la fabricación con molde de joyería. El cabello humano trenzado permite conservar en brazaletes o broches la presencia del que está ya ausente.

¹⁰ Los Almacenes El Siglo fueron unos grandes almacenes populares, situados en las Ramblas de Barcelona desde 1881 hasta 1932 después de que un colosal incendio destruyera el edificio. En la tienda, almacenes y otros departamentos de los grandes almacenes, trabajaban 1.050 empleados, a los que había que sumar otras 600 personas que trabajaban en distintos talleres de confección, que elaboraban los productos para El Siglo. Editaban 30.000 catálogos, y repartían unos 90.000 globos al año entre sus clientes para alegría de sus hijos. Poseían una flota de 25 camiones para efectuar el reparto a domicilio de sus productos.

REFERÊNCIAS

ADELA P. Correspondencia particular. *La Moda Elegante*, Cádiz, 14 fev. 1894.

BALMASEDA, Joaquina. Explicación de los grabados. *El Correo de la Moda*, Madrid, 26 abr. 1877.

BALMASEDA, Joaquina. Explicación de los grabados. *El Correo de la Moda*, Madrid, 15 maio 1878.

BALMASEDA, Joaquina. Explicación de los grabados. *El Correo de la Moda*, Madrid, 18 out. 1886.

CALVO POYATO, José. *Reinas viudas de España*. Barcelona: Península, 2002.

CASA ADLER. Publicidad. *La Vanguardia*. Barcelona, 5 fev. 1915.

CORRESPONDENCIA. *El Correo de la Moda*. Madrid, 10 nov. 1876.

DI NOLA, Alfonso. *La negra señora: antropología de la muerte y el luto*. Barcelona: Belacqua, 2006.

EXPLICACIÓN de los grabados. *La Moda Elegante*, Cádiz, 14 set. 1890.

- FLÜGEL, John Carl. *Psicología del vestido*. Barcelona: Melusina, 2015.
- GARCÍA BARRANCO, Margarita. La reina viuda o la muerte del cuerpo simbólico. *Chronica Nova*, n. 34, p. 45-61, 2008.
- GÓMEZ SANCHO, Marcos. *La pérdida de un ser querido*. El duelo y el luto. Madrid: Arán, 2007.
- GONZÁLEZ DÍEZ, Paula; PÉREZ CUADRADO, Pedro. La Moda Elegante y El Correo de las Damas, dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX. *Doxa.comunicación*, n. 8, p. 53-71, 2009.
- GRANDES ALMACENES EL SIGLO. Publicidad. *La Vanguardia*, Barcelona, 11 nov. 1887.
- GRANDES ALMACENES EL SIGLO. Publicidad. *La Vanguardia*, Barcelona, 15 ago. 1890.
- HALKA, Mario. Prácticas sociales. *La Moda Elegante*, Cádiz, 30 maio 1885.
- HERNANDO, Cesáreo. Revista de modas. *El Correo de la Moda*, Madrid, 2 dez. 1886a.
- HERNANDO, Cesáreo. Explicación de los grabados. *El Correo de la Moda*, Madrid, 26 maio 1886b.
- LA MODA en París: trajes de luto. *La Vanguardia*, Barcelona. 29 jan. 1897.
- LA VILLA DE PARÍS. Publicidad. *ABC*, Madrid, 1 jan. 1915.
- LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 1988.
- LLORENTE, Mercedes. Imagen y autoridad en una regència: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder. *Studia Histórica. Historia Moderna*, n. 28, p. 211-238, 2006.
- LOS FUNERALES de S. M. el rey D. Alfonso XII. *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 dez. 1885.
- MARQUÉS DE VALLE-ALEGRE Crónica de Madrid. *La Moda Elegante*, Cádiz, 6 dez. 1885.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma. Viudas ejemplares. La princesa Doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción. *Chronica Nova*, n. 34, p. 63-89, 2008.
- ORTIZ GARCÍA, José A. Reines mortes o la mort en femení. El funeral reial en la Barcelona dels segles XVII i XVIII. *Emblecat, revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i societat*, n. 2, p. 115-125, 2013.
- ROSAURA. Una plana per les senyores. *La Il·lustració Catalana*, Barcelona, 24 dez. 1905.
- SQUICCIARINO, Nicola. *El Vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra, 2012.
- TAYLOR, Lou. *Mourning Dress: A Costume and Social History*. Oxford: Routledge, 2009.
- TAYLOR, Lou. Mourning dress. In: STEELE, Valerie (org.). *The Berg Companion to fashion*. Oxford: Berg Publishers, 2010. p. 518-520.
- VARELA, Javier. *La Muerte del Rey*. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885). Madrid: Turner, 1990.
- VIZCONDESA DE CASTELFIDO. Revista de Modas. *La Moda Elegante*, Cádiz, 14 jul. 1870.
- VIZCONDESA DE CASTELFIDO. Revista Parisiense. *La Moda Elegante*, Cádiz, 22 nov. 1889.
- TRAJE para alivio de luto. *La Moda Elegante*, Cádiz, 22 maio 1875.



Supporter le drapé : les entretiens du corps et du vêtement dans le mouvement dansé de Loïe Fuller et Ola Maciejewska

*Suportar o drapeado: diálogos entre corpo e
vestuário no movimento dançado de Loïe Fuller
e Ola Maciejewska*

*Bearing the flesh and fleshing out the body.
The use of drapery in Loïe Fuller's and Ola
Maciejewska's performances*

[MARIE SCHIELE]

Doutoranda em Filosofia da Arte na Université Paris-Sorbonne

E-mail: marie.schiele@gmail.com

[résumé] Ola Maciejewska est une performeuse polonaise dont le travail porte sur l'interaction entre les arts vivants et la mode, au moyen d'un accessoire dont la fonction dans ses chorégraphies est loin d'être superficielle : le drapé. S'inspirant des travaux de Loïe Fuller et notamment de sa danse serpentine qu'elle repense à nouveaux frais, Ola Maciejewska accompagne sa production artistique d'une réflexion d'importance sur le rapport entre le corps et la matière textile. À travers le drapé, ce « non-humain » comme elle le nomme, c'est le corps humain et l'origine du mouvement qui sont interrogés, mettant à mal les dichotomies traditionnelles, notamment entre le corps actif comme support et le vêtement passif comme objet porté. C'est à cette fonction subversive du drapé que s'intéressera notre article en étudiant son influence sur les états du corps tels qu'ils apparaissent dans le mouvement dansé.

[mots-clés]

drapé; danse serpentine; Loïe Fuller; Ola Maciejewska; corps vêtu.

[39]

[resumo] Ola Maciejewska é uma performer polonesa cujo trabalho trata da interação entre as artes vivas e a moda, por meio de um acessório que, em suas coreografias, exerce um papel muito longe de ser superficial: o tecido drapeado. Inspirando-se nos trabalhos de Loïe Fuller (sobretudo em sua dança serpentina, que repensa de uma nova maneira), Ola Maciejewska leva em paralelo com sua produção artística uma importante reflexão sobre a relação entre o corpo e a matéria têxtil. Através do tecido – esse “não humano”, como o denomina –, é o corpo humano e a origem do movimento que são interrogados, pondo fim às dicotomias tradicionais, principalmente àquelas entre o corpo ativo, enquanto suporte, e a roupa passiva, enquanto objeto que se porta. É sobre essa função subversiva do traje que tratará nosso artigo, estudando sua influência sobre os estados do corpo tal como aparecem no movimento dançado.

[palavras-chave] drapeado; dança serpentina; Loïe Fuller; Ola Maciejewska; corpo vestido.

[abstract] What is the cause of body movement? Is it only physical? Is it pure will? In her performances, Ola Maciejewska slightly shifts the terms of these questions which particularly concern contemporary living arts. By adapting the use of a specific accessory – a large piece of fabric or drapery – strongly inspired by Loïe Fuller's avant-garde serpentine dance, she questions the interactions between body and artifact, human and non-human. What if a non-human movement or strength could influence, work, even reinvent body's potentialities? Thanks to drapery, Maciejewska overcomes the traditional dichotomy between the body usually associated with activity and the inert accessory, both to feel and to test the body's limits. She suggests the essential hybridity of our body as well as the no less essential subversive function of what we bear or wear.

[keywords] drape; serpentine dance; Loïe Fuller; Ola Maciejewska; clothing in performances.

Introduction

Dans le spectacle de danse, le vêtement admet communément la fonction de costume. Outre la dissimulation de la nudité et l'embellissement du corps, il est un précieux indice facilitant la compréhension de l'histoire dansée en ce qu'il permet l'identification des personnages sur la scène et de leur caractère. Il fonctionne avant toute chose sur le plan sémiotique. Cette conception traditionnelle du costume¹ éclate dès lors que la danse s'affranchit de tout carcan narratif. Dans une certaine mesure, il revient à Loïe Fuller (1862-1928) d'avoir inauguré par ses expérimentations sur le vêtement, une nouvelle définition du costume, qui agirait moins de façon accessoire ou informative que comme médium. Le vêtement s'apparente à un intermédiaire par lequel se révèle l'intensité du mouvement dansé, il concourt à la réalisation du geste, sans que cette réalisation soit nécessairement comprise comme représentation, et *a fortiori* comme représentation d'une histoire.

Dans la veine de Loïe Fuller, la jeune chorégraphe polonaise Ola Maciejewska (1984-) reprend ce point de vue, pour approfondir le rôle et l'influence d'un artefact, ici le vêtement et ses effets (le drapé) sur le mouvement du corps, en particulier dans deux performances, décrites en détail dans le corps de l'article : *Loïe Fuller Project* (2011) et *Bombyx Mori* (2015). En travaillant et en modulant les formes de l'étoffe, ce n'est pas la force créatrice et suggestive du vêtement qu'elle interroge à l'instar de Loïe Fuller et de ses transformations successives en papillon ou en fleur mais plutôt le rôle et la fonction du corps quant au mouvement dansé. Quel est le comportement du corps face à l'étoffe et comment celui-ci vient-il se déformer, se défaire face au poids de l'étoffe qu'il supporte ?

C'est à cette valeur subversive du drapé que nous nous intéressons dans cet article en insistant sur la façon dont, à rebours d'une idée préconçue, le vêtement peut aussi modeler le corps. En d'autres termes, cela revient à invalider la fonction traditionnelle du corps dans le cadre d'une performance qui est celle d'être un agent. Ce renversement, s'il est l'occasion d'une profonde interrogation sur la définition et l'orientation de la danse et du statut du corps, permet de revenir également à des considérations qui concernent la définition du vêtement lui-même et en particulier la relation entre le corps et le vêtement, voire de complexifier la hiérarchie traditionnelle entre le corps comme support et le vêtement comme forme précaire, tributaire du corps.

De la séduction de l'accessoire à l'abstraction du corps : l'art pionnier de Loïe Fuller

De la skirt dance à la danse serpentine

Le nom de Loïe Fuller est principalement associé au Paris 1900 et à l'effervescence des arts nourrie entre autres par le mouvement Art nouveau. À bien des égards, les chorégraphies de Loïe Fuller révèlent cette sensibilité nouvelle aux courbes, aux lignes sinueuses, inspirée des motifs végétaux et plus généralement intégrant aux meubles et aux autres produits de l'ingéniosité humaine, le dynamisme du vivant. Si la production artistique de la danseuse reflète la sensibilité du temps, elle-même devient une source d'inspiration pour les artistes et un modèle tant sur le plan de la sculpture que sur le plan des arts visuels et graphiques². L'accessoire indispensable de Loïe Fuller par lequel elle a élaboré ses chorégraphies n'est pas étranger à cette forte impression que laisse la danseuse : il s'agit de ces longues draperies, ces longs morceaux de tissus, dont la danseuse orchestre savamment le mouvement en de complexes et aériennes ondulations. Les formes étranges ou extraordinaires créées, marquent durablement les poètes et les écrivains – Mallarmé et Jean Lorrain – les artistes – Rodin, Toulouse-Lautrec et bien d'autres – y compris les photographes qui tentent de saisir par l'objectif le mystère de ces étonnantes éclosions textiles (PINET, 1987).

[41]

L'usage d'un drapé au sein d'une chorégraphie dont le ressort expressif principal est de contribuer à amplifier de façon spectaculaire le mouvement corporel, n'est pas une originalité propre à Loïe Fuller. L'emploi de larges pans de tissus animés par le corps peut renvoyer à deux origines qui ont intimement travaillé la danse. La première source d'influence est sans conteste biblique ou mythologique. On pense à la danse des voiles de Salomé, mainte fois glosée dans les récits, donnant lieu à bon nombre de réécritures et de prolongements poétiques, en particulier à l'époque de Loïe Fuller³. Les *Noces d'Hérodiade (entre 1864-1898)* de Mallarmé en sont une illustration, mais aussi la période symboliste, en particulier la figure de Gustave Moreau et son célèbre tableau reprenant précisément cette scène (*L'Apparition*, 1875), et plus tard la *Salomé* (1891) d'Oscar Wilde. Le voile pour les symbolistes n'apparaît pas uniquement comme le moyen permettant la dissimulation de la nudité féminine, il est le symbole d'un rapport essentiellement herméneutique au monde, où toute signification ne peut que se donner de façon indirecte par la médiation d'une image. Le voile dissimulant la beauté de Salomé peut être dès lors compris comme l'incarnation du rapport du poète au monde. La seconde influence qui travaille la danse de Loïe Fuller est plus circonstancielle, contextuelle, liée à l'histoire de la danse elle-même et de ses lieux. La technique de la *skirt dance*, que Loïe Fuller a pratiquée au début de sa carrière aux Etats-Unis, renvoie à l'univers des cabarets et des music-halls. Le principe de la *skirt dance*, somme toute assez éloignée de la danse lascive de Salomé est d'accompagner le déplacement du corps d'un mouvement rythmé de l'étoffe que la danseuse tient par l'ourlet. Ce jeu de voilement/dévoilement très

rapide, emblématique d'une danse telle que le french cancan mime les scènes de déshabillages intimes, les scènes caractéristiques des débuts de la photographie érotique, comme si la répétition de ce dévoilement était finalement plus licite qu'une scène crument exposée sur l'image photographique, illicite parce que fixe.

Si les chorégraphiques de Loïe Fuller ne manquent pas de faire penser à ces deux origines possibles, la ressemblance n'est que superficielle ou formelle. La valeur accordée à l'accessoire textile dans la danse serpentine admet en réalité une toute autre valeur, qui affleure dès le récit de sa conception, tirée de l'autobiographie romancée de Loïe Fuller. L'idée de la danse serpentine nommée comme telle par l'impresario Rud Aronson, lui est venue à la suite d'un spectacle donné à New York, la pièce *Quack Medical doctor* écrite par Fred Marsden et dont les répétitions débutent en septembre 1891. La pièce décrit l'histoire d'un médecin corrompu et affabulateur, trompant sa clientèle par des diagnostics douteux. Loïe Fuller joue le rôle d'une patiente, victime du charlatan, qui tente de la guérir de sa mélancolie par une séance d'hypnose, conformément au goût de l'époque pour le spiritisme. Dans son autobiographie de 1908, Loïe Fuller insiste sur la liberté de création que lui procure cette scène d'hypnose dans laquelle se créent spontanément des effets visuels suggestifs émerveillant le public conquis :

L'orchestre joua pianissimo un air fort langoureux, et j'apparus en essayant de me faire assez légère pour donner l'impression imaginaire d'un esprit voltigeant qui obéissait aux ordres du docteur. [...] Ma robe était si longue, que je marchais constamment dessus, et machinalement je la retenais des deux mains et levais les bras en l'air, tandis que je continuais à voltiger tout autour de la scène comme un esprit ailé. Un cri soudain jaillit de la salle : Un papillon ! Un papillon ! Je me mis à tourner sur moi-même, en courant d'un bout de la scène à l'autre, et il eut un second cri : Une orchidée ! À ma profonde stupéfaction, des applaudissements nourris éclatèrent (FULLER, 1908, p. 28).

Là où le public se laisse charmer par un effet qu'il croit magique, c'est-à-dire l'apparition de formes reconnaissables à partir d'un tissu sans détermination quelconque, Loïe Fuller entrevoit la possibilité d'inventer une danse, de renouveler voire d'infléchir le rapport ou la place traditionnellement reconnue au corps. Dès octobre 1891, Loïe Fuller travaille à une nouvelle chorégraphie, c'est-à-dire à dompter les effets de la matière souple, à comprendre la pesanteur de la matière, le chatolement des étoffes, de la soie ou du crêpe, à faire jouer les longueurs de tissus et à détailler une typologie des effets, dont la description étonnerait le lecteur. Contrairement

à la réaction du public qui consiste à projeter les formes de la nature sur les configurations de l'étoffe, par suggestibilité ou tel un Test de Rorschach; Loïe Fuller développe quant à elle dans ses écrits une formulation tout à fait abstraite, qui se rapproche davantage d'un vocabulaire géométrique (ligne, spirale...) que d'une volonté de reproduire les formes vivantes de la nature. Adosser la danse à l'exigence d'une imitation bien comprise ne participe guère du projet innovant et radical de Loïe Fuller.

La synergie du corps et du drapé : l'élaboration d'un complexe expressif

L'importance du drapé dans la chorégraphie de la danse serpentine vient remettre en cause ou du moins en perspective la hiérarchisation traditionnellement admise entre le corps et l'accessoire ; autrement dit la fonction motrice du corps, manipulatrice ; et la fonction subalterne, secondaire de l'accessoire. L'accessoire qui oscille lui-même avec la fonction de costume, puisque Loïe Fuller s'exerce avec des jupes ou des robes en pongée de soie, aux dimensions extravagantes, actionnées par le truchement de longues baguettes⁴. Le drapé n'est plus simplement un accessoire au sens où il se limiterait à une fonction d'embellissement ou d'accentuation de la dynamique corporelle, mais lui revient une fonction expressive, c'est-à-dire littéralement spectaculaire, au sens où il donne à voir la matérialisation du geste dans l'espace dans toute son extension et sa résonance. Bien sûr, le corps conserve une fonction motrice essentielle. Les témoignages de Loïe Fuller sur l'intensité de l'effort fourni, effort d'endurance, effort musculaire, surtout au niveau des bras, sont assez explicites et rendent compte à bien des égards d'un déplacement certain de l'idéal qui travaille sa recherche, moins peut-être l'idéal canonique de grâce que celui de la performance, c'est-à-dire de conduire le corps à ses limites⁵. Et avant tout, les limites de sa représentation. En déplacement l'attention du spectateur du corps au corps recouvert, de la mise en mouvement des muscles au chatoiement et aux ondulations de l'étoffe, Loïe Fuller inaugure un travail de décentrement du regard, accentué par la valeur disruptive du drapé, qui absorbe le corps dans le creux de ses plis. Anéantissement du corps qui est particulièrement visible sur les épreuves bougées d'Harry C. Elis (entre 1900 et 1928), ne laissant qu'un flou sur l'épreuve plutôt que l'inscription nette d'un mouvement comme pétrifié du corps à l'instar des photographies d'Adoré Villany de la même époque. Deux éléments traditionnels sont récusés. Tout d'abord, la séparation nette entre le vêtement et le fond, entre le décor et le costume puisque Loïe Fuller s'attache à recouvrir, parfois en se heurtant à l'incompréhension de ses collaborateurs, l'ensemble de la scène de draperies opaques pour rendre encore plus saisissante l'apparition de la forme sur le fond⁶. Est remis ainsi en cause l'individualité du corps dansant au profit du complexe entre corps et étoffe, dont la synergie est rendue visible, de même que le stéréotype coriace qui vise à comprendre l'alliance entre le corps et l'étoffe sous le seul aspect

de la sensualité. Ce n'est pas le modèle de la femme fatale que Loïe Fuller invoque dans ses chorégraphies, contrairement aux célèbres tenantes de la *skirt dance*, rapport qui passe essentiellement par la dialectique du cacher/montrer, la danse mimant la parade séductrice d'une femme offerte au regard (masculin). Car en quelque sorte Loïe Fuller ne se dévoile pas, pas plus qu'elle ne se dissimule au regard, mais son ambition est ailleurs. Elle est toute « poétique » (FULLER cité par LISTA, 1992, p. 82), c'est-à-dire qu'elle réside plutôt dans la création de formes ou plus précisément dans l'expression gestuelle des formes potentielles de l'étoffe. Mallarmé, nous semble-t-il, a bien saisi cette différence lorsqu'il propose de distinguer deux esthétiques, celle du voile et celle du drapé⁷. Mallarmé semble en effet reconnaître deux fonctions de l'étoffe chez Loïe Fuller, deux modes d'interprétation possibles. Le critère du voile associe la manipulation de l'étoffe à un paradigme essentiellement érotique, celui de la séduction, reposant lui-même sur le principe du désir, celui de l'attiser en entravant toute satisfaction immédiate, ici celle du spectacle de la nudité. À l'inverse, Mallarmé mentionne les effets de matière fascinants entraînés par les gestes amples et répétitifs de Loïe Fuller, les nombreuses ondulations, plis, creux qui se créent dans l'espace. C'est là insister non plus sur la valeur érotique de la combinaison de l'étoffe et du corps, mais sur son caractère plastique. Nous évoquions précédemment la difficulté à qualifier l'œuvre de Loïe Fuller et à la réduire à la recreation de formes de la nature. Si parenté avec la nature il y a, c'est bien plutôt comme le suggère Giovanni Lista, avec la *natura naturans* plutôt qu'avec la *natura naturata* (LISTA, 1994, p. 82), c'est-à-dire avec le principe créateur plutôt qu'avec une forme naturelle créée et définitive. Se dessine en réalité une analogie sur le plan structurel entre la nature et le drapé plutôt qu'un rapport d'imitation au sens d'une reproduction formelle entre un modèle et sa copie.

Objectivité du corps et subjectivité du matériau : dialogue entre Ola Maciejewska et Loïe Fuller

De la fonction poétique du drapé chez Loïe Fuller à la fonction critique de l'artefact chez Ola Maciejewska

L'intérêt d'Ola Maciejewska pour Loïe Fuller ne tombe pas dans l'écueil de l'historicisme ou de l'imitation. À dire vrai, il s'agit moins d'un hommage rendu à une figure déterminante de l'histoire de la danse que de poursuivre de façon théorique et pratique une investigation dont, selon les mots d'Ola Maciejewska, Loïe Fuller a eu l'intuition la plus ferme. Bien que les deux performances *the Loïe Fuller Project (2011)* et *Bombyx Mori (2015)* apparaissent aux yeux du spectateur non averti comme des reprises ou des appropriations de la danse serpentine, il s'agit plutôt pour la chorégraphe polonaise, de nouvelles déclinaisons d'une question plus générale

qui trame toute son œuvre chorégraphique : soit repenser la pratique de la danse à l'aune d'un artefact. Dans les performances citées précédemment, cet artefact s'apparente à de larges pans de tissus drapés sur le corps des danseurs. Seulement, à la fonction poétique du drapé créateur de formes chère à Loïe Fuller, se substitue une fonction critique de l'artefact, initiant une sorte de métaréflexion sur ce que peut être l'origine du mouvement dansé. La description des deux performances qui nous intéressent tout particulièrement précisera cette idée. Ola Maciejewska présente *the Loïe Fuller Project* en 2011. Cette performance d'une trentaine de minutes pour danseur solo, examine comme dans les danses de Loïe Fuller autrefois, les interactions entre le corps et le vêtement, en particulier l'émergence de formes ou de configurations de la matière suite à l'impulsion du corps ou à l'exécution d'un geste. Toutefois, cette relation entre le corps et la matière qui l'enveloppe et qu'il manipule n'est en réalité pas le cœur même de l'expérience menée par Ola Maciejewska au sens où l'expérience proposée par la chorégraphe n'est pas la mise à l'épreuve du corps par la matière (en termes de résistance, d'endurance du corps). L'expérience a ici le sens d'expérimentation, c'est-à-dire de rendre visible la réciprocité entre le corps et la matière textile. En d'autres termes, il s'agit moins pour le corps de produire une forme dans une matière textile indéterminée que d'accepter, voire d'accueillir la force cinétique du drapé et de se laisser entraîner par elle. Le corps n'est plus identifié comme l'origine du mouvement, mais sa mise en mouvement résulte d'une force annexe, d'un objet propulseur : le drapé. Ola Maciejewska détourne le paradigme du mouvement énergétique adossé à l'effort pour examiner celui de l'insertion ou du partage de la force d'inertie d'un corps mû. Pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, le drapé dans la réflexion sur le mouvement développée par Ola Maciejewska s'apparente à l'intercesseur⁸, à celui qui met en mouvement. Dans la deuxième chorégraphie, intitulée *Bombyx Mori*, et qui s'inscrit dans le prolongement des recherches précédentes, Ola Maciejewska passe du solo au trio. Trois danseurs sont présents sur scène pour une durée d'une heure dans laquelle une étrange rencontre entre les étoffes disposées à terre en premier lieu et les corps, dont un nu, s'approprient. Le nom de cette chorégraphie fait référence au lépidoptère domestique, impliqué dans la production de la soie, *Bombyx Mori* ou *Bombyx* du mûrier, dont les différents stades de mue et d'évolution sont évoqués par le battement et l'animation des grands pans de tissu. Plus encore, l'expérience de la mue pour le spectateur n'est pas simplement visuelle, mais devient plurielle, synesthésique : l'expérience de l'étoffe ne se limite pas à l'ordre tactile mais croise les effets lumineux et sonores. Le bruit du tissu battu et déployé est ainsi amplifié et diffusé dans tout l'espace scénique. Ces multiples sources attirant l'attention du spectateur invitent à reconsidérer la perception du mouvement. Certes, le corps est bien toujours la cause principale du mouvement, néanmoins l'effet du mouvement ou la force

provoquée que ce soit au niveau des jeux lumineux, de la variation d'intensité sonore est multiple. La polarisation du mouvement introduite par la manipulation de l'étoffe conduit ainsi à une remise en cause de l'hégémonie du corps dans la définition de la danse, de cet anthropocentrisme de la danse comme l'évoque Ola Maciejewska (MACIEJEWSKA, 2016), où toute focalisation de l'attention passe par le primat de la corporéité. Là intervient la fonction critique de l'artefact, en l'occurrence du drapé, celle de repenser le mouvement à l'aune du non-humain, non pas nécessairement au sens d'un éloge de l'animisme mais en prenant conscience de la force, parfois discrète de toute chose, sur le corps.

Ce que peut un corps, ce que peut une chose : nouvelles perspectives sur l'origine du mouvement dansé

Ola Maciejewska emploie ainsi pour caractériser ce changement de perspective sur le corps une distinction empruntée au théoricien et critique d'art Michael Fried, celle entre *objecthood* et *subjecthood*⁹, que l'on peut traduire en français par objectité et subjectité, différence utilisée dès *Loie Fuller Project (2011)* pour désigner le nouveau paradigme à l'aune duquel se poursuit son travail. Dans l'essai « Contre la théâtralité », Michael Fried (1998) critique vivement le mouvement minimaliste ou littéraliste américain, mouvement dont la ligne directrice selon Fried est usurpée, réintroduisant une forme de théâtralité dans le rapport entre spectateur et œuvre, théâtralité pourtant elle-même niée par les tenants du mouvement. La prétendue autonomie ou autosuffisance des formes sculpturales d'un Morris ou d'un Smith, oblige le spectateur à prendre position, c'est-à-dire à interagir avec l'œuvre selon une modalité qui peut être celle de l'absorption ou de l'illusion théâtrale. Cette autosuffisance ou autonomie des formes sculpturales est comprise comme objectité, dans la mesure où le rapport au spectateur, du moins en théorie, se fait dans une opposition radicale, une impénétrabilité de l'objet à tout regard, à toute tentative d'interprétation. Michael Fried parle encore de mystère de l'objet ou d'une saturation de l'espace par la présence de la chose. De la même façon, une telle approche s'applique également au matériau, dont l'expérience tactile est elle-même différée, pour n'apparaître qu'à distance, dans une différence radicale avec le sujet percevant, ce qui tend à l'exclure du champ de la contemplation. Ola Maciejewska renverse la perspective de Fried, ou du moins inverse les termes du rapport décrit par Fried à propos de la sculpture minimaliste en suggérant non plus une objectité du matériau mais sa subjectité, allant de pair avec une objectité du corps. Que veut dire objectité du corps, subjectité du matériau, et quels sont les enjeux en termes de valeur du vêtement ? Appliquée à la performance, cette position théorique prend le contrepied de la définition traditionnelle attribuant au corps le rôle d'agent et à l'accessoire ou de tout élément extérieur, celui de moyen. Elle s'éloigne par conséquent d'une tendance prégnante dans la perfor-

mance, qui est celle de la rematérialisation ou d'une hypersubjectivation du corps, poussé à ses limites. De medium ou de matériau, le vêtement devient l'agent de la performance, non pas au sens où il serait à l'origine du mouvement produit, mais au sens où le matériau instruit également le corps. Le danseur travaille dès lors moins à partir de son seul corps qu'il n'approfondit les réactions du corps à partir de l'influence du drapé, des contraintes du matériau.

Des métamorphoses du corps à son hybridation : redéfinir la position spectatorielle.

Vertige des formes ou reconnaissance troublée ?

Si les propositions théoriques d'Ola Maciejewska prennent à rebours la définition traditionnellement admise de la performance et le rôle qu'y tient le corps, elles s'attachent également à réformer la réception d'une telle chorégraphie, c'est-à-dire à saper l'élan interprétatif du spectateur dont la réaction spontanée serait de substituer à l'expérience de ce qu'il voit, soit à la simple présence des choses, la remémoration de formes connues ou anciennes. L'inconnu ou l'inattendu est ainsi maîtrisé par le biais d'un procédé de rapprochement avec un élément connu ou de reconnaissance. De ce point de vue, la comparaison entre la danse de Loïe Fuller et la performance *Bombyx Mori* de 2015 est particulièrement éclairante. Dans la description de l'une de ses premières danses serpentine précédemment citée, on se souvient de la réaction immédiate du public qui était de rapporter la forme de l'étoffe à une forme de la nature et d'être fasciné par le spectacle de ses métamorphoses continues. Cette association de la danse à une pratique mimétique, paradigme qui a conditionné tout un temps les arts plastiques n'était pas une volonté de Loïe Fuller, mais utilisé et mis en scène de façon stratégique notamment pour assurer le succès des spectacles. Toutefois son apparence, notamment le choix de certaines robes où étaient reproduites et agrandies des ailes de papillon, contribuait très certainement à renforcer la confusion du spectateur (LISTA, 1994, p. 603-605). Le décalage entre le projet de Loïe Fuller et sa réception est somme toute très explicite comme l'illustre la comparaison entre les recherches de la danseuse décrites et détaillées dans les brevets de ses chorégraphies et la description qu'ont pu en faire les artistes français et en premier lieu les poètes. Dans un article de 1998, Dee Reynolds expose cette méprise, notamment à partir des textes et descriptions de Mallarmé. Elle montre ainsi que la réception de son œuvre, y compris les éléments les plus théoriques et les plus novateurs en faveur de l'abstraction du corps par exemple, était totalement détournée chez les auteurs du XIX^e siècle, comprenant la danseuse comme une survivance certaine d'une nymphe antique ou d'une sylphide. C'est dire en d'autres mots que la performance du corps chez Loïe

Fuller est nécessairement interprétée de façon sexuée, que l'artiste n'est jamais dissociée de la femme. Ola Maciejewska récuse cette tentation de réduire le mouvement dansé à un langage aux signes définis (le papillon, la fleur) comme elle le précise un entretien de 2015, car c'est précisément nier l'apport de l'expérience de Loïe Fuller qui était de produire une forme dans la durée, d'éprouver la croissance d'une forme pour reprendre les termes d'un contemporain de la danseuse qu'est Paul Klee plutôt que de river la pratique dansée à un horizon sémiotique¹⁰ :

Et l'objet a tendance à pousser vers la production d'images. D'ailleurs c'est dans ces termes que les danses de Loïe Fuller étaient décodées à l'époque : une fleur, une flamme, un oiseau... Aujourd'hui [...] nous essayons de trouver d'autres images, d'aller à l'encontre de ce vocabulaire établi au tournant du XXème siècle par Mallarmé ou d'autres hommes de lettres (MACIEJEWSKA, 2015).

[48]

Comment aller à l'encontre de cette tendance plastique du drapé ? Ola Maciejewska parle d'un « sabotage » des suggestions de l'étoffe, inhibant par là-même toute interprétation restrictive de la part du spectateur en déviant le tombé naturel de l'étoffe, en jouant sur le rythme de déploiement, l'accélération des gestes ou au contraire, son infini ralentissement. Tout indice sous-entendant une quelconque association avec la nature est révoqué. Les costumes de scène sont unis, noirs ; les danseurs habillés de façon ordinaire sous leur robe, en baskets. Aucune esthétisation particulière donc. La chorégraphie *Bombyx Mori* (2015) ne vise dès lors pas à représenter de façon plus ou moins réaliste la mue d'un papillon, quand bien même elle la suggère inévitablement, mais elle vise plutôt à développer le processus de la mue, les entre-deux, ses implications physiques, plutôt que d'exposer les images identifiables de ses multiples phases. Pour Ola Maciejewska, s'il s'agit d'image, ce n'est pas au sens photographique, au sens d'un instantané qui saisit de façon documentaire la réalité, une surface. Au contraire, la danseuse polonaise s'achemine plutôt vers la conception d'une image à plusieurs strates, et plutôt qu'une image, vers la décomposition d'un phénomène en éléments isolés et amplifiés (son, effort), enregistrés et diffusés comme tels. D'un point de vue chorégraphique, ce parti pris témoigne d'un enjeu fort, celui de parvenir à mettre le spectateur en difficulté, de telle sorte qu'il lui soit malaisé de distinguer le corps de l'étoffe et vice versa. Plutôt que la métamorphose du corps suggérée par le tissu, il s'agit davantage de s'orienter vers une hybridation entre le corps et le drapé, c'est-à-dire de refuser la distinction binaire entre ce qu'est le corps et ce qu'il n'est pas, d'entraver la contemplation du mouvement dansé comme celui d'une reconnaissance ou d'une identification de la forme, encore moins de proposer la chorégraphie sur le modèle d'une

trame narrative. Rien ne se raconte dans la mue, rien ne se dit, seule la résistance de la matière et l'obstacle qu'elle peut constituer s'éprouve. Pour autant, *Bombyx Mori (2015)* ne s'offre pas non plus selon la modalité d'une expérience immersive, théâtrale à laquelle participerait le spectateur d'une quelconque manière, quand bien même certains éléments scénographiques rappellent ce procédé, la circulation du son par exemple. La préférence accordée aux lieux dramatiques classiques (théâtre) dans le cas de *Bombyx Mori (2015)*, par la disposition et la position du spectateur (à distance et statique) réinterroge une nouvelle fois la qualité du spectateur et brouille d'emblée les repères traditionnels de la création dramatique, comme pour mieux marquer cette rupture avec la position consacrant l'hégémonie du spectateur qui attribue un sens à ce qu'il voit. Dans le cas de *Bombyx Mori (2015)*, le théâtre prend des allures de tribunal : le spectateur est contraint d'avouer son ignorance. Il ne sait pas ou qu'il ne sait plus ce qu'il voit.

Le corps troublé : rendre visible par l'étoffe les contre-performances du corps

Plus que la reconnaissance du corps comme agent de la performance, c'est le schéma traditionnel de cette manifestation artistique qui est remis en question, en particulier la mouvance de rematérialisation du corps telle qu'on la trouve par exemple chez Marina Abramovic. Faire apparaître le corps comme chair, dans sa dimension organique et finie ou mettre en péril sa résilience et son intégrité n'est pas le propos d'Ola Maciejewska. La performance n'est donc pas à comprendre selon la définition traditionnellement admise, une façon de pousser le corps à ses limites physiques, organiques, voire les limites psychologiques de l'individu (PERRIER, 2016, p. 426). L'épuisement du corps impliqué par la manipulation du tissu, la douleur musculaire, sans être niés, ne sont pas l'accomplissement ou l'aboutissement du projet créatif d'Ola Maciejewska, mais ont essentiellement une fonction transitive et esthétique, celle de faire advenir de nouvelles formes. Ou plutôt de considérer les formes créées dans le tissu moins comme des figures reconnaissables que comme des variations d'intensité. La démarche du corps n'est pas orientée vers une seule fin, celle d'un épuisement dépassé, surmonté à force de résistance, mais vers une acceptation de la fatigue, de la douleur en ce qu'elles influencent à leur tour la réalisation artistique. La prise en considération des fluctuations des états du corps sur la façon dont le vêtement est porté est essentielle et rejoint la posture plus générale d'un refus de l'anthropomorphisme de la danse, c'est-à-dire d'une démonstration de la toute-puissance du corps, vainqueur de l'aridité de son environnement et des obstacles rencontrés. Peut-être faut-il encore approfondir l'interprétation et comprendre le drapé dans les performances d'Ola Maciejewska comme une métaphore, mais non au sens de Mallarmé, comme un symbole d'un processus de vie, mais comme l'éten-dard, pourquoi pas politique d'un refus net et paradoxal finalement, de

[50]

la performance. Non plus seulement dans son acception artistique, mais dans son sens général d'impératif social et économique appliqué au corps, c'est-à-dire d'une culture de l'exploit, de son rendement maximal et de sa fiabilité à outrance. Intégrer le risque de la fatigue et de l'épuisement, intégrer la plainte du corps (qui rappelons-le est très présente dans le spectacle puisque enregistrée et travaillée comme un matériau sonore) à la recherche de formes revient à explorer les contre-performances du corps, son relâchement et les effets plastiques qui en résultent sans jugement, non comme une défaite du corps mais comme un état de fait. Du point de vue de la réception, c'est-à-dire d'un point de vue visuel, les formes du vêtement sont alors moins ciselées, moins graphiques, moins nettes, mais elles inaugurent un questionnement théorique absolument stimulant sur la relation entre l'énergie corporelle dépensée et la tenue ou le port de l'enveloppe vestimentaire ainsi que sur la hiérarchisation du rapport entre corps et vêtement. On considère traditionnellement le corps comme le support du vêtement, c'est-à-dire ce qui soutient l'étoffe, qui lui donne une verticalité, une forme relativement constante. Le lexique disponible en français témoigne bien de ce rapport, on peut nommer indifféremment ce qui habille le corps comme un vêtement ou une tenue. Le terme « tenue » suggère en filigrane le rôle déterminant du corps, c'est-à-dire le maintien, la conservation dans un même état du vêtement, un mannequinage, en somme. Par métonymie, on comprend l'effet du support (le maintien) comme qualification de ce qui est porté, supporté : le vêtement. Une telle dénomination et par extension, une telle catégorisation revient à oblitérer le relâchement du corps, sa fatigue et l'influence d'un tel état sur la présentation du vêtement. Cette relation unilatérale est corrigée par le jeu de la performance en ce qu'elle met en lumière une autre conception de la temporalité dès lors qu'elle se réfère à ce complexe. On entend par temporalité liée au vêtement, un changement d'état, passage d'un état intègre à une dégradation : c'est le principe de l'usure matérielle. À cette première conception de la temporalité, s'ajoute une usure ou une « dégradation » symbolique, comprise quant à elle en termes axiologiques. Cette dévaluation du vêtement associe la temporalité à la succession ou périodicité de prescriptions arbitraires, comprises communément comme les cycles de mode. La temporalité dès lors qu'elle concerne la relation du corps et du vêtement ne se limite plus à une conception linéaire comme passage d'un état à un autre, mais comme une variation d'intensité de l'énergie corporelle selon les sollicitations de l'étoffe drapée. Cette mise en rapport des états du corps et des états du vêtement déplace le point de vue initial : corps et vêtement ne sont plus à dissocier selon les dichotomies habituelles, forme/matériau ou agent/accessoire. Au contraire, les performances d'Ola Maciejewska suggèrent que l'émergence d'une enveloppe et la saisie de ses configurations s'apparentent davantage au produit d'une interaction entre un certain nombre de paramètres (espace, lumière) et de grandeurs (temps, énergie

du corps, poids du matériau, etc..) D'où l'effet d'hybridation auquel travaille la danseuse qui, en interrogeant l'influence du non-humain sur l'humain, l'objet sur le sujet, permet de reprendre à nouveaux frais, l'épineuse question du « corps habillé ». Le vêtement s'apprécie moins selon sa forme finale, statique et idéale que dans la durée d'un entretien. Est refusé tout vêtement associé à une image pour lui préférer le vêtement porté et supporté. Et de même, le vêtement porté par un corps n'est pas une forme sur une autre forme, mais un processus dynamique qui n'est pas orienté vers l'élaboration d'une image et en particulier d'une image de soi mais vers la sensation de travailler et d'être travaillé par ce que nous portons¹¹.

Recebido: 25-08-2018

Aprovado: 17-12-2018

[51]

NOTAS

¹ Sur cette conception traditionnelle du costume de danse voir le traité canonique de Jean-Georges Noverre (1727-1810), *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), notamment la lettre XVII. Pour une mise en perspective historique de la valeur du costume de danse, on consultera l'étude d'Anne Coulon (2000), *Du maniaque à l'insouciance : la stratégie du costume chez les chorégraphes contemporains*.

² Voir sur ce point le catalogue très riche intitulé *Loïe Fuller : danseuse de l'art nouveau* (LÖÏE, 2002). Voir également Juliet Bellow (2018), « Au-delà du mouvement : Auguste Rodin et les danseurs de son temps ».

³ Loïe Fuller elle-même donne sa version de *Salomé* en 1895 (livret de Charles Henry Meltzer, adaptation d'Armand Sylvestre, décor de Georges Rochegrosse).

⁴ Dessin du brevet d'une « robe spécialement destinée à la danse théâtrale », déposé le 17 avril 1894 à Washington, extrait de Giovanni Lista (1994, p. 153).

⁵ Loïe Fuller (1908, p. 48) : « Et il fallu me rendre à l'évidence : il était impossible...et inutile de continuer à danser. Les quatre danses avaient duré avec les *bis*, quarante-cinq minutes et malgré le coup de fouet du grand succès, j'étais à bout, complètement à bout de forces. »

⁶ « Pour les gens initiés à l'art du théâtre, la nouveauté qu'apportait la danseuse américaine était incontestable. En abolissant le décor et en plongeant la scène dans le noir, elle transformait l'espace scénique par l'invention du corps lumineux. Elle redéfinissait ainsi, en termes de fascination, la relation entre la scène et la salle » (LISTA, 1994, p. 130).

⁷ Voir le commentaire de Dee Reynolds (1998), *The dancer as a woman : Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé*.

⁸ La notion d'intercesseur (*mediator* en anglais) est employée dans un entretien de Deleuze avec Antoine Dulaure et Claire Parnet, publié initialement dans *l'Autre Journal*, n°8, octobre 1985. Il a notamment été repris dans *Pourparlers* (DELEUZE, 1990). Ola Maciejewska mentionne cette théorie dans un entretien de novembre 2016 et compare l'expérience du mouvement textile avec celui des sports de glisse. Elle cite le passage suivant : « Comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air ascendante, « arriver entre », au lieu d'être origine d'un effort, c'est fondamental » (DELEUZE, 1990, p. 165).

⁹ En réalité, le couple *objecthood/subjecthood* n'est pas employé comme tel dans l'analyse de Michael Fried, qui se concentre essentiellement sur le premier terme. Il évoque par contre la question du sujet (*subject*).

¹⁰ Voir l'opposition entre forme et formation chez Paul Klee (1985, p. 160), *Théorie de l'art moderne*.

¹¹ Vêtements serrés, étriés...Autant de détails invisibles mais qui ne laisse pas le corps indemne comme l'illustre la série de photographies de l'artiste Justin Bartels, *Impressions* (2015), qui explore la tendance à porter des vêtements trop petits pour obéir à certaines prescriptions. Le corps retient le vêtement, mais le vêtement le tient également.

RÉFÉRENCES

BELLOW, Juliet. *Au-delà du mouvement : Auguste Rodin et les danseurs de son temps*. In: *Rodin et la danse*, cat. exp., Musée Rodin. Paris : Editions Hazan, 2018. p 41-51

COULON, Anne. *Du maniaque à l'insouciance : la stratégie du costume chez les chorégraphes contemporains*. 3 vol. Thèse sous la direction de Costin Miexfanu, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Les intercesseurs*. In: DELEUZE, Gilles. *Pourparlers (1972-1990)*. Paris : Editions de Minuit, 1990. p. 165-184.

FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. Essays and Reviews. Chicago : The University of Chicago Press, 1998.

FULLER, Loïe. *Quinze ans de ma vie*. Préface d'Anatole France. Paris : Librairie Félix Juven, 1908.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard, 1985.

LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller : danseuse de la Belle époque*. Paris : Librairie de la danse, Stock/Éditions d'art Somogy, 1994.

LOÏE Fuller : danseuse de l'art nouveau. Nancy : Musée des beaux-arts, cat. exp., Paris : Editions de la RMN, 2002, 183p.

MACIEJEWSKA, Ola. *Bombyx Mori*, Festival les Inaccoutumés. Propos recueillis par Smaranda Olcèse. *Inferno Magazine*, 24 novembre 2015. Disponible en ligne : <http://inferno-magazine.com/2015/11/24/entretien-ola-maciejewska-bombyx-mori-festival-les-inaccoutumes/>. Consulté le 20 juillet 2018.

MACIEJEWSKA, Ola. L'appropriation comme stratégie de création est une notion intemporelle. Propos recueillis par Wilson le Personnic. *MaCulture*, 17 novembre 2016. Disponible en ligne : <http://www.maculture.fr/entretiens/ola-maciejewska-loie-fuller/>. Consulté le 20 juillet 2018.

NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon : Aimé Delaroché imprimeur-libraire, 1760.

PINET, Hélène (dir.). *Ornement de la durée : Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Adorée Villany*. cat.exp. Paris : Musée Rodin, 1987.

PERRIER, Mélanie. *Le corps*. Dessine-moi la performance. Pour un schéma de la performance d'hier et d'aujourd'hui. In : DESPRES, Aurore (dir.). *Gestes en éclats*. Art, danse et performance. Dijon : Les presses du réel, 2016. p. 425-427.

REYNOLDS, Dee. *The dancer as a woman : Loïe Fuller and Stéphane Mallarmé*. In : HOBBS, Richard (dir.). *Impressions of French modernity : art and literature in France, 1850-1900*. New York : Manchester University Press, 1998. p.155-172.



The corset and the veil as disruptive manifestations of clothing: the tightlacer and the Tuareg

O corset e o véu enquanto manifestações disruptivas do vestuário: a tightlacer e o Tuareg

[MARILIA JARDIM]

Mestre em Comunicação e Semiótica. Pesquisadora independente e professora de Contextual and Critical Studies na University for the Creative Arts (UK)

E-mail: mhernandesjardim@uca.ac.uk

[54] **[abstract]** This work investigates two items of clothing and the relations constructed between their fashionable and disruptive manifestations: the Corset and the Veil. Examining the societies which are emblematic of those practices – the Victorian Era and the Tuareg, from Northern Africa – the works of Greimas and Landowski will provide a framework for a Semiotic and Socio-semiotic analysis of the practices of tightlacing and male veiling as opposing practices to traditional gender roles. Even though the two practices forming the corpus of this work are geographically and chronologically distant, our analysis forms a parallel between them, exposing how the mechanism of Otherness through clothing occurs similarly at different times and locations, as well as the importance of Fashion in creating and sustaining prevalent ideologies.

[keywords]

corset; veil; tightlacing; Tuareg; semiotics.

[resumo] O presente trabalho investiga dois itens de vestuário e as diferentes relações construídas entre suas manifestações alinhadas com a moda, ou rompendo com seu sistema: o *corset* e o véu. Examinando as sociedades das quais estas práticas são emblemáticas – a Era Vitoriana e os Tuaregs do norte da África – os trabalhos de Greimas e Landowski serão utilizados enquanto base teórica para uma análise semiótica e sociosemiótica das práticas do *tightlacing* e do uso masculino do véu muçulmano enquanto oposição aos papéis de gênero tradicionais. Ainda que as práticas discutidas neste trabalho sejam geográfica e cronologicamente distantes, nossa análise forma um paralelo expondo em que medida os mecanismos de alteridade criados por meio da vestimenta ocorrem de maneira similar em diferentes períodos e locais, e igualmente a importância da Moda na produção e no suporte de ideologias predominantes.

[palavras-chave] corset; véu; tightlacing; Tuareg; semiótica.

Throughout its history, Fashion has proven to serve two main distinctive roles: the one of reproducing prevalent ideologies or forms of social order and, at the same time, the one of challenging and rejecting what is established, proposing change. As such, every new Fashion can be interpreted as a disruptive manifestation in which, to introduce the new, the old must be challenged, deemed as outdated and backward so that it can make room for the new. However, not all disruptive manifestation becomes a new Fashion, in the sense of a widespread embodiment of a manner: some disruptions remain as cluster practices belonging to a small group, while other disruptions may become the fashion of one society, but be perceived as something else outside of that particular cultural milieu.

The present work will closely examine two manifestations of this type, which sprout from established sartorial practices in a given society, resorting to the same garments, but completely subverting its meanings: the corset and the veil. Looking firstly at the extreme tightlacing in the Victorian Era, by comparing the excesses of corseting versus the "fashionable" form of body modification, we will attempt at understanding how the same object can manifest both the conformation to an established social order and ideal feminine role, or the complete destruction of that role and social order. Secondly, we will look at the Tuareg custom of male veiling, which is opposed to the Muslim tradition where, when veiling is practised, it appears as covering the heads and faces of women. Such reversal is normally interpreted by those seeing their culture from the outside as a possible "gender reversal," which on its turn is perceived as a rejection of a masculine social role or of patriarchal privilege.

[55]

The analysis proposed must resort to the context in which those two garments are apprehended as "disruptive" – meaning that we are discussing the "normal" corset use versus the "excessive" use from a Victorian perspective, as well as understanding the "strangeness" of Tuareg veiling as seen from an Islamo-Arab perspective. The disruptive character of the objects, thus, doesn't belong to the object enclosed in itself, but to the different relations which can be established through the different dress practices. That includes the understanding that tightlacing exists "after" the invention of corsets for "regular lacing;" and that Tuaregs are, likewise, part of a larger community of Muslims, which gives Islamo-Arabic societies the possibility of understanding their custom of veiling as deviant from a fundamentalist¹ interpretation of the Qur'an. In other words, what we are here naming a "disruptive manifestation of fashion" is the non-conformity to the established practices, which happen through the use of the same object: what makes the disruption, in our corpus, is a change in the manner in which the object is used. Those different practices are responsible, from the point of view of the culture where those objects originated, for a degeneration of the objects in rebellion, perversion, anti-fashion – in other words, for the construction of a relation of Otherness.

The investigation presented here is focused on reflecting theoretically about the case, rather than offering an enclosed case study. Our analysis resorts to the scope of Standard Semiotics and the Semiotics of Interactions, anchoring our study in the notion of *thematic role* (GREIMAS; COURTÉS, 1993), and how the two sartorial objects – the corset and the veil – originate as means of reinforcing those thematic roles, by supporting the wearer in performing their own thematic role. When it comes to an understanding of the disruption of such roles, we will examine how the thematic role can be conforming to an established social structure, producing programmed interactions (LANDOWSKI, 2005), or how it can degenerate in accidents (LANDOWSKI, 2005), producing manifestations which constitute a disjunction between the narrative path of the individual and society. The result of the analysis led to Landowski's works about taste presented in *Passions sans nom* (2004), which permitted the unfolding of our category in terms of sociability or intimacy associated with the different uses or practices of the objects in discussion.

[56]

Another concept we borrow from the analysis of the text is the idea of *actantial engagement* (*embrayage actantiel*) (GREIMAS; COURTÉS, 1993) which, although belonging to the domain of written discourse, can serve the purpose of analysing any manifestation which can be read in terms of enunciation and enunciate. We understand that dress is one type of manifestation which approximates the concepts of enunciation and enunciate, considering it produces acts of communication as much as written text, and therefore the link between the two fields appears as pertinent. Our aim is to study dress in a manner which is not grounded in Visual Semiotics, as is usually the case whenever a work aims at using Semiotics as a method to analyse Fashion and Dress: we understand that the plastic is not the only significant dimension of this particular object and that other concepts appearing in Semiotics can produce enriching discussions and analysis.

One of the key aspects concerning the two objects selected to compose our corpus of analysis is the matter of identity vs alterity – an old friend of Structural Semiotics. The forms of self-presentation resulting from the uses and practices of corsets and veils are also closely linked to a problem of distortion of meaning, which was pointed by Barthes (2009) as the operation through which myth hijacks and bends signification. Following those definitions, it is possible to state that perhaps the main element uniting the Tightlacer and the Tuareg is the manner in which the presentation of their bodies creates mythical identities, both in the sense that their practices are distortions of "crystallised" identities, and when it comes to the interpretations those practices suffer outside of their cultural milieu.

It is essential to remark we understand the delicate place in which this investigation is located: the one which turns the Othered subject into an object of research. Even though the attempt at further looking into those practices carry the aim of understanding prevalent misunderstandings, to speak of the Other is, more often than not, to support the mechanisms producing Otherness in the first place. Trapped in a dilemma of which of two evils is worse – to comply with the invisibilities and misconceptions, or to reinforce the "exotic"? – we chose to attempt at addressing the Other as a subject, as well as accepting the noise those practices create in the mainstream culture as important places of struggle and challenge of the established norms.

The tightlacer

We continuously perceive the "us" and the "others" through a series of oppositions, and dress is certainly an important part in this intricate process of recognition of the insiders – the ones who belong to our group; and outsiders – the ones who do not conform to the established, and sometimes unspoken rules of presentation of the self. According to Kunzle, what delimits the "ins" and "outs" of the Fashion system are normally intimately intertwined with the dominance of a social class (KUNZLE, 2004) – undoubtedly a statement derived from Veblen's thinking (2007) – but the same could also emerge from concepts presented by Baudelaire, such as a form of "circumstantial beauty," or even as the "obsession of an era" (BAUDELAIRE, 1964). Or, to follow Greimas, the rhythm of Fashion, which includes not only the sartorial practices, progresses following or preceding the rhythm of the generations (GREIMAS, 2002). For Barthes, finally, what is fashionable is nothing less than "[...] health, it is a moral code of which the unfashionable is nothing but illness or perversion" (BARTHES, 2006, p. 68).

When it comes to marking relations of affiliation and membership through dress, it is easy to see how "foreign" dress can easily be identified as a badge of Otherness. However, it is not rare the dress of the Other – or, what we are here calling a *disruptive manifestation* of dress – appears within the same society, the same system of values, as a "perversion" of a practice already existing in the predominant form of dress. It is undoubtedly the case of the *tightlacer* or the one who "perverts" the use of the corset through the exaggeration of its function and action over the body.

Tightlacing, a term without equivalent in other languages, is the name given to the practice of lacing corsets very tightly, with the objective of dramatically reducing the size of the waist. A gradual, but permanent (and perhaps irreversible) process, tightlacing is a form of body modification requiring training and discipline, which includes wearing corsets every

day, and sometimes all day (even during sleeping hours). With the years of practice, the body slowly starts to accommodate the smaller waist size and to reorganise itself around the new shape, which includes repositioning of the organs and bones, increase in the shape of the spine, and changes in the texture of other body tissue. Although the descriptions in this paragraph frequently appear in popular culture as a reference to *all* corset use in the past, it is important to stress that many authors agree that tightlacing was never a "widespread" practice, and is far from being the norm at any given period (KUNZLE, 2004; LYNN, 2010; STEELE, 1997, 2001).

For Kunzle, Fashion and Fetishism must be regarded as antagonists, especially when the fetish in question relates to an exaggeration of what is fashionably accepted (KUNZLE, 2004). Therefore, what produces Otherness in the practice of tightlacing is not the use of the corset *per se*, which is, essentially, the same corset used by other women in the Victorian era. What separates both, thus, is the *quality* of the use or practice: in one case, the modification created in the body is according to the fashionable limits, whereas in the other case, the modification surpasses those limits. At this point, it is imperative to affirm that what separates "normal lacing" from tightlacing is not the assumption that the first one is not sexualised: even if "The history of tight-lacing is part of the history of the struggle for sexual self-expression [...]" (KUNZLE, 2004, p. 38), the primary function of the silhouette created by corsets and crinolines is one of enhancing the sexual characteristics of the female human body (JARDIM, 2014). The compression of the waist – even when practised within the fashionable limits – produces the illusion of broader hips and broader chest, both intimately associated with the reproductive function of the female body, communicating the ability to get pregnant, bare children, and give birth.

[58]

Therefore, if tightlacing is intimately connected to sexual self-expression, it is not the sexualisation of the body which constituted the "illness or perversion" of a practice, but the matter of disrupting a thematic role relating to a particular form of sexuality. Following Greimas and Courtés, the thematic role relates to the determination of a position in the path of an actor, which permits a precise isotopy to be fixed to their role (GREIMAS; COURTÉS, 1993, p. 393). In other words, it is a repetition of a *theme*, in which there is very little room for "personal self-expression." When it comes to dress and, more specifically, to the corset, it could be argued that the thematic role of the corset is to support the body in the fulfilment of its own thematic role which, on its turn, will ensure the individual fulfils their own thematic role. In the context of the societies in which the use of the corset was the norm for women, the sexual enhancements it creates in the female figure relate to a thematic role that finds its roots perhaps in religion, but existing to serve a clear social function: the one of generating heirs.

To what extent, thus, surpassing the established fashionable limits of body modification degenerates into illness and perversion? To answer such question, it is crucial to examine broader thematic roles – not only the ones governing the actions of individuals (e.g. men and women in the Victorian era) but the ones dictating the global relations established between countries and their peoples. Hence, to speak of Victorian England is necessarily to speak of the focal point of a large empire, one very attached to the ideas of its own civilisation and superiority, regarded necessarily as *different* from the subject races they conquered. Therefore, it is not an exaggeration to say that the thematic role of Victorian England was one of dominance and progress or, at the least, that was the thematic role the Victorians felt to be their own.

[59]

Tightlacing, different from its fashionable counterpart, is a form of body modification which tends towards permanence (KUNZLE, 2004) – while, to evoke timeless statements, “[...] fashion is characterized by change” (STEELE, 2005, p. 12). Thus, before anything else, tightlacing can already be defined as an anti-fashion practice due to its tendency of lasting, challenging the expected change and progress which characterises Fashion, an idea connected to the core of a Western mentality of constant development. Besides denying the thematic role of “natural” sexuality – one focusing the bearing of children and a life of dedication to the home² – the practice of tightlacing also attacks the thematic role of Fashion, which is one of producing successive changes in the dress, but also in the body. Corset-wise, in three centuries of its use in the West, it is possible to see the development of the feminine silhouette from a more triangular shape in the 16th to mid-18th century, to a more cylinder-like shape in the late-18th century, to a round, hourglass or wasp-shape in the mid-19th century, all the way to the straight front corset of the 1900’s (cf. LYNN, 2010; STEELE, 2001). Notwithstanding, due to the nature of tightlacing, not only the de-formation of the body is to a certain extent irreversible, but the body becomes incapable of following the different shapes which may subsequently become a new vogue, becoming forever trapped in the same form, which can only develop into more exaggerated variations throughout the years of practice.

In addition, permanent body modifications are also commonly associated with “primitive customs” of non-Western cultures (KUNZLE, 2004), many of which can be found among the peoples who are, for the British, their “subject races”: tattooing and foot binding, popular in China at the time; body piercing, a mark of “Indian-ness”; or the many forms of skin scarification, practiced among the native peoples of Africa and Oceania. Furthermore, Kunzle and Steele identify tightlacing not as an affluent phenomenon, but a “minority cult”, practised mainly by lower- and mid-

dle-class women (KUNZLE, 2004; STEELE, 2001). When regarded from this angle, the practice of tightlacing can be read as an affront not only to individual thematic roles, but to the thematic role of the collective, through the engagement with a practice that is closer to the ones of the "uncivilised" conquered nations, as well as to the lower classes, than to the ones of the "superior," "advanced," and distinctive, dominant Westerners. By crossing a very fine line which distinguishes the fashionable from the unfashionable, the tightlacer manifests through her body and her corset a multi-layered opposition to the thematic role of Victorian women, which goes from the claiming of a sexuality that is freed from the mythical "succession of pregnancies", to rejecting all the forms of privilege attached to an English Victorian identity: the affiliation to a dominant class, the possibility of following Fashion, or the very status of "civilization".

Permanent body modification, thus, can be understood as a badge of Otherness in the West, in the sense that it tends to *permanence* and *duration*, versus the prevalent idea of *change* as a mark of *progress* and *development*. Regarding the matter through the theory of aspectualisation (GREIMAS; COURTÉS, 1993, p. 21-22, 111, 270, 285, 389), Fashion belongs to the process of *punctuality*, which marks the beginning of a process, but also the absence of duration; a practice such as tightlacing, on the one other hand, not only produces bodies marked by *terminativeness*, or accomplished bodies when it comes to the goal of permanent modification, but it presupposes *durativity*: a body doesn't become modified overnight, requiring years of disciplined training to achieve a visible alteration of shape. One cycle of Fashion is surely not enough time to accomplish tight-lacing goals, which means the practice is not compatible with Fashion's punctuality, producing bodies which become inevitably "outdated".

Secondly, the irreversibility of tightlacing approximates the ones who practice it to the "true" Others, the ones geographically and chronologically distant. Such closeness between the perverted and healthy side of a practice can be the explanation to the passion with which many different subjects in Victorian society fought tightlacing. It was associated with atheism, with "race suicide", with infanticide and abortion, with masturbation, and, following the late 19th century obsession with racial purity, accused to be both cause and symptom of the degeneration of the Anglo-Saxon race; If all that was not sufficient, tight-lacing was also considered to be linked with excess of vanity, excess of work, and excess of study – all of which was perceived by the conservatives as incompatible with the place of women in society (Kunzle, 2004). Finally, Kunzle points that the fiercest opposers of tight-lacing as a practice were the most misogynist defenders of the ideal of the "natural woman," who should be dedicated to the home, to house chores, and to children (KUNZLE, 2004, and also STEELE, 1997), a

statement which confirms our relation established between the moderate use of the corset and a thematic role of maternity.

In his analysis of taste, Landowski constructs a category that separates objects in *cosmetics*: items and substances serving to adorn the body, transforming its figure with the aim of pleasing the other; and *narcotics*: acting over the objectal dimension of the body and opposing interaction, producing bodies that are intoxicated with themselves (LANDOWSKI, 2004). While cosmetics generate sociability and interaction – even if, paradoxically, they turn the body into an object for the gaze of the other – narcotics produce the opposite of communication: they are for lonely enjoyment, focusing on the relation with one's own body. Observing the practice of tightlacing through this category can provide clues about the extent to which the moral investments play a strong role in one and another form of using (or practising) the corset. The presupposed use reveals a cosmetic role of the corset as an object embellishing the body and constructing a *desirable* figure, related to fulfilling a role of procreating for/with another; the tightlacing, however, even if not a sexual perversion or a form of "masturbation," is at least a form of obsession with the own body, *regardless* of the perception of the other. As such, the corset ceases to play a part in constructing a body-for-the-other, constructing a body-for-the-self instead: the accomplishment of a waist reduction is a goal in itself, and one that *intoxicates* the body (both physically, through the reduction of the breathing capacity; and psychologically, through the accomplishment of a goal, or vanity, or fetishist sexual arousal).

[61]

Hence, there is a moral line separating the fashionable use of the corset from its anti-fashion counterpart: the same that separates the cosmetic use of substances as an enhancer of sociability, or the use creating addicts, who isolate themselves from society to fully surrender to the excess of pleasures – and even that can be subjected to Fashion. Finally, Landowski remarks that in the relation with the narcotics, body and substance become one, through a mutual assimilation which culminates in the subject annihilating themselves in the object (LANDOWSKI, 2004): the tight-laced body becomes tightlacing, the corset becomes the body, and the body becomes the corset – two instances that can no longer be separated.

The objective of this item has been the one to expose how the rejection of tight-lacing happening in every society in which it was practised confirms our analysis, which places the practice as an anti-thematic role institution in several different manners. Notwithstanding, such is also the way in which a mythical identity of the tightlacer was able to be born in the first place. Perhaps, the manner in which popular imagination presumes that all women from "the past" were tightlacers is our manner of

reaffirming the idea that tightlacing is a retrograde, backward practice, which is associated with the past (permanence) and not with the future, with progress, with advancement (fashion, or change). Even today, fetishism and corsets are associated either with a "vintage" aura – romantic almost, but still "freaky" and "repelling" – or with a "futuristic" feel which is both dystopian and dysphoric: a *degenerated* future. The uneasiness associated with the body of the tightlacer is deeply grounded in the disruption of thematic roles we are, as a society, used to, but also to the disruption of what is human in a body, transcending the limits of a fashionable figure.

Ultimately, it is possible to identify the fear of the opposers of tight-lacing with a fear of elimination and destruction, which is at the foundations of the fear of the Other, embodying both the unknown and the familiar – and here we could evoke both Said, when he claims the Orient is feared because it is so close and so similar to the West (SAID, 2003), or even Freud, the *Unheimlich* defined as what was once familiar but became unfamiliar (FREUD, 2010). Such possibilities will help to take us to the next step in the analysis.

The Tuareg

[62]

It could be concluded that the identity constructed through the extreme lacing of corsets is a mythical one, and that the strangeness of the practice, as well as the results it produces when permanently modifying the body, are directly related to the possibility of creating relations of Otherness. For Žižek, following Lacan's ideas, the Other is linked to the unknown and to what one cannot understand (ŽIŽEK, 2012). The narratives created for the big Other, in Žižek's writings, are closely linked to the presence of veiled faces in Western society, and the Westerners' repulse for the *niqab*³ appears related to the manner in which it causes the suspension of facial recognition and facial expression, which is at the base of social interaction in Western culture (ŽIŽEK, 2011).

The discomfort with a veiled face, however, is not exclusive to the West. In Islamo-Arab societies likewise, although the veiling of a woman's face is naturalised, the veiling of a man's face can be seen as out of place, and to produce confrontations to multiple thematic roles in the same fashion as the tightlacer. It is certainly the case of the Tuareg, as they are known in Western vocabulary: a nomad Muslim people from Algeria, Libya, Mali, and Niger, which are known for their fierceness as warriors and their music, but mainly for their "intriguing" custom involving the veiling of their men (instead of their women).

As remarked by Jean Sebastian Lecocq, the Tuareg would rank very high in an imaginary list of the most mythical peoples (LECOCQ, 2010).

Named by the French *les guerriers des sables*⁴ (LECOCQ, 2010) and *les hommes bleus*⁵ – which refers both to their emblematic traditional dress of indigo robes, turbans and veils, and also to the manner in which the rubbing of the clothes stains their hands and feet (MURPHY, 1964), their image was used, in the West, to illustrate a broad range of concepts, from the Muslim rebel in the desert to the selling of off-road 4x4s. As much as it was possible for Victorian society to make the tightlancer responsible for all evils, the same complexity and strangeness of Tuareg custom in dress permits the coining of an identity embracing all the extremes, both to the West and to their Islamo-Arab neighbours, who seem to find their customs equally curious, deviant of their tradition and religion.

Authors who studied the nomad peoples of the Sahara seem to agree that the veil is by far the most potent symbol of "Tuaregness" (KEENAN, 2004), as a great deal of analysis was dedicated to the attempts at understanding the "meaning" of the veil among Tuareg men (KEENAN, 2004; LECOCQ, 2010; MURPHY, 1964). What is of special interest to the present work is that the misunderstanding, followed by a mixture of curiosity, fascination, and repulse surrounding the sartorial practices of the Tuareg men seem to unite the West and the Arab world. Although the image described in the previous paragraph is undoubtedly an orientalist one – to evoke the meanings Said creates for the word (SAID, 2003) – it is important to clarify that the relations of Otherness created around the Tuareg remit back to before the colonial conquests (KEENAN, 2004; LECOCQ, 2010). On the one hand, even if the adherence to Islam unites the Tuareg and the Arab peoples, the animist form of maraboutic Islam practised by peoples of the Sahara is very distant from the fundamentalist interpretation of the Qur'an practiced in the Arab world (KEENAN, 2004); Murphy remarks, for example, that even though Tuaregs are Muslims, they are perceived to be, in Islamo-Arab eyes, as "[...] infamous and unregenerate back-sliders who observe neither proper law nor custom [...]" (MURPHY, 1964, p. 1262).

Although many earlier works about the Tuaregs attempted at providing many explanations for the use of their veil, some of them aiming at presenting a utilitarian reason relating to protecting the face from the sun, the wind, and sand (cf. DUVEYRIER, 1864), the three authors selected to support our present investigation agree when it comes to the fragility of such theories, chiefly because they fail to explain why only men would wear the veil, and also why its use would be extended to all the hours of the day, including the moments in which men are alone or asleep indoors (KEENAN, 2004; LECOCQ, 2010; MURPHY, 1964). With such debates in view, we opted for dismissing the possibility of a functional account of the veil among the Tuareg, focusing on the social functions presented by the same authors as prevalent in their anthropological investigations among tribes from different geographical locations.

Our analysis of the tight-lacers' situation concluded that the relations of Otherness are closely related to an opposition of progress vs permanence, which couldn't be more accurate to the case of the Tuaregs. In many ways, their culture is perceived as something "from the past" for both the West, the Arab world, and the surrounding African societies. Furthermore, and again similarly to the tightlacers, the Tuareg occupy a place in between, at least when it comes to their relation to the Arab world: not geographically distant and, to a certain extent, with cultural practices which meet at their roots, and yet lost in an archaic version of the religion and culture. To summarise, the core aspects in which the veil is "interpreted" by the surrounding cultures (sedentary African, Islamo-Arabic and Western societies) relate to the alleged relation between the veil and matrilineal societies, or a "reversal" of gender thematic roles among the Tuareg; and the ambivalent role the veil assumes in social interactions.

[64]

The matter of matrilineality among the Tuaregs divides authors, especially due to the difficulty in creating a clear-cut category in which every Tuareg group would fit in (LECOCQ, 2010). The most informed analysis on the matter seems to come from Robert F. Murphy, who states that the relations of rank and class among Tuareg groups are defined through *both* patrilineal and matrilineal ties (MURPHY, 1964). Even if a complete opposition with the West and Islamo-Arab societies is not formed in the matter, it is relevant to remark that Islam is a religion associated with the emergence of a patriarchal social order: in *Women and the Advent of Islam*, Leila Ahmed highlights how the many aspects of the revelation seemed to serve the transition from a matriarchal model of society and lineality to a patriarchal and patrilineal organisation (AHMED, 1986). Among those aspects, polygamy and the seclusion of the women – both the seclusion *de facto* and the symbolic seclusion, manifested in the veil – are probably the most visible indicators of a patrilineal organisation, in which the certainty of biological paternity is crucial, culminating in a substantial reduction of feminine sexual freedom. Such relates, on its turn, to the close relation between passing on a state to the heirs, and the idea of social position as spatial occupation. From a patriarchal, if not Islamic point of view⁶, the thematic role of men would more or less universally surround the elements mentioned above: control over women, the occupation of space through possession, and the possibility of passing on a state to heirs.

When attempting at understanding why nomadic customs seem so incomprehensible to sedentary societies, Lecocq concludes the matter emerges from the renunciation of spatial occupation (LECOCQ, 2010). In the absence of spatial ownership which marks nomadic societies, the positions are not defined by what is owned, but by to whom you are related to (KEENAN, 2004; LECOCQ, 2010; MURPHY, 1964), a social order which is

compatible with both patrilineal and matrilineal organisations. Again, the renunciation to this primordial part of a masculine thematic role can be interpreted as the opposition to the masculine thematic role itself which, visually, is manifested through a difference in sartorial custom: the men who accept the thematic role (in Islamo-Arabic societies, for example) do not veil, but their women do; whereas the men who reject the thematic role (the Tuareg) veil their faces, and their women do not.

Face the overlapping of the reversal in the veiling custom – when compared to Islamo-Arabic societies – and the mix of matrilineal and patrilineal relations of class and rank, it is easy to reconstruct the path to concluding that the veiling of men can be interpreted as a different condition of women in that society as well, when compared to other Islamic societies. In fact, Tuareg society seems to allow a higher freedom in the interactions between the genders (LECOCQ, 2010; MURPHY, 1964); the main miscomprehension, however, is to believe that, opposed to fundamentalist Islam, the veil is there to mark the seclusion of men: again, considering the absence of spatial occupation and possession in Tuareg society, the weight of biological paternity is reduced, when compared to traditionally sedentary and patriarchal societies, making seclusion not relevant.

[65]

Among the many meanings associated with the male veil, Keenan reaches an intriguing conclusion in his work: for the author, the veil is used mainly as an ambivalent tool to both facilitate and protect the individual from the dangers of social interaction (KEENAN, 2004). This conclusion is primarily drawn from the writings of Murphy, who presents a detailed analysis of the relation between the custom of veiling and the protection of the mouth and the area surrounding the eyes, which are the most expressive features of the face, the ones which allow interacting subjects to read thoughts and feelings the most (MURPHY, 1964). The role of the veil could then be to both disguise and to show: through the obliteration of facial expressions which could denounce uneasiness or manifest contradictions between words and thoughts/feelings, the veil permits a safe presence in social interactions, which is marked by the absence of the individual (the recognisable facial expression), who is replaced by the role he plays in the group.

The resulting effect of emptying the individual from subjectivity, to privilege the presentation of a social role, relates to the procedure of *actantial engagement* (*embrayage actantiel*) in written text, appearing in Standard Semiotics: in place of erasing the marks of the enunciate to then project non-persons in the enunciate, the engaged discourse suspends the oppositions of person, time, and space, proposing a return to the enunciation (GREIMAS; COURTÉS, 1993, p. 119-121). For José Luiz Fiorin, in

the engaged discourse amplified persons can mean singular persons and vice-versa, as well as the non-person (the projections in discourse resulting from the procedure of *disengagement* (*débrayage*)) can signal persons (FIORIN, 2016). In written text, or in the "live" interactions – which we accept, in this paper, to constitute enunciations in act – the instances of "I/here/now" are the ones which anchor the text as enunciate, as a product rather than an act. The *engagement*, on the other hand, proposes a return to the enunciation, destabilising the referential character, unveiling the referential illusion. Hence, the veil can be interpreted as destabilising many different referential aspects, from facial recognition to the reading of expressions, to the separation between individual and social role.

Finally, engagement can be understood as the denial of the "non-I" – the "I" projected in the discourse – by the "I" subject of enunciation, which aims at the impossible return to the source of enunciation (GREIMAS; COURTÉS, 1993, p. 120). In the written text, the actantial engagement manifests an ideal, the erasure of the marks of the enunciate, proposing a return to the act of communication; in that sense, it is possible to interpret the mechanism as one of *treachery*: the engagement is what gives the reader one person in the place of another, or multiple persons who can count as one, or one person who can count as multiple. By doing so with what we identify more closely to an "identity" – the biometrical identity, facial recognition, and the facial expressions which frequently accompany the conversational communication – the Tuareg veil gives a social role in the place of the individual, but one can count for the other, the opposition between them suspended. In the written text, the engagement aims at disguising the enunciate, whereas the veil, in the face-to-face interaction, aims at disguising the marks of individuality. More than relating to the Tuareg fame among Westerners and the Arabs of disguising their faces for deceptive purposes (KEENAN, 2004), the idea of the face veil as actantial engagement remits back to a set of fears relating to veiled figures, mainly the ones that what is seen may not correspond to what is underneath – that what we perceive visually as a woman can be a male terrorist in disguise, for example, especially in the West.

Different from the tightlacer, the use of the veil generates ambivalent meanings, depending on the point of view adopted in the analysis. At a first glance, and continuing the conversation about narcotics and cosmetics, it could be argued that the role of the veil is a cosmetic one, as it relates to the maintenance of appropriate social relations: the veil works protecting the individual to enable the accomplishment of his social role. However, with the prolonged use in mind, the Tuareg veil's relation to the body of the wearer approximates the one created between the corset and the tightlacer, in which veil and man too become one, mutually appropri-

ated, inseparable even during meal time, sleep, and even the sexual act. As such, even when in social interaction, the subject's experience is always mediated by the object which is omnipresent, literally creating a barrier to sociability – even if that barrier is, contradictorily, what enables sociability.

An ambivalent manifestation in itself, the veil is the perfect case to present the discourse surrounding a group which, in our analysis, can be homologated to the contradictory figure of the Tuareg man. The alleged matrilineality, the relative gender freedom of their society, the social fragility exposed by the need of protection during social intercourse, all construct a value of "in between", which, on its turn, can be unravelled in a few more oppositions: future vs past, dominant vs dominated, I vs Other. In a very similar fashion to the tightlancer, the Tuareg veil appears as a practice which dances between extremes, constructing relations of Otherness through practices which can be understood as misappropriating or exceeding [*détournement, dépassement*], to follow Landowski's (2009) terms. Similarly to the tightlancer, the veil of the Tuareg also responds to more than one set of meanings within the cultural milieu in which it appeared, as well as outside. In both cases, the garments construct relations of Otherness through the denial and rejection of established thematic roles, but also precisely because the meaning one group attributes to the garment doesn't match the meaning attributed by the groups surrounding it, or looking at that particular culture from the outside.

[67]

In the case of the Tuareg specifically, the Otherness closely relates to the suspension of facial expression, which can be more "disturbing" than the deformed body of the tightlancer: the idea of mystery, the possibility of treachery or the suspension to the "right to see" can stimulate the imagination much more than what is explicitly manifest, gaugeable by the eye. However, for both European and Islamo-Arab societies, the strangeness goes beyond that, sprouting perhaps from the idea of a gender reversal, which can be read, at the fundamental level, as a rejection of the patriarchal privilege; such is also linked to the nomadic way of life, which dismisses the occupation of space, the most disseminated form of expressing patriarchal domination and social position. Secondly, even if the social meaning of the veil remained unknown among the first anthropological attempts during colonial periods, the manner in which the veil is used to disguise facial expression as a form of social protection also confronts the classical patriarchal idea of man as consistently strong and fearless, the one who protects and not the one who needs protection.

The analysis presented in this item certainly does not cover the multitude of issues concerning the Tuareg veil and its relation to Otherness. However, with the aim of constructing a parallel with the Victorian Era's

extreme tightlaced, we opted for focusing on the emblematic elements which provided the occasion of proving that those two garments, the corset and the veil, can be analysed together, as they were shown to form isotopies which persist, regardless of geographical and chronological distance.

Conclusion

The present work aimed at analysing two manifestations which, although geographically, chronologically, and culturally distant from each other, seem to produce similar effects of Otherness within the cultural milieu surrounding them. Throughout our analyses, it was made evident that both manifestations share the same popular anecdotes which identify the Other in a society, which relate to the misunderstanding of their practices – in the present case, sartorial practices – and how those are reinterpreted and connected to the "evils" associated with social decay.

In both cases, the confrontations to the sartorial practices seem to relate to the rejection of a traditional thematic role: in the case of the tightlaced, the traditional feminine sexuality, which should focus on the home and procreation; in the case of the Tuareg, the veil comes connected to an alleged matrilineality, which links to the rejection of a masculine thematic role, one of domination and power over women, space, and possessions. Following that logic, the tightlaced becomes the abortionist, the pervert or fetishist, the infanticide, and the one contributing to the "degeneration of the Saxon race" for the Victorians (KUNZLE, 2004; STEELE, 1997); whereas the Tuareg become the ones who cover their faces because they are ugly (KEENAN, 2004), or because they are treacherous, bad Muslims who observe no proper law or custom (KEENAN, 2004; MURPHY, 1964). The type of Otherness created can be summarised in an inability to conform to the established codes for women and men in a given society, which results in the identification of such practices with what is outside (Other) rather than inside (us) that particular society.

When it comes to the actual items of dress in discussion, however, the possibility of comparing those two garments as isotope – may Jean-Marie Floch rest assured we are not here comparing locomotives and racoons (FLOCH, 1990, p. 29) – reside in the ambivalence created around the piece of clothing, which assumes a contradictory role in the social interaction. For Kunzle and Steele, the evening corset must be the tightest, because it is at night that sexual insinuations are permitted, but also when the body needs to be guarded the most (KUNZLE, 2004; STEELE, 1997) – the corset becomes, thus, what shows and what disguises, revealing the sexually insinuating silhouette, but also armouring the body against unwanted advances: perhaps another presentation of the mechanism of engagement

(*embrayage*) we identified with the veil. For Keenan and Murphy, the veil covering the mouth and the area around the eyes functions as a tool safeguarding facial expression, disrupting the possibility of reading involuntary reflexes of the face which can give away thoughts and feelings (KEENAN, 2004; MURPHY, 1964) – the veil becomes, equally, what shows and what disguises, erasing the marks of the subject and enabling him to engage in social interaction not as an individual, but as a social role. Both garments seem to function through mechanisms relating to the complex term, rather than belonging to one or another term of the opposition.

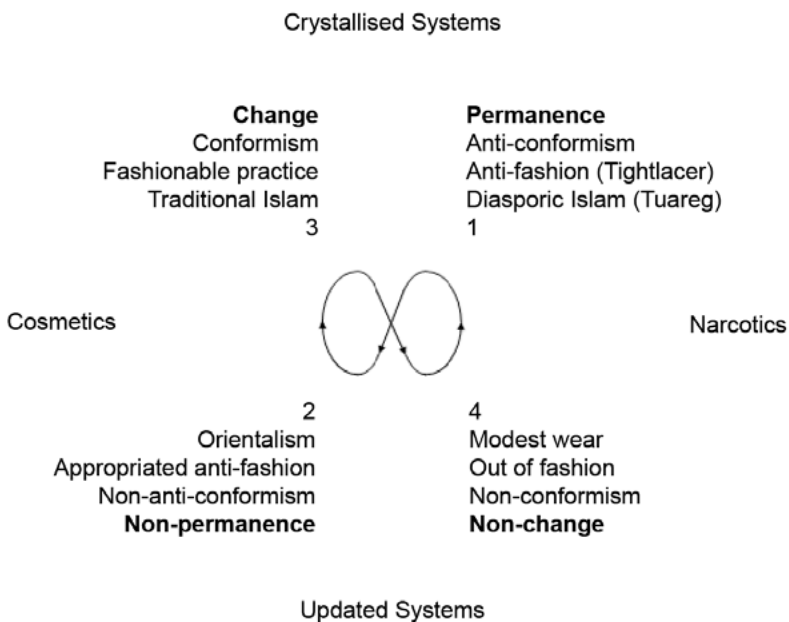
The analysis showed that both items of dress are governed by a category of change vs permanence, in which the Other is customarily associated with permanence, which is reinterpreted as "backwardness" – while, to evoke the writings of so many theorists of Fashion, change is perceived as a value relating to evolution and development, hence the euphoric feelings still associated with it in the West and in countries aiming at belonging to a Western logic of civilisation. In the case of permanent body modification, the corset approximates the practices of the Others perceived as "subject races" in the Victorian Era, denying the possibility of following Fashion: the body becomes eternally trapped in the shape of the corset. The Tuareg, likewise, are normally associated with an "outdated" version of Islam which, as we exposed, relates more to pre-Islamic practices than those of the fundamentalist Islam practised in the Arabised societies, and the same goes for their nomadic customs, which are still perceived as something which came "before" sedentary societies. From that point of view, it is important to remark that Arab culture is also invested with imperial aspirations, and the rejection of "properly Islamic" practices, the ones relating to a patriarchal masculine role, are also oppositions to the thematic role of an empire, similarly to what the tightlancer does by rejecting her role as part of a dominant culture, identifying with practices belonging to the Others, the "uncivilised" subject races.

The answer to our initial question, about how the same garment can produce belonging and Otherness, seems to locate in the matter of the transformation of the object's meaning in the same cultural tradition. Both the corset and the veil, in the contexts of the Victorian Era or fundamentalist Islam, are garments associated with women, and the fulfilling of a patriarchal feminine role. In the Western Victorian era, the corset is the piece that covers the body of the woman, shaping it into an ideal form, which is one manifesting values of fertility, sexual availability, and the competence to procreate. In Islam, the veil is the piece that covers the head and the face of the woman, manifesting her symbolic seclusion, signalling her unavailability to other men. The tightlancer and the Tuareg both subvert those thematic roles – both the garment's and the subject's – through the use of the same sartorial objects to fulfil different, de-formed functions.

Although it was not our initial objective to study the subcontraries resulting from this opposition, it is possible to imagine the manners in which our base category of change vs permanence can unfold in transitional terms (figure 1). Each term of our initial opposition possesses two manifestations, one relating to British/Western culture, the other to Islamic culture. The first, relating to change and Fashion, is the one manifesting the *conformity* to established systems and manners, both Fashion and the religious/cultural codes which are subject to change, following the development of societies. The manifestations of permanence, on the other hand, can appear both in anti-fashion practices (which more often than not look at the past, or practices outside of the cultural milieu) and by religious diaspora, which are both linked to "anti-progress" attitudes, but also with confronting or *anti-conformism* towards newly established practices. Both sides of this opposition constitute traditional, and thus crystallised systems, even if they are subject to change.

Figura 1: Articulation of the category Change vs Permanence.

[70]



Source: elaborated by the author (2018).

The terms leading from one and the other relate to what leads the path from anti to fashionable, or from conformity to anti-conformism, positions which are strongly entangled with the destiny of Fashion and Culture. Starting with anti-fashion – after all, we are here to discuss disruptive manifestation of Fashion – the appropriation of countercultural dress and behaviour by the mainstream system is well known in Fashion Theory, and is the mechanism through which what used to be unacceptable can become "a classic". The *negotiation* of elements from anti-fashion to fashion

manifests a form of non-permanence, transforming *anti-conformists* in *non-anti-conformists*, in which the permanence is appropriated and used as a substance for a new trend, which can then be assimilated and become a new consolidated fashion. The gradual reduction of the waist from the 16th to the early 20th century (LYNN, 2010) can serve here as evidence that, at least to an extent, tightlacing "inspired" the fashionable use of the corset, pushing the boundaries of the appropriateness and the acceptable to accommodate smaller waists which, slowly, became mainstream – but also pushing the "real" tightlacers to become even more extreme since, as remarked by Melissa Richards, "Anti-fashion is [...] the opposite of fashion, so if it exists, it should be different every time fashion changes" (RICHARDS, 1999, p. 146). As for the veil, Orientalism is a strong element of Fashion, both for the Western and Arab worlds, which are ironically entangled in trends that promiscuously mix cultural manifestations, with no regard for previous meanings invested in objects and practices. In Landowski's ellipse of the regimes of taste, this position is identified with the seductor or the pleaser, the one seeking sociability even if that costs their pleasure (LANDOWSKI, 2004, p. 267): perhaps a discerning definition of what contemporary mainstream fashion has become. In both cases, the meaning behind the cultural practices is lost, emptied to accommodate the fashionable.

[71]

The opposing subcontrary position inverts this relation, presenting us with the "pleasure seeker", the one living for the taste of pleasure, even if at the cost of the sociability (LANDOWSKI, 2004, p. 267). A position relating to the same "taste for pleasures" that marks the narcotic relations between body and object, it could be manifested in the practices that blend fashionable/culturally accepted behaviours to their narcotic versions. In this term, we see the purposeful "out of fashion" that accommodates the comfort or the pleasure of the wearer, or the mixing of fashionable and religious codes which, again, serve the enjoyment of the clothed subject. What separates this type of outcast from the seductor/manipulator is the absence of a desire to please or to belong to the mainstream (or to the anti-cultural) system, which is replaced by a form of "personal cult" of the objects. The bottom axis formed by the subcontraries presents updated systems which are not yet crystallised but serving as points of transition in which either new fashions and cultural customs, or new forms of rebellion and counter-culture are cultivated.

It is possible, thus, to propose a new category, one of *certainty vs ambivalence*, which could be what separates Fashion from the disruptive manifestations of dress that may occur with the same item of clothing, but depending on the manner in which this item is worn. Fashion, to recap the words of Barthes, is a manifestation of what is correct and healthy, and

even when its discourse is monstrous or grotesque, the relations constructed by Fashion belong to the realm of *certainty*: in or out. On the one other hand, whatever is *out* – of Fashion, of custom, of propriety – can have many shapes, many reasons, many meanings. The dis-ease in dress, the unhealthy, the out, the old, the kitsch, the vulgar, the camp – the dysphoria of what is outside of the custom is, thus, related to ambivalent meanings and its many possibilities. Perhaps the source of Otherness exists precisely in the complex place in which the reading of the codes is confused, and a clear message is no longer possible.

Hence, the production of Otherness through dress can be summarised in the suspension of the certainty of the thematic roles, which is replaced by a complex manifestation – belonging to the regime of the accident, to use the concept proposed by Landowski (2005) – which doesn't provide clear borders like the traditional thematic roles do. The Other, thus, becomes the one who doesn't yield certain codes, limits, and messages, destabilising the social structures and challenging the established roles, manners, and formations. Proving once more the critical role of dress in defining social interactions, but also as a manner of reading society, clothes become a major social actor, capable of manifesting both terms of this category, as well as both possibilities contained in the two items of dress and their practices presented in this paper: the complete con-formation to the rules and conventions of society, or its destruction.

[72]

Recebido: 15-10-2018

Aprovado: 13-02-2019

NOTES

¹ The term here used to its literal meaning, a literal or strict interpretation of the scriptures, rather than the current derogatory used by Western media.

² Besides exploring such ideas in depth in my work about the corset (cf. JARDIM, 2014), authors such as Anthony Giddens (1993) and Michel Foucault (2012, 2012a) provide extensive insight supporting the arguments made in this section.

³ The veil that covers the face, leaving only a small slit for the eyes, worn by a small minority of Muslim women in the West.

⁴ "The warriors of the sands" in free translation.

⁵ "The blue men".

⁶ Although the Qur'an is replenished with references to possessions and the proper manner for men to divide them among their wives, sons, daughters, and other relatives, which appear throughout the text (cf. ABDEL HALEEM, 2011).

REFERENCES

- ABDEL HALEEM, M. A. S. *The Qur'an*. A new translation by M. A. S. Abdel Haleem. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- AHMED, Leila. Women and the advent of Islam. *Signs*. Chicago, v. 11, n. 4, p. 665-691, Summer 1986.
- BARTHES, Roland. *The Language of Fashion*. Oxford: Berg, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. London: Vintage, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon, 1964.
- DUVEYRIER, Henri. *Les Touareg Du Nord*. Exploration du Sahara. Paris: Challamel Aîné, 1864.
- FIORIN, José Luiz. À propos des concepts de débrayage et d'embrayage: les rapports entre la sémiotique et la linguistique. *Actes Sémiotiques*, Limoges, n. 119, February 2016. Available at: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5605> Accessed in: 10th March 2019.
- FLOCH, Jean-Marie. *Sémiotique, marketing et communication*. Sous les signes, les stratégies. Paris: PUF, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. A vontade de saber. São Paulo: Graal, 2012. v. 1.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. O uso dos prazeres. São Paulo: Graal, 2012a. v. 2.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329-376. v. 14.
- GIDDENS, Anthony. *The Transformation in the Intimacy*. Sexuality, Love Et Eroticism in Modern Societies. Cambridge: Polity Press, 1993.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1993.
- JARDIM, Marília. *O Corset na Moda Ocidental*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- KEENAN, Jeremy. *The Lesser Gods of the Sahara*. Social Changes and Contested Terrain amongst the Tuareg of Algeria. London and Portland: Frank Cass, 2004.
- KUNZLE, David. *Fashion and Fetishism*. Corsets, tight-lacing Et other forms of body-sculpture. Stroud: Sutton, 2004.
- LANDOWSKI, Eric. *Passions sans nom*. Paris: PUF, 2004.
- LANDOWSKI, Eric. *Les interactions risquées*. Limoges: PULIM, 2005.
- LANDOWSKI, Eric. Avoir prise, donner prise. *Actes Sémiotiques*, Limoges, n. 112, 2009. Available at: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2852>. Accessed in: 10th March 2019.
- LECOCQ, Jean Sebastian. *Disputed Desert*. Decolonisation, Competing Nationalisms and Tuareg Rebellions in Northern Mali. Leiden, Boston: Brill, 2010.
- LYNN, Eleri. *Underwear Fashion in Detail*. London: V&A, 2010.
- MURPHY, Robert F. Social distance and the veil. *American Anthropologist*, Arlington, v. 66, n. 6, Part 1, p. 1257-1274, December 1964.
- RICHARDS, Melissa. Anti-fashion and Punk Couture. *Key Moments in Fashion*. London: Hamlyn, 1999. p. 144-155.
- SAID, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 2003.

STEELE, Valerie. *Fetish: fashion, sex and power*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.

STEELE, Valerie. *The Corset. A Cultural History*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

STEELE, Valerie. Fashion. in: STEELE, Valerie. *Encyclopedia of Clothing and Fashion vol 2*. New York: Scribner/Thomson, 2005. p. 12-13.

VEBLEN, Thorstein. *The theory of the leisure class*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. *Living in the End Times*. London: Verso, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Year of Dreaming Dangerously*. London: Verso, 2012.



Corpos que ultrapassam o limite, excedem a fronteira, transbordam de si

*Bodies that overcome the limit, exceed the
border, overflow themselves*

[BEATRIZ FERREIRA PIRES]

Doutora em Educação. Professora de graduação e pós-graduação do curso de Têxtil e Moda da EACH/USP.

E-mail: beatrizferreirapires@usp.br

[**resumo**] Foco de inúmeras formas de intervenção que têm como propósito alterar sua aparência, o corpo, que sempre sofreu manipulações com esse intento, adquire na contemporaneidade possibilidades de transformação que em tempos passados eram inconcebíveis. Um dos fatores que contribuem para a diversidade das modificações praticadas hoje é a ligação da área da moda com a área da medicina estética. Tal ligação propicia, àqueles que a desejam, a aproximação do padrão de beleza vigente. Outro fator é o apuro técnico dos modificadores corporais que oferecem, àqueles que desse padrão querem se distanciar, variadas possibilidades. Este artigo versará sobre os que, em ambos os grupos, ultrapassaram o limite, excederam a fronteira, transbordaram de si.

[76]

[palavras-chave]

modificação corporal; medicina estética, padrão de beleza.

[**abstract**] As the focus of countless ways of intervention aiming appearance changes, the body has always suffered manipulations with this purpose; in contemporaneity, it acquires transformation possibilities which were once inconceivable. One of the elements contributing to the diversity of modifications practiced nowadays is the bond between the domains of fashion with the domain of aesthetic medicine. Such connection allows an approximation to the current beauty pattern to those whom desire it. Another element is the body modifiers' technical accuracy which offers varied possibilities to those who want to dissociate themselves from this pattern. This article deals with those bodies, in both groups, who have overcome the limit, exceeded the border, overflowed themselves.

[**keywords**] body modification; aesthetic medicine; beauty pattern.

Introdução

Na contemporaneidade é crescente o número de conhecimentos, práticas e procedimentos originários das áreas das ciências biológicas e das ciências da saúde que são utilizados pela área da moda e que a ela se mesclam.

O entrelaçamento dessas áreas coloca em evidência a atual relação que a moda vestível estabelece com o corpo, na qual não é suficiente que as formas que esse apresenta e/ou que as possíveis alterações que esse sofre, referente aos seus formatos, dimensões, volumes e proporções, sejam resultantes apenas dos elementos que comumente o envolvem, a saber, peças de roupa e acessórios tais como sapatos de salto alto, cintos, chapéus e adornos como anéis etc.

Quando em uso, qualquer uma destas peças interfere no contorno corporal característico do indivíduo. Algumas, dependendo das dimensões, do material com que são confeccionadas e do espaço de tempo em que são utilizadas, alteram, por períodos de maior ou menor duração, a textura da pele e a forma do corpo sobre o qual foram utilizadas, mesmo após serem despidas. O exemplo clássico de um tipo de peça que realiza tais alterações é o espartilho.

Relação de mão dupla, assim como determinadas peças deixam suas marcas no corpo que as veste, o corpo também deixa suas marcas em determinadas peças que utiliza. Em ambos os casos, os fatores que permitem a impressão de uma superfície na outra são as dimensões e as formas das peças em relação às dimensões e às formas do corpo nelas imerso, a maneira particular com que o corpo do indivíduo que as porta se movimenta e as intensidades depositadas por ele nos gestos, a combinação do tipo de material utilizado na confecção dos produtos e a constituição da parte do corpo na qual esses se sobrepõem.

Um autor que reflete sobre as formas pelas quais as roupas são afetadas pelo corpo e como estas preservam o gestual e as emanções do corpo de quem as veste é Peter Stallybrass. Em seu livro *O casaco de Marx*, o autor parte do fato de que, ao vestir a jaqueta que ganhara da viúva de um amigo próximo, sente-se habitado por ele. Os dois trechos abaixo demonstram a sensibilidade com que Stallybrass discorre sobre esta questão:

[...] fui habitado por sua presença, fui tomado por ela. Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de "memória". Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro (STALLYBRASS, 2008, p. 10).

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos (STALLYBRASS, 2008, p. 10).

Marcas de duração variável, em condições normais, as deixadas nos corpos/peles sobrevivem por menos tempo do que as deixadas nas peças de vestuário, quando as características destas não são alteradas por processos de higienização.

[78]

À efemeridade resultante da utilização de um ou de mais indumentos sobrepõe-se a também efemeridade proveniente das alterações realizadas no tegumento, ou seja, no conjunto formado pela pele, cabelos, pelos e unhas, quando estas são feitas com o intuito de aproximar ao máximo o próprio corpo do corpo que está na moda.

Os termos "corpo que está na moda" e "corpo da moda" são aqui utilizados para se referir ao corpo que, para se aproximar do padrão de beleza vigente, se submete a diferentes técnicas e procedimentos pertencentes à rentável estrutura disciplinar criada por nossa sociedade.

Nesse contexto, mesmo as alterações corporais feitas por meio de processos cirúrgicos estéticos – tais como implantes não funcionais de silicone, que levam a longos, restritivos e dolorosos períodos de recuperação, e que colocam o corpo em situação de vulnerabilidade em relação a possíveis infecções, reações de rejeição, problemas de cicatrização e alterações de sensibilidade –, embora a princípio, na maioria das vezes, sejam pensadas como definitivas, podem ser transitórias. As próteses podem ser retiradas ou trocadas por outras de diferentes formatos e/ou dimensões.

A remoção ou substituição destas próteses, que não foram implantadas com o intuito de suprir a falta de um membro ou órgão ausente, nem de restaurar uma função comprometida, está vinculada exclusivamente à aparência corporal, ao propósito de adequar o corpo do indivíduo ao corpo da moda e, como tal, a padrões variantes, não duradouros, sujeitos a

constantes alterações. Entre outras, fazem parte desse grupo as próteses, destinadas seja a corpos femininos, seja a masculinos, de seio, peitoral, glúteo, panturrilha e bíceps.

Para exemplificar tal mutabilidade, podemos nos lembrar dos recentes padrões estipulados em relação ao tamanho ideal dos seios. O primeiro padrão corporal prescrito foi o de seios grandes. Muitas mulheres, com o intuito de adequar seus corpos ao modelo, submeteram-se às cirurgias denominadas mamoplastias de aumento. O padrão subsequente determinava que o corpo feminino ideal não apresentasse seios tão grandes. Para moldar seus corpos conforme o novo padrão, algumas substituíram as próteses já implantadas por próteses menores, outras fizeram mamoplastia redutora.

Corpo artefato, alvo de incessantes modificações. Ponto focal da cultura *farmacopornográfica*, apresentada por Paul B. Preciado em seu livro *Testo Junkie*, na qual as "novas tecnologias do corpo (biotecnologia, cirurgia, endocrinologia, engenharia genética etc.) e da representação (fotografia, cinema, televisão, internet, videogame etc.)" (PRECIADO, 2018, p. 84-85), atuam de forma determinante para produzir "nosso sujeito contemporâneo e nossa ficção somática" (PRECIADO, 2018, p. 85).

[79]

A dinâmica estabelecida entre as áreas da moda, da representação/exibição e das novas tecnologias do corpo enreda os indivíduos num constante desejar. Ampliadas, pelo rompimento da barreira da pele e pela possibilidade de modificar o corpo a partir de seu interior, as estruturas de controle do corpo estendem seu campo de ação e, consequentemente, de lucro.

Se a arquitetura e a ortopedia servem como modelos para entender a relação corpo-poder na sociedade disciplinadora, na sociedade farmacopornográfica os modelos de controle do corpo são microprotéticos: agora, o poder atua por meio de moléculas incorporadas ao nosso sistema imunológico; o silicone toma a forma de seios, neurotransmissores alteram nossas percepções e comportamento; hormônios produzem seus efeitos sistêmicos sobre a fome, o sono. A excitação sexual, a agressividade e a decodificação social da nossa feminilidade e masculinidade (PRECIADO, 2018, p. 86).

Nas modificações corporais feitas com o intuito de adequar o próprio corpo ao corpo idealizado pela moda, geralmente a característica de mutabilidade substitui a de perenidade.

Antes de adentrarmos especificamente no campo das modificações corporais estéticas feitas por meio de técnicas e procedimentos pertencentes às áreas das ciências biológicas e das ciências da saúde, devemos lembrar que o conceito de *body modification* abrange todo e qualquer tipo de interferência feita no corpo que resulte em sua alteração estética. A gama destas interferências compreende desde corte de cabelos e unhas até procedimentos cirúrgicos altamente invasivos.

Conforme o estadunidense Fakir Musafar (1930-2018) – praticante e profundo conhecedor das técnicas e processos de modificação corporal, xamã, artista e proponente do termo e do movimento primitivos modernos –, embora tais interferências evidenciem-se na materialidade do corpo, elas atuam para além da dimensão carnal. Para Fakir – que baseia as modificações que realizou e que ensinou como diretor e professor da escola Fakir Body Piercing e Branding Intensives, única no mundo que oferece esse tipo de instrução –, os preceitos de nossos ancestrais, primeiros realizadores das práticas de modificação corporal, ensinam que toda e qualquer interferência feita na esfera material do corpo repercute, reflete, se propaga e se reproduz nas suas esferas imateriais.

Conforme Fakir Musafar,

As marcas feitas no corpo resgatam conhecimentos primordiais e estabelecem uma ligação tátil e visível entre o indivíduo e o cosmo. O ato de executá-las, que obrigatoriamente envolve a manipulação – logo, a tomada de consciência, por parte do indivíduo, do seu próprio corpo –, faz com que surjam pontes entre o real e o imaginário, e entre diferentes tempos e realidades (PIRES, 2005, p. 105-106).

Partindo desse pensamento, mesmo as modificações corporais adquiridas única e exclusivamente com o intuito de alterar a aparência física produzirão alterações nas camadas incorpóreas que envolvem o indivíduo.

Body modification

A *body modification* pode ser dividida em dois grandes grupos. O primeiro, foco deste artigo e daqui em diante denominado grupo um, é formado por indivíduos que utilizam práticas e técnicas aceitas e incentivadas social e culturalmente para formatar seus corpos conforme o modelo de beleza momentaneamente pré-estabelecido. Os procedimentos utilizados por esse grupo tanto podem ser invasivos como não invasivos. Aos não invasivos correspondem, por exemplo, a utilização de produtos cosméticos

destinados à pele, aos cabelos e unhas, o corte de cabelos e unhas, a depilação, a manutenção ou raspagem da barba etc. Os possíveis elementos usados nos invasivos, tais como as próteses citadas anteriormente, possuem formas similares às partes que representam e são, invariavelmente, nelas inseridos. Pelo menos até o momento, não se tem conhecimento de alguém que, por exemplo, tenha implantado uma prótese mamária na panturrilha ou vice-versa. Quem supostamente fizesse esse tipo de subversão deixaria de pertencer a esse grupo.

O objetivo dessas modificações – assemelhar o corpo ao ideal de perfeição em voga – faz com que aqueles a elas submetidos fiquem esteticamente diferentes apenas do que eram antes de sofrerem as intervenções e parecidos com todos os outros que se submeteram aos mesmos procedimentos.

Contornos redesenhados, formas reconfiguradas, superfícies (re)texturizadas. Corpos recriados e reproduzidos conforme o modelo ideal. Particularidades homogeneizadas, características igualadas, diferenças amenizadas. Individualidades que se confundem, estéticas que se convertem.

[81]

O segundo grande grupo, daqui em diante denominado grupo dois, é composto por indivíduos que se utilizam de práticas e técnicas que inserem no corpo formas, cores e texturas distintas das pertencentes à espécie humana. Para esses indivíduos, os primitivos modernos, a aquisição de tais marcas corporais não está vinculada a possíveis modismos.

Utilizadas há milênios por nossos ancestrais mais longínquos, estas modificações não apenas distanciam esteticamente o indivíduo que as possui do ideal de beleza vigente, como também da espécie a que pertence. Em sua origem, a aquisição de uma marca corporal, feita por meio de técnicas como tatuagem, piercing e escarificação, estava vinculada às esferas da magia e do sagrado.

Fazendo um parêntese, é importante salientar que, contemporaneamente em nossa sociedade, a aquisição de alguns tipos específicos de modificação corporal, feitos por meio de duas das técnicas utilizadas por membros desse grupo, a tatuagem e o piercing, virou moda e por ela foi incorporada. Entre estas interferências encontram-se, por exemplo, a tatuagem de estrelinhas atrás da orelha, a de nomes próprios de pessoas da família, namorados e namoradas, inscritos, conforme escolha pessoal, em várias partes do corpo, o piercing de umbigo etc. A aquisição pela moda de práticas de modificação corporal ligadas à tradição cultural de outros povos, ao colocar em foco o uso efêmero de elementos perenes, fez surgir procedimentos e técnicas destinadas ao apagamento, à eliminação dessas inscrições.

O método científico, empregado pela medicina estética para a remoção da tatuagem, é o laser. O número de sessões necessárias e a eficácia da excisão dependem do tamanho da tatuagem e das cores/tipos de pigmentos utilizados em sua feitura. Além do método científico existem outros que são propagados pela internet. Entre eles destacamos a utilização de lixadeiras. Nesse método, a região da pele na qual a tatuagem está inscrita deverá ser lixada até que o desenho, teoricamente, seja totalmente apagado.

Voltando às origens das marcas corporais, elas, que também podiam desempenhar a função de identificar o indivíduo em relação à sua ascendência – à tribo e/ou à família a que pertencia –, ao seu estado civil e ao ofício que realizava, atuavam como protetoras de malefícios materiais e imateriais e potencializadoras de dons inatos. Como protetoras, resguardavam o indivíduo de ferimentos, doenças, maus sentimentos e pensamentos etc. Como potencializadoras de dons inatos, intensificavam a aptidão natural do indivíduo para realizar determinadas funções. Por exemplo, o caçador da tribo, ao adquirir determinada marca se tornava um caçador melhor, o guerreiro da tribo ao adquirir determinada marca se tornava um guerreiro melhor e assim por diante.

[82]

Os desenhos e elementos utilizados na feitura destas interferências corporais tinham como modelo seres de outras espécies e reinos, elementos e forças da natureza, seres mitológicos – a contemporaneidade acrescenta a esses os seres criados pela ficção científica. Ao inserir no corpo tais representações, o indivíduo buscava se apropriar das características e qualidades desses seres e elementos criados pelas divindades ou das particularidades e atributos dos seres e elementos que as representavam. Dessa forma, em uma escala de grandeza, as referências que davam origem às inscrições corporais pertenciam a seres que, por possuir determinados atributos, eram entendidos como superiores aos humanos ou a seres percebidos como similares, possuidores de predicados que os humanos não tinham. Como exemplo desse tipo de modificação podemos citar a praticada pelo povo Kaningara. Residentes na Melanésia, nas montanhas de Papua Nova-Guiné na região do rio Sepik, conhecida pelas inundações e pela grande população de crocodilos que abriga, esse povo cultua a ideia de que é descendente do deus crocodilo, criador do mundo. Para adquirirem as características e potencialidades desse animal, os homens da tribo, quando na puberdade, submetem-se a um ritual de passagem no qual, por meio da técnica de escarificação, cortes profundos são realizados em seus corpos nas regiões do peito, abdômen e costas. Os feitos ao redor dos mamilos representam os olhos do crocodilo, os realizados no abdômen, as narinas do animal e os inscritos nas costas, suas pernas traseiras e sua cauda.

Tal processo de modificação corporal segue os quatro preceitos, determinados ancestralmente e listados por Fakir Musafar em *Tatuaggi Corpo Spirito*, que regem os rituais de passagem. São eles:

Deve ser uma coisa física, deve ser dolorosa, deve haver algum sangue e preferivelmente deixar uma marca¹ (VALE; JUNO, 2009, p. 11).

A aquisição destas marcas corporais não tem sua origem no desejo da semelhança física e sim na apropriação das faculdades, das capacidades naturais que nesses seres ou elementos se apresentam de maneira mais potente do que no humano.

Isto posto, fica clara a abissal diferença que existe entre as modificações corporais feitas por nossos ancestrais e por aqueles que, na contemporaneidade, por partilharem dos conhecimentos e percepções desses, são adeptos de suas práticas em relação à aquisição de marcas corporais – os chamados modernos primitivos –, daqueles cuja motivação para adquirir tais marcas ou realizar alterações na silhueta está ligada, única e exclusivamente, ao desejo de se assemelhar à materialidade do modelo apresentado como ideal no momento da feitura da intervenção.

[83]

Mais recentemente, alguns indivíduos que pertencem ao grupo um passaram a eleger determinados bonecos como modelo para suas intervenções corporais. O desejo de adquirir as características de objetos inanimados, produzidos pelo humano para serem a representação material tridimensional da espécie, cujas possíveis qualidades físicas e imateriais são claramente inventadas, arquitetadas e construídas pelo fabricante ou pela imaginação de quem os manipula, insere, na escala de grandeza dos modelos que atuam como matrizes dos atributos a serem adquiridos quando da feitura das alterações corporais, a categoria de modelos cujas faculdades, por serem forjadas, não podem ser transmitidas. Para exemplificar, vamos supor que a eleição de determinado boneco como modelo para a aquisição de uma modificação corporal esteja centrada na qualidade da força. Essa qualidade atribuída a ele, seja pelo molde de sua silhueta, seja pela imaginação de quem o manipula, não existe de fato, é apenas uma representação e, como tal, não pode ser adquirida.

Tal categoria faz surgir uma total inversão na motivação e no fundamento primevo das modificações corporais.

Independentemente do modelo utilizado como propulsor para a aquisição de interferências corporais – ser vivo, mítico, inanimado, elemento da

natureza ou objeto de qualquer tipo –, os adeptos dessas práticas de ambos os grupos tanto podem adquirir modificações isoladas, independentes umas das outras, provenientes ou não de modelos diversos, feitas ou não por meio de diferentes técnicas e em momentos distintos, cuja disposição espacial está atrelada somente ao gosto e à subjetividade do indivíduo, como podem adquirir marcas com o intuito de transformar detalhadamente sua aparência conforme um único modelo.

A quantidade de intervenções a que um indivíduo se submete não determina se ele as fez de modo isolado ou segundo um único modelo. O que determina tal diferença é a existência ou não de um plano pré-estabelecido.

Desse modo, elegendo apenas um tipo de intervenção, o indivíduo pertencente ao grupo um pode se submeter a vários tipos de cirurgia plástica, como rinoplastia (cirurgia do nariz), mentoplastia (cirurgia do queixo) e otoplastia (cirurgia da orelha), com o propósito de se assemelhar a vários ou a um único modelo. No caso do nariz ideal pertencer a um indivíduo, o queixo a outro e as orelhas a um terceiro, as modificações serão feitas de forma isolada. Quando todas as partes a serem modificadas se inspiram em um único modelo, o indivíduo possui o que aqui chamaremos de projeto corporal.

[84]

Da mesma forma, o indivíduo que pertence ao grupo dois pode, por exemplo, eleger a técnica da tatuagem, em quaisquer de suas várias escolas – *old school*, *new school*, pontilhismo, 3D, realista etc. – para inserir em seu corpo desenhos variados, escolhidos conforme o significado que ele atribui a cada um deles, ou utilizar esta técnica para adquirir um conjunto de desenhos que transformem esteticamente seu corpo segundo o modelo que escolheu. No caso da aquisição de desenhos variados, as modificações serão feitas de forma isolada. Quando todos os desenhos a serem tatuados têm como ponto de partida um único modelo, o indivíduo os adquirirá com o intuito de realizar o que projetou para seu corpo.

Projetos de modificação corporal

Aqueles que transformam seus corpos a partir de projetos de modificação corporal, normalmente utilizam mais de uma técnica para fazê-lo. Isto não significa que modificações vinculadas a determinados projetos não possam ser realizadas por meio de uma única técnica. Propiciadas pelos procedimentos, instrumentos, aparelhos, pigmentos e matérias-primas atualmente existentes, tais transformações adquirem na contemporaneidade possibilidades que, em tempos passados, eram material e imaterialmente inconcebíveis.

Enquanto as técnicas e práticas utilizadas pelos membros do grupo um alinham-se à área das ciências médicas, por meio da medicina estética e de áreas afins, as utilizadas pelo grupo dois, embora se desenvolvam por meio de aparatos que foram inovados e, por isso, executam com mais qualidade técnica determinadas funções, mantêm-se fiel às tradições de nossos ancestrais. Como exemplo dos novos aparatos utilizados pelo grupo dois, podemos citar os diferentes modelos de máquina elétrica de tatuagem – a máquina rotativa e a de bobina – e os diferentes tipos de agulha – agulha de traço e agulha de pintura – que, ao permitirem distintas espessuras e diferentes tipos de traço, possibilitam o surgimento de novos estilos de tatuagem.

Entre os indivíduos pertencentes ao grupo dois que modificaram seus corpos segundo projetos corporais por eles desenvolvidos, um em específico, o canadense Rick Genest (1985-2018), transitou pelo mundo da moda. Genest, conhecido como *Zombie Boy*, foi levado a atuar em desfiles de moda, ensaios fotográficos e campanhas publicitárias na segunda década desse século pelo editor e diretor de moda ítalo-japonês Nicola Formichetti (1977).

[85]

As tatuagens inscritas no corpo de Genest, dentre as quais predominam as que reproduzem seu esqueleto ósseo, produzem no observador a impressão de estar diante do que está abaixo da pele, dos músculos, da carne. Tal impressão é intensificada pelo fato de o desenho de cada osso estar tatuado nas dimensões, localizações e posições que correspondem à própria anatomia de quem os porta. Como, na tatuagem, o formato dos ossos resulta do fundo feito com pigmento de cor preta, o que Genest tem tatuado em seu corpo é o vazio, o oco.

Pele transformada em ossos, o exoesqueleto imagético exibido por *Zombie Boy* causa estranhamento e, assim como os demais projetos corporais que aqui serão apresentados, remete o observador a novas formas de apreensão, assimilação e compreensão do corpo humano, e o coloca e o circunscreve a uma área situada entre o fascínio e o horror.

Diferentemente de Rick Genest, cujo corpo passou de marginal a modelo, vários outros corpos que foram modificados por meio de diferentes técnicas, conforme um projeto pré-estabelecido, não foram cooptados pela moda e, como tal, continuam habitando obscuras regiões que tangenciam as bordas do local no qual a padronização é regra. Entre esses está o estadunidense Erik Sprague (1972-).

Na cena moderna das modificações corporais, Sprague, conhecido como *The Lizardman*, foi um dos pioneiros na elaboração e aquisição de modificações segundo um projeto corporal.

Com o intuito de se transformar esteticamente em lagarto, Sprague, que começou elaborar seu projeto corporal em 1990, adquiriu as primeiras marcas relativas à execução do projeto, feitas pela técnica de tatuagem, somente quatro anos depois, em 1994. Conforme relata em seu site oficial (SPRAGUE, 2016), até o ano de 2016 ele já havia se submetido a cerca de 650 a 700 horas de tatuagem. Grande parte destas horas foi utilizada para a feitura e o preenchimento de escamas verdes que cobrem todo seu corpo. Entre as modificações a que se submeteu para a realização do projeto estão o lixamento dos quatro dentes incisivos superiores, a bifurcação de língua e o implante subdermal de cinco esferas de teflon acima de cada olho, na região da sobrancelha. O alargamento do septo nasal e o alargamento dos lóbulos das orelhas foram feitos independentemente do projeto traçado.

Sprague, que ainda não adquiriu todas as modificações corporais previstas em seu projeto, iniciou sua transformação estética para lagarto no mesmo ano em que terminou seu mestrado em filosofia no Hartwick College (Oneonta, NY). No ano de 1999, abandonou o curso de doutorado, também em filosofia, para se dedicar exclusivamente à carreira de artista performático.

[86]

Em relação às interferências corporais que possui e que não se relacionam ao projeto de se assemelhar a um lagarto – como, por exemplo, algumas tatuagens, piercing e alargadores –, Sprague diz não se restringir unicamente ao que nele foi traçado.

A natureza do projeto não é totalmente restritiva aos aspectos puramente reptilianos. Meu corpo ainda é meu e escolhi incorporar outros elementos que considero desejáveis² (SPRAGUE, 2016).

Como todo projeto de longa execução, o traçado para o corpo de Erik está sujeito a sofrer alterações, substituições, acréscimos e decréscimos, pertinentes à atualização do desejo tanto de quem o projetou como de quem dele desfrutará – que, no caso, é a mesma pessoa.

Se a princípio, em nossa sociedade, somente os corpos modificados segundo projetos corporais criados e desenvolvidos por membros do grupo dois causavam estranhamento, despertavam inquietantes sentimentos, sensações e pensamentos, atualmente alguns corpos transformados conforme projetos cunhados por membros do grupo um também o fazem. E o fazem não por escolherem modelos cuja estética é diferente da humana, mas sim porque, ao modificarem seus corpos, extrapolam a medida, ultrapassam os padrões estabelecidos, excedem os limites.

Para exemplificar tais modificações, selecionamos entre os membros desse grupo o brasileiro Rodrigo Alves, o estadunidense Justin Jedlica e a sueca Pixee Fox, cuja real identidade não está disponível na web.

Enquanto os dois primeiros elegeram como modelo para suas modificações corporais o boneco Ken, Pixee Fox escolheu as personagens pertencentes ao mundo do desenho animado Jessica Rabbit e Holli Would.

Fazendo um novo parêntese, entre os bonecos os que mais são utilizados como modelo para modificações corporais são a Barbie e o Ken. Ken foi criado no ano de 1961 pela indústria de brinquedos Mattel para ser o namorado da boneca Barbie. Esta, por sua vez, foi criada pela mesma indústria em 1959. Entre as mulheres que a elegeram como modelo estão as ucranianas Valeria Lukyanova, Alina Kovalevskaya, Lolita Richi e Anastasia Shpagina.

Conhecido como Ken humano, Rodrigo Alves, que nasceu na cidade de São Paulo no ano de 1983 e que, atualmente, aos 36 anos, mora e apresenta um programa de televisão de variedades em formato de *talk show* em Londres, já se submeteu, até o momento, a sessenta cirurgias plásticas e a incontáveis procedimentos estéticos. A primeira parte de seu corpo a ser alterada cirurgicamente, e que se tornou alvo de vários processos operatórios ao longo dos anos, foi o nariz. Em uma das rinoplastias a que se submeteu, realizada no ano de 2016, Rodrigo contraiu uma fasciite necrotizante – infecção bacteriana de rápida propagação e elevado potencial letal que se caracteriza pela necrose da pele, dos tecidos conjuntivos e músculos. A gravidade desta infecção é de tal ordem que, em muitos casos, a única forma de preservar a vida do paciente é amputar o membro contaminado. Após superar essa condição de saúde, e apesar de ser alertado pelos médicos de que os tecidos dessa região, por terem sofrido várias intervenções, já não conseguiriam se recuperar adequadamente, Alves submeteu seu órgão do olfato a uma nova plástica.

Levando em conta apenas esta região do corpo, entre as situações e limitações causadas pelo excesso de cirurgias a que se submeteu, Alves perdeu o olfato e não consegue respirar pelo nariz.

O projeto corporal de Alves, como seu próprio codinome anuncia, tinha como modelo o boneco Ken. A princípio, assemelhar-se à aparência física desse boneco era seu objetivo. Em determinado momento dessa trajetória, Alves conseguiu tal semelhança. Mas o desejo de possuir um corpo perfeito, totalmente adequado aos padrões de beleza vigentes, fê-lo ultrapassar sua meta. A partir desta ultrapassagem, ele nega ter tido tal projeto e declara que parecer com o boneco Ken nunca foi seu objetivo (ALMEIDA, 2018).

A constante impermanência do padrão de beleza, que ocorre pela substituição, pelo decréscimo ou acréscimo de novos elementos, faz com que a realização do desejo de possuir um corpo que a ele se iguale seja impossível. Para exemplificar esta incessante mutação, podemos citar duas pequenas modificações que, recentemente, foram acrescentadas ao padrão e que se sustentam segundo a lógica de que a juventude e a saúde estão vinculadas ao que é imaculado, ao que possui perfeita brancura. São elas: o branqueamento dos dentes e o branqueamento da esclera.

Isto posto, é bom termos em mente que as interferências corporais a que Alves e os demais que possuem esse mesmo ideal – ter um corpo semelhante ao corpo da moda – se submetem jamais terão um fim. A cada modificação realizada, outra surgirá como absolutamente indispensável.

É importante perceber que, ao tratarmos das modificações corporais que têm como modelo o padrão de beleza momentaneamente vigente, as expressões "ter um corpo", "possuir um corpo", entram em voga.

Corpo, ser ou ter. Conforme Le Breton (2012), a diferenciação entre corpo e pessoa humana, que começa a despontar com o saber anatômico do século XV, quando ocorrem as primeiras dissecações oficiais realizadas nas universidades de Pádua, Veneza e Florença, torna-se mais presente após a publicação, em 1543, do livro de anatomia composto por ilustrações primorosas, *De corporis humani fabrica*, de Andreas Vesalius. As imagens do corpo fragmentado nele apresentadas rompem a inteireza com que até então o corpo era compreendido.

Anteriormente o corpo não está singularizado do sujeito ao qual empresta um rosto. O homem é indissociável de seu corpo, ele ainda não está submetido a esse singular paradoxo de ter um corpo (LE BRETON, 2012, p. 71-72).

É somente por ter existido esta ruptura que as atuais interferências, que fazem do corpo um objeto de (re)design, passível de ser transformado conforme o desejo de quem o possui, e não de quem o é, são possíveis.

Dentro da dinâmica do constantemente inadequado, uma das mais recentes cirurgias a que Alves se submeteu, que já não se enquadra ao projeto original, foi a de retirada de seus dois pares de costelas flutuantes. Tal cirurgia, altamente invasiva, que tem como objetivo afinar e dar à cintura medidas inumanas, além de causar problemas posturais e respiratórios, por deixar desprotegidos alguns órgãos vitais que estas costelas originalmente envolvem, pode propiciar graves e letais ferimentos.

Em entrevista dada a Holly Willoughby e Philip Schofield (2018), apresentadores do programa de diversidades da televisão inglesa "This Morning", Alves deixa claro seu desejo de assemelhar seu corpo ao corpo da moda e revela o motivo que o levou a retirar os últimos dois pares de costela:

Todos os meus blazers precisam ser alterados, porque meu tamanho é na verdade 36 de ombros, mas minha cintura era um pouco maior e eu tinha que escolher um blazer maior e ajustá-lo (PERMUY, 2018).

Além da declaração acima, é significativo dizer que, no mesmo programa, Alves ainda faz a seguinte afirmação: "Graças à cirurgia plástica, eu posso me expressar por meio da moda" (PERMUY, 2018), e exhibe, dentro de uma redoma de vidro, os dois pares de costela que tirou (figura 1).

Figuras 1: Rodrigo Alves – Ken Humano



Fonte: PERMUY, Pedro. Ken Humano exhibe costelas retiradas do próprio corpo após plástica. Gazeta Online, 25 jan. 2018. Divirta-se. Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/famosos/2018/01/ken-humano-exibe-costelas-retiradas-do-proprio-corpo-apos-plastica-1014116464.html>. Acesso em: 13 mar. 2019.

Corpo modificado para se assemelhar a um boneco. Corpo modificado para adequar-se à indumentária que quer vestir. À total inversão na motivação e no fundamento primevo das transformações corporais, acrescenta-se a total inversão na relação primeva entre indivíduo e produto.

Outro que tinha como projeto corporal se transformar no Ken humano é Justin Jedlica. Nascido em Nova York no ano de 1980, Jedlica, que também tem a rinoplastia como a primeira cirurgia plástica a que se submeteu, fez mais de cem procedimentos cosméticos e intervenções cirúrgicas (JEDLICA, 2017). Entre elas, além das cinco cirurgias de nariz, ele se submeteu ao aumento labial e das bochechas, à elevação das sobrancelhas e ao implante das seguintes próteses: de bíceps, tríceps, peitoral, panturrilha, coxas e glúteos.

Em seu site, Jedlica se apresenta como consultor para procedimentos estéticos e design de próteses de silicone personalizadas. Ele, que garante sigilo aos que o procurarem e pensa que cada indivíduo deve seguir seu próprio ideal de beleza, oferece consultoria sobre tais intervenções baseado na experiência que adquiriu ao ter-se submetido a inúmeras cirurgias eletivas.

Seu corpo é seu templo, e Justin está aqui para atuar como arquiteto – seu especialista em design. De seus muitos anos de experiência pessoal dentro da arena da modificação do corpo, Justin agora mantém um arsenal dos especialistas médicos mais qualificados, credenciados, cosméticos que agem com a máxima discrição. Através de nosso discreto encaminhamento, serviços de consultoria e coordenação, Justin e sua equipe garantem a rota mais direta e abrangente para alcançar o resultado desejado (seja sutil ou mais extremo)³ (JEDLICA, 2017).

Em sua mais recente cirurgia, Jedlica implantou próteses de silicone nas costas (figura 2). As próteses – que foram por ele desenhadas e artesanalmente fabricadas para garantir que, ao serem implantadas, não distanciassem sua silhueta da estética do corpo de Ken – têm o intuito de transmitir a impressão de que ele possui asas. A mescla de referências, boneco e anjo, não o faz abrir mão de Ken.

[90]

Figura 2: Justin Jedlica – Ken Humano



Fonte: BARCROFT MEDIA. Surgery obsessed. 2017. 2 fotografias, color. Disponível em: <https://www.dailystar.co.uk/real-life/654219/Human-Ken-Doll-Justin-Jedlica-before-plastic-surgery>. Acesso em: 13 mar. 2019.

Embora tenha se preocupado em adaptar a prótese que representa as asas à silhueta moldada segundo o corpo de Ken, Jedlica, em

declarações recentes (GUEDES, 2012), disse que nunca teve o boneco como modelo e que tal codinome foi a ele associado como forma de explicitar a quantidade de material sintético que tem no corpo. Na sequência da declaração, diz que seu ideal é ter, em cada momento da vida, a aparência mais perfeita possível.

Ken e Jedlica, boneco e humano. Corpos compostos total ou parcialmente de matérias inorgânicas e plásticas, moldáveis segundo o desejo de quem o produz ou o possui e as possibilidades técnicas do momento.

Paralelamente às alterações corporais que adquiriu, Jedlica lançou uma linha de camisetas estampadas como o desenho de seu tronco nu segurando uma seringa ao lado da frase "Plastic makes perfect". A frase reforça sua inclinação para alterar sua silhueta por meio de procedimentos médicos cirúrgicos.

Diferentemente de Alves e de Jedlica, que escolheram como modelo para suas transformações corporais um boneco inerte de plástico, a modelo Pixee Fox, que atualmente reside nos Estados Unidos, escolheu duas personagens que se expressam por meio da linguagem de desenho de animação. A primeira, inspirada nas atrizes Veronica Lake e Rita Hayworth, é a Jessica Rabbit do filme, dirigido por Robert Lee Zemeckis no ano de 1988, *Uma cilada para Roger Rabbit*. A segunda é Holli Would, do filme dirigido por Ralph Bakshi no ano de 1992, *Mundo proibido*.

[91]

Enquanto todo e qualquer contexto, toda e qualquer sequência de atos e de acontecimentos que envolvem um boneco têm seu enredo atrelado à imaginação de quem, no momento da ação, se entretém ao manipulá-lo, e todo e qualquer movimento por ele realizado depende materialmente da manipulação expressa desse mesmo indivíduo, o contexto, a sequência de atos e de acontecimentos nos quais um personagem de desenho de animação se insere, também eles inventados por um humano, independem do desejo de quem, no momento da exibição, dele se ocupa. Por serem animados os desenhos das personagens que inspiram Pixee Fox, transmitem a ideia de terem alma, de terem vida própria e, como tal, de serem capazes de ter seus próprios desejos e realizar seus próprios movimentos.

Similares, os corpos de Jessica Rabbit e de Holli Would foram desenhados com cores, texturas, proporções e volumes considerados *sexies* tanto pelo imaginário de seus autores como pelo imaginário do público que ambos queriam atingir.

Embora ambos os modelos – boneco e personagem de desenho animado – resultem da imaginação humana, o tipo escolhido por Pixee Fox evoca a ideia de autonomia e, como tal, expõe ao espectador, além das características físicas, qualidades e faculdades outras.

Em comum com Alves, Pixee Fox (figura 3) tem, além do apreço pela modificação corporal em busca do corpo perfeito, o fato de também ter-se submetido à cirurgia para retirada dos últimos pares de costela – no caso dela, dos três últimos. Além desta interferência, ela se submeteu a quatro rinoplastias, preenchimento dos lábios e das bochechas, alteração do formato das sobrancelhas, gluteoplastia de aumento, duas lipoaspirações, quatro mamoplastias de aumento e a vários outros procedimentos (FERNANDES, 2015).

Figuras 3: Pixee Fox



Fonte: THE TALKO. Pixee Fox: 12 Facts About The Living Doll. 2015. Disponível em: <https://www.thetalko.com/pixee-fox-12-facts-about-the-living-doll/>. Acesso em: 13 mar. 2019/

[92]

Alguns sites veiculam fotos e vídeos que divulgam uma suposta relação amorosa entre ela e o Ken humano Justin Jedlica. Neles, entre as fotos publicadas os dois aparecem vestidos com as camisetas pertencentes à coleção lançada por ele (BALSON, 2016). Notícias fabricadas sobre corpos também fabricados. Simulacros que se sobrepõem.

Disciplinado, o corpo almeja a imagem e o orgânico acolhe em si o inanimado.

O corpo já não habita os espaços disciplinadores: está habitado por eles. A estrutura orgânica e biomolecular do corpo é o último esconderijo desses sistemas biopolíticos de controle. Esse momento contém todo o horror e a exaltação da potência política do corpo (PRECIADO, 2018, p. 86).

As modificações corporais adquiridas por Alves, Jedlica e Pixee Fox mostram indivíduos que arquitetaram projetos e alteraram seus corpos por meio de procedimentos provenientes da área médica, tendo como único propósito assemelhá-los ao corpo da moda. O número de intervenções a

que cada um deles se submeteu e o fato de que, algumas vezes, a última interferência desfaz o que a penúltima havia feito, evidencia a fugacidade com que os modelos de beleza são substituídos e a quantidade de procedimentos destinados a cada parte do corpo. Como reflexo dessas duas circunstâncias, seus corpos apresentam mutáveis configurações. Essas, por excederem as formas, dimensões e volumes próprios do humano, despertam no observador sensações semelhantes às que surgem quando da observação dos corpos modificados pertencentes ao grupo dois.

Conclusão

As modificações corporais feitas por meio de intervenções médico-cirúrgicas altamente invasivas, única e exclusivamente com o intuito de assemelhar o corpo que se tem ao corpo da moda, é uma prática disciplinar utilizada pela cultura farmacopornográfica que, conforme Preciado (2018), começa a se desenvolver em meados do século XX. Para além do conhecimento científico, da habilidade e destreza dos profissionais que as executam, dos aparelhos e instrumentos que as possibilitam, dos materiais e substâncias que são no corpo aplicados, injetados ou inseridos, tais procedimentos só puderam ser implantados após um longo processo estabelecido culturalmente que associa o ideal momentâneo de beleza ao conceito vigente de saúde perfeita.

[93]

Tal associação, ao incluir o critério estético no ofício médico, abre precedente para que o caminho seja trilhado no sentido contrário, e passa a admitir que critérios médicos sejam utilizados na área da moda.

Se em tempos passados a medicina separou o corpo da pessoa humana, em tempos atuais ela separou o corpo da matéria orgânica. Mescladas e não mais discerníveis, a vinculação destas duas áreas de conhecimento promete possibilidades inimagináveis.

Recebido: 15-10-2018

Aprovado: 27-11-2018

NOTAS

¹ Tradução da autora para: "Deve essere una cosa fisica, deve essere dolorosa, ci deve essere del sangue e preferibilmente lasciare un segno".

² Tradução nossa para: "The nature of the project is not wholly restrictive to purely reptilian aspects. My body is still mine and I have chosen to incorporate other elements I find desirable".

³ Tradução nossa para: "Your body is your temple, and Justin is here to act as the architect--your design specialist. From his many years of personal experience within the body modification arena, Justin now retains an arsenal of the most skilled, accredited, cosmetic medical specialists who act with the utmost discretion. Through our discreet referral, consultative and coordinator services, Justin and his team assure you the most direct and comprehensive route to achieve your desired result (whether subtle or more extreme)".

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, João. Ken Humano retira costelas e mostra os ossos na TV. **TV Foco**, 26 jan. 2018. Disponível em: <https://www.otvfoco.com.br/ken-humano-retira-costelas-e-mostra-os-ossos-na-tv/>. Acesso em: 3 out. 2018.
- BALSON, John. Pixee Fox and Justin Jedlica are the real life Barbie and Ken. **Barcroft TV**, 24 ago. 2016. Disponível em: <http://www.barcroft.tv/pixee-fox-justin-jedlica-plastic-surgery-las-vegas>. Acesso em: 9 out. 2018.
- FERNANDES, Thamyris. Pixee Fox: ela tirou 6 costelas para parecer desenho animado. *Área de mulher*, 2 dez. 2015. Disponível em: <https://areademulher.r7.com/curiosidades/pixee-fox-ela-tirou-6-costelas-para-parecer-desenho-animado/>. Acesso em: 13 mar. 2019.
- GUEDES, Bernardo. Entrevista Exclusiva com Justin Jedlica. **Kens Klub**. 4 nov. 2012. Disponível em: <http://kensklub.blogspot.com/2012/11/entrevista-exclusiva-com-justin-jedlica.html>. Acesso em: 9 out. 2018.
- JEDLICA, Justin. Site oficial, 2017. Disponível em: <http://justinjedlica.com/>. Acesso em: 9 out. 2018.
- JEDLICA, Justin. Justin Jedlica is an individual who works with the most discerning patients, those who will accept nothing but the best quality medical care. **Justin Jedlica**, 2017. Consulting. Disponível em: <http://justinjedlica.com/consulting.html>. Acesso em: 9 out. 2018.
- LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. 2. ed. São Paulo: Vozes, 2012.
- PERMUY, Pedro. Ken Humano exhibe costelas retiradas do próprio corpo após plástica. **Gazeta Online**, 25 jan. 2018. Divirta-se. Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/famosos/2018/01/ken-humano-exibe-costelas-retiradas-do-proprio-corpo-apos-plastica-1014116464.html>. Acesso em: 13 mar. 2019.
- PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte – piercing, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: SENAC, 2005.
- PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SPRAGUE, Erik. The Lizardman Frequently Asked Questions – Version 2.6. **The Lizard Man**, nov. 2016. Disponível em: <http://www.thelizardman.com/faq.html>. Acesso em: 13 mar. 2019.
- STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memórias, dor**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- VALE, V.; JUNO, A. **Tatuaggi, Corpo, Spirito**. Milão: Apogeo, 1994.
- WILLOUGHBY, Holly; SCHOFIELD, Philip. Has had four ribs removed in his quest for the perfect body. **This Morning**, 23 jan. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zBGxPuqCOIY>. Acesso em: 3 out. 2018.



Mulheres na luta pela emancipação: novo vestuário e novos comportamentos pelas lentes da imprensa carioca – 1900-1914

*Women in the fight for emancipation: new
clothing and new behaviors through the lenses
of the Rio de Janeiro press – 1900-1914*

[CLÁUDIA DE OLIVEIRA]

Doutora em História Social. Professora Adjunta do departamento de História e Crítica de Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: olive.clau@gmail.com

[resumo] Este texto apresenta um estudo de caso que tem como foco o modo como os profissionais da imprensa carioca, homens na sua maioria, representaram novos comportamentos femininos associados a um novo estilo de vestir – ambos adotados por subculturas femininas cariocas compostas por jovens mulheres que começavam a ter acesso à educação e ao mercado de trabalho, no Rio de Janeiro, no começo do século XX. Ao se integrarem ao mundo masculino, essas jovens começaram a usar uma nova indumentária que, progressivamente, passou a incluir itens do guarda-roupa dos homens. Assim, o novo vestuário tornou-se dispositivo político marcador de uma nova posição social para um novo conjunto de mulheres.

[96]

[palavras-chave]

vestuário; subculturas femininas;
imprensa; Rio de Janeiro.

[abstract] This text presents a case study which focuses on how the predominantly male press in Rio de Janeiro used to present the new female behaviors associated to new dressing styles adopted by Carioca female subcultures. These were comprised of young women who were starting to have access to education and to the labor market in Rio de Janeiro at the beginning of the 20th century. As these youngsters integrated into the male dominated world, they began to wear new outfits that progressively included items from the male wardrobe. Thus, these clothing styles worked as a political instrument to mark a new social position for a new class of women.

[keywords] clothing; female subculture; press; Rio de Janeiro.

Introdução

Este texto apresenta um estudo de caso que tem como foco o modo como os profissionais da imprensa carioca, homens na sua maioria, representaram novos comportamentos femininos associados a um novo estilo de vestir – ambos adotados por subculturas femininas cariocas compostas por jovens mulheres que começavam a ter acesso à educação e ao mercado de trabalho, no Rio de Janeiro, no começo do século XX. Ao se integrarem no mundo público masculino, essas jovens começaram a usar uma indumentária que as singularizava, na medida em que introduzia uma diferença no vestuário feminino burguês tradicional, por meio da adoção de itens do guarda-roupa dos homens, como gravatas, colarinhos altos, punhos dobrados, casacos e sapatos abotinados. Assim, elas fizeram do novo vestuário uma arma política que rompia com a mística feminina que, à época, associava a beleza da mulher a uma silhueta cheia e curvilínea, combinada a um vestuário ornamentado e sofisticado, símbolo de um comportamento feminino domesticado e dócil. Nesse contexto, o vestuário adotado por essas novas subculturas femininas tornou-se dispositivo político marcador de uma nova posição social para um novo conjunto de mulheres. Pois, como afirma Daniel Miller (2013), as roupas não representam pessoas, mas constituem-nas, uma vez que o vestuário desempenha papel considerável e atuante na constituição da experiência particular do "eu", assim as vestes e as pessoas constituem-se reciprocamente umas às outras (MILLER, 2013, p. 78).

[97]

Para tanto, partimos de uma crítica às reflexões feministas pós-estruturalistas (JAGGAR, 1983; BARTKY, 1988) que, apoiadas no conceito "corpos dóceis" de Michel Foucault (2014), na obra *Vigiar e punir*, entendem os corpos femininos como "dóceis". Ou seja: corpos cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação por meio de disciplinas rigorosas e reguladoras como a moda, que encarna neste esquema de pensamento uma das disciplinas normativas ou prática cultural-discursiva reguladora e construtora de uma feminilidade resultante das práticas disciplinares impostas pela sociedade heteronormativa¹. Muito embora feministas foucaultianas como Margaret McLaren (2016), Donna Haraway (GANE, 2006) e Judith Butler (2015), dentre outras, tenham refletido sobre outras maneiras de se aproximar de Foucault, afirmando que o autor emprega uma concepção de subjetividade corporificada adequada ao feminismo, visto que, para o filósofo, as ligações entre a subjetividade, o institucional e as normas sociais são cruciais para a teoria e a política feminista, essas ligações não ficam claras quando se trata da relação entre as mulheres e as roupas, em que o agenciamento feminino parece sucumbir frente aos padrões impostos pela moda.

É nesta perspectiva que em *Body dressing*, Joanne Entwistle, socióloga da moda, e a historiadora Elizabeth Wilson insistem em dizer que há

problemas com o conceito "corpos dóceis" quando este é tomado para uma análise sobre a relação entre a feminilidade e a moda. Primeiramente, a docilização dos corpos é distinta entre homens e mulheres; e, em segundo lugar, como dissemos anteriormente, o conceito não oferece a possibilidade de agenciamento feminino, visto que não possibilita noções de subjetividade e experiência, ao não oferecer uma descrição do vestuário como uma experiência vivida, experimentada e corporificada pelas mulheres (ENTWISTLE; WILSON, 2001, p. 18).

Ainda segundo Entwistle e Wilson (2001, p. 22), os estudos sobre moda desde os anos 2000 têm contemplado cada vez mais os estilos criados pelas subculturas jovens urbanas, os quais muitas vezes se revelam radicais (THORNTON, 1995; WILLS, 1990). Este texto toma as premissas de Thornton e Wills para pensar a emergência de subculturas jovens femininas que despontam no início do século XX no Rio de Janeiro e ganham força na década de 1910. Entendemos por subcultura feminina grupos sociais constituídos por mulheres da pequena burguesia ou das classes médias urbanas, que tinham por objetivo o acesso à educação e ao mercado de trabalho na década de 1910. Nossa hipótese é que a representação, pela imprensa carioca do início do século XX, dessas subculturas femininas jovens em busca de acesso à educação e ao mercado de trabalho, mostra também como "as construções de gênero se moldam de forma diferenciada no mundo do trabalho e contam com a cumplicidade do vestuário" (FARIAS, 2011, p. 63), evocando, de um lado, uma modernização da aparência feminina, ao mesmo tempo em que tais representações tornam-se elementos demonstradores de reformas sociais.

Por outro lado, não podemos deixar de chamar atenção para o uso da roupa na vida cotidiana, salientando que esse discurso é muito mais complexo e confuso que o discurso da alta-costura, visto que implica uma heterogeneidade nas práticas diárias do vestir, desenhando distinções em termos de classe e status, gênero, idade e afiliações subculturais que, de outra forma, não seriam tão visíveis ou significativas (ENTWISTLE; WILSON, 2001, p. 22). De modo que este estudo, embora entenda que a moda cotidiana se imbrica com a moda criada pela alta-costura, gerando uma circularidade entre ambas, foca especialmente no modo como esses grupos de jovens mulheres se reapropriaram do discurso da alta-costura para os seus novos propósitos – ingressar no mundo público masculino.

Para nossa análise, tomamos quatro revistas ilustradas e cinco jornais que circularam no Rio de Janeiro no início do século XX. As revistas ilustradas eram voltadas para um público de ambos os sexos, majoritariamente pertencente às classes médias e altas, e os jornais eram voltados para o grande público. Tal imprensa não era, portanto, especializada em moda,

mas um meio de comunicação de massa, uma imprensa formadora de opiniões em larga escala. De modo que a segunda hipótese deste trabalho é que o interesse dessa imprensa pela representação das subculturas femininas emergentes assinala outro aspecto extremamente relevante: a valorização de uma cultura jovem feminina, reveladora de outros paradigmas de comportamento. Tal valorização relacionava-se a um contexto de mudanças sociais, econômicas e culturais, próprios à modernidade e à modernização da capital da República, e do Brasil em geral, no início do século XX.

Nesse conjunto de transformações, aqueles grupos de jovens mulheres encarnavam o novo ou a "nova mulher". Como assinala Joviana Fernandes Marques, ao analisar o surgimento da "*new women*", nos Estados Unidos, no mesmo período, "as novas mulheres eram em sua grande maioria mulheres novas" (MARQUES, 2016, p. 20). Assim, a presença desses grupos de jovens mulheres confronta a visão naturalizada da mulher da época, ao revelar uma multiplicidade de grupos femininos que, através do comportamento e de uma nova aparência, subvertiam a noção de passividade feminina imposta pelas normas sociais e também pela moda.

[99]

Ressaltamos também que a fotografia de imprensa da época era uma prática masculina. Por essa razão, acreditamos que a masculinidade deve ser considerada central na produção imagética do fotógrafo de rua, que carregava um conjunto arbitrário de associações culturalmente definidas sobre o corpo, o gênero e o vestuário. Nesse esquema de representação, a feminilidade era servida pelos decotes, saias, cintura marcada/espalhada e delicadeza dos tecidos; e a masculinidade usava calças, gravatas, tecidos mais pesados, ombros marcados e largos. De modo que os grupos de mulheres analisadas neste texto mostram uma nova expressão da feminilidade que, com seus novos comportamentos e indumentária, embaralha o esquema binário de representação dos gêneros.

As balizas cronológicas, 1900-1914, são demarcadas pelo início da circulação das revistas ilustradas no Rio de Janeiro e pelo fim da *Belle Époque*, segundo cronologia do historiador Jeffrey Needell (1993) na obra *Belle Époque tropical*.

Corpos indóceis: novas mulheres, nova indumentária

No início do século XX ocorrem transformações importantes na hierarquia de gênero no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, visto que muitas mulheres começavam a ter acesso à educação, e outras a entrar no mercado de trabalho. Segundo a historiadora Rosa Araújo, em *A vocação do prazer*,

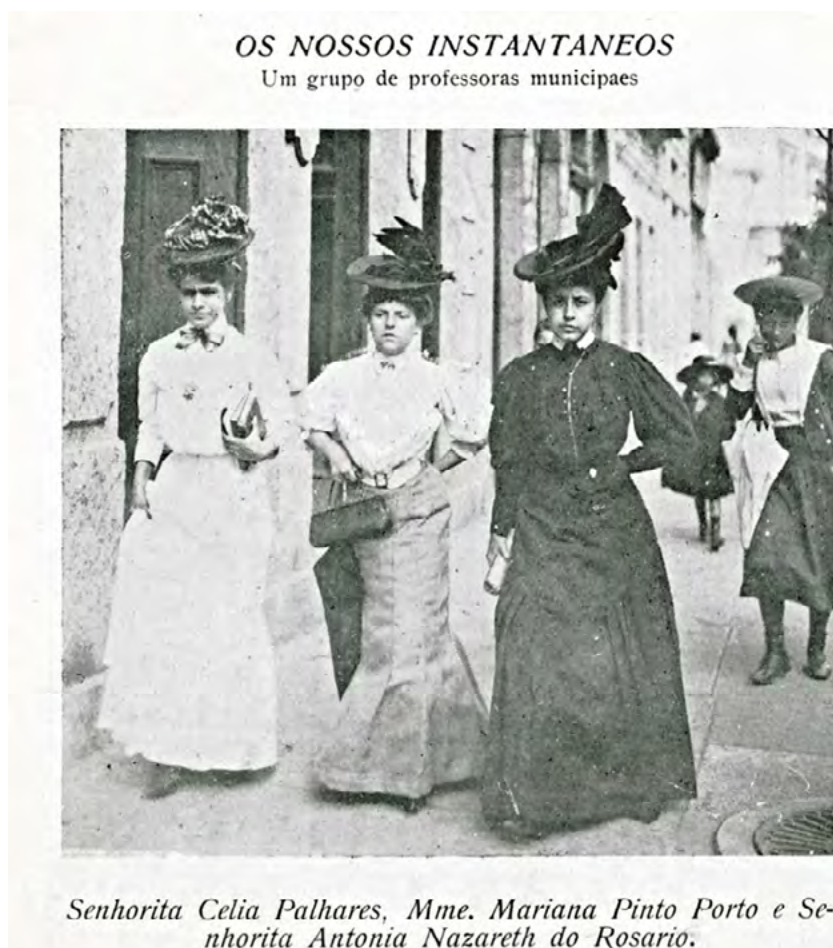
Entre 1890 e 1920, o percentual de mulheres alfabetizadas no Rio de Janeiro cresceu sensivelmente; algumas pioneiras chegaram à educação de nível superior. Muitas cariocas, nos anos finais do século XIX, já trabalhavam, ganhavam seu próprio sustento e estavam livres da dependência econômica masculina, usufruindo de relativa autonomia (ARAÚJO, 1993, p. 45).

Uma parte dessas mulheres passa a engrossar as fileiras do movimento feminista que, embora já fosse o desejo de muitas cidadãs intelectualizadas no século XIX (HUHNER, 1998, p. 98), eclode na primeira década do século XX, especificamente em 1911, com a criação do Partido Republicano Feminino (PRF). Ao estimular o aparecimento coletivo das mulheres na cena política, o feminismo gerou mudanças estruturais importantes (trabalho assalariado, autonomia do indivíduo civil, direito à instrução).

[100]
Essas mudanças foram acompanhadas, de um lado, por uma ampla discussão em torno dos direitos da mulher, como a conquista de cidadania plena e o direito ao voto, pauta capitaneada pela subcultura feminista. Por outro lado, uma grande cobertura da imprensa associava em textos, fotografias, caricaturas e anúncios publicitários a emergência da "nova mulher" à modernização da Capital Federal e do país. Contudo, como assinala Margareth Rago, a invasão do cenário urbano pelas mulheres não se traduziu num abrandamento das exigências morais; quanto mais elas escapavam da esfera privada da vida doméstica, tanto mais a sociedade burguesa lançava "sobre seus ombros o anátema do pecado, o sentimento de culpa diante do abandono do lar, dos filhos carentes, do marido extenuado pelas longas horas de trabalho" (RAGO, 1985, p. 62). Ainda assim, fosse por desejo ou por necessidade, muitas foram as mulheres que se lançaram à educação e ao mercado de trabalho nas primeiras décadas do século.

Na fotografia publicada na edição de *Fon-Fon!* de julho de 1907 (figura 1), vemos um grupo de professoras primárias elegantemente vestidas, caminhando pela Avenida Central. As professoras primárias, na *Belle-Époque*, correspondiam a mais de dois terços do professorado na Capital Federal, segundo Guacira Louro (1997, p. 445). Observamos na imagem que o fotógrafo apresenta três mulheres jovens que, por serem professoras e atuarem no mundo do trabalho, têm espaço na coluna "Nossos Instantâneos". Contudo, elementos de sua aparência contrastam com a aparência feminina burguesa tradicional no vestir, visto que usam um vestuário marcado por itens próprios à severidade do vestir masculino.

Figura 1: A severidade nos trajés das jovens professoras remete ao vestuário masculino.



[101]

Fonte: FON-FON!. Ano 1, n. 26, 27 de julho de 1907. 1 fotografia.

A imagem nos mostra que as jovens usam camisas de mangas largas com punhos dobrados e abotoados; o pescoço e o colo são ocultados por colarinhos altos e dobrados, envoltos em grandes lenços, *foulards* fechados com broche ou com gravata-borboleta. As três jovens apresentam uma fisionomia severa; a jovem à esquerda carrega livros e a da direita segura rolos de papel – elementos indicadores da mulher profissional. A gravata, o *foulard*, o lenço no pescoço e os punhos dobrados, associados aos livros e aos rolos de papel, convertem-se em elementos indicativos de uma mulher com acesso à educação e ao mercado de trabalho. Assim, a fotografia nos revela três jovens que começam a vestir uma indumentária realçadora de diferenças sexuais, construída a partir do uso de algumas peças masculinas da cintura para cima.

A masculinidade no vestir evoca rigor e severidade, elementos exigidos no mundo do trabalho. Para obter acesso ao mundo masculino, esses

grupos de jovens mulheres tiveram que negociar com as normas sociais vigentes. Uma dessas negociações se traduziu na construção de uma nova aparência feminina, que associava a feminilidade ao discurso da eficiência e da severidade masculina, entendido como expressão do poder, e que assim desafiava o esquema dualista de gênero das sociedades heteronormativas.

É importante tomarmos o estudo da socióloga da moda Diana Crane sobre o surgimento de uma indumentária feminina alternativa ao estilo feminino burguês nos Estados Unidos, ainda em meados do século XIX, para compreendermos como um novo estilo de vestir começa a se difundir entre aquelas subculturas femininas cariocas. A autora afirma que, a partir do final do século XIX, nos Estados Unidos e Inglaterra, as mulheres provenientes das classes trabalhadoras e médias, para se inserirem no mundo masculino do trabalho, passam a adotar um vestuário considerado por Crane como "não convencional", porque se apropriava de peças do guarda-roupa masculino – como gravatas, chapéus, paletós e camisas (CRANE, 2013, p. 257). Paralelamente, entre meados do século XIX e o ano de 1914, nos Estados Unidos e na Europa, houve um intenso debate em torno de mudanças no vestuário tradicional burguês feminino, proposto por militantes feministas e por médicos e reformadores do vestuário (WILSON, 2003, p. 219). No Brasil, o debate em torno da reforma do vestuário tradicional feminino burguês não reverberou entre as mulheres letradas que lutavam pela emancipação feminina no século XIX, já que, por aqui, a pauta dessas mulheres incidiu sobre seu acesso à educação e ao mercado de trabalho. Nessa pauta, a moda feminina burguesa não foi tratada como um elemento opressor às mulheres, ao contrário do que ocorreu na Europa e nos Estados Unidos.

Por outro lado, tanto as revistas femininas como as feministas, que ocuparam espaço na imprensa a partir de meados do século XIX, deixam de existir no final do século, e são as revistas ilustradas e de entretenimento, que surgem no início do século XX, que tomam o lugar da imprensa feminina e feminista dos oitocentos. Portanto, foi essa imprensa ilustrada moderna, formada por profissionais masculinos, em sua maioria, que passou a se ocupar das discussões sobre a mulher e a moda feminina no início do século XX. Essa imprensa também não se preocupou em discutir a reforma do vestuário feminino, o que assinala a pouca importância da questão no Brasil. De todo modo, no início do século XX no Rio de Janeiro, especialmente a partir da década de 1910, podemos perceber que um novo estilo de vestir vai surgindo entre as subculturas femininas jovens.

Uma dessas subculturas que começaram a usar a nova indumentária foi a acadêmica. Na fotografia de *Fon-Fon!* (figura 2) da turma de pintura de Eliseu Visconti, na Academia de Belas Artes em 1910, vemos da esquerda para a direita a estudante Isolina Machado usando uma gravata longa e a quarta jovem, Fedora Rego Monteiro, vestindo um casaco redingote e sapatos abotinados.

Figura 2: Alunas de Belas Artes também adotavam elementos do vestuário masculino.



Fonte: FON-FON!. Ano 4, n. 42, 15 de outubro de 1910. 1 fotografia

Fora do universo acadêmico, vemos pelo anúncio da máquina de escrever Remington, publicado em *Fon-Fon!* (figura 3) em 1910, uma jovem usando uma gravata longa acompanhada de saia e camisa em tecido risca de giz. Essa imagem nos indica que a gravata também era peça usada pelas jovens que começavam a trabalhar em escritórios, como as datilógrafas.

Figura 3: Gravata e camisa masculina conferem imagem de eficiência à jovem datilógrafa.

Remington

A PRIMEIRA machina de escrever fabricada foi a Remington No. 1, no anno 1874.

Desde então foram vendidas mais de 700,000 machinas Remington, e agora offeremos o ultimo producto desta grande Companhia,— a *Remington Visivel N. 10*, a machina mais forte, mais rapida e mais aperfeçoada.

Peçam catalogos ao Agente Geral
Chas. H. Pratt,
Rua Ouvidor 125 Rio de Janeiro.

[104]

Fonte: FON-FON!. Ano 4, n. 5, 29 de janeiro de 1910. 1 fotografia

Segundo Valerie Mendes e Amy de la Haye (2009), com o aumento de mulheres adentrando o mundo masculino, via educação e trabalho, na Europa e nos Estados Unidos, a alfaiataria torna-se moda entre jovens para os trajes de dia. Assim, a nova indumentária transforma-se "na solução perfeita para as mulheres" (MENDES; LA HAYE, 2009, p. 40).

É importante assinalar nesta discussão a circularidade entre a moda da alta-costura parisiense e a moda cotidiana usada por algumas jovens cariocas nos anos de 1910. Naquela década, o costureiro Paul Poiret, mesmo afirmando nunca ter-se deixado levar pelas discussões dos reformadores do vestuário ou de grupos feministas, já havia provocado o distanciamento

da silhueta cheia e curvilínea da moda do início da década, rumo a uma linha mais longilínea e esbelta, em criações tubulares e de cintura alta que visavam abolir o espartilho (MENDES; LA HAYE, 2009, p. 52). De modo que, apesar de o corpo cheio ainda continuar na moda, as curvas exageradas foram desaparecendo e o efeito geral do corpo da mulher nos novos trajes era tal qual uma coluna. Essa nova silhueta torna-se ainda mais estreita e esbelta em torno de 1914. Assim, entre 1910 e 1914, muitas mulheres, mesmo as mais liberadas, adotaram a moda da alta-costura criada por Paul Poiret: a saia funil (MENDES; LA HAYE, 2009, p. 52).

Contudo, o importante em nossa análise é que a saia funil auxiliou a construção de uma nova aparência feminina para os grupos de mulheres em luta por emancipação, pois, no novo contexto, as jovens passam a adotá-la como sinônimo de roupa de trabalho. Mesmo não possibilitando movimento e liberdade, a saia funil foi readaptada por esses grupos de jovens, construindo uma aparência feminina que se caracterizava pela simplicidade, o desadorno e o desatavio. Portanto, passa a ser usada como uma peça prática e funcional, de acordo com os novos propósitos dessas jovens, como vemos na imagem “Mariposas do Trabalho” (figura 4), publicada na revista *Careta* em 1914.

[105]

Figura 4: Apesar de criada pela alta costura francesa, a saia funil foi adotada como roupa de trabalho.



Fonte: CARETA. Ano 7, n. 303, 4 de abril de 1914. 5 fotografias

O conjunto de fotos de senhoritas nos chama atenção, primeiramente, pela valorização de mulheres no mundo do trabalho, como indica a legenda original da imagem: "mariposas do trabalho"; e, também, pela valorização de uma subcultura feminina jovem, em oposição à moda das mulheres maduras característica da primeira década do século. Podemos observar que as jovens fotografadas usam trajes que, de um lado estavam dentro do discurso da alta costura – como a saia funil – mas, de outro, ressaltavam a discricção e a adequação à sua nova função social, visto que eram roupas que se destacavam pela combinação de elegância e praticidade, e que, quando usadas com gravata – borboleta ou longa –, tornavam a aparência feminina ainda mais severa. A preferência pelas cores pastel com adornos de cor creme, característica da década anterior (MENDES; LA HAYE, 2009, p. 53), é substituída na década de 1910 pela escolha de cores escuras e tecidos mais pesados – como as saias de sarja e não de musselina. Mesmo as jovens que vestem roupas claras (podendo ser brancas) estão despidas de qualquer ornamento. Eram roupas simples, porém elegantes, práticas, que podiam ser compradas prontas em grandes magazines da Capital Federal. Ou seja, qualquer jovem da pequena ou da média burguesia podia ter acesso a essa indumentária.

[106]

O uniforme feminino escolar – novo estilo de vestir para jovens ilustradas

Moças estudantes vestindo uniformes começaram a ser retratadas pelas revistas ilustradas na primeira década do século XX no Brasil. Seu número aumenta a partir da década de 1910, quando ocorre a progressiva abertura de instituições de ensino fundamental para o público feminino (figura 5). Nestas imagens, as jovens são exibidas como símbolo de modernização, pois são apresentadas pela imprensa como jovens mulheres inseridas em instituições de ensino que eram, por sua vez, fruto da modernização social do país.

Figura 5: Moças com uniformes escolares: símbolos de modernização.



Fonte: FON-FON!. Ano 7, n. 8, 22 de fevereiro de 1913. 1 fotografia

O interessante a ressaltar em nossa análise é que a aparência dos uniformes femininos seguia a mesma lógica normativa que a dos uniformes masculinos, ou seja, um traje composto por gravata, camisa de colarinho e o calçado abotinado, acompanhados de elementos da feminilidade, como a saia. Segundo Rita de Cassia Pereira Farias (2011, p. 61), em seu estudo sobre o uniforme usado por mulheres nas companhias siderúrgicas e aéreas, o uniforme é um traje que demonstra organização e praticidade, sendo também elemento útil para expressar uma condição oficial de pertencimento a uma instituição, a um grupo ou facção. De modo que o uniforme faz parte de um pacto silencioso de comprometimento, indicando que aquela(e) que o veste assume as normas e a postura ética, neste caso, da instituição escolar.

Se as jovens trabalhadoras cariocas no início do século XX, para adequarem-se ao universo de respeitabilidade masculino, tiveram que negociar sua aparência através da utilização de peças do guarda-roupa do sexo oposto, o que lhes conferia respeitabilidade, em se tratando do uniforme escolar nos parece que o discurso foi o mesmo, visto que a indumentária escolar feminina também assumiu um discurso vestimentar que envolvia uma negociação com a norma vigente, que era masculina. Neste aspecto, o uniforme feminino pode ser lido como uma estratégia disciplinar, que denota também o controle corporativo sobre a força de trabalho feminina. Contudo, os uniformes escolares das jovens retratadas nos revelam que elas não só possuíam uma condição oficial de pertencimento a uma instituição, mas também assumiam, assim, as normas, a postura ética e um lugar dentro do universo oficial hierarquicamente masculino.

[107]

Neste contexto, a aparência feminina das jovens em uniformes escolares expunha seu acesso a novos conhecimentos, comportamentos, regras e representações (FARIAS, 2011, p. 63). De modo que o uniforme usado por essas jovens se torna, no contexto social da época, um emblema de mudanças sociais representando novos modos de ser, agir e pensar, e encarnando a luta das mulheres por novos espaços sociais. Entendemos, então, que o uniforme usado pelas jovens educandas pode ser lido como afirmação de um novo lugar social feminino, já que o novo traje apresenta um discurso eficiente na luta das mulheres na esfera pública.

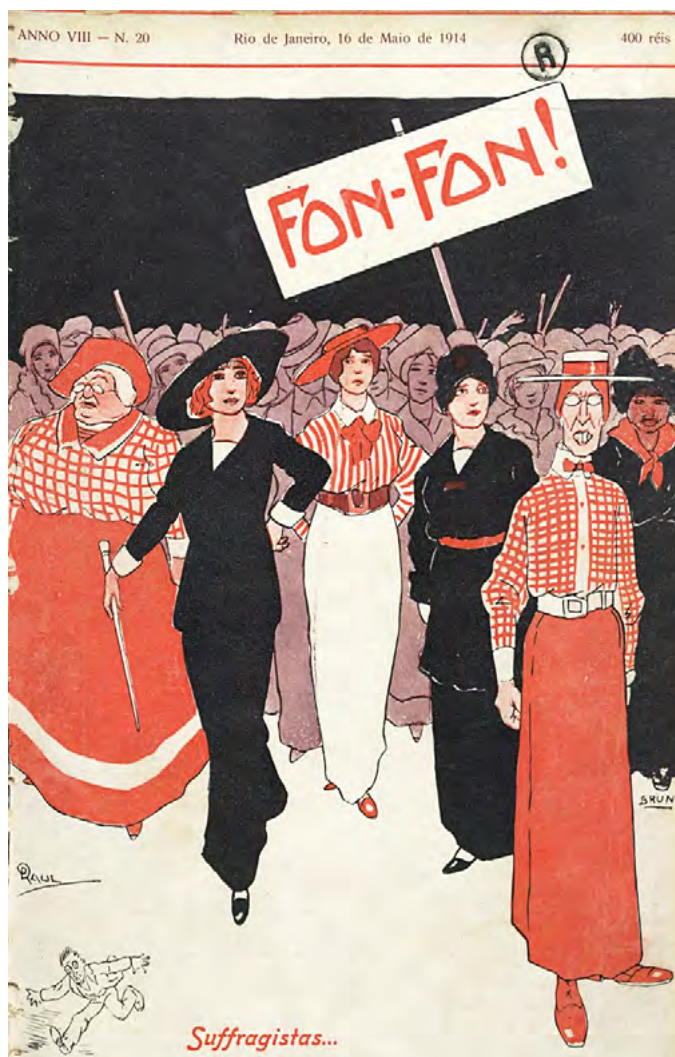
Confirmando essas transformações sociais, vemos conjuntos de imagens que nos mostram jovens que haviam obtido diploma superior em profissões reconhecidamente masculinas, como Farmácia, Ciências Contábeis, Odontologia e Medicina. As imagens das jovens doutoras eram associadas, nas revistas, ao feminismo no Brasil, visto, por uma parcela da imprensa, como um canal de ação para o alargamento social para as mulheres. Mas, o interessante para nossa análise é que o traje adotado pelas jovens era o mesmo que o dos homens: a beca ou a toga – um traje que, desde o Império Romano, esteve vinculado ao poder masculino (PEREIRA, 2010, p. 6).

Se entendemos que o vestir é também uma arte performática², o indivíduo vestido é uma interpretação, visto que as roupas estabilizam a identidade. Sendo a beca ou a toga historicamente uma vestimenta associada ao poder, concluímos que a imagem da mulher vestida de fraque, camisa de colarinho alto e gravata borboleta aponta para uma igualdade entre os sexos, aludindo, dessa maneira, a um rompimento nos códigos binários de gênero e ressaltando um empoderamento feminino dado pela roupa e pelos novos comportamentos, a saber, o acesso à educação.

Assim, podemos considerar que as moças apresentadas nas imagens da imprensa da época usam o vestuário da jovem moderna em busca de um novo lugar social: peças masculinas complementadas com itens da indumentária feminina, construindo, pela aparência, uma nova feminilidade, sintonizada com o seu tempo: a modernidade.

Conclusão

Figura 6: Sufragistas: o estilo de vestir como ferramenta política.



Fonte: FON-FON!. Ano 8, n. 20, 16 de maio de 1914. 1 ilustração

O caricaturista Raul Pederneiras registra em caricatura na capa da revista *Fon-Fon!* (figura 6) as sufragistas do PRF em campanha pelo voto feminino, em 1914. Percebemos na imagem que a moda, além de funcionar como código de distinção nas construções de gênero, identifica estilos de vestir com estilos de comportamento feminino. Tal estilo está associado às "temíveis feministas" que atemorizam o caricaturista, como podemos ver ao lado esquerdo, na parte inferior da imagem. Dessa forma, Pederneiras revela em sua caricatura que os novos grupos de mulheres que adentraram o espaço público, no início do século XX, no Rio de Janeiro, em busca de educação e trabalho, fossem elas feministas ou jovens modernas em luta por um lugar no universo masculino, utilizaram um estilo de vestir que funcionou como afirmação de uma nova identidade feminina, transformando-se em ferramenta política pelas mulheres em seu esforço de avançar na hierarquia social. Mas, mostra-nos também que a imprensa carioca representou a luta entre homens e mulheres no início do século XX não apenas como uma batalha entre os sexos, mas sobretudo como uma forma pela qual essas subculturas femininas experimentaram uma transição de modelos de comportamentos, através de novas expressões da feminilidade, como o estilo de roupa, ao mesmo tempo em que se lançavam à educação e também, profissionalmente, em carreiras masculinas.

[109]

Recebido: 29-9-2018

Aprovado: 22-12-2018

NOTAS

¹ O conceito heteronormativo é tomado aqui não só no sentido literal da binariedade das práticas sexuais, mas, sobretudo, como uma posição política.

² Entendemos "arte performática" a partir das reflexões de Judith Butler, que afirma: "atos, gestos e desejo [...] produzem o princípio organizador da identidade [...] esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais [...] são performativos [...] fabricações manufaturadas (BUTLER, 2015, p. 235).

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Rosa Maria B. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.
- BARTKY, Sandra. Foucault, femininity, and the modernization of patriarchal power. In: DIAMOND, Irene; QUINBY, Lee (ed.). *Feminism and Foucault: reflections on resistance*. Boston: Northeastern University Press, 1988. p. 63-64.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2013.
- ENTWISTLE, Joanne; WILSON, Elizabeth (ed.). *Body dressing*. Oxford/New York: Berg, 2001.
- FARIAS, Rita de Cássia Pereira. Uniforme de trabalho e emancipação feminina. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima da S. Costa G. *História e cultura da moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 60-84.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- HUHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil: 1850-1940*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.
- JAGGAR, Alison. *Feminist politics and human nature*. Totowa, NJ: Rowman and Allanheld, 1983.
- LOURO, Guacira. Mulheres em sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary; PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed Contexto, 1997. p. 443-482.
- MCLAREN, Margaret A. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016. Coleção Entregêneros.
- MARQUES, Joviana Fernandes. *Mulheres ilustradas: representações femininas nos Estados Unidos e no Brasil (1890-1945)*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.
- MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy de. *A moda do século XX*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.
- NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PEREIRA, Imaculada das Graças Maximiano. *A toga e suas significações: dos primórdios à contemporaneidade*. Monografia (Especialização em Moda) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da sociedade: 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- GANE, Nicholas. When We Have Never Been Human, What Is to Be Done?. Interview with Donna Haraway. *Theory, Culture & Society*, v. 23, n. 7-8, p. 135-158, Dec. 2006. doi:10.1177/0263276406069228
- WILLS, Paul. *Common culture: symbolic work at play in the everyday cultures of the young*. London: Open University Press, 1990.
- WILSON, Elizabeth. *Adorned In dreams: fashion and modernity*. London/New York: I. B. Tauris, 2003.



Censura das cópias na indústria da moda

Copies censorship in fashion industry

[HUMBERTO PINHEIRO LOPES]

Doutor em Estudos Contemporâneos. Professor do curso de Moda, Design e Estilismo do Centro de Ciências da Educação (CCE) da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

E-mail: lopes.humbert@gmail.com

[resumo] Este artigo aborda, por meio de uma pesquisa bibliográfica, a censura da prática das cópias não autorizadas frente à produção na indústria da moda e à legislação favorável à propriedade intelectual. O texto é um excerto de uma pesquisa (LOPES, 2017) do doutorado em Estudos Contemporâneos (DEC) do Instituto de Investigação Interdisciplinar (IIIUC) da Universidade de Coimbra (UC). A censura direcionada à prática das cópias na indústria da moda surge a partir de uma resistência dessa prática em razão de seu intenso poder de transgressão, acesso ao sistema produtivo e alcance do consumo.

[112]

[palavras-chave]

censura; indústria da cópia;
propriedade intelectual.

[abstract] This paper aims, through a bibliographic research, to discuss the censorship of non-authorized copies, considering fashion industry production and intellectual property legislation. This text is part of a Contemporary Studies PhD research (LOPES, 2017) linked with the Institute for Interdisciplinary Research of the University of Coimbra. The censorship related to copy practice in fashion industry arises from a resistance due to its strong power of transgression, access to the production system and the socialization of consumption.

[keywords] censorship; fashion industry; intellectual property.

Introdução

Este artigo é resultado de uma pesquisa de doutorado (LOPES, 2017) vinculada ao curso de Estudos Contemporâneos (DEC) do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) do Instituto de Investigação Interdisciplinar (IIIUC) da Universidade de Coimbra (UC). A tese de doutorado avaliou como, em que medida e com quais implicações produtos copiados de moda são comercializados mediante a criminalização corroborada pela legislação e por uma censura social revelada pela cultura que a repudia.

Para este artigo, foi selecionada uma parte da investigação doutoral relacionada à resistência da prática das cópias não autorizadas frente à produção na indústria de moda e à legislação favorável à propriedade intelectual. Por meio de uma pesquisa bibliográfica, são elencadas as reflexões sobre um sistema produtivo e o mercado referente à indústria de moda, indicando as construções de âmbitos formal e legal para restringir o conhecimento, ao caracterizar o panorama das cópias não autorizadas. Apesar da necessidade do emergente policiamento e da delimitação dos direitos de propriedade intelectual perante às novas tecnologias de reprodução, são demonstrados os paradoxos e as contradições da indústria da cópia. Neste artigo, é indicado o caráter transgressor e de natureza disruptiva que as cópias podem ter, ao beneficiar um sistema que as condena e que delas dependem.

[113]

Neste artigo, é feita uma diferença entre o uso da palavra "moda" escrita como substantivo próprio e comum. No primeiro caso, "Moda" concerne ao estudo dos movimentos culturais das mudanças de comportamentos e hábitos de uma sociedade. No segundo caso, "moda" dirige-se a uma situação particular e efêmera, como um produto que apresenta sucesso momentâneo em um período determinado, que não passa de um mês. A palavra "moda" também compreende a indústria que abrange o setor de vestuário, calçados e acessórios (LOPES; VERAS, 2012). Essa diferenciação é utilizada na dissertação de mestrado de Mesquita (2000) e no seu livro *Moda contemporânea* (MESQUITA, 2010).

Outra palavra merece no artigo um esclarecimento: *design*. Conforme Santos (2013), a palavra *design* tem sido banalizada. É possível encontrar o uso dessa palavra em âmbito mais popular como o sinônimo de desenho, característica formal ou estilo (quando se projetam artigos de luxo) e, constantemente, pode se referir a um produto que está na moda, conforme aponta Azevedo (2014). Ambos os autores percebem o design como projeto, designação que vem da sua origem do inglês. Azevedo (2014) também acrescenta que, quando se lida com os meios de reprodução, a palavra *design* se refere ao estilo da cópia. Azevedo (2014) ainda afirma que, no momento em que um artefato é transformado em um objeto de cópia,

ele não é mais desenho, é um *design*. Ele ainda pondera que *design* está relacionado ao processo de produção em série. Para este artigo, a palavra *design* será mais utilizada no contexto de um objeto de cópia, fruto de uma produção em série, conforme a visão de Azevedo (2014), ainda que haja alguma perspectiva do significado relativo a projeto.

O artigo é dividido pelos seguintes tópicos: "A indústria da cópia", ao abordar tal indústria como elemento transgressor no setor de moda e vestuário, indicando a discussão de autores como Jacob *et al.* (2014) e Martineli (2011); e "A (des)vantagem da propriedade intelectual", ao atentar para a questão dos direitos deste tipo de propriedade, restringindo o conhecimento de uma forma que o coloca mais distante do acesso da população mundial, além de mostrar, como, na Moda, esse distanciamento pode ser um paradoxo no que concerne à produção de cópias. Nesse último tópico, são discutidas as reflexões de autores como Raustiala e Springman (2006) e Sinnreich e Gluck (2005). Por fim, é possível perceber as cópias como um elemento disruptor, de resistência, em meio às restrições operadas por meio da atuação do mercado e da legislação favorável à propriedade intelectual.

[II4]

A indústria da cópia

Jacob *et al.* (2014) revelam que as cópias se tornam importantes nos diversos setores da economia, como a confecção de vestuário, pois funcionam como uma estratégia facilitadora para a disseminação de tendências. Considerando que a comercialização de falsificações (uma das modalidades das cópias) é uma atividade ilegal, a produção de cópias é mais aceita se for acompanhada de uma perspectiva de inovação, quando se insiste na formação de um mercado com identidade própria. A inovação e a agilidade para introduzir elementos considerados novos na produção podem funcionar como táticas para consolidar a aceitação do público-alvo em um mercado competitivo. A disseminação de cópias fomenta a introdução de elementos a partir do desenvolvimento da Moda, ao consagrar a inovação como um princípio (LIPOVETSKY, 2005). Devido a isso, a incursão pela novidade torna-se "fonte de valor moderno, sinal de superioridade social" (BALDINI, 2006, p. 41). As cópias, no mercado de Moda, consagram a propagação da novidade, ao difundirem os novos elementos propiciados pela dinâmica da obsolescência.

O desenvolvimento da indústria é pautado por uma liderança no investimento em *design*, desde que considere os preceitos de uma educação que valorize a criatividade. São associados elementos que fortalecem a indústria criativa e protegem os bens que produz, divergindo de qualquer produção que não se alinhe à sua estrutura. O *design* surge como uma das características que alavanca a vantagem competitiva no mercado que a

indústria da cópia ameaça. Por essa razão, as cópias devem ter seus limites: Jacob *et al.* (2014) recomendam que a inovação seja inserida gradativamente no desenvolvimento do produto com o propósito de suplantar a imitação anterior. Caso a incidência de cópia continue, a prática pode tornar-se um obstáculo para o desenvolvimento da pesquisa e da tecnologia, o que pode causar efeitos deletérios para a indústria regional, porque a cópia refreia a inovação (RAUSTIALA; SPRINGMAN, 2006). Essa afirmação é um anúncio sobre uma das perspectivas que reconhece na indústria da cópia a responsabilidade por desencorajar futuros investimentos em novas criações e invenções.

A insistência dos efeitos e dos problemas que a prática das cópias causa está, em parte, relacionada aos prejuízos que acarretariam ao setor industrial (LOPES, 2014). A inovação, no mercado que suporta a indústria criativa, surge como um caminho salvador que deve ser percorrido por meio de um apelo ao investimento em *design*. Como consequência, é creditada ao ensino a adequação de medidas criativas, preterindo a produção de cópias, ainda que, para ensinar a prática da confecção de produtos considerados originais, devam ser seguidos modelos que reproduzem as estratégias do mercado, copiando exemplos de sucesso.

[115]

O reforço à censura das cópias é acompanhado de uma série de orientações que indicam a maneira adequada e consciente de produzir bens de cunho criativo. Os discursos partidários à censura centram-se em alegações de que a produção de cópias não favorece o desenvolvimento de pesquisas, o que diminuiria o investimento em tecnologia. A prática das cópias, por consequência, teria como solução a inserção gradual da inovação para a pesquisa e o desenvolvimento de produtos. Se a inovação emerge para os empreendedores como uma vantagem do ponto de vista da prosperidade econômica (DORION *et al.*, 2012), o mercado deve atender às necessidades de um público que prefere consumir a considerada inovação. Dorion *et al.* (2012) reforçam que a inovação permite o desenvolvimento de novos produtos ou serviços para o mercado, como também estimula o interesse em investir em negócios recém-surgidos. Essa inovação refere-se à capacidade produtiva em pesquisa e tecnologia voltada à indústria criativa.

A posição dos defensores da indústria criativa encontra diferenças, pois, de um lado, defendem a difusão das cópias para disseminar a inovação; de outro, elevam a criação como suporte para o desenvolvimento de produto. Se a introdução das cópias no mercado gera inovação, o consumo delas, ao invés de trazer prejuízos para o mercado, expande-o mais ainda. De fato, Raustiala e Springman (2006) declaram que a cópia pode promover inovação e beneficia criadores. Essa contradição que mostra o potencial econômico da cópia é chamada por esses autores de paradoxo da pirataria.

O problema incide no poder de difusão: o mercado tenta coibir a difusão das cópias, fazendo o possível para que não ultrapassem o valor creditado aos bens protegidos pela indústria criativa. As cópias devem ser consumidas com moderação, desde que não atrapalhem a geração de receita da indústria criativa. Quanto menos se souber das vantagens competitivas das cópias, mais fácil será convencer o público dos benefícios dos bens da indústria criativa, sem que as cópias causem prejuízos de ordem financeira.

A indústria criativa tem seus bens de natureza simbólico-cultural sujeitos aos direitos de proteção intelectual, apontados como marcos reguladores de desenvolvimento. Assim, esses bens tornam-se ativos de valor de uma organização. Para isso, fundamenta-se uma perspectiva da intervenção dos poderes públicos com o propósito de proteger o patrimônio em auxílio às políticas de fomento para as práticas que envolvam atividades artísticas, culturais e criativas (LIMA, 2007).

[116] A defesa do patrimônio sustentada pelo mercado reforça uma ideia de que a indústria da cópia mais diminui o sistema consolidado pela inovação do que aumenta as cifras econômicas das empresas ligadas à indústria criativa. Restringindo o domínio de alcance da produção e do conhecimento, as iniciativas pública e privada desenvolvem estratégias, ao delimitarem que o uso de objetos indicados por incentivos políticos e empresariais é aprovado e qualquer produto que esteja fora dessa esfera é condenável por lei. Conforme Martineli (2012), isso ocorre porque as cópias são consideradas como componente caótico e desorganizador, revelando incoerências institucionais, já que sua prática facilita o acesso a bens e mercadorias cercados de diretrizes condicionadas por restrição. Isso implica uma tentativa de moldar representações consolidadas como adequadas: os efeitos da influência do mercado circulam dentro do próprio discurso que fortalece o reconhecimento de normas, orientações e valores contrários à prática das cópias.

A censura às cópias alavanca um discurso político relacionado à falta de recolhimento dos direitos de propriedade intelectual, à sonegação de impostos e à usurpação dos direitos da empresa sobre o produto (BRANDÃO, 2011). A comercialização de produtos falsificados, ao passo que se constitui como uma ameaça para a hegemonia do mercado formal, também propicia alternativas para um sistema que a marginaliza e a exclui. A prática das cópias é um desvio nesse contexto. Martineli (2011) afirma que o consumo de bens piratas é uma modalidade de consumo desviante, adotando esta ideia por meio do conceito de desvio proposto por Becker (1973), ao estipular o desvio como "algo que existe na interação, e não no próprio comportamento" (MARTINELI, 2011, p. 18). A autora também associa esse conceito à ideia de acusação: "não existem desviantes em si

mesmos, mas uma relação entre atores (indivíduos, grupos) que acusam outros atores de estarem consciente ou inconscientemente quebrando, com seu comportamento, limites ou valores" (VELHO, 2003, p. 23 *apud* MARTINELLI, 2011, p. 18) de um contexto sociocultural.

A comercialização das cópias populariza um produto, contudo torna-se "um problema quando ameaça a apropriação exclusiva de bens de alto valor simbólico" (BRANDÃO, 2011, p. 198). Caracterizadas como uma face espectral das políticas em favor da indústria criativa e das dinâmicas hegemônicas de divulgação da informação, as falsificações são dissidentes de um padrão instituído a partir de normas que legitimam maneiras de ver objetos, consumidores e comerciantes. Tal legitimação é estabelecida pela postura como são encaradas as imagens que reforçam a consolidação da prática das cópias fora da esfera criativa.

As imagens representam visões ideológicas conservadoras e "podem manipular estereótipos valendo-se de juízos de valor, avaliações e hierarquias que buscam estabelecer verdades 'perenes'" (MARTINS, 2009, p. 3720). O autor ainda pondera sobre um mundo simbólico com suas formas construídas culturalmente e mediadas por tradições, onde as imagens, situadas socialmente, representam um espectro ideológico. As cópias, que circulam pelas feiras e pelas ruas dos centros urbanos, são fragmentos de representações ideológicas de imagens difundidas por grupos socialmente dominantes. O poder que as imagens hegemônicas possuem aspira em "transformá-las em monólogo, em verdade, dotando-as de um caráter essencialista e universal" (MARTINS, 2009, p. 3720), o que faz eclipsar uma posição adequadamente consolidada para as cópias. As imagens são domadas por um discurso construído que estabelece normas e orientações, ao consagrar o lugar do original no mercado e, conseqüentemente, desprezar as cópias como objetos famigerados.

As cópias recebem os sentidos mais abjetos porque são uma ameaça para o sistema de produção da indústria criativa. Como uma ameaça, é priorizada sua falta de adequação corroborada nos âmbitos educativo, legislativo e moral. Todavia, a prática das cópias resiste às sanções que lhe são impostas. Resiste porque a comercialização de produtos falsificados revela um benefício para o usuário que, ao desejá-los, encontra satisfação em razão do acesso que essas mercadorias propiciam, seja pelo preço ou pela reinterpretação de ajustes de aspectos simbólicos (cor, formato, marca, entre outros), reestruturando propostas já utilizadas no mercado.

Assim, nivelam-se procedência e qualidade, classificando e dividindo características de gosto e adequação ao consumo mediante uma visão hierarquizada que constitui as visões pautadas também pela indústria da

moda. Porém, a produção e a circulação que difunde as cópias são resistentes a uma hegemonia da indústria criativa, fugindo de rotas estabelecidas pelo mercado formal. O *design* ofertado pela indústria criativa também pode ser componente presente nas cópias, pois cada vez mais há produtos que se aproximam da qualidade ofertada a bens originais.

À proporção que as cópias ganham espaço nas práticas sociais por meio da difusão da Moda, vão surgindo bases de fundamento jurídico que recorrem à proteção dos direitos de criadores e inventores. A prática das cópias ganha dimensão mundial quando a cooperação de acordos internacionais em favor à sua censura reúne governos interessados em barrá-la, esboçando-se os primeiros tratados favoráveis à proteção de direitos da propriedade intelectual, como a Convenção de Paris, em 1883, acordo que tratou em específico sobre os direitos de propriedade industrial, e a Convenção de Berna, em 1886, na Alemanha, que acertou sobre os direitos de propriedade artística e literária (MARINHO; OLIVEIRA, 2014).

A (des)vantagem da propriedade intelectual

[118] Enquanto os bens materiais são compostos por elementos físicos, bens de natureza imaterial são caracterizados pelas suas formas intangíveis ou não físicas. Ainda assim, as criações intelectuais são, na maior parte dos casos, retidas em algum formato tangível. A diferença mais marcante entre a propriedade dirigida a objetos tangíveis e os direitos de propriedade intelectual é o tempo limitado para cada proteção que o último tipo de propriedade garante. As marcas registradas são uma exceção à regra: enquanto o registro é limitado usualmente pelo tempo, ele pode ser renovado infinitamente e a marca registrada permanece válida pelo tempo em que é utilizada (registrada) no mercado (KUR; DREIER, 2013). A propriedade intelectual refere-se à proteção legalmente reconhecida, cobrindo os direitos sobre tipos de criatividade intelectual. Essa cobertura inclui os direitos de autor, as marcas, as patentes etc., configurando-se como um produto do intelecto humano que possui algum valor de mercado. Parte dos países europeus faz uso do termo propriedade industrial para se referir a uma parte da propriedade intelectual, como as marcas e as patentes. No Brasil, o termo recorrente para a proteção de marcas e patentes é objeto da propriedade industrial, regida por regulamentação própria: a Lei de Propriedade Industrial (LPI), em vigor no Brasil desde 15 de maio de 1997 (BRASIL, 1996).

As legislações de diferentes países atuam também conforme acordos internacionais com variações delimitadas por esses acordos e normas internas de cada nação. Considerando a diferença entre as legislações, algumas situações são costumeiramente alvo de questionamentos, inclusive, de notícias jornalísticas, devido à sutileza daquilo que é protegido ou não

por lei. No caso europeu, em específico, há uma discussão em âmbito jurídico que esclarece uma ambiguidade em relação à adoção de formas e cores como propriedade. Como exemplo disso, há o caso das solas vermelhas dos sapatos femininos da marca francesa Christian Louboutin. O Tribunal de Justiça da União Europeia (TJUE) já informou que "uma marca que consiste em uma cor aplicada na sola de um sapato não é abrangida pela proibição de registo de formas" (AFP, 2018). Há uma sutileza na declaração do TJUE, ao destacar a referência a uma cor aplicada nas solas dos sapatos. É uma referência que traz uma particularização ao caso de cores, em especial, pois esse mesmo tribunal já mostrou que houve patenteação errônea do reconhecido padrão xadrez marrom e bege da francesa Louis Vuitton (BOSTEELS, 2015; KILCOOLEY-O'HALLORAN, 2015). A interpretação da lei mostra a sutileza das determinações, ao referenciar aquilo que é original e cópia. A Louboutin teve uma causa ganha em 2018 na justiça europeia. A partir disso, mostra-se como são encarados os produtos das marcas que usaram o que agora passa a ser considerado propriedade da Louboutin: cópias não autorizadas.

[119]

A proteção à propriedade intelectual é complexa, do ponto de vista conceitual e da análise jurídica, em razão das diferenças entre as legislações e da ambiguidade gerada por algumas jurisprudências. Apesar de serem fornecidas algumas direções neste artigo, é necessário ressaltar que a definição de cópia, falsificação e pirataria é de natureza cultural, mas também jurídica. Tais diferenças são levantadas em outros estudos (cf. LOPES, 2017). Para este excerto, é considerado de forma mais simplista o que é cópia, falsificação e pirataria tudo aquilo que, nos casos de proteção à propriedade intelectual, não tenham ao menos uma jurisprudência. Aqueles casos, em âmbito judicial, que têm causa ganha, ainda que não seja em última instância, mostram uma abertura para que sejam considerados originais o produto de litígio. Isso porque há uma segurança, mesmo que momentânea, que goza de um direito.

Além disso, apesar de haver alguma diferença entre os termos propriedade intelectual e propriedade industrial, a partir daqui se adota o termo propriedade intelectual como cobertura dos direitos de propriedade industrial. Existe uma aceitação, em termos jurídicos, de se considerar a propriedade industrial como uma parte da propriedade intelectual em diversos países europeus e, inclusive, no Brasil. A propriedade intelectual em causa se dirige aos ativos intangíveis.

A proteção de ativos intangíveis é concernente a uma propriedade particular que, por um lado, resguarda direitos de criações e invenções; e, por outro, é acusada de restringir o conhecimento cada vez mais distante da produção amadora. Na contramão da produção amadora, a falta de acesso

ao conhecimento, cada vez mais privatizado, impossibilita a inovação e a produtividade (SCHWEIDLER; COSTANZA-CHOCK, 2005). O conhecimento, produto das "interações e das comunicações não comerciais" (GORZ, 2005, p. 31), tornou-se uma relevante força produtiva, indicando que o valor de troca das mercadorias, "sejam ou não materiais, não é mais determinado em última análise pela quantidade de trabalho social geral que elas contêm, mas, principalmente, pelo seu conteúdo de conhecimentos, informações, de inteligências gerais" (GORZ, 2005, p. 29). "Valor", a partir do sentido econômico, alude ao valor de troca de uma mercadoria em relação a outras. Gorz (2005) reforça que o conhecimento se torna propriedade exclusiva da empresa que o valoriza, incorporando-o nas mercadorias produzidas.

[120] De acordo com Sant'anna (2007), o conhecimento difunde-se por quatro agentes: o poder desfrutado por alguns, autorizados a apropriarem-se do conhecimento; os valores, ao influenciarem e serem influenciados pelo conhecimento desenvolvido; a razão, que se refere à forma como o conhecimento pode produzir mudanças sem consequências pretendidas; e a própria circulação do conhecimento, ao produzir uma ideia de que não "há objeto inerte diante de sua própria reflexão e que não se atualize a partir dela" (SANT'ANNA, 2007, p. 27). O primeiro agente mais se aproxima das práticas relativas à propriedade intelectual. A difusão do conhecimento é influenciada pelas relações de mercado que podem favorecer a origem de um monopólio certificado por um contexto jurídico e político.

Apesar disso, há movimentos de acesso ao conhecimento que tentam alterar paradigmas estabelecidos pela restrição da lei, como a adoção do *software* livre (SILVEIRA, 2005), o reconhecimento da atividade amadora a partir da produção imagética autônoma (ARAÚJO, 2011) e o livre acesso à produção científica (MUELLER, 2006). Na Moda, o acesso ao conhecimento encontra obstáculos devido à forma como são encaradas as leis de proteção à propriedade intelectual. O interesse sobre o conhecimento das técnicas e das formas dos produtos de moda gera disputas financeiras pela legitimidade reclamada por uma marca ou outra, levando em conta a abrangência de seus interesses privados (ANSA, 2014; MCDUGALL, 2011; PAZ; SCHIMIDT, 2015). A natureza desses interesses presta-se dificilmente a questões que atendam ao progresso e ao desenvolvimento social, pois estão associados à manutenção de riquezas de monopólios.

A indústria da moda está regida por disposições legais de dimensão internacional, envolvendo temas que se relacionam com a propriedade intelectual, comércio eletrônico, contratos de franquias, de distribuição e de licenças, direito administrativo, direito comercial, direito do consumidor, direito laboral, além de relacionar-se a aspectos alfandegários e tributários

(KNOLL; ECHEVERRIA, 2014). A investigação e a produção de conhecimento, nesse rol de disposições, estão restritas, mantendo exclusividade e limitações sobre a fabricação, a comercialização e o consumo de produtos de moda. Constitui-se um sistema gerido também por uma indústria que se cerca de uma lógica em que a diferença entre cópias e originais é operada sob o circuito da propriedade.

A indústria da moda compreende um sistema que depende da defesa à propriedade intelectual, dirigindo-se a uma ênfase que defende o aspecto econômico (KRETSCHMANN, 2015). O sistema tende a excluir o livre acesso ao conhecimento e constrói um modelo vertical que privilegia uns e relega outros, assim como indaga Lo (2005): "Não vivemos nós em um mundo no qual alguns grupos industriais dos países do Norte, ao monopolizarem algumas patentes ou licenças, conseguem impor aos demais (a maioria) limites para o uso de obras e de trabalhos?" A exemplo do monopólio do Norte, Lo (2005) acrescenta que o investimento em patentes nos países industrializado é maior, concentrando 97% dos registros, fazendo com que passem a exigir um alinhamento unilateral de suas formas pelos países em desenvolvimento.

[121]

No topo, em vantagem, encontram-se os países desenvolvidos, "que dispõem de sistemas de proteção à propriedade nos quais o público deposita um certo grau de confiança" (SHERWOOD, 1992, p. 11). Isso ocorre, segundo Sherwood (1992), graças à forma como o grau de desenvolvimento econômico desses países afeta a proteção do *copyright*, das expressões criativas, das invenções e das marcas registradas. Concomitante à assistência da legislação dos direitos de propriedade intelectual, parte dos meios de comunicação conduz à formação de uma opinião pública em que os produtos falsificados são impróprios para o uso da população, pois são de origem danosa, inclusive, para o consumidor.

Na tentativa de seguir o modelo do patrimônio material, a propriedade intelectual constitui-se por normas jurídicas para a proteção do *design* de produtos, das invenções, das marcas registradas etc. (LO, 2005). Esse tipo de propriedade confere a seus detentores o direito sobre a materialização de um trabalho ou uma invenção (KINSELLA, 2008). A propriedade intelectual é um tema que se consolida em âmbito internacional devido à facilidade relacionada ao reconhecimento da prática das cópias como atividade emergente da difusão de bens imateriais. A proteção jurídica reconhece um direito a esse tipo de propriedade por um maior número de países e internacionaliza o processo de consolidação desses direitos (MARINHO; OLIVEIRA, 2014), organizando atividades supranacionais ao integrarem governos que apoiam a causa em desfavor da prática das cópias não autorizadas.

[122]

A regulamentação atual dos direitos de propriedade intelectual age como um obstáculo em um mundo onde todos podem produzir e trocar informações. Ainda que as invenções mereçam ser recompensadas pelos esforços empreendidos por cada descoberta, deve-se evitar o favorecimento de exclusividade a detentores que engendrem um monopólio favorável aos direitos de propriedade. O monopólio resulta na implementação de medidas que proíbem o uso de bens e serviços essenciais para o desenvolvimento igualitário da sociedade mundial. Levando em conta a relevância do acesso democrático das informações para o bem-estar humano, para a educação e para o desenvolvimento econômico equilibrado e sustentável, é necessário que se assegure a proteção intelectual pelos governos em favor da sociedade civil. O mercado não deve ditar normas que estabeleçam uma situação em que as corporações da indústria da moda restrinjam a circulação do conhecimento. A inclusão do acesso ao conhecimento é necessária, pois a informação deve funcionar como benefício para todos. A harmonização dos direitos de propriedade intelectual deve passar por um reequilíbrio em que proprietários e usuários possam se favorecer do acesso ao conhecimento à informação (LO, 2005). A legislação deve adaptar-se à realidade do conhecimento compartilhado e a novos conceitos que proporcionem compensação exigida pela criação, porque a cópia existe e ninguém pode pará-la (MUSTONEN, 2013).

Contrária ao benefício que o conhecimento da propriedade intelectual possa gerar para o desenvolvimento social, a pesquisa privada torna a conquista do lucro uma atividade mais relevante do que a utilidade social alcançada pela investigação (GORZ, 2005). Ao reter a exclusividade da circulação de informações, a propriedade intelectual ampara a concentração de capital, decorrente também do aumento de aquisições e fusões entre as empresas (COSTA, 2014), tornando o mercado uma convenção privilegiada para que ocorram transações financeiras milionárias longe do alcance das riquezas pela maior parte da população mundial. Em relação a isso, Brandão (2009) denuncia que os obstáculos à circulação de cópias nunca foram tão evidenciados como têm sido: os governos e a iniciativa privada se apoiam em organizações respaldadas por condutas e orientações de dimensão jurídica, moral e política. Os direitos favoráveis à propriedade intelectual representam uma questão política que deve ser discutida tanto pelos governos como pela sociedade civil, e não somente direcionadas pelos interesses econômicos, como atesta Barbosa (2003). Apesar do autor afirmar que as leis de propriedade intelectual são elaboradas mediante uma participação democrática de todos os interesses econômicos envolvidos na questão, Barbosa (2003) aborda tais interesses como influentes neste âmbito que considera democrático, elevando a economia como alavanca para se perceber o funcionamento e a aplicação do regime democrático frente ao favorecimento dessas leis.

Considerando isso, o regime atual de propriedade intelectual é uma ameaça à democratização da educação, da participação cívica e da proteção de uma herança compartilhada do conhecimento e da criatividade (SCHWEIDLER; COSTANZA-CHOCK, 2005). Tal ameaça origina exclusividade para uma parcela reduzida da população mundial que detém o domínio sobre o capital comercial, financeiro e humano. No que tange à indústria da moda, Raustiala e Springman (2006) argumentam que o regime de baixa proteção à propriedade intelectual proporciona uma livre apropriação de *designs* que acelera a difusão de estilos. Os autores chamam esse processo de aceleração de obsolescência induzida. Se as cópias tornam-se ilegais, o ciclo de moda pode tornar-se mais lento. A ausência de proteção para *designs* e a existência de um regime de livre apropriação acelera a difusão de tendências e induz mais rapidamente a obsolescência de *designs*. O ciclo de moda é conduzido mais velozmente devido à difusão da cópia de *designs*, uma vez que as cópias desgastam a posição das mercadorias de moda. A pirataria beneficia paradoxalmente esse processo, induzindo uma renovação de estoque e consequentes vendas adicionais.

[123]

Com um regime de livre apropriação, a pirataria, segundo Raustiala e Springman (2006), contribui para a rápida produção de novos *designs* inspirados criativamente pelos originais. Além disso, parte das cópias não é reprodução literal de alguns originais, pois se constituem como objetos compostos de elementos relançados como um trabalho derivativo. As variações produzidas sob explorações irrestritas de derivativos contribuem para produzir diferenciação que induz o consumo, porque há aqueles que preferem uma variação particular do original. Sobre isso, Carvalho (2011) desenvolveu uma investigação em que observou o comportamento de mulheres de classe média alta da cidade de Cuiabá. As mulheres preferiam pagar por bolsas de marcas conceituadas no mercado, em que elas pudessem remanejar algumas características dos produtos, montando peças que não se encontram nos catálogos dessas marcas, constituindo-se como cópias com detalhes adicionais.

Raustiala e Springman (2006) referem que a baixa proteção ao regime de propriedade intelectual na indústria da moda é um exemplo de gerenciamento descentralizado de inovação, porque mais empresas se empenham no desenvolvimento de *designs* via produção de cópias e derivativos, como aquelas que compõem a indústria varejista. Os varejistas preferem a baixa proteção, pois esse regime lhes permite copiar *designs* para vendê-los a preços variados. Em contraste, o sistema centralizado de inovação é controlado por uma empresa ou um número reduzido de empresas que reclamam direitos de propriedade intelectual, ao preferirem um regime de alta proteção. Em regiões onde há mais baixa proteção à propriedade intelectual, mais mercadorias são consumidas porque as cópias reduzem o

status expressado pela novidade de *designs*, conduzindo ao fato de que parte dos consumidores procurará por novas tendências. A indústria da moda dos Estados Unidos, a que Raustiala e Springman (2006) se referem, floresce, ainda que haja uma proteção menos acirrada ao *design* dos produtos de moda lá fabricados.

Sinnreich e Gluck (2005) aprofundam uma perspectiva sobre a Moda que intercepta a proteção à propriedade intelectual. A Moda possui uma das indústrias mais cíclicas que abrange a produção de *designs*, e o que a torna diferente de outras indústrias é o fato de considerar, em parte, a admissão de fontes de inspiração, gerando conflitos relativos aos interesses de quem, por direito, reclama a origem dessas fontes. Antes de ponderar sobre a proteção intelectual que caracteriza as normas que regem a legislação, a indústria da moda é regulada por códigos e convenções sociais, porque a Moda manifesta as relações entre indivíduos e culturas (BRANDINI, 2007), inclusive, por meio das roupas. Dado o destaque da roupa, é relevante mencionar que ela é um dos aspectos que pode evidenciar a importância das relações sociais (BARNARD, 2003). Sinnreich e Gluck (2005) continuam seu pensamento ao explicarem que, no que tange à abrangência da indústria que setoriza a fabricação de roupas, a Moda constitui-se como um dos mais visíveis marcadores sociais contemporâneos que expressam afiliação, escolha do estilo de vida e identidade. Ao passo que a Moda tem sido utilizada para expressar alianças sociais e conformidade ideológica, também representa uma manifestação centrada nas agitações e nos inconformismos das sociedades. Essa contradição evoca a nível individual uma inocuidade a respeito das decisões sobre atividades cotidianas (como a decisão do que se deseja vestir). Porém, diante de um panorama coletivo, a Moda é alvo do controle social de governos, de religiões e de uma sorte de instituições que nela tem observado um valor que se dirige à manipulação de códigos, ao prescrever e banir o vestuário que não se adequa à perspectiva cultural estabelecida. Além do mais, na sociedade contemporânea, a Moda surge como uma entidade comercial conduzida por forças que se centram na demanda de produção alavancada pela obsolescência planejada. A propriedade intelectual emerge nessa paisagem facetada que abrange economia, política e sociedade por intermédio de aspectos complexos, que se tornam difíceis de policiar e de serem cumpridos, em razão também das mudanças das últimas tendências tecnológicas e culturais que, a exemplo da estrutura da Moda, apresentam efemeridade constante. Além dessas perspectivas levantadas, Sinnreich e Gluck (2005) aconselham: no intuito de tornar a inovação efetiva, *designers* de moda devem operar dentro de um ambiente que admita acesso a ideias e permita aos *designers* utilizá-las a partir de caminhos novos e abertos que propiciem uma constante criatividade.

Considerações finais

A fabricação e a comercialização de cópias não autorizadas surgem como um componente disruptivo para um modelo de desejo orientado para classes que consomem a exclusividade. Isso anuncia uma rota de quebra do modelo econômico formal. A indústria da moda – nomeadamente (e, em especial) as corporações multinacionais – é parte de um dos setores que apoia a censura à prática das cópias não autorizadas, ao inclinar-se pelo esforço de reprová-la por não se adequar aos modelos culturais, econômicos, jurídicos, políticos e sociais que se impõem para fortalecer a própria indústria.

No que tange à emergência de leis que protegem a propriedade intelectual, ergue-se uma lógica que prioriza alguns produtos em detrimento de outros. Dentro dessa lógica, uma divisão que categoriza proteções reconhece diferenças entre os tipos de bens que a lei assegura, demarcando origem e elevando qualidade a uns e rebaixando outros à marginalização, a fim de perpetuar uma coerência em que o modelo marginal se dirija a qualquer tipo de cópias não autorizadas, ainda que elas possam trazer algum tipo de benefício financeiro a um mercado em ascensão.

[125]

Os caminhos que as cópias percorrem rompem paradigmas de funcionamento da formalidade, ao questionarem lugares rigidamente estabelecidos pela legislação e pelo poder público. Ainda que haja uma censura referente à prática das cópias na indústria da moda, erige-se uma resistência dessa prática devido ao seu forte poder de transgressão, ao acesso relativo ao sistema produtivo e ao alcance facilitado do consumo.

Recebido: 15-10-2018

Aprovado: 5-12-2018

REFERÊNCIAS

- AFP. Justiça reconhece exclusividade das solas vermelhas de Louboutin: Christian Louboutin criou sua marca nos anos 1990, que foi popularizada por estrelas de cinema e televisão, 13 jun. 2018. Estadão. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/justica-reconhece-exclusividade-das-solas-vermelhas-de-louboutin,70002348640>. Acesso em: 21 jan. 2019.
- ANSA. Contrafação: loja em Veneza vendia lenços falsos Versace. *Fashion Mag*, 29 out. 2014. Disponível em: <http://pt.fashionmag.com/news/Contrafacao-Loja-em-Veneza-vendia-lencos-falsos-Versace,439468.html#.VaUJ3iMif5>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- ARAÚJO, Allex Rodrigo Medrado. Dogma95, dispositivos móveis e experiências tremidas: em favor da legitimação do discurso amador. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS (ANPAP), 20, 2011, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Rio de Janeiro, 2011. p. 3187-3201. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/allex_rodrigo_medrado_araujo.pdf. Acesso em: 12 jul. 2016.
- AZEVEDO, Wilton. *O que é design?* 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014. Coleção Primeiros Passos, v. 211.
- BALDINI, Massimo. *A invenção da moda: as teorias, os estilistas, a história*. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2006. Título original: "L'Invenzione della Moda. Le teorie, gli stilisti, la storia".
- BARBOSA, Denis Borges. *Uma introdução à propriedade intelectual*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2003.
- BARNARD, Malcom. *Moda e comunicação*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Título original: "Fashion as communication".
- BECKER, Howard S. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. Nova Iorque: The Free Press, 1973.
- BOSTEELS, Karin. No patent for Louis Vuitton's checkboard pattern. *Retail Detail*, 4 maio 2015. Disponível em: <http://www.retaildetail.eu/en/news/no-patent-louis-vuittons-checkerboard-pattern>. Acesso em: 1 ago. 2016.
- BRANDÃO, Ludmila. Ensaio sobre a cópia na era da hiper-reprodutibilidade técnica. In: PRECIOSA, Rosane; MESQUITA, Cristiane (orgs.). *Moda em zigzague: interfaces e expansões*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. Cap. 19, p. 195-212.
- BRANDÃO, Ludmila. O "camelódromo", a cidade e os fluxos globais subalternos. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, São Paulo, n. 25, p. 232-251, jun. 2009. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/posfau/n25/15.pdf>. Acesso em: 10 out. 2011.
- BRANDINI, Valeria. Vestindo a rua: comunicação, moda Et metrópole. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, v. 9, n. 1, p. 23-33, jan./abr. 2007.
- BRASIL. Lei n.º 9.279, 14 de maio de 1996. Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 14 maio 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9279.htm. Acesso em: 18 jan. 2017.
- CARVALHO, Carla Gavilan. *Pirata, mas classe A: sobre o consumo subalterno da pirataria de luxo*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2011.
- COSTA, Carlos Alberto Franco da. Desigualdade e a crise financeira mundial: o dinheiro financeiro e a maior concentração de renda da história. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 2, 2014, Florianópolis. *Anais do II Seminário Internacional do Tempo Presente*. Florianópolis, 2014. p. 1-10. Disponível em: <http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPIII/tempopresente/paper/viewFile/111/54>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- DORION, Eric Charles Henri *et al.* Brazilian Entrepreneurship Reality: A Trilogy of Imitation, Invention and Innovation. In: BURGEUER-HELMCHEN, Thierry (ed.). *Entrepreneurship – Creativity and Innovative Business Models*. Croatia: InTech, 2012. p. 82-98.
- GORZ, André. *O imaterial: conhecimento, valor e capital*. Tradução de Celso Azzan Júnior. São Paulo: Annablume, 2005. Título original: "L'immatériel: connaissance, valeur et capital".

JACOB, Kamila Gabriela *et al.* Abordagens da estratégia inovativa de imitação (cópia) na indústria de vestuário. *Sistemas Et Gestão*, v. 9, n. 1, p. 156-166, 2014.

KILCOOLEY-O'HALLORAN, Scarlett. Louis Vuitton loses checkboard case. *Vogue News*, 1 maio 2015. Disponível em: <http://www.vogue.co.uk/news/2015/05/01/louis-vuitton-loses-damier-trademark-infringement-case-checkerboard-motif>. Acesso em: 1 ago. 2016.

KINSELLA, Stephan. *Against Intellectual Property*. Auburn: Ludwig von Mises Institute, 2008.

KNOLL, Susy Bello; ECHEVERRIA, Pamela. La moda, el derecho e la RSE: relaciones e intercambios entre 3 universos. *Tiempo Argentino*, ano 51, 6 jul. 2014. Disponível em: http://fonres.com/panel/upload/file/23-SuplementoRS_TiempoArgentino_06.07.2014_Final.pdf. Acesso em: 15 out. 2015.

KRETSCHMANN, Ângela. O feudalismo no direito autoral: um mal necessário? In: SIMÃO, José Fernando; BELTRÃO, Silvio Romero (coords.). *Direito civil: estudos em homenagem a José de Oliveira Ascensão: teoria geral do direito, bioética, direito intelectual e sociedade da informação*. v. 1. São Paulo, Atlas: 2015.

KUR, Annette; DREIER, Thomas. *European Intellectual Property Law: text, cases and materials*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited, 2013.

LIMA, Carmen Lucia Castro. Políticas culturais para o desenvolvimento: o debate sobre as indústrias culturais e criativas. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3, 2007, Salvador. *Anais do 3.º Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/CarmenLuciaCastroLima.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. Luxo eterno, luxo emocional. In: LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Título original: "Le luxe éternel: de l'âge du sacré au temps des marques".

[127]

LO, Mouhamadou Moustapha. Os direitos de propriedade intelectual. In: AMBROSI, Alain; PEUGEOT, Valérie; PIMENTA, Daniel. (coords.) *Desafios de Palavras: enfoques multiculturais sobre as sociedades da informação*. Caen: C&F Éditions, 2005.

LOPES, Humberto Pinheiro; VERAS, Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva. Chafurdos em ziguezague: metodologias de uma pesquisa de moda mediada pela cultura visual. In: COLÓQUIO DE MODA, 8, 2012. *Anais [...]* Disponível em: http://www.coloquiomodacom.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT08/COMUNICACAO-ORAL/103300_Chafurdos_em_ziguezagues.pdf. Acesso em: 15 jul. 2018.

LOPES, Humberto Pinheiro. *Chafurdos na Moda: heróis e vilões na história das cópias*. Goiânia: Editora da UFG, 2014. Coleção Expressão Acadêmica.

LOPES, Humberto Pinheiro. *Prática das cópias: censura e reconhecimento na indústria da moda*. Tese (Doutorado em Estudos Contemporâneos) – Instituto de Investigação Interdisciplinar, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.

MARINHO, Maria Edevalcy; OLIVEIRA, Liziane Paixão Silva. O uso de precedentes judiciais de jurisdições estrangeiras em matéria de propriedade intelectual. In: MARINHO, Maria Edevalcy; SILVA, Solange Teles da; OLIVEIRA, Liziane Paixão Silva (orgs.). *Diálogo entre juizes*. Brasília: UniCEUB, 2014. p. 209-222.

MARTINELLI, Fernanda. *Pirataria S.A.: circulação de bens, pessoas e informação nas práticas de consumo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2011.

MARTINELLI, Fernanda. Pirataria.org: comunicação, consumo e organização social. In: COMUNICON, 2012. *Anais do Comunicon*. São Paulo: PPGOM, Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2012.

MARTINS, Raimundo. Implicações da ideia de crise para a compreensão da experiência visual. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18, 2009, Salvador. *Anais do 18.º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Salvador, 2009. p. 3715-3725. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/raimundo_martins.pdf. Acesso em: 15 jun. 2016.

MCDUGALL, Andrew. Chanel wins court case to de-list counterfeit sites. *Cosmetics design.com*, 1 dez. 2011. Disponível em: <http://www.cosmeticsdesign.com/Regulation-Safety/Chanel-wins-US-court-case-to-de-list-counterfeit-sites>. Acesso em: 14 jul. 2015.

MESQUITA, Cristiane Ferreira. **Incômoda moda**: uma escrita sobre roupas e corpos instáveis. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

MESQUITA, Cristiane Ferreira. **Moda contemporânea**: quatro ou cinco conexões possíveis. 1. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2010 (Coleção Moda e Comunicação).

MUELLER, Suzana Pinheiro Machado. A comunicação científica e o movimento de acesso livre ao conhecimento. *Ci. Inf.*, Brasília, v. 35, n. 2, p. 27–38, maio/ago. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ci/v35n2/a04v35n2.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2015.

MUSTONEN, Natalia. **Fashion openness**: applying an open source philosophy to the fashion paradigm. Dissertação (Mestrado) – School of Arts, Design and Architecture, Aalto University, [s. l.], 2013.

PAZ, Augusto; SCHIMIDT, Fernanda. Falsificação afeta mais a imagem do que o bolso das grifes de luxo. **UOL Mulher**, 6 abr. 2015. Disponível em: <http://mulher.uol.com.br/moda/noticias/redacao/2015/04/06/para-grifes-de-luxo-falsificacao-afeta-mais-a-imagem-do-que-o-bolso.htm>. Acesso em: 14 jul. 2015.

RAUSTIALA, Kal; SPRINGMAN, Christopher. The piracy paradox: innovation and intellectual property in fashion design. *Virginia Law Review*, v. 92, n. 8, p. 1687–1777, dez. 2006.

SANTANNA, Mara Rubia. **Teoria da moda**: sociedade, imagem e consumo. Barueri: Estação das Letras e Cores Editora, 2007.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Consumo, descarte, catação e reciclagem: notas sobre design e multiculturalismo. In: MORAES, Dijon de. **Cadernos de Estudos Avançados em Design**: multiculturalismo. 2. ed. Barbacena: Ed. UEMG, 2013.

SCHWEIDLER, Christine; COSTANZA-CHOCK, Sasha. Pirataria. In: AMBROSI, Alain; PEUGEOT, Valérie; PIMENTA, Daniel. (coords.) **Desafios de Palavras**: enfoques multiculturais sobre as sociedades da informação. Caen: C&F Éditions, 2005.

SHERWOOD, Robert M. **Propriedade intelectual e desenvolvimento econômico**. Tradução de Heloisa de Arruda Villela. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. Título original: "Intellectual Property and Economic Development".

SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. Inclusão digital, *software* livre e globalização contra-hegemônica. *Revista Parcerias Estratégicas*, n. 20, p. 421–446, jun. 2005. Disponível em: http://www.cgee.org.br/arquivos/p_20_1.pdf. Acesso em: 14 jul. 2015.

SINNREICH, Aram; GLUCK, Marissa. Music Et Fashion: The Balancing Act Between Creativity and Control. *The Norman Lear Center*, p. 1–45, 29 jan. 2005. Disponível em: <https://learcenter.org/pdf/RTSSinnreichGluck.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2016.



A revolução grisalha: mulheres (re) semantizando signos do envelhecimento

*The gray revolution: women (re)semantizing
signs of ageing*

[DENISE CASTILHOS DE ARAUJO]

Doutora em Comunicação Social. Estágio de Pós-Doutoramento no PPGCOM Processos Midiáticos da Unisinos

E-mail: denisecastilhos@gmail.com

[**resumo**] Este artigo objetiva discutir os significados possíveis da velhice a partir da midiática de um movimento social que ocorre no Brasil: a aceitação e uso de cabelos brancos por mulheres, principalmente na divulgação de conteúdos no espaço virtual. Parte-se do pressuposto da existência de uma significação recorrente na sociedade brasileira: o envelhecimento visto nos cabelos brancos. Discute-se os novos sentidos evidenciados nas publicações selecionadas, problematizando o tema da seguinte maneira: como mulheres mediatizam novos padrões culturais/estéticos em relação à sua aparência?

[130]

[palavras-chave]

corpo; moda; velhice; midiática; cabelos brancos e grisalhos.

[**abstract**] This article aims to discuss the possible meanings of old age, based on the mediatization of a social movement: the acceptance and use of white hair by women in Brazil, especially in the dissemination of this content in the virtual space. The starting point is the assumption of the existence of a recurring connection in Brazilian society between ageing and white hairs. The article discusses the new meanings evidenced in the selected publications, problematizing the theme in the following way: how women mediate new cultural/aesthetic patterns regarding their appearance?

[**keywords**] body; fashion; old age; mediatization; white and gray hair.

Introdução

Este artigo é parte de uma pesquisa em desenvolvimento em estágio de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Processos Comunicacionais, na Universidade Unisinos, que tem por objetivo verificar como o envelhecimento é midiaticizado em espaços virtuais. Este estudo trata especificamente de discutir a respeito de um dos signos do envelhecimento e que, nos últimos anos, tem sido tema de debate recorrente: os cabelos.

O corpo é um dos primeiros textos usados pelos indivíduos para se comunicar, e essa construção discursiva interessa à moda, uma vez que se trata de um tipo de linguagem usada pelos indivíduos. Neste estudo, há a preocupação em identificar novos sentidos dados a um dos signos mais recorrentes quando se pensa em velhice: os cabelos brancos. Apresenta-se tal interesse uma vez que a presença de indivíduos com mais de 60 anos, em diversos espaços sociais brasileiros, tem-se revelado uma questão que merece cada vez mais ser discutida, pois, de acordo com os dados da Secretaria do Desenvolvimento Humano, do governo brasileiro, até 2050 o número de pessoas velhas (com mais de 60 anos), no país, será em torno de 30% (BRASIL, 2013).

[131]

Assim, constata-se que esse público participa/participará cada vez mais intensamente da sociedade, merecendo que se reflita acerca de suas relações, percepções e interações na sociedade. Essas interações se dão em diversos campos sociais, tais como trabalho, educação, comunicação, moda, no virtual, entre outros.

Considerando esses espaços, este artigo propõe a identificação de sentidos possíveis, em publicações de grupos de redes sociais e sites que tratam da temática proposta neste estudo: cabelos brancos/grisalhos.

Corpo, moda e midiaticização

O corpo humano tem sido regulado há séculos pelos padrões culturais das sociedades. Tais regulações serviram/servem para normatizar os formatos dos corpos, indicando aqueles que podem ser considerados como mais aptos a participar de maneira efetiva nos grupos sociais. Ou seja, o corpo passa a ser tratado, em alguns momentos, como um passaporte para o indivíduo circular livremente nos espaços sociais desejados. Muitas vezes, tais regras também podem ser indicativas da beleza, aspecto caro para muitas sociedades, tais como a brasileira, pois relacionada ao sucesso, ao prestígio.

Goldenberg (2006, p. 118) afirma:

No Brasil, e mais particularmente no Rio de Janeiro, o corpo trabalhado, cuidado, sem marcas indesejáveis (rugas, estrias, celulites, manchas) e sem excessos (gordura, flacidez) é o único que, mesmo sem roupas, está decentemente vestido (GOLDENBERG e RAMOS, 2002). Pode-se pensar, neste sentido, que, além do corpo ser muito mais importante do que a roupa, ele é a verdadeira roupa: é o corpo que deve ser exibido, moldado, manipulado, trabalhado, costurado, enfeitado, escolhido, construído, produzido, imitado. É o corpo que entra e sai da moda. A roupa, neste caso, é apenas um acessório para a valorização e exposição deste corpo da moda.

Então, se o indivíduo ostenta um corpo que segue os padrões indicados/desejados, provavelmente será bem aceito na maioria dos grupos sociais dos quais faça parte. Se, por acaso, seu corpo não corresponde ao desejado ou orientado pelo grupo, ele deverá ser adequado a tais normas, por meio de atividades físicas, intervenções cirúrgicas, uso de medicamentos, até que ele se enquadre no perfil estipulado (GARCIA, 2005).

[132]

O corpo é considerado um "primeiro veículo de comunicação" (GARDIN, 2008, p. 75), que pode ser usado de maneira a produzir mensagens a partir de várias linguagens acessadas (roupas, acessórios, maquiagem, cabelos). Dessa forma, pode-se pensar que a moda é uma linguagem, pois composta de signos indiciais e simbólicos, constituindo mensagens elaboradas a partir do arranjo de tais signos (GARDIN, 2008).

Sob esta perspectiva, cogita-se o corpo como texto, o qual transforma-se em objeto midiático, trazendo consigo "elementos de reflexão e de leitura, articulando a discursividade pontual[...]" (GARCIA, 2005, p. 31).

Evidentemente, na materialidade desses textos será possível perceber a influência da cultura, desvelando informações a respeito dessa composição textual. Ou seja, o corpo é uma "caixa complexa de informações, que contém diferentes saberes a respeito do homem e do mundo (HOFF, 2002 apud GARCIA, 2005, p. 31-32).

Villaça (2007) sugere que se pense os textos culturais elaborados como estruturas que devem ter seus sentidos e interpretações relacionados a um terreno político das relações de sentido. Assim, "a moda dada como um processo cultural produtor de sentidos, constrói posições de sujeito, identidades individuais e grupais, cria códigos que guerreiam entre si, num fórum que se globaliza progressivamente" (VILLAÇA, 2007, p.144).

Ainda segundo a autora, a moda pode sugerir estratégias ao corpo para que se expresse, a partir de recursos estéticos e de consumo, podendo funcionar como "elementos de cidadania, democratização e comunicação, [...] exclusão elitista, via códigos simultaneamente rígidos e sutis [...]" (VILLAÇA, 2007, p.145).

Neste estudo, reflete-se sobre os novos sentidos apresentados em discursos a respeito de uma espécie de movimento que, desde 2013, vem sendo compartilhado, pela internet, em sites e redes sociais, qual seja, a aceitação e uso de cabelos grisalhos ou brancos pelas mulheres. Os cabelos embranquecidos ou grisalhos são índices de envelhecimento muito perceptíveis visualmente, podendo significar que a juventude, a beleza e o vigor estão sendo substituídos por outras características físicas comuns ao processo de envelhecimento, mas, muitas vezes, não muito bem aceitas socialmente (rugos, manchas, ressecamento da pele, dificuldades motoras, entre outras).

Apesar da dificuldade de aceitação dos sintomas e do processo de envelhecimento, o que se tem visto é cada vez mais o aumento do número de pessoas com mais de 60 anos: a sociedade está envelhecendo.

[133]

Velhice no Brasil

A população brasileira envelhece em ritmo intenso. Isso, entretanto, não é uma exclusividade deste país, pois indivíduos no mundo todo têm mostrado altos índices de longevidade. Os resultados de pesquisas demográficas apontam para a possibilidade de existência de um número muito elevado de indivíduos com mais de 60 anos brevemente. Ou seja, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em documento publicado em 2002 (IBGE, 2002), há a projeção de que em 2050 a população de pessoas idosas poderá ser de quase dois bilhões no mundo todo, o que equivalerá à mesma quantidade da população de 0 a 14 anos de idade, dados que são confirmados por outro documento, elaborado pela Organização Mundial de Saúde (OMS), reforçando que 80% desses indivíduos residirão em países em desenvolvimento (WORLD HEALTH ORGANIZATION, 2005).

Diante dessa situação, é inevitável que estudos a respeito desse grupo social sejam realizados, principalmente em virtude das alterações de características que os idosos atuais têm demonstrado, em comparação com os idosos do século passado.

Dessa forma, verifica-se que diversas áreas de estudo, como a Gerontologia, a Sociologia, a Medicina, a Comunicação, a Antropologia e a Moda

demonstram preocupação em discutir questões, pertinentes a cada ciência, relacionadas ao envelhecimento populacional.

Um dos primeiros e mais conhecidos estudos, sob a forma de reflexão de sua própria situação, foi realizado por Simone de Beauvoir na década de 1970, quando ela mesma se deparou com essa fase da vida.

A autora menciona que o avanço da idade passou a ser visto como um período de perdas e dependências, e, além disso,

[...] as pessoas idosas são encaradas como membros inferiores. Muitos consideram insulto qualquer alusão a sua idade: querem julgar-se jovens, custe o que custar: preferem acreditar que estão doentes, mas não velhos. A outros, parece mais cômodo serem tidos por velhos, mesmo prematuramente: a velhice proporciona álibis, autoriza o rebaixamento das exigências; entregar-se a ela é menos cansativo que recusá-la (BEAUVOIR, 1970, p. 10).

[134]

Na citação de Beauvoir, pode-se cogitar a percepção da velhice sob dois aspectos: como algo incômodo, não desejado, ou como a possibilidade de o indivíduo ser tratado com mais tolerância na sociedade. De uma ou de outra maneira, o idoso é identificado socialmente e sua atuação é mais intensa nas últimas décadas, por conta de políticas públicas voltadas para esse grupo social.

No Brasil, muitos estudos foram desenvolvidos a partir da década de 1990 a respeito do envelhecimento, pois foi um período em que se viu a promulgação de leis para a proteção da pessoa idosa, tanto no país quanto no exterior. Leis que designavam a necessidade de igualdade do velho aos demais indivíduos, assim como assistência para a saúde e financeira, esta sob a forma de aposentadoria ou pensão. Se, na década de 1970, o idoso estava fadado a passar dificuldades, miséria, na década de 1990 verifica-se a criação de casas para o cuidado dessa população, os clubes dos idosos, com encontros semanais e a oferta de cursos em instituições destinadas exclusivamente à população com mais de 60 anos (Universidades Abertas para a Terceira Idade).

Então, se a gerência da velhice foi considerada, por muito tempo, responsabilidade da esfera familiar e privada, por questões individuais ou filantrópicas transformou-se em gestão da esfera pública. Em consequência disso, Debert (2012, p. 147) explica que

Tentativas de homogeneização das representações da velhice são acionadas e uma nova categoria cultural é produzida: os idosos, como um conjunto autônomo e coerente que impõe outro recorte à geografia social, autorizando a colocação em prática de modos específicos de gestão.

Assim, para Debert (2012) o idoso deixou de ser um ator ausente das práticas sociais, bem como do conjunto de produções sociais, sendo possível verificar a presença deles em inúmeros espaços da sociedade.

Desse modo, pode-se inferir que a velhice, nos últimos tempos, deixou, para um grande grupo de indivíduos, de ser uma fase da vida que os condenava à reclusão ou ao abandono social, para se tornar um momento em que os indivíduos estão ativos nos grupos sociais. Um dos motivos que justifica essa alteração da percepção da figura do indivíduo velho advém do fato de que, com os recursos financeiros que possuem, os idosos compõem um grande grupo com poder financeiro para o consumo e que tem, efetivamente, consumido todo tipo de objetos, para si e para a família. Outros idosos, apesar da idade, preferem continuar trabalhando a fim de se manterem ativos e produtivos. Alguns dados demográficos indicam, inclusive, que há uma parcela de idosos que sustenta seus descendentes – filhos e netos –, tornando-se os mantenedores das famílias.

[135]

Diante dessas alterações, da saída da reclusão para a participação ativa na sociedade, autores como Debert (2010) sugerem que a velhice estaria assumindo características de uma "nova juventude", ou seja, o velho atual é mais ativo, mais participativo, convive mais com outros de sua idade, mantém-se no mercado de trabalho por mais tempo, viaja mais, realiza seus desejos sem culpa.

Assim, ao ser ressignificada a velhice, vê-se que certas cobranças também são bastante presentes, principalmente para as idosas, e muito em relação aos seus corpos ou comportamentos. Ou seja, presencia-se exigências de camuflagem dos traços físicos do envelhecimento, que não é exclusividade das mulheres velhas; mas elas têm, de acordo com padrões culturais, a necessidade de parecerem jovens fisicamente. Ou seja, as marcas da velhice devem ser disfarçadas, pois, apesar de a sociedade estar envelhecendo, no Brasil é o aspecto, o comportamento, o visual, o espírito, o corpo jovem que é desejado e almejado por inúmeros indivíduos.

Por outro lado, também é possível verificar a negação de certa regra estética em relação a um signo imediatamente ligado ao envelhecimento e a irrupção de outra: o uso de cabelos grisalhos ou brancos. Observa-se que nos últimos quatro anos, muitas mulheres têm deixado seus cabelos

embranquecerem, sem se preocupar em pintá-los; esta ação, de alcance mundial, tem sido nomeada como "revolução grisalha".

Cabelos brancos/grisalhos: a midiaticização e a ressignificação da revolução grisalha

A relação moda e corpo é discutida por muitos autores que explicam como o corpo transforma-se em discursividade, representando aspectos culturais em vários momentos históricos. Villaça (2007) apresenta, por exemplo, características dos corpos de várias décadas, apontando como esses corpos deveriam ser a fim de se enquadrarem nos padrões desejados na moda de cada época. A autora salienta a parceria estabelecida entre cultura e mídia para a reafirmação dos formatos dos corpos, ou seja, a publicização dos corpos em veículos de comunicação corrobora para que este ou aquele aspecto seja valorizado em determinados momentos históricos. Para Villaça (2007, p. 226), "é no espaço midiático que se constroem e desconstroem aparências dotadas de atitudes próprias".

[136] A midiaticização pode ser considerada um processo recente e em evolução, que tem transformado as relações entre produção e recepção dos produtos. De acordo com Gomes (2017, p. 66), uma das principais características desse processo é "o deslocamento das pessoas do palco (onde são sujeitos e atores) à plateia (onde sua atitude é passiva)". Assim, emissor e receptor trocam de papéis a cada momento de comunicação, as mensagens não são mais de uma única direção para outra, há a circulação dessas mensagens, transformando receptor em emissor e emissor em receptor.

Ainda de acordo com o autor, dada a complexidade desse processo, observar-se nele mecanismos de produção de sentido social, tendo a linguagem papel mediador fundamental no processo. Gomes (2017) indica que a midiaticização é a chave hermenêutica para compreender e interpretar a realidade, e que a sociedade percebe e se percebe a partir dos processos da mídia. Desse modo, o autor sugere que se reflita a respeito do papel dos meios massivos como espaços mediadores para a construção de sentidos.

Como já mencionado, neste estudo pretende-se refletir a respeito dos significados atuais dos cabelos brancos ou grisalhos, que podem ter significações diversas da tradicional, nas quais são entendidos como a aproximação evidente da velhice. Ou seja, o aparecimento deles remete ao processo de envelhecimento e a todas as consequências físicas e sociais decorrentes desse período. Optou-se por fazer essa verificação em textos midiáticos, que circulam nos espaços virtuais dos sites de rede social, uma vez que, no Brasil, o corpo é capital, ele é caro ao indivíduo, e a beleza e sua manutenção é requisito importante para a maior parte das pessoas. A opção pelo espaço virtual dá-se pelo fato de que o Brasil tem um número muito

elevado de idosos que acessam a internet e as redes sociais (DINO, 2017), justificando a escolha dessa ambiência.

Ao observar publicações nos espaços virtuais mencionados, pode-se encontrar, desde 2013, uma série de textos publicados explorando o assunto: a aceitação e o uso dos cabelos grisalhos ou brancos, correspondendo ao mesmo período de publicações nos Estados Unidos e na Europa, em matérias de blogs e sites (LISA, 2017).

No Brasil, uma das primeiras matérias publicadas foi no portal *iG*: "Cheios de estilo, os cabelos brancos não precisam ser sinônimo de velhice e descuido. Aprenda a tratar dos fiozinhos e garantir o melhor visual sem apelar para a tintura"¹. Nessa matéria, ainda se observa a ideia de que cabelos não tingidos representam não somente a velhice, mas também o descuido. Também é lembrado que o cabelo branco não é exclusividade de mulheres mais velhas, pois apresenta o relato de mulheres com 30, 40 anos que desde jovens viram seus cabelos perderem a cor natural.

No site *50 emais*, organizado e mantido por Maya Santana, pode-se encontrar várias publicações relacionadas ao tema, discutindo a presença e aceitação dos cabelos brancos.

[137]

Na primeira delas, em agosto de 2013, Maya publicou uma matéria intitulada "Elas assumem cada vez mais jovens os fios brancos"², apresentando uma série de mulheres que passaram a não pintar mais seus cabelos. A autora menciona: "A onda prateada é protagonizada por mulheres de personalidade forte, bem-humoradas e que têm um discurso pautado pela pacífica aceitação da passagem do tempo".

Assim, observa-se que as mulheres que deixam seus cabelos brancos têm algumas características – o bom humor, a personalidade forte – e não estão muito preocupadas em seguir determinadas regras, aceitando que o processo de envelhecimento é inevitável.

Ainda em 2013 foram publicadas mais duas matérias³ discutindo o assunto, com exemplos de mulheres que assumiram os brancos, ressaltando que, muitas vezes, eram interpeladas por outras mulheres ou homens, que sugeriam que pintassem os cabelos, pois o cabelo branco remetia ao desleixo. Essa é uma das significações ainda recorrentes em relação aos cabelos brancos – a falta de cuidado consigo –, como se o branquear dos cabelos fosse exclusivamente por falta de asseio, de cuidados por parte da pessoa, e não uma consequência hereditária ou da velhice.

Em setembro de 2014, o site publicou um texto intitulado "Mulheres que deixam o tempo agir naturalmente"⁴, falando dos cabelos brancos assumidos por algumas mulheres, mas também discutindo a manutenção do

corpo natural, ou seja, sem intervenções cirúrgicas. Esta matéria apresenta clara crítica aos padrões estéticos que são determinados para as mulheres, independentemente da idade que tenham.

Em 2015 observa-se a publicação de três matérias⁵ discutindo a aceitação dos cabelos brancos pelas mulheres. Em uma delas há a menção à necessidade de uma revolução dos cabelos brancos⁶. Nessas publicações há o relato de mulheres que assumiram seus brancos com naturalidade, para evitarem a "escravidão das tinturas", como afirma Laurení, uma comerciante que aceitou os brancos com 51 anos de idade⁷. Em outra matéria deste mesmo ano, outra mulher disse que passou a manter seus cabelos brancos, mas que os sobrinhos "acham um horror", evidenciando que há a imposição por parte dos grupos sociais de que as mulheres evitem os cabelos brancos, ou disfarcem-nos de alguma maneira.

No ano de 2016, o site publicou nove matérias sobre o assunto cabelos brancos e sua aceitação. Em três dessas matérias é discutido o uso dos brancos/platinados por jovens, afirmando que eles estão na moda, apresentando dicas dos cuidados na manutenção desses cabelos. A autora menciona⁸ que isso pode ser bom, pois valoriza os brancos, colocando-os em discussão, bem como naturalizando-os. Então, se uma jovem usa cabelos brancos, pode-se pensar em uma nova significação para essa cor de cabelos; pensa-se em ruptura de regras, rebeldia, necessidade de se diferenciar dos demais.

[138]

Em 2017, são apresentadas quatro matérias cujos títulos têm expressões que chamam o leitor para refletir com a autora. Em 19 de julho de 2017, o título "Boas histórias de libertação e de aceitação dos cabelos brancos"⁹ indica que assumir o cabelo branco pode ser considerado como libertador para as mulheres. Nesse sentido, é possível inferir que a necessidade de ir ao salão, ou de pintar os cabelos, observando uma periodicidade determinada, torna-se para a maioria das mulheres sinônimo de aprisionamento, uma rotina que controla sua aparência. E, no momento em que assumem os brancos e grisalhos, a liberdade chega, pois muitos cuidados serão deixados de lado – por exemplo, pintura, luzes, reflexos.

Outra matéria, publicada em 17 de agosto de 2017¹⁰, apresenta o título "Revolução na cabeça das mulheres: a moda dos cabelos brancos" e fala da experiência de uma mulher, ex-editora de uma revista de moda, que resolveu assumir os cabelos brancos, e de como esse fato causou surpresa no seu entorno. Essa matéria ilustra como determinados campos têm suas regras muito bem determinadas, pois quando um indivíduo discorda do determinado causa espanto entre os demais participantes.

Outros dois textos foram publicados, um com o título "Com tantas adeptas, onda dos cabelos brancos chegou para ficar"¹¹ (23 de outubro de 2017) e "Assumir a cabeleira branca significa aceitação e libertação (28 de novembro de 2017)"¹². A matéria do dia 23 de outubro usa a palavra "onda", podendo levar o leitor a pensar que essa também é uma moda, como o é pintar os cabelos, mas que tal onda chegou com força e que deve ficar, ou seja, deverá ser assumida por um grande número de mulheres, fato que se tem observado. O outro texto reitera a ideia de liberdade, mas em que sentidos pode-se falar? Somente o fato de não precisar pintar os cabelos? O fato de poder não seguir regras em relação à aparência física? Ou o fato de que o envelhecimento deve ser aceito pela sociedade? São sentidos possíveis enunciados pelos textos.

E, finalmente em 2018, no dia 28 de janeiro, a autora publica a matéria "Cada vez mais mulheres fazem opção por não pintar o cabelo"¹³. Essa matéria enumera uma série de mulheres que deixaram de pintar seus cabelos, assumindo os brancos. Entretanto, algumas delas sofreram por conta de críticas de pessoas que dizem ser "relaxamento" o ato de assumir os cabelos brancos.

[139]

Além das matérias publicadas no site mencionado, pode-se encontrar vários grupos de *Facebook* centrados na temática cabelos brancos/grisalhos. Alguns exemplos são: "Tenho cabelos brancos, e daí?"; "Revolução grisalha"; "Cabelos brancos e grisalhos"; "Branco e prata"; "Cabelos brancos e lindos"; "Cabelo branco"; "Grisalhos brilhantes"; "Meus cabelos brancos", "Projeto grisalha"; "Projeto cabelos grisalhos/brancos".

Nesses espaços midiáticos, os participantes, mulheres na maioria, discutem os significados do cabelo branco postando fotos suas com os cabelos brancos ou grisalhos. Ou seja, torna-se um espaço de relato e de interação, no qual as mulheres reafirmam suas escolhas, o não pintar mais os cabelos e assumir os brancos, e também se motivam, estabelecendo uma relação de parceria e compreensão. Esses grupos aparentemente dão força àquelas mulheres que optam por aceitar que seus cabelos perdem a cor com o passar dos anos.

Nesses grupos, muitas mulheres apresentam e discutem a transição dos cabelos coloridos para grisalhos e brancos, enfatizando que, ao deixarem esse processo ocorrer, de forma natural ou com auxílio de um profissional, a sensação é de liberdade, associando o fato de usarem tintura nos cabelos como escravidão, prisão. Verifica-se que a sociedade exerce certa força ao sugerir/exigir que a mulher esconda os efeitos do tempo nos cabelos, disfarçando essa passagem com a pintura.

A temática dos cabelos brancos/grisalhos também é tratada em sites de jornais e revistas, como matéria publicada em 14 de julho de 2017 pela Revista *Isto É*, com o título: "Revolução grisalha: adeus tinturas, cabelos brancos estão na moda"¹⁴. Essa matéria foi reproduzida no site *50 e mais*, conforme já mencionado.

O site *Modices* também tratou do assunto, em 7 de agosto de 2017, com o texto: "Em paz com o cabelo branco: como assumir o visual grisalho e levar a autoestima lá pra cima"¹⁵. Na matéria são apresentadas várias mulheres famosas e anônimas que resolveram assumir os cabelos brancos de vez. São apresentadas sugestões de cortes e de penteados para esses cabelos. Interessante verificar que o título da matéria sugere que os cabelos brancos podem diminuir a autoestima de alguém – seria a confirmação do envelhecimento? A perda de juventude? –, reiterando a cobrança da "boa aparência" realizada pela sociedade.

O site da revista *Marie Claire* publicou, em 11 de março de 2017, a matéria "Tudo o que você precisa saber sobre cabelos brancos"¹⁶, discutindo como e porquê aparecem os fios brancos, bem como devem ser tratados. Além disso, apresentou alguns exemplos de famosos que passaram a usar os cabelos brancos.

[140]

Assim, o que se percebe é que o fato de deixar os cabelos de maneira natural, indicando que o envelhecimento está se processando no indivíduo, é de algo revolucionário, pois contraria a orientação social de tingir os cabelos brancos.

Com os textos mencionados, pode-se observar que a temática cabelos brancos/grisalhos tornou-se algo recorrente nos espaços midiáticos, fazendo circular novos sentidos sobre esse signo.

Outro aspecto, de acordo com os sites e páginas de *Facebook* observadas, foi a aceitação do aparecimento e uso dos brancos com mais tranquilidade, ao menos para as mulheres que os adotam, pois encontram, como pode ser visto em sites e grupos de *Facebook*, apoio para tal alteração física. Entretanto, é preciso observar que em algumas publicações são utilizadas imagens de mulheres famosas, atrizes, apresentadoras, modelos como símbolos da possibilidade de aceitação dessa nova condição: a perda de cor dos cabelos. Essa estratégia discursiva parece acalentar as demais mulheres, pois, em um país como este, que prioriza a aparência, se aquelas mulheres consideradas modelos de corporeidades assumem seus brancos, todas as demais também podem fazê-lo.

Algumas conclusões

O corpo humano tem se mostrado como texto e linguagem nos processos de midiaticização. Texto, pois enuncia mensagens a partir

do arranjo de inúmeros signos utilizados pelos indivíduos, como suas roupas, seus acessórios, sua postura, cor e formas de arrumar os cabelos, entre outros aspectos. Também é linguagem, pois estabelece a mediação entre o próprio indivíduo e a sociedade, evidenciando em si mesmo seu posicionamento em relação a uma série de situações.

Neste artigo, a proposta foi refletir/inferir acerca dos possíveis significados que os cabelos brancos/grisalhos podem ter para mulheres que assumem seu uso. Optou-se por verificar como esses sentidos circulam em espaços midiáticos virtuais, como sites e páginas de *Facebook*.

Percebe-se que há claro estímulo por parte de alguns veículos de comunicação na valorização dos brancos, muitas vezes contrariando o senso comum, ou seja, de que os brancos podem refletir desleixo, aumentar visualmente a idade da pessoa, por exemplo.

A postura assumida nesses espaços pode colaborar para que certas normas ou padrões estéticos e visuais arraigados na sociedade brasileira sejam questionados e rompidos, estimulando a aceitação de certos fatos, como o envelhecimento, por exemplo, dando a esse processo a naturalidade que ele deve ter.

Evidentemente, não se deve esquecer que mesmo que as mulheres assumam seus cabelos brancos, ou seja, o processo de envelhecimento, o mercado estará disponível para oferecer todos os produtos necessários para a manutenção deles.

Apesar disso, é importante que a sociedade perceba o envelhecer como um processo natural e inevitável, e que a presença de idosos se tornará cada vez mais recorrente em todos os espaços sociais.

Recebido: 2-10-2018

Aprovado: 5-11-2018

NOTAS

¹ PORFÍRIO, Anita. Mulheres de 30, 40 e 50 anos recusam a tintura e assumem os cabelos brancos. *IG*, 8 ago. 2013. Delas. Disponível em: <https://delas.ig.com.br/beleza/cabelos/2013-08-08/mulheres-de-30-40-e-50-anos-recusam-a-tintura-e-assumem-os-cabelos-brancos.html>. Acesso em: 1 out. 2018.

² SANTANA, Maya. Ainda jovem, elas estão assumindo cabelos brancos. *50emais*. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/ainda-jovem-elas-estao-assumindo-os-cabelos-brancos/>. Acesso em: 1 out. 2018.

³ SANTANA, Maya. Elas assumem cada vez mais jovens os fios brancos. *50emais*, 18 ago. 2013. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/elas-assumem-cada-vez-mais-jovens-os-fios-brancos/>. Acesso em: 1 out. 2018. e SANTANA, Maya. A musa dos cabelos brancos. *50emais*, 24 set. 2013. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/a-musa-de-cabelos-brancos/>. Acesso em: 1 out. 2018.

⁴ SANTANA, Maya. Mulheres que deixam o tempo agir naturalmente. *50emais*. 10 set. 2014. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/mulheres-que-deixam-o-tempo-agir-naturalmente/>. Acesso em: 2 out. 2018.

⁵ SANTANA, Maya. Mulheres revelam porque assumiram os cabelos brancos. *50emais*. 28 set. 2015. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/page/3/?s=cabelos+brancos>. Acesso em 1 out. 2018.

⁶ SANTANA, Maya. Precisamos fazer a rebelião dos cabelos brancos. *50emais*. 25 abr. 2015. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/page/3/?s=cabelos+brancos>. Acesso em: 1 out. 2018.

⁷ SANTANA, Maya. Uma breve história de como parei de pintar meus cabelos. *50emais*. 11 dez. 2015. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/page/3/?s=cabelos+brancos>. Acesso em: 1 out. 2018.

⁸ SANTANA, Maya. Cabelos grisalhos: como adotá-los com charme e leveza. *50emais*. 14 jul. 2016. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/page/3/?s=cabelos+brancos>. Acesso em: 1 out. 2018.

⁹ SANTANA, Maya. Boas histórias de libertação e de aceitação dos cabelos brancos. *50emais*. 19 jul. 2017. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/page/3/?s=cabelos+brancos>. Acesso em: 1 out. 2018.

¹⁰ SANTANA, Maya. Revolução na cabeça das mulheres: a moda dos cabelos brancos. *50emais*. 17 ago. 2017. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/page/3/?s=cabelos+brancos>. Acesso em: 1 out. 2018.

¹¹ SANTANA, Maya. Com tantas adeptas, onda dos cabelos brancos chegou para ficar. *50emais*. 23 out. 2017. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/page/3/?s=cabelos+brancos>. Acesso em: 1 out. 2018.

¹² SANTANA, Maya. Assumir a cabeleira branca significa aceitação e libertação. *50emais*. 28 nov. 2017. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/page/3/?s=cabelos+brancos>. Acesso em: 1 out. 2018.

¹³ SANTANA, Maya. Cada vez mais mulheres fazem opção por não pintar o cabelo. *50emais*. 28 jan. 2018. Disponível em: <http://www.50emais.com.br/page/3/?s=cabelos+brancos>. Acesso em: 1 out. 2018.

¹⁴ Revolução grisalha: adeus tinturas, cabelos brancos estão na moda. *Isto É*. 14 ago. 2017. Disponível em: <https://istoe.com.br/revolucao-grisalha-adeus-tinturas-cabelos-brancos-estao-na-moda/>. Acesso em: 3 out. 2018.

¹⁵ Em paz com o cabelo branco: como assumir o visual grisalho e levar a autoestima lá pra cima. *Modices*, 7 ago. 2017. Disponível em: <https://www.modices.com.br/beleza/cabelo-branco-como-usar-grisalho/>. Acesso em: 3 out. 2018.

¹⁶ TUDO o que você precisa saber sobre cabelos brancos. *Revista Marie Claire*. 10 mar. 2017. Disponível em: <https://revistamarielcraie.globo.com/Beleza/noticia/2017/03/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-cabelos-brancos-esta-aqui.html>. Acesso em: 3 out. 2018.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*: as relações com o mundo. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Difusão Européia do Livro, 1970.
- BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Direitos Humanos. Secretaria Nacional de Promoção e Defesa dos Direitos Humanos. *Dados sobre o envelhecimento no Brasil*. Brasília, DF: Coordenação Geral dos Direitos do Idoso, 2013. Disponível em <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/pdf/envelhecimento.pdf>. Acesso em: 5 set. 2018.
- DEBERT, Guita G. *A reinvenção da velhice*: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2012.
- DEBERT, Guita G. A dissolução da vida adulta e a juventude como valor. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 16, n. 34, p. 49-70, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832010000200003>. Acesso em: 20 jul. 2018.
- DINO. Idosos apostam na tecnologia para se relacionar e abandonar a solidão. *Exame*, 23 nov. 2017. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/negocios/dino/idosos-apostam-na-tecnologia-para-se-relacionar-e-abandonar-a-solidao/>. Acesso em: 1 out. 2018.
- GARCIA, Wilton. *Corpo, mídia e representação*: estudos contemporâneos. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- GARDIN, Carlos. O corpo mídia: modos e moda. In: OLIVEIRA, Ana C. de; CASTILHO, Kathia (org.). *Corpo e Moda*: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.
- GOLDENBERG, Mirian. O corpo como capital: para compreender a cultura brasileira. *Arquivos em Movimento*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, julho/dezembro, 2006.
- GOMES, Pedro G. *Dos meios às mediações*: um conceito em evolução. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2017.
- IBGE. Perfil dos idosos responsáveis pelos domicílios. *Comunicação Social*. 25 de julho de 2002. Disponível em: <https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/25072002pidoso.shtm>. Acesso em: 3 out. 2018.
- LISA. Grey Revolution. *Adventure Lisa*. 13 ago. 2014. Disponível em: <http://adventurelisa.blogspot.com/2014/08/grey-revolution.html>. Acesso em: 1 out. 2018.
- VILLAÇA, Nízia. *A edição do copo*: tecnociência, artes e moda. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2007.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. *Envelhecimento ativo*: uma política de saúde. Tradução Suzana Gontijo. Brasília: Organização Pan-Americana da Saúde, 2005. Disponível em: http://bvsm.saude.gov.br/bvs/publicacoes/envelhecimento_ativo.pdf. Acesso em: 20 jul. 2018.



O vestir político: as estampas wax holandais como ferramentas de afirmação da identidade afro-brasileira

Political dressing: wax hollandais as ethnic tools of afro-Brazilian identity affirmation

[DANDARA MAIA]

Mestra em Artes Visuais pela UFRJ.

E-mail: dandaramsilva@gmail.com

[resumo] Este artigo tem o objetivo de discutir o papel das estampas *wax hollandais* na política de afirmação étnica carioca através da moda. Apoiadas nas teorias de Hobsbawm e Ranger (1997) e Lívio Sansone (2004), analisamos como estas estampas comunicam ideias de tradição e origem associadas à etnicidade afro-brasileira, materializando representações do continente africano. Percebemos a importância que os movimentos negros dão aos objetos da cultura material de referência africana, ou afro-brasileira, para expressar ideias políticas relacionadas a identidade étnica. Por meio de pesquisa qualitativa, realizada com criadoras de moda afro-brasileiras do Rio de Janeiro, comprovamos a adoção consciente das estampas pelo seu potencial de linguagem apontada por Barthes (2005).

[palavras-chave]

eticidade; cultura material; moda;
imagem; estampa africana.

[145]

[abstract] This article aims to discuss the role of *Wax Prints* in ethnic affirmation politics through fashion in Rio de Janeiro. Based on Hobsbawm and Ranger's (1997) and Lívio Sansone's (2005) studies we analyse how these prints convey ideas of tradition and origin associated with the Afro-Brazilian ethnicity, materializing the representation of the African continent. We became aware of how important it is to black social movements to adopt objects of the material African or Afro-Brazilian cultures as a way of expressing their political ideas directly related to ethnic identities. The article reveals results from the qualitative research that has been carried out with Afro-Brazilian fashion designers who use *Wax print* fabrics confirming their intentional use by its language potential pointed out by Barthes (2005).

[keywords] ethnicity; material culture; fashion; image; African prints.

Introdução

Este artigo é parte da nossa dissertação de mestrado, por meio da qual percebemos, nos últimos cinco anos, o crescente debate sobre racismo no Brasil e quais estratégias eficazes devem ser adotadas para diminuir a pressão do preconceito sobre os negros brasileiros. Ao mesmo tempo, notamos que não apenas as ações institucionais são questionadas ou co-bradas, mas, principalmente, a maneira como o negro é retratado – ou a sua própria ausência – nos meios de mídia e consumo.

A discussão sobre o racismo invadiu as diversas esferas da sociedade e recaiu quase que imediatamente sobre a moda, suas manifestações e representações do corpo negro. A internet, uma ferramenta poderosa de comunicação, é o principal espaço de debate e impulsionou o questionamento sobre os objetos culturais usados no vestir do afro-brasileiro.

O objetivo deste artigo é constatar o papel das estampas *wax hollandais*, percebidas no Brasil como africanas, no discurso afirmador da identidade étnica afro-brasileira na cidade do Rio de Janeiro e a consequente construção de uma representação de culturas africanas por meio do tecido. Através da imagem de sua superfície, essas representações comunicam posicionamentos políticos associados com as lutas e discussões antirracismo. Menos do que discutir a própria questão identitária africana, o artigo se propõe a narrar como o *wax hollandais* permeia o processo de assunção dessa etnicidade.

[146]

As estampas *wax hollandais* aparecem com frequência entre os tecidos escolhidos por estilistas cariocas que se propõem a fabricar roupas para mulheres negras em processo de descoberta ou afirmação da identidade étnica afro-brasileira. *Wax hollandais* é uma estampa feita em tecido de algodão a partir da mecanização do *batikjavanês*. O *batik* é uma técnica indiana que se espalhou por outros países da Ásia até chegar ao continente africano, e que utiliza cera para criar os desenhos através de ferramentas como um carimbo de metal, o *tjap*. Posteriormente, o tecido é tingido e a cera derretida, revelando os desenhos.

Nossa escolha em trabalhar com essas estampas se dá por sua história complexa e interessante de interações culturais em um cenário de colonização. O *wax* se tornou uma imagem recorrente de referência à cultura africana em países como Estados Unidos e Brasil. Nzinga, Baobá Brasil, Bieta Lecompte, VB Atelier e Adriana dos Santos são algumas das marcas e artesãs que importam *wax hollandais* de países como Angola, Costa do Marfim, Benin e outros locais da África Ocidental para o Rio de Janeiro. A importação acontece via vendedores autônomos angolanos ou pela própria empreendedora que traz os tecidos na bagagem das viagens de compra, o que torna por vezes difícil rastrear o caminho que as peças de tecidos percorrem desde sua fabricação até chegar ao Brasil. Uma das dificuldades da pesquisa foi delimitar um recorte espacial dos tecidos *wax* no continente

africano, dada sua presença significativa no vestir de toda a África Ocidental. Ainda, atualmente a produção de *wax hollandais* é dividida entre três grandes mercados: África, Holanda e China. No continente africano, empresas chinesas e europeias disputam o mercado de tecidos *wax* em diversos segmentos econômicos, oferecendo alternativas aos luxuosos e onerosos tecidos da holandesa Vlisco, empresa que reivindica a autoria do *wax* no século XIX. Entendemos que a pluralidade cultural do continente não deve ser referenciada de modo generalizado; entretanto, este artigo explora o uso do *wax* na cidade do Rio de Janeiro apontando a intencionalidade de se estabelecer uma conexão com o continente africano através do próprio tecido.

Essas microempresas são dirigidas por descendentes de africanos ou afro-brasileiros. As entrevistas conduzidas com as empreendedoras foram realizadas no contexto da pesquisa de dissertação de mestrado *Wax hollandais: a estampa africana como ferramenta da afirmação étnica carioca* (MAIA, 2018). A partir das entrevistas conseguimos perceber a proposta de valorizar a cultura e a beleza africana e afrodescendente por meio da moda. As afro-criadoras aspiram unir estética e padronagens que referenciam o território africano em um formato ocidental e registrar a trajetória de suas conquistas políticas e sociais. O uso destas padronagens remetem a um território que está intimamente ligado à história do Brasil.

[147]

Os movimentos negros atuais buscam, por meio da moda, expressar sua afiliação ao grupo étnico afro-brasileiro como uma resposta ao racismo que impera no país. Um racismo que não somente limita direitos civis básicos, como também reprova o uso de objetos estéticos indumentários relacionados com a cultura africana e seus desdobramentos em comunidades diaspóricas. Entendemos a diáspora à luz das teorias transnacionais em autores como Paul Gilroy. O teórico americano questiona a noção fixada de raça e propõe pensar a etnicidade do ponto de vista do Atlântico Negro, que une pessoas dispersas por uma empreitada política, histórica, e filosófica multicentrada e fora do corpo físico (GILROY, 2012, p. 17).

Essa orientação nutre uma urgência na comunidade afro-brasileira em assumir uma estética de moda mais afrocentrada e uma consequente inversão do discurso de branqueamento institucionalizado no início do século XX. Como bem ilustrado por Giovana Xavier (2013, p. 436-438), o período de pós-abolição brasileiro foi repleto de propagandas nas quais se associava a busca pela cidadania plena dos recém-alforriados com a manipulação da sua própria forma física, seja pelo clareamento da pele ou pelo alisamento do cabelo crespo.

O continente africano aparece na comunidade afro-brasileira mais engajada em uma política de afirmação como uma referência à ancestralidade dos negros brasileiros. Devido ao histórico de tráfico de pessoas de regiões da África para o Brasil, as informações sobre linhagens familiares

são difíceis de serem acessadas. Sendo assim, o continente "África" é posto como uma representação de um lugar e uma história anterior ao terror da escravidão. O *wax*, que, de alguma maneira, possui uma referência forte no continente, é usado como materialização deste território imaginado, embora seu desenvolvimento tenha se dado no período do imperialismo europeu e apogeu da Revolução Industrial.

A moda articula discursos por meio da imagem e a estampa é protagonista neste cenário. Este tecido carrega em si uma série de misturas e resquícios de técnicas, imaginários e interações entre várias culturas e pessoas. Sua imagem forte é facilmente reconhecida e possui uma convenção no que se refere à maneira como é desenhado e produzido, seguindo padrões de cores, formas e texturas. Sua história controversa não impediu que ele se espalhasse pelo mundo e se tornasse um símbolo de "africanidade".

Apoiamos nossa pesquisa no conceito de etnicidade trabalhado por autores como Poutignat e Streiff-Fenart (1997) e Lívio Sansone (2004), para entender a dinâmica de pertencimento a um grupo que é materializada no objeto cultural – tecido estampado – e resgata as significações de tempo, tradição e ideias de ancestralidade – palavras associadas ao tecido pelas próprias entrevistadas. A carga de ancestralidade africana que o tecido ganha pelos consumidores e pelas empreendedoras se deve à construção de uma tradição inventada, conceito apresentado por Hobsbawm e Ranger (1997), que ganha reflexo nos estudos sobre o objeto antigo de Baudrillard (2002).

[148]

A moda como linguagem, portanto, seria capaz de emitir discursos e assumir papéis sociais. Diane Crane (2006) compreende o vestuário como artefatos que criam comportamentos por sua capacidade de permitir que as pessoas afirmem identidades sociais. A autora estabelece as diferenças e semelhanças da moda em seu papel de distinção de classes durante a era moderna e a fragmentação de identidades do consumo na contemporaneidade. Destarte, o padrão têxtil *wax hollandais* não é apenas uma estampa. As superfícies são os locais onde se dá a transformação de informações em elementos significantes e importantes para a mediação entre corpos e espaços. Moda, cultura e tradição são costuradas com os discursos extraídos das entrevistas a partir da ideia já mencionada de Atlântico Negro de Paul Gilroy (2012) e de Manuela Carneiro da Cunha (2009).

É importante ressaltar que este fenômeno não é exclusivo da cidade do Rio de Janeiro. Constatamos a presença do *wax hollandais* em feiras e eventos também nas cidades de São Paulo, Brasília, Londrina e Salvador e acreditamos que sua presença se estende ainda por outras cidades do país. Na pesquisa, porém, nos limitamos ao Rio de Janeiro, local onde identificamos o uso do *wax* primeiro.

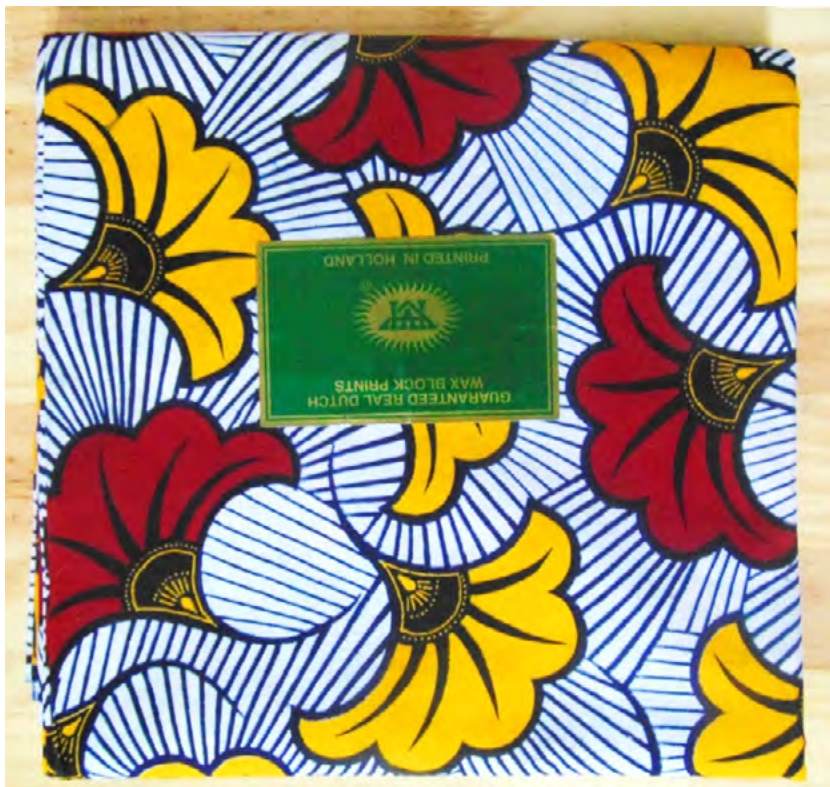
Com este artigo queremos, acima de tudo, demonstrar como as ideias de etnicidade são trabalhadas através de objetos culturais, neste caso o tecido estampado *wax hollandais*, e como este tecido consegue materializar representações e auxiliar o processo de afirmação étnica na sociedade brasileira.

Identidades étnicas e tradições

A variedade de técnicas de produção de padronagens no continente africano, sejam elas criadas através da tecelagem, do tingimento ou da estampagem, é muito grande. É particularmente interessante, portanto, o destaque que os chamados *wax prints* ganharam fora do continente. A colônia das Índias Ocidentais, hoje Indonésia, pertencia ao Império Holandês durante o século XIX. Durante esse tempo, a empresa holandesa Haarlem Cotton Company desenvolveu uma máquina capaz de mecanizar o processo artesanal de produção do *batik* da ilha de Java. Esses tecidos estampados foram introduzidos no mercado africano, já acostumado com os florais de cores vibrantes indianos, o *chintz*, no Brasil conhecido como chita. Até o início do século XX, a Haarlem seria a única empresa produzindo a estampa *wax* focada no mercado africano ocidental, e a única titular da tecnologia de fabricação. No início do século XX, a também holandesa Van Vlissen & Co., hoje Vlisco, entra na corrida de produção dos *batiks* mecanizados e torna-se a empresa de *wax hollandais* mais importante, e uma das duas que continuam em operação desde então (SYLVANUS, 2016, p. 60-63).

[149]

Figura 1: *Wax hollandais* da empresa Vlisco



Fonte: VLISCO. *Wax hollandais*. 2017. 1 peça de tecido. 5 m x 1,40 m. Acervo da Autora

O *wax hollandais* (figura 1), nesta ocasião, tornara-se tão popular que diversas empresas europeias investiram na sua produção entre os séculos XIX e XX. Diferentes influências foram usadas nos primeiros desenhos. Inspirações nas correntes estilísticas em voga e fontes coletadas em museus sobre arte africana eram interpretadas pelas ideias sobre primitivismo da época e formavam o material no qual os desenhos eram baseados (SYLVANUS, 2016, p. 65).

Os comerciantes europeus que atuavam nos países da África Ocidental perceberam a importância que essas sociedades atribuíam aos tecidos, quantas simbologias e histórias são contadas através destes. De forma intencional, modificaram os desenhos das estampas, obedecendo aos pedidos de modificação de cores e desenhos que compunham as padronagens. Assim, o *wax hollandais*, com o passar do tempo, tornou-se tão africano quanto europeu.

Por anos a empresa holandesa Vlisco vem associando os seus tecidos de algodão estampados com as culturas africanas. Durante o século XX, a principal forma de comercialização do produto se dava pelas mulheres conhecidas em Togo como *Nana Benz*. Essa estratégia contribui para a construção de um imaginário sobre o *wax hollandais* que o tornou reconhecido pelo mundo como a "estamparia africana". Daí surge a problemática da tradição inventada. As fronteiras nebulosas do tempo dão margem a construções de raízes metafóricas, distorcem o passado, mas tornam-se realidades em si mesmas. "Uma organização moderna geralmente afirma ser o oposto do novo, ou seja, estar enraizada na mais remota antiguidade, e o oposto do construído" (HOBSBAWM; RANGER, 1997 p. 22).

Essa tradição inventada é o que observamos no caso do *wax*. A empresa holandesa Vlisco constrói toda a sua comunicação de marca em torno das *Nana Benz* e da relação de décadas com os países da África Ocidental. O interesse vai além da comercialização de tecidos estampados, está principalmente na venda de estampas com histórias, que ganham mais valor, uma vez que são objetos associados com a cultura africana. As estampas *wax* simbolizam o próprio tempo, a tradição. Segundo Baudrillard (2002, p. 83), o objeto antigo é aquele que tem a função do resgate cultural e de significar o tempo. Ele representa aquilo que foi, o seu tempo é perfeito; embora viva no tempo presente, ele é o signo do nascimento e é a própria regressão, aludindo ao mito de origem. Os objetos antigos são relacionados diretamente com a ideia de tradição, porque se fazem necessários para materializar a história. Os tecidos *wax* são objetos antigos, mesmo que sejam produções do tempo presente porque, através do argumento da tradição, largamente explorado por empresas como a Vlisco, eles têm o potencial de materializar esse tempo passado.

As ideias de tradição e ancestralidade são extremamente caras aos grupos étnicos. Sansone (2004, p. 12) defende que a identidade étnica é um constructo social que pode divergir de um contexto para outro. É preciso concebê-la como um processo, afetado pela história e pelas circunstâncias contemporâneas e tanto pela dinâmica local quanto pela global. Pode ser considerada com um recurso, cujo poder depende do contexto em que está inserida. Parte do indivíduo a escolha da assunção de uma identidade étnica, e o autor acrescenta "o modo de administrar a aparência física negra e o uso de traços culturais da tradição" (SANSONE, 2004 p. 25) como um dos fatores que baseiam a etnicidade negra brasileira. Ainda, que a identidade negra esteja associada aos usos específicos do corpo e à aparência porque são capazes de criar o reconhecimento dos indivíduos do mesmo grupo. Uma imagem e uma estética negra fortalecem os laços entre os membros desse grupo étnico. Os objetos de vestuário, dessa maneira, são fator decisivo na construção e manutenção desses laços étnicos.

É assim que, aos poucos, o *wax hollandais* vai adentrando o imaginário afro-brasileiro, à medida em que é associado a uma tradição africana. A tradição inventada e a ideia de objeto antigo foram fatores decisivos para que o *wax* tenha ganhado espaço no Rio de Janeiro. A sua chegada com imigrantes de países como Angola e Senegal, ou a visita de pessoas aos países do continente, despertam a vontade dos afro-brasileiros de estarem em contato com mais objetos de uma cultura considerada ancestral. A busca cada vez maior por produtos que sejam do continente africano potencializou a presença e a importância do *wax hollandais* na moda carioca. Somente por ser considerado um objeto da cultura tradicional africana ele pode ser validado como parte de um discurso político racial.

[151]

A moda carioca no ativismo antirracismo

A relação entre moda e política é forte e pode ser explicada, uma vez que se entenda a imagem criada pela roupa e pelo corpo em seu potencial de comunicação. Ela apresenta-se como um tipo de linguagem, um dispositivo social capaz de expressar discursos políticos. Segundo Castilho (2004, p. 84), o corpo se manifesta como uma estrutura semiótica, "ao mesmo tempo em que a utiliza para instaurar significados, explorando as mais diversas possibilidades de sua expressão." Juntos, corpo e vestuário tornam-se um conjunto que reveste significativamente o ser humano. A linguagem e o vestuário, são ao mesmo tempo sistema e história, ato individual e instituição coletiva (BARTHES, 2005, p. 267).

A conexão entre traje e indumentária é semântica. A indumentária constitui uma relação intelectual notificadora entre os seus usuários. O simbolismo contido no ato de vestir pode ser uma das ferramentas empregadas no fortalecimento do discurso antirracista; uma vez que

o vestuário é um significante (BARTHES, 2005, p. 272-280), ele pode conter discursos de empoderamento das identidades étnicas, formando uma linguagem forte no enfrentamento a discursos racistas propagados por determinados grupos.

O movimento *Black Power* americano influenciou artistas brasileiros como Tony Tornado que, nos anos 1960, causava *frisson* com suas roupas coloridas, acessórios extravagantes e uma volumosa cabeleira crespa. Suas performances e sua música caracterizam-se como uma ameaça à ordem durante a ditadura militar brasileira, era visto pelo governo militar como "um líder negro capaz de incitar a formação de organizações políticas no Brasil como os Panteras Negras" (PELEGRINI; ALVES, 2011).

A classe artística negra brasileira usou a moda para contestar as políticas de miscigenação que trabalharam historicamente para enquadrar o negro num papel de subserviência e minar sua autoestima. Os afro-brasileiros formam uma grande parcela da população que não possui o mesmo acesso à educação e poder de compra que a parcela privilegiada percebida como branca. A organização de negros em movimentos como o *Black Power* representava, e ainda representa, uma ameaça ao poder hegemônico que encerra o negro nas classes menos favorecidas.

[152]

Assim, a moda integra-se no bojo dos movimentos culturais que se empenham por mudanças políticas. Traz novas interpretações de códigos de elementos culturais que são deslocados de seu contexto original, são lidos e recontextualizados. As amarrações de turbantes africanos no Brasil, hoje, não representam somente os aspectos religiosos: tornaram-se símbolo da declaração de liberdade dos padrões eurocêntricos de beleza e modo de vestir.

O uso das estampas como meio de comunicação é grande no continente africano. As mulheres togolesas usam as estampas em conjunto com o corpo como uma linguagem, uma vez que são associadas a provérbios e outros tipos de mensagens compreendidas por todos (SYLVANUS, 2016, p.38-48). No Togo, ao vestir-se com uma determinada estampa, ela pode, por exemplo, ilustrar as mensagens que essas mulheres querem enviar para suas rivais, como insultos, avisos, piadas (é o caso da estampa conhecida como "*oiel de ma rivale's*" – "os olhos da minha rival"). Porém, acima de tudo, ela explora o potencial performativo do *wax* em conjunto com o corpo. Uma reputação é construída pela escolha das estampas certas, qualidade do tecido, modelagens bem construídas e pela maneira como o corpo se comporta e se apresenta em público trajando o *wax*. O tecido está presente em ocasiões importantes da vida social, como a menarca, o casamento, o nascimento de um filho ou na morte de um ente querido.

As mulheres brasileiras também usam as estampas para enviar mensagens que expressem como se sentem em relação a sua identificação étnica. Vemos principalmente essa opção de vestuário aparecer nos espaços de discussão sobre racismo e o lugar do negro na sociedade brasileira, sejam eles políticos ou não, como rodas de samba, festas e circuitos de feiras de moda focados no público preto.

O Movimento Tombamento é um movimento cultural que usa a moda e o consumo de vestuário como mensagem política. Ele nasce fortemente influenciado pelo festival de música eletrônica nova-iorquino *Afropunk* e se mistura a referências locais como o funk carioca. O *Afropunk* estabeleceu-se como uma importante comunidade multicultural geradora e influenciadora de tendências de moda. Milhares de jovens afro-americanos comparecem ao festival, cujo elenco de artistas é majoritariamente negro. Esses jovens são mais do que espectadores, são igualmente atração principal para dezenas de *blogs* e revistas especializadas de moda à procura dos melhores *looks*, que criam uma mistura contemporânea de influências de dados culturais africanos com a estética *punk* inglesa dos anos 70 e outros elementos culturais e de moda. Influenciadores brasileiros como Magá Moura também costumam aparecer no festival e compartilhar suas experiências ao vivo pelas redes sociais.

[153]

Em capitais como Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro florescem eventos de música, gastronomia, dança, artes visuais e moda que misturam a estética afrodescendente com diversas outras referências, a exemplo das festas *Batekoo* e *Heavy Baile*, no Rio de Janeiro. Esse fluxo de informação que chega ao Brasil influencia uma série de comportamentos locais. É um processo de ordem transnacional, no qual tanto empresas quanto identidades perdem o elo imediato com o território. Os dispositivos eletrônicos nos conectam aos símbolos e à produção artística internacionais, o acesso à internet e a outros meios de comunicação superam a assistência aos meios institucionais de cultura. A produção cultural local é distribuída internacionalmente e tem cada vez menos relação com um território fixo ou ideia de nação (CANCLINI, 1999, p. 136-139).

Reunidos em festas, feiras e outros espaços de cultura, estes jovens celebram os ritmos modernos do Atlântico Negro como *funk*, *rap*, *hip-hop* e *reggaeton*. Essa geração vem ganhando força devido à grande exposição na mídia digital, e partilha com o *Afropunk* a intenção de criar espaços de entretenimento que projetem a cultura negra. O evento *Omokum* na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro, em agosto de 2017, reuniu música, gastronomia e moda e pudemos encontrar pessoas vestidas com estampas *wax*, como Cíntia Ébano (figura 2).

Figura 2: Cíntia Ébano veste vestido wax em evento na Fundação Progresso no Rio de Janeiro



[154]

Fonte: MAIA, Dandara. Cíntia Ébano. 31 ago. 2017. 1 fotografia. Acervo da autora

Esses movimentos funcionam como uma política de cidadania que fomenta o conhecimento e a coesão do grupo étnico disperso pela cidade. As diversas produções da indústria cultural, tais como moda, música, festivais, festas, programas de televisão e mídias sociais como o *Youtube*, reconstruem a experiência unificada de grupo combinada à participação coletiva difundida pelos meios de comunicação. A moda, neste caso, situa-se como um movimento social que opera dentro dos canais de comunicação de massa, principalmente a internet. A presença nestes locais gera uma necessidade de uma experiência estética completa, e a roupa estampada com desenhos tradicionais africanos é o elemento mais impactante e demarcador. O *wax hollandais* é uma das ferramentas estéticas utilizadas, pois

é reconhecido como um objeto da cultura material africana, e cria, com o corpo negro, imagens marcantes e facilmente identificáveis do pertencimento ao grupo étnico.

A moda torna-se uma matriz pela qual podemos compreender fatos sociais, como esses, em vez de vê-la como um fenômeno superficial, por emergir de tensões da dinâmica social. As escolhas de roupas e acessórios reafirmam a inclusão ou não inclusão de indivíduos em certos grupos sociais e culturais (GODART, 2010, p. 36). O indivíduo transtético é reflexivo, menos conformista, mais exigente e busca uma experiencial emocional. O importante é sentir e romper com os códigos de representação social (LIPOVETSKY; SERROY, 2014). Observamos, assim, a atual contestação e rompimento de padrões de corpo, gênero e etnicidade. A arte, neste contexto supracitado, trabalharia em função do capitalismo, por estar diluída em todas as coisas. E, uma vez que isso acontece, os objetos estetizados tornam-se ferramentas políticas.

Ao conversarmos com cinco mulheres negras empreendedoras, Bieta Lecompte, Tenka Dara (Baobá Brasil), Adriana dos Santos, Andrea Villas Boas (VB Atelier) e Rosana Mendes (Nzinga) sobre seus trabalhos utilizando os tecidos *wax*, fica explícito o uso da estampa em direção ao seu potencial de atuação política.

[155]

Ao perguntarmos qual a razão que a levou a usar os tecidos *wax* em seus corseletes, Bieta Lecompte (figura 3) responde: "a minha decisão de usar tecidos africanos é justamente por questão da identidade mesmo né. De se identificar, a gente tá tendo uma conexão, com a África...uma reconexão né, porque parece que fomos decodificados [sic]"¹. Bieta se define uma DJ performance que trabalha com artes integradas como moda, dança e música, e produz corseletes com as estampas *wax*. Quando questionada se o seu trabalho gira sempre em torno da questão afro, a resposta é direta e rápida: "É, é política. Negra. Política negra [sic]".

Essa posição, portanto, é consciente do potencial performativo da cultura. A "cultura" difere da cultura para Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 312-313). A grafada com aspas é uma das categorias de ida e volta adotadas pelos povos periféricos e tornou-se um argumento político central, a exemplo dos debates acerca de direitos intelectuais de povos considerados tradicionais. Diferente da cultura em si, aquela que supostamente todos os povos já previamente teriam, a cultura para si é aquela celebrada, performada, frequentemente como uma maneira de obter reparações sociais e políticas.

Figura 3: Bieta Lecompte usa corselet wax



[156]

Fonte: MAIA, Dandara. Bieta Lecompte. 31 ago. 2017. 1 fotografia. Acervo da autora.

Acreditamos que o uso de estampas consideradas tradicionais africanas como *wax hollandais* possa ser uma das formas de performance de "cultura" da qual nos fala Cunha (2009, p. 226), um elemento diacrítico, isto é, traços culturais que demarcam a diferença de um grupo para outro, e que é acessado neste repositório cultural que seria a África simbólica, os significantes icônicos de um passado ideal. Marcas internacionais como Stella McCartney e ícones da cultura de massa como Beyoncé (figura 4) valeram-se do *wax* para incluírem uma referência africana em seus trabalhos. O caso da cantora norte-americana é especialmente interessante, pois a estampa foi usada em um dos videoclipes do seu álbum visual *Lemonade*, em 2016. Este trabalho artístico ficou marcado por ser a primeira vez em que a cantora falou abertamente sobre sua identidade afro-americana,

racismo e feminismo negro. Influenciados por exemplos como estes, afro-brasileiros e afro-americanos têm trazido o *wax hollandais* cada vez mais próximo da moda contemporânea.

Figura 4: Beyoncé no clipe "All Night"



[157]

Fonte: BEYONCÉ. All Night. 2016. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal Beyoncé. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gM89Q5Eng_M. Acesso em: 25abr. 2017.

Impressão de tela feita pela autora.

Expressadas por meio das performances de cultura, noções de tradição são recuperadas para articular um pensamento de identidade étnica, cuja inter-relação entre tempo, autenticidade e autoridade "animam a crença de que as crises políticas e econômicas contemporâneas dos negros no Ocidente são basicamente crises de autoconvicção e identidade racial", como defende Gilroy (2012, p. 363). Isto é, através de performances socioculturais o negro acredita ser possível debater e alcançar as reparações sociais almejadas.

Adriana vai ao encontro deste pensamento ao afirmar que as estampas transmitem história, "o que eu comercializo e o que as estampas me dá [sic] e eu tento passar pro cliente é justamente a ancestralidade. É a história entendeu? Que é a matéria-prima direta que eu tenho dos meus ancestrais"². Para Tenka Dara "o tecido é um tipo de manifestação, a roupa, né, é um tipo de manifestação. E eu acho que isso fala das raízes delas e dessa vibração interna que as vezes tem que ser calada [sic]"³. A relação entre tradição e identidade fica mais explícita quando Rosana Mendes explica como as mulheres negras vêm procurando produtos que possam trazer o

que ela chama de representatividade negra, para momentos importantes das suas vidas:

Quando a gente recebe essa troca de mulheres que querem tá em momentos importantes da vida dela, momentos de conquista, momentos que elas precisam trazer essa força, essa energia toda com elas, da onde o tecido veio, aonde foi produzido, quando a gente fala que é artesanal tipo: mulheres de mãos negras fabricaram para você, sabe. Pensamentos de mulheres negras pensou para você, então não tem como você não tá representada vestindo isso [sic]⁴.

De modo geral, as ideias em relação ao uso do *wax* giram em torno fortemente da noção de identidade étnica, ações afirmativas, história e ancestralidade na África. Constatamos na pesquisa que a maior parte dos tecidos estampados *wax* vem de Angola. Em geral, há pouco conhecimento sobre a procedência do *wax*, seu processo de fabricação e as empresas responsáveis. O fato dele ser comprado em território africano é o suficiente para que seja considerado africano. Os tecidos chineses são considerados imitações de baixa qualidade, embora a maior parte da produção de *wax* no mundo hoje seja chinesa.

[158]

O movimento de recuperação da tradição por meio das estampas acontece, evidentemente, tal qual uma via de mão dupla. De um lado, empreendedoras que assumem uma identidade negra e, do outro, consumidores em consonância com essas ideias que buscam alternativas em um mercado que durante tanto tempo ignorou as demandas da população negra – consequentemente, desta parcela de consumidores. De 2003 a 2015 a renda da população negra cresceu cerca de 56%, crescimento impulsionado, entre outras razões, pelas políticas de valorização do salário mínimo, aumento da formalização dos microempreendedores e da qualificação profissional (RENDA, 2015), mudanças impulsionadas em grande parte pelos movimentos negros. Isso significou um aumento do poder de compra e da percepção da maior dificuldade que os negros possuem para adquirir produtos e serviços, pois estão mais suscetíveis a atitudes discriminatórias (BELLONI, 2017).

Sansone (2004, p. 136) chama atenção para o crescimento ostensivo da moderna cultura negra⁵, e como o consumo transformou-se em um instrumento de conquista da cidadania. A associação da negritude moderna com o consumo de um conjunto de produtos funciona para que a cultura pareça sólida, um facilitador da sua utilização política. E, como em dados momentos, a sua normatização não consegue abarcar todas as variedades, as representações da cultura negra podem ser insatisfatórias⁶.

A mercantilização global de cultura negra pode conferir status a produtos que, até então, não haviam gozado de grande reconhecimento. Também chama atenção como as etnicidades modernas “[têm-se] beneficiado de um consumo etnicamente orientado” (SANSONE, 2004, p. 276); embora o autor enumere razões pelas quais o Brasil apresente uma relativa ausência de um mercado de bens afro, é possível notar uma mudança neste quadro desde a sua publicação.

Por diversos motivos, o número de empreendedores negros cresceu vertiginosamente e já representa a maior parte dos empreendedores do Brasil. Aqui nos concentramos em entender como empreendedoras, como Andrea Villas Boas, percebem uma mudança de comportamento de uma parcela da população negra, que justifica o uso do *wax* em seus produtos. Ela diz:

Essa forma de pensar diferente do negro, é uma forma de pensar na hora de comprar, é uma forma de pensar na hora de estudar, é uma forma de pensar na peça de teatro que ele vai ver, é uma forma de pensar no filme que ele vai assistir no cinema também. Eu acho que tem toda uma forma, uma reeducação, né, de cultura né [sic]?

[159]

Os consumidores das marcas entrevistadas possuem perfil semelhante; segundo as entrevistadas, eles são mulheres negras, em geral jovens de classe média, que estão próximas das ideias propagadas pelos movimentos negros, como a busca de identidade étnica afrodescendente. Elas entendem a proposta das marcas de incorporar o elemento cultural afro nos produtos e procuram um diálogo com o continente africano, uma busca de uma estética que, por vezes, figura bastante idealizada. Uma procura cujo ponto de partida é o processo de empoderamento, palavra que aparece como sinônimo de potencialização da autoestima, ou o vestir-se de algo que a mulher negra acredita. Em suma, uma subversão da associação de negritude a pobreza, uma maneira de expressar o orgulho e a identidade negros na exibição pública de objetos como as roupas, na defesa afirmativa do direito de serem simplesmente aceitos em toda parte (SANSONE, 2004, p. 275).

Conclusão

Como acertadamente afirmou Paul Gilroy (2012), a tradição exerce um grande poder no discurso político negro. Um termo que poderia ser considerado a antítese da modernidade, por meio das roupas feitas com estampas *wax* se vê mais atual do que jamais antes. Nosso objetivo principal foi discutir o papel cultural da estampa *wax hollandais* em correspondência com as ideias de tradição e origem na política de afirmação étnica carioca.

Compreendemos que as estampas se conectam aos movimentos afro-brasileiros através do mito de origem e da tradição.

Os tecidos africanos carregam significados filosóficos e contam histórias através de suas imagens. O processo colonial gerou o que Hobsbawm chama de tradições inventadas, aquelas que, de tanto se repetirem, acabam se integrando à cultura. Sentimentos sobre heranças e origens são colocados em objetos que não possuem passado. O objeto antigo resgata o tempo e ocorre no presente trazendo uma memória pré-fabricada. O tecido estampado *wax hollandais*, uma vez incorporado à cultura material africana, evoca e representa uma etnicidade através do mito de origem e da tradição inventada, o que não significa que o dado da cultura material seja falso, mas sim produto de uma interação cultural que passa a ser largamente difundida e aceita.

As representações da África dentro dos movimentos culturais negros encontram nela o argumento contra uma série de representações negativas do continente construídas no mundo ocidental. Percebemos que há duas representações do continente africano que são extremamente populares. Os movimentos negros tentam de diversas maneiras opor-se a estas principais representações, a saber: pobreza e ausência de linhagem.

[160]

A primeira, portanto, é a África pobre. Durante o século XX o continente passou por centenas de conflitos e guerras, ditaduras e casos de corrupção nos governos. Esta África pobre aparecia na mídia com fortes imagens de crianças desnutridas, mulheres doentes e com HIV positivo, destruição de cidades e fome. Ainda, na escola, as poucas referências à África e aos africanos era a própria história da escravidão. Em oposição a essa primeira imagem, o que os movimentos negros tentaram fazer foi trazer fatos históricos que comprovassem que todas essas mazelas não eram intrínsecas ao continente. A escravidão não era o início da história africana. Em outros momentos no passado, o continente ostentava reinos extremamente ricos, uma natureza abundante e pessoas livres.

A segunda imagem à qual se opor é a ausência de linhagem. A começar pelo próprio pronome adjetivo, afro refere-se ao continente como um todo e não a um país ou território específico. A trajetória do africano para o Brasil é marcada por sequestro e apagamento histórico. Não é possível rastrear a sua linhagem familiar, e talvez o máximo que consigamos é saber de que região ou etnia um tráfico foi realizado para uma determinada região do Brasil. Em consequência, a imagem antagônica utilizada pelos movimentos negros é tomar o continente todo como a própria origem. Desta maneira, qualquer que seja o traço cultural que advenha da África, posso assumir como meu, se sou afro-brasileiro. Como afirma Maria

Carneiro da Cunha (2009), a etnicidade prevê certos traços culturais como repositórios, os quais eu acesso todas as vezes que entender necessário.

Posto isso, entendemos que o *wax hollandais* é um desses elementos diacríticos que são trazidos para materializar estas representações positivas que os movimentos negros tentam disseminar. Entendemos, então, que o uso do tecido é uma maneira de identificação étnica porque materializa na sua visualidade o tempo desta África da qual os afro-brasileiros são descendentes. Um tempo diferenciado, que não se relaciona apenas ao passado. Nele, tradição e ancestralidade se colocam juntos nas estampas que se transformam em ferramentas de auxílio da construção da autoestima de um grupo social pressionado.

A moda etnicamente orientada, sendo um dispositivo social, busca na tradição o novo que por anos esteve subjugado à fabricação incessante de produtos em um curto espaço de tempo. Essa moda se opõe ao caráter aleatório e à instabilidade do consumo de uma indústria cultural levada pelas paixões descartáveis. Se considerarmos os aspectos propagados por conceitos de sustentabilidade, que procuram substituir o descartável industrial pelo perene cultural artesanal, as estampas *wax*, que carregam significados de tradição e ancestralidade, comunicam que certos grupos de criadores estão atentos às demandas de uma sociedade que se vê cansada da hiperatividade industrial.

O vestuário como um significante potente de discursos de fortalecimento das identidades étnicas é uma forte ferramenta de enfrentamento a discursos racistas propagados nas estruturas sociais e midiáticas. Em contrapartida aos corpos dóceis do passado, surgem os corpos negros que, junto às estampas, constituem um discurso capaz de questionar valores pré-estabelecidos. Esses juízos definem padrões de beleza que não incluem diversidade estética para além dos preceitos europeus. As estampas *wax hollandais*, diante disto, tornam-se ferramentas políticas quando vestidas por negros afro-brasileiros que intencionalmente querem chamar a atenção para existência de mais de uma forma de vestir e ser belo.

Uma moda étnica negra é criada ao incluir objetos étnicos afro, como as estampas, que são considerados tradicionais e ancestrais por estarem associados com uma África simbólica. Essa África tem menos relação com o território geopolítico do que com as ideias e sentimentos construídos baseados em um território comum aos afro-brasileiros. A moda afro-carrioca (e, conseqüentemente, a moda afro em outras cidades brasileiras) nasce da necessidade de preencher um vazio sentido no que toca à oferta de produtos pensados também para atender a mulher negra e conectar o Brasil à sua ancestralidade africana. As roupas com tecidos estampados

africanos são mais do que meros objetos; elas carregam essa africanidade, uma construção de África que serve de base para reconhecimento e descoberta de uma identidade étnica baseada em um conjunto de traços culturais encontrados no continente.

A discussão posta neste trabalho é a relação de afecção que os sujeitos em processo de transformação da estima desenvolvem por um objeto estético simbólico. Utilizar estes tecidos significa a retomada das origens e um processo de conscientização, bem como a libertação desses padrões europeus supracitados. A busca pelas estampas, consciente do seu papel político, é mais valorizada do que a identificação apenas com a imagem. Apesar da riqueza estética apresentada nas padronagens *wax* e da força comunicacional que elas possuem, o simbolismo da tradição e da ancestralidade se sobrepõe à apreciação do belo. Embora a beleza não seja totalmente descartada, o papel social é primordial para esse grupo. O *wax hollandais* proporciona a estes grupos, em processo de rompimento com os padrões de branqueamento no Brasil, a oportunidade de experimentar sentirem-se à vontade em suas próprias peles.

Recebido: 9-10-2018

Aprovado: 11-2-2019

[162]

Este artigo foi desenvolvido com recursos provenientes de bolsa de mestrado concedida pela Capes entre agosto de 2017 e agosto de 2018.

NOTAS

¹ Entrevista concedida por LECOMPTE, Bieta. Entrevista III. [2 mar. 2018]. Entrevistadora: Dandara Maia da Silva. Salvador, 2018. Via Skype. 1 arquivo.mp3 (75 min.).

² Entrevista concedida por SANTOS, Adriana. Entrevista II. [20 dez. 2017]. Entrevistadora: Dandara Maia da Silva. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo.mp3 (45 min.).

³ Entrevista concedida por DARA, Tenka. Entrevista IV. [17 jan. 2018]. Entrevistadora: Dandara Maia da Silva. Rio de Janeiro, 2018. 1 arquivo.mp3 (31 min.).

⁴ Entrevista concedida por MENDES, Rosana. Entrevista V. [19 mar. 2018]. Entrevistadora: Dandara Maia da Silva. Niterói, 2018. 1 arquivo .mp3 (83 min.).

⁵ Sansone (2004) usa a cultura negra baiana como exemplo, porém chama a atenção como o caso baiano pode se expandir para o resto do Brasil.

⁶ Um exemplo recente foram as duras críticas que a cantora Anitta recebeu sobre o seu clipe "Vai Malandra", em que ela retrata uma favela que, segundo alguns críticos, era dissonante da realidade.

⁷ Entrevista concedida por BOAS, Andrea Villas. Entrevista I. [20 dez. 2017]. Entrevistadora: Dandara Maia da Silva. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo.mp3 (65 min.).

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *Inéditos vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BELLONI, Luiza. BID: Negros são maioria no empreendedorismo, mas não colhem louros de serem o próprio patrão. *Huffpost*. São Paulo, 13 maio 2017. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2017/05/13/barrados-nos-bancos-sem-empregados-negros-sao-maioria-no-empre_a_22082054/. Acesso em: 10 mar. 2018.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GODART, Frédéric. *Sociologia da moda*. São Paulo: Senac SP, 2010.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- LIPOVESTKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo. Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PELEGRINI, Sandra C. A.; ALVES, Amanda Palomo. Tornado "black" e musical: após passar pelos EUA, cantor trouxe ideias dos negros de lá para Brasil. *Revista de História*, São Paulo, 13 abr. 2011. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/tornado-black-e-musical>. Acesso em: 6 jan. 2017.
- POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 1997.
- RENDA de negros cresce 56,3%. Diferença de remuneração por raça encolhe nos últimos onze anos. *O Dia*, Rio de Janeiro, 8 fev. 2015. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/economia/2015-02-08/renda-de-negros-cresce-563.html>. Acesso em: 16 dez. 2016.
- SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais, culturas e identidades negras do Brasil*. Salvador: Edufba, 2004.
- MAIA, Dandara. *Wax hollandais: a estampa africana como ferramenta da afirmação étnica carioca*. 2018. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes Visuais, Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- SYLVANUS, Nina. *Patterns in circulation: cloth, gender, and materiality in West Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- XAVIER, Giovana. Segredos de penteadeira: conversas transnacionais sobre raça, beleza e cidadania na imprensa negra pós-abolição do Brasil e dos EUA. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 52, p. 429-450, dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eh/v26n52/09.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2017



artigos

artigo | MARTA SORELIA FELIX DE CASTRO
JOSÉ CLERTON DE OLIVEIRA MARTINS
KARLA PATRÍCIA MARTINS FERREIRA



A resistência na moda através do tempo: movimento punk e slow fashion.

*Resistance in fashion throughout time: punk
movement and slow fashion*

[MARTA SORELIA FELIX DE CASTRO]

Mestre em Políticas Públicas e Gestão da Educação. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade de Fortaleza (Unifor)

E-mail: martasorelia@gmail.com

[JOSÉ CLERTON DE OLIVEIRA MARTINS]

Pós-Doutor em Psicologia. Professor titular da Universidade de Fortaleza (Unifor)

E-mail: jclertonmartins@gmail.com

[KARLA PATRÍCIA MARTINS FERREIRA]

Pós-Doutora em Psicologia. Professora no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade de Fortaleza (Unifor)

E-mail: karlaferreira@unifor.br

[166]

[resumo] O presente estudo surge de reflexões acerca de expressões de resistência surgidas nos movimentos sociais de moda *punk* na década de 1970 e no movimento *slow* desencadeado a partir da década de 1990. A investigação consiste em pesquisa bibliográfica com abordagem qualitativa e busca compreender como o contexto social pode impulsionar fenômenos de resistência. O diálogo acerca da sociedade contemporânea é embasado nas teorias de Lipovetsky (2004), Bauman (2001), Aquino e Martins (2007), Rhoden (2009) e Han (2015). As discussões entre os autores apontaram intersecções motivacionais entre os movimentos *punk* e *slow fashion*, que se caracterizam como formas de resistência ao produtivismo e consumismo.

[palavras-chave]

consumismo; moda; resistência.

[abstract] The present study comes from reflections about expressions of resistance which emerged in the social movements of *punk* fashion in the 1970s and the *slow* movement triggered in the 1990s. The investigation consists of bibliographical research with a qualitative approach and seeks to understand how the social context can boost resistance phenomena. The dialogue about contemporary society is based on the theories of Lipovetsky (2004); Bauman (2001); Aquino and Martins (2007); Hoden (2009), and Han (2015). The discussions between the authors pointed to motivational intersections between the Punk and Slow fashion movements, which are characterized as forms of resistance to productivism and consumerism.

[keywords] consumerism; fashion; resistance.

Introdução

O presente estudo surge a partir de reflexões acerca de expressões de resistência presentes em movimentos sociais de moda através do tempo. Tem como objeto de estudo os movimentos *punk* – ocorrido na década de 1970 (TREPTOW, 2013) – e o emergente *slow fashion* – surgido a partir de 2007 (SILVA E BUSSARELO, 2016), bem como reflete sobre como estes fenômenos comportamentais expressam, através de ícones representativos no vestuário, os sentimentos de opressão e resistência vivenciados por seus protagonistas, que influenciaram o panorama histórico cultural através de suas intervenções estéticas e ideológicas.

Para a compreensão do cenário dos movimentos sociais mencionados, desde o seu surgimento até a contemporaneidade, deve-se considerar o processo de centralização no mundo do trabalho, que evoluiu voltando-se para o consumo, e de como o tecido social foi ressignificado pelo contexto da pós-modernidade, que se apresenta atualmente hipermoderno e aliigeirado de acordo com Lipovetsky (2004); consumista e individualista de acordo com Bauman (2001); dividido pelo ativismo e pelo produtivismo de acordo com Aquino e Martins (2007); doente em virtude da aceleração cotidiana na asseveração de Hoden (2009); e se caracteriza como a sociedade cansada pelo contexto da auto cobrança e do auto desempenho defendidos por Han (2015), configurando, desta maneira, uma geração cansada cujo cotidiano se encontra aliigeirado, tecnológico, hedonista, individualista, consumista, líquido e hipermoderno.

Assim, a velocidade dos avanços tecnológicos aliada ao ritmo intenso das atividades em todas as esferas existenciais, os dilemas causados pela aceleração constante da pressa, do consumismo, do ritmo frenético inaugurado na era dos avanços tecnológicos e da obsolescência programada, são inerentes ao comportamento de indivíduos na sociedade pós-moderna.

A indústria da moda é o objeto de estudo escolhido como recorte do fenômeno social, que reflete na atualidade os aspectos apontados por Lipovetsky (2004) e Novaes (2012), no que diz respeito ao apressamento, ao consumismo e ao produtivismo, bem como apresenta o desafio de vivenciar os aspectos da criatividade e da sustentabilidade em meio ao turbilhão de atividades no mundo hodierno.

Novaes (2012, p. 16), na sua inferência ao *Elogio à preguiça*, se refere à "*multiplicação de objetos não naturais e não necessários*" como uma alusão de metáfora moderna sobre o estímulo ao consumo, no sentido de que não apenas se fabrica o objeto para o sujeito, mas também o sujeito para o objeto. Esse sujeito torna-se absolutamente sugestionável, consome os objetos passivamente, jamais os transforma.

Para Bauman (2001), o consumismo promete algo que não pode cumprir, reduzindo o conceito de felicidade ao hábito de possuir bens materiais por intermédio da prática excessiva de consumo, de modo que desencadeia na contemporaneidade o produtivismo de bens, o hedonismo e a individualidade de maneiras extremas se comparadas aos demais períodos de evolução social.

Percebe-se no contexto contemporâneo que os levantes de contestação ao modo de vida hegemônico surgem como forma de resistência e que as relações capitalistas se instituem como uma forma de poder. De acordo com Grabois (2011, p. 11), baseado na premissa foucaultiana – “*Onde há poder, há resistência!*”, tanto a resistência funda as relações de poder, quanto ela é, por vezes, consequência dessas relações, destacando que as relações de poder surgem em todo lugar.

A intersecção ou o sentimento que agrega as construções teóricas acerca da contemporaneidade, bem como os movimentos sociais *punk* e *slow fashion*, reside na contestação das condutas hegemônicas, em gestos de autonomia que surgem de grupos que preferem resistir aos modos convencionais de estímulo ao consumismo e geram intervenções criativas em suas organizações sociais.

[168]

Os modos de resistir originários das críticas da contemporaneidade e dos movimentos *punk* e *slow* se diversificam ao longo do tempo, mas apresentam em comum a oposição ao ritmo acelerado e produtivista da sociedade pós-moderna ou hipermoderna, a contestação acerca do crescente consumismo e o questionamento sobre os atuais modos de produção. A partir das posturas de resistência destes movimentos ou levantes emergem novas possibilidades, novas estéticas, novos materiais e novos modos de vida.

Assim, o intuito deste artigo é refletir sobre o surgimento destes movimentos a partir de suas intervenções estéticas e ideológicas no âmbito da moda, bem como compreender como as insatisfações geradas pelo contexto socioeconômico e ambiental alimentaram movimentos de resistência ao consumo.

Método

O presente estudo consiste em uma pesquisa bibliográfica ancorada em abordagem qualitativa, que investigou, a partir da literatura referencial, a relação de consumo de moda a partir de movimentos de resistência surgidos no âmbito da hipermodernidade.

Além dos autores considerados referência na abordagem dos construtos teóricos, foi realizada uma pesquisa nas bases de dados de periódicos Capes, EBSCO Host, Scholar e BDTD a fim de realizar levantamento das publicações que correlacionaram ou abordaram as referidas temáticas. Os descritores utilizados como critério de inclusão/exclusão foram: moda, sustentabilidade, consumismo, resistência.

Contemporaneidade e sociedade do consumo

Desde o período pós-Industrial a mentalidade da sociedade ocidental passou a ser centrada no mundo do trabalho e evoluiu de forma vertiginosa, vindo a funcionar como uma grande engrenagem na qual tudo está relacionado, seus ritmos e suas dinâmicas dando origem a mudanças de paradigmas e valores. A partir das revoluções das "TICs", ou revoluções das tecnologias da informação, o cotidiano ganhou nova aceleração. Neste cenário de transição, Bauman (2001) cunha o termo "modernidade líquida" para descrever metaforicamente, por meio da alteração na textura dos líquidos, o que ele afirma ter ocorrido na passagem da sociedade moderna para a pós-modernidade.

Na perspectiva de Bauman (2001), a sociedade "líquida" é mais dinâmica que a modernidade "sólida", que foi suplantada dando lugar a uma nova ordem de negação, em que os valores estáveis cederam lugar a uma nova sociabilidade com extrapolação de liberdade, originando novos modelos de família, de religião, de sistemas econômicos e institucionais, de formas de contrato e consumo baseados no excesso e no consumismo. Deste modo, a sociedade líquida se caracteriza pelo efêmero e ilusório.

[169]

No âmbito de aceleração das atividades cotidianas, a jornada de trabalho aumentada de maneira assustadora gerou desconcompensações psicossomáticas na grande maioria das pessoas, conforme assevera De Masi (2003).

O homem contemporâneo, para Aquino e Martins (2007), vê-se dividido no caos existencial das necessidades laborais e na busca incessante de livrar-se das atividades para usufruir de tempo. Os dilemas causados pela aceleração constante, pela pressa, pelo consumismo, pelo ritmo frenético decorrente dos avanços tecnológicos e do excesso, seguidos pelo descarte e pela obsolescência programada, consolidam-se como comportamentos recorrentes na sociedade pós-moderna, e vão caracterizar o contexto de tensões contemporâneas.

O constante ritmo da engrenagem da vida do trabalho permeia a vida dos indivíduos e, metaforicamente, torna-os partes da engrenagem da máquina social em ritmo frenético e constante. Paradoxalmente, assim como a tecnologia avança e utensílios tornam-se obsoletos, parece que é inadmissível parar na sociedade do dinamismo, do trabalho e da produtividade. Em *Vigiar e Punir*, Foucault (2005) desenvolve um estudo que se refere ao tratamento do corpo como máquina, a partir dos disciplinamentos, e a extração de suas aptidões, sua utilidade e docilidade.

Já para Beriain (2008), é no tempo social tomado pela aceleração que se busca viver o máximo de atividades simultâneas, acarretando o

empobrecimento destas experiências e o aumento da vida nervosa, manifestada na ansiedade, no estresse e na fadiga no trabalho.

Consolida-se a espetacularização da vida cotidiana, oportunizada pelas novas tecnologias e pela estetização dos rituais consumistas em um ritmo acelerado e hipermoderno, conforme defende Frederico:

A análise da sociedade do espetáculo, efetuada por Guy Debord há trinta anos, parece mais apropriada e mais premente do que nunca. Na sociedade pós-moderna, o espetáculo é um lugar virtual ou, mais exatamente, um não-lugar [...] (FREDERICO, 2010, p. 180).

Todo o contexto é amparado pela lógica capitalista, em que o mercado funciona como uma grande engrenagem cujo escoamento está no próprio mercado mundial, exacerbando as já imensas desigualdades sociais, com ricos cada vez mais milionários e pobres cada vez mais miseráveis.

Na perspectiva de uma sociedade que adere a uma mentalidade capitalista em um ritmo acelerado de atividades simultâneas, destaca-se a interpelação de Žižek (2008, p. :419): "O que acontece quando o sistema não exclui mais o excesso, mas postula-o diretamente como força propulsora?" Aponta-se o desafio em se formular a resistência da reprodução pelo excesso. É necessário considerar os efeitos dos excessos, que estabelecem uma lógica da fuga e da recuperação, em sua dinâmica própria de existência e resistência.

O ritmo frenético imposto pela sociedade do excesso e do consumo fez com que Byung Chul Han (2015), baseado no tripé da "disciplina, controle e crise" das análises sociais de Foucault e Deleuze, estabelecesse o século XXI como o que ele intitula "a sociedade do cansaço". Baseada em altos índices de desempenho e cobrança pessoal, que contribuem para o aumento estatístico dos casos de depressão, do TDAH (que consiste em transtorno do déficit de atenção com hiperatividade) e da violência neuronal, conforme assevera Han (2015)

A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais "sujeitos de obediência", mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos (HAN, 2015, p. 22).

Neste mesmo raciocínio, um trecho do periódico *El País*, publicado em 2016, denuncia o ritmo contemporâneo acelerado no contexto de pós-submissão. De acordo com a perspectiva de Eliane Brum, que aponta para

o estado deplorável do indivíduo pós-moderno, "viramos exaustos-e-correndo-e-dopados. Porque só dopados para continuar exaustos e correndo. Pelo menos até conseguirmos nos livrar deste corpo que só se tornou uma barreira" (BRUM, 2016).

No entanto, é o próprio cansaço gerado pelo excesso de atividades que impede ou dificulta a resistência; a vida sem restrições ao consumo tornou-se implacável e o grande desafio para resistir aos excessos consiste em uma reinvenção da existência, reside em redescobertas de desejos, implica adequações de vida e ressignificação de sentidos.

Conforme segue asseveração de Bauman,

[...] três décadas de orgia consumista resultaram em uma sensação de urgência sem fim. O consumismo promete algo que não pode cumprir – a felicidade universal. E pretende resolver de modo simplista o problema da liberdade, reduzindo-o à liberdade do consumido (BAUMAN, 2001, p. 65).

[171]

Os dilemas causados pela aceleração constante, pela pressa, pelo consumismo, pelo ritmo frenético imposto pelos avanços tecnológicos e pela sua obsolescência programada servem como cenário para o surgimento das "enfermidades do tempo" intituladas por Rhoden (2009), que consistem na ansiedade gerada pelo excesso de atividades. Provenientes da pressa como elemento que rege a vida e as relações, consolidam a prática do elogio ao excesso da busca incessante do hedonista, da estimulação visual, pelo efêmero e pela ausência de significado.

O mal-estar subjetivo gerado pelas simultaneidades hipermodernas impulsiona os sentimentos de aversão ao consumismo e suas consequências. Este sentimento emerge como uma reinvenção da existência social e fornece sentido aos movimentos de micro resistência.

Deste modo, os movimentos escolhidos como objeto de estudo da presente investigação – o *punk* e o *slow fashion* – surgem como contestação ao sistema e aos códigos da moda. Mesmo utilizando estratégias distintas, os dois fenômenos convergem e se tangenciam na postura de insubordinação aos padrões comportamentais predominantes, gerando formas de expressão alternativas e novos posicionamentos sociais.

O movimento punk – geração de estética e estilo de vida anticonsumismo

O movimento *punk* surge em 1976, em Londres, e sua origem está relacionada à falta de empregos para a juventude da época, que não conseguia ingressar na indústria da moda, que era uma das maiores referências industriais em expansão do período (TREPTOW, 2013).

Como resposta a esta indústria, os jovens que ficaram à margem da moda criaram um visual rebelde como forma de protesto anti-moda; criaram um padrão visual agressivo por meio do uso de roupas destruídas e sujas. Segundo Treptow (2013), a mensagem era relacionada à auto exclusão do sistema, ou seja, os jovens expressavam visualmente repúdio por não vislumbrarem espaço nesta indústria.

De acordo com Gallo (2008), a palavra *punk* apresenta significados diversos: em inglês arcaico significa "prostituta"; enquanto substantivo, pode ser traduzido como "madeira apodrecida", "vagabundo de pouca idade" ou mesmo "lixo", numa referência aos grupos como retrato da escória da sociedade.

O referido autor defende que, apesar de sua proximidade temporal com o movimento *hippie* na década de 1960, os *punks* divergem completamente em sua ideologia e expressões estéticas:

No caso do *punk*, a atitude agressiva inicial demonstrava uma oposição às crenças nos ideais de paz e felicidade que os *hippies* difundiram inspirados no orientalismo. A experiência do jovem das periferias ensinava algo bem diferente, pois cresceram no mundo da miséria, do crime, das drogas, dos abusos e da violência policial e familiar e conflitos étnicos. Munidos dos códigos dentro dos quais as suas relações com o mundo tornavam-se possíveis criaram sua cultura de resistência que consistia na recusa aos padrões vigentes. O enfrentamento costumeiro nas periferias das cidades foi adaptado para satisfazer às necessidades de comunicação da luta contra o capitalismo e a sociedade de consumo (GALLO, 2008, p. 754).

O movimento *punk* se apropriou de todos os ícones de agressividade para transmitir simbolicamente que contrariava o contexto de comportamento e moda ao qual pertenciam, que foi expresso por meio de *spikes*, que consistem em aviamentos metalizados que originalmente eram utilizados para adornar as jaquetas dos roqueiros. Apropriaram-se amplamente de couro, correntes, roupas rasgadas, peles tatuadas, cabelos tingidos e estruturados, uma revolução para os costumes da época. A rebeldia do movimento foi rapidamente aliada às bandas de rock metaleiro ou *heavy metal* que surgiram no período e criaram o estereótipo do *punk rock*, como é conhecido até os dias atuais, devido à sua força de expressão musical.

O sistema de moda aperfeiçoou sua capacidade de incorporar os modismos surgidos nas marginalidades a partir das décadas de 1960, dos movimentos sociais *hippie* e *punk*. De acordo com Treptow (2013), até então

a moda era imposta para a sociedade de cima para baixo na estratificação das camadas sociais; é o que Treptow chama de efeito de gotejamento ou *trickle down*. A partir deste período, as ruas passaram a influenciar a moda: trata-se do fenômeno de propagação de moda por meio de ebulição ou *bubble up*, em que as referências estéticas surgem nas massas e influenciam as elites.

Somente a partir do surgimento de grupos contestadores da sociedade, a partir da década de 1960, como os movimentos *hippie*, *punk*, gótico, *grunge* e *emo*, é que são desenvolvidos elementos estéticos com particularidades destes grupos com o intuito de reconhecimento, distinção visual e pertença dos membros.

Para Worley (2018), o *punk* surgiu em um contexto socioeconômico em que a sociedade britânica enfrentava período de crise econômica. Consequentemente, pode-se compreender os valores do *punk* muito menos como uma cultura de aspiração e mais como uma cultura de revolta em virtude dos sentimentos que evocavam a sua origem.

[173]

A origem relacionada à falta de emprego aliou-se ao estilo musical rock que se iniciava na época e ganhou destaque com a banda *Sex Pistols*, cujas letras musicais afrontavam a sociedade da época e abordavam questões relacionadas à submissão social. Mas o impacto do *punk* se estendeu além da música para informar a moda, as artes visuais e os espaços sociais. De acordo com Worley (2018), o *punk* forneceu uma configuração cultural de inovação criativa e abriu espaço para expressão e liberdade social, além de oferecer bases para estilos de vida alternativos.

O movimento *punk*, de acordo com Miskolci (2008), é um exemplo de subcultura urbana jovem cujos traços definidores assentavam-se em valores compartilhados devidamente expressos em estilos de vida particulares, modos de vestir e de lidar com o corpo. Após a reunião dos membros da banda *Sex Pistols* na década de 1970, sua indumentária foi propagada em turnês musicais nas quais o figurino foi elaborado pela estilista Vivienne Westwood, que até hoje é conhecida como a "estilista *punk*" pela propagação da estética e da ideologia do movimento. A estilista enfatizou no figurino da banda a agressividade que o estilo das ruas originalmente esboçou utilizando as formas pontiagudas dos acessórios metalizados, cabelos que pareciam desafiar a gravidade em formas multicoloridas e vestimentas que abusavam do couro e do jeans rasgado, que se transformou no estigma visual do rock.

No entanto, Miskolci (2008) destaca que o caráter jovem das culturas não deve desqualificá-las como ingênuas, que elas circunscrevem uma

faixa etária em que há uma expectativa social e condições materiais para o inconformismo.

Para o referido autor, se a vestimenta e o próprio corpo são apenas a parte mais visível de um processo de identificação comportamental, que traduzem uma relação reflexiva com as normas do passado e os ideais do futuro, então faz-se necessário interpretar esses sinais não-verbais em termos sociológicos.

As roupas e as técnicas corporais não são mera forma de cooperação pela segmentação mercadológica e, portanto, escravidão a uma sociedade de consumo. Elas são, primeiramente, meios que permitem aos indivíduos lidarem com os imperativos sociais, as regras de comportamento e a forma como querem se inserir socialmente (MISKOLCI, 2008, p. 44).

As resistências comportamentais apontam para a constituição de estilos de vida em desacordo com os estilos socialmente incentivados e moralmente aceitos. Por intermédio da moda, associam-se formas reflexivas de transformar o corpo social, de acordo com os valores morais e estéticos dos indivíduos, quer seja para manter os valores pré-estabelecidos coletivamente ou para questioná-los por meio de novos padrões e quebras de rupturas.

[174]

Os padrões hegemônicos apontam para corpos disciplinados a um conjunto de práticas e de consumo na sociedade contemporânea que envolve um padrão corporal a ser moldado e conformado a uma postura e um invólucro pré-estabelecidos pelos parâmetros da indústria da moda, em seus ciclos temporais e rituais modernos de troca e descarte estético, cuja logística acaba por cumprir a função de gerar entretenimento e motivação para o consumo.

Com o intuito de contrastar com a realidade dominante, a linguagem expressa nas resistências se utiliza da aparência visual como recurso primário para conduzir os valores e símbolos que decorrem do sentimento e da ideologia proposta nos movimentos sociais. No movimento *punk*, as roupas desganhadas e rasgadas, além de expressar a agressividade do movimento, também registram a resistência do ato de não comprar nenhum produto decorrente do sistema que oprimia a juventude – no caso, as indústrias de moda –, o gesto de não consumir e de não aderir às novas propostas estéticas que estavam em vigência no período da crise econômica britânica.

De acordo com Krunitzky (2014), a origem dos acessórios metalizados conhecidos como *spikes* está relacionada aos motoqueiros do modelo

Harley Davidson, que desenvolveram um método de confecção manual do artefato. Originalmente os motoqueiros criaram o hábito de aplicar parafusos e tachas em suas jaquetas a fim de evitar perdas. Este costume acabou gerando uma forma de identificação e sentimento de pertença em relação ao grupo por meio da vestimenta adornada rusticamente, o que passou a ser propagado de maneira mais radical pelos roqueiros em suas diversificadas formas de intervenção.

As resistências que apontam para a constituição de estilos de vida, sobrevivem à passagem dos anos, constituem histórias e, algumas vezes, até se politizam porque se baseiam em um confronto contínuo com normas e dispositivos do poder característicos de nossa época. Assim, é nelas que se torna factível explorar germes de estéticas da existência, ou seja, a possibilidade de desenvolvimento de relações novas, diferentes, com os outros e consigo próprio (MISKOLCI, 2008, p. 52).

[175] A resistência expressa visualmente pelo movimento *punk* até hoje inspira muitas coleções de moda, visto que seus elementos estéticos foram pensados com o intuito de causar impacto, a fim de que a ideia de contestação e de inquietação decorrente do sentimento de inconformidade social fosse explícita simbolicamente.

A projeção do visual *punk* deve-se em grande parte à divulgação das bandas *punk rock*, como ficaram conhecidas na década de 1970. Destaca-se a atuação da estilista Vivienne Westwood, que ficou conhecida como a "estilista *punk*" por idealizar e difundir o visual do movimento através dos figurinos da banda *Sex Pistols*.

A estilista Vivienne Westwood é atualmente defensora do consumo consciente e uma das principais porta-vozes do movimento *slow fashion* mundialmente. De acordo com Leite (2017), durante um lançamento de temporada de moda de 2017, na loja Bread & Butter, em Berlim, ela falou para a audiência: "não comprem nada". Esta declaração consiste na evolução do seu slogan anteriormente elaborado para uma campanha sustentável que consistia em: "compre menos, escolha melhor e faça durar".

Para a referida designer, é imprescindível esta preocupação ambiental e sociocultural para a gestão de marcas de moda do novo milênio e, nesta declaração durante o referido evento de moda, ela ratificou seu posicionamento, segundo Leite (2017): "Comprar menos e escolher qualidade significa que designers podem fazer moda melhor, não apenas tocar o mercado com marketing e interesses comerciais".

A presença de Westwood em ambos os movimentos fortalece a percepção de que os movimentos *punk* e *slow fashion* têm em comum a mesma raiz, que consiste no conceito de resistir ao consumismo estimulado pelo sistema de moda, gerando um estilo de vida alternativo para seus adeptos.

Slow fashion – resistência ao consumismo ou paradoxo?

A raiz de todos os equívocos relacionados à centralização do mundo no trabalho estaria na postura de tratar o homem como extensão e engrenagem da máquina em que ele opera e na vida social como extensão e ritmo desta mesma operação. Com o processo de industrialização e a evolução dos avanços tecnológicos e das tecnologias da informação, o ritmo do mundo moderno tornou-se cada vez mais frenético e, conseqüentemente, mais produtivista, individualista, hedonista e consumista.

No contexto hodierno, segunda década do século XXI, são inquestionáveis os avanços científicos e tecnológicos e os irrefutáveis benefícios à humanidade obtidos ao longo desta trajetória histórica. No entanto, desde a Revolução Industrial os prejuízos ambientais tornaram-se incalculáveis e alguns recursos naturais tornaram-se escassos e outros até extintos no frenético espólio do planeta. Neste sentido, Boff (2015) defende que a sustentabilidade é uma maneira de viver que envolve adaptar as práticas cotidianas ao potencial limitado do planeta e às necessidades da humanidade, no presente e no futuro.

Os movimentos *slow* emergem como movimentos de contestação ao ritmo intenso das metrópoles e, conseqüentemente, como uma reflexão acerca de todos os impactos da industrialização e do consumismo na vida contemporânea.

Os movimentos *slow* foram impulsionados pela obra de Honoré (2005), autor do livro *In Praise of Slowness* – na tradução para o português, *Devagar* – que defende a "abordagem lenta" como um processo revolucionário no mundo contemporâneo, pois incentiva a tomada de tempo para garantir uma produção de qualidade, a fim de valorizar a vida e contemplar a conexão com o meio ambiente. A repercussão da obra de Honoré influenciou os movimentos mundiais *slow food* e *slow design*.

De acordo com Strauss e Fuad-Luke (2008), os princípios do design lento foram postulados em 2006 como um questionamento às formas convencionais de produção industrial e à aceleração constante e os excessos que produz, conforme segue:

Desde meados da década de 1990, tem havido uma análise crescente e voluntária dos impactos ambientais nos campos de design, arquitetura, design de produtos que tem impulsionando o design ecológico [...] Fuad-Luke propôs o *slow design* como uma abordagem baseada na desaceleração do metabolismo de pessoas, recursos e fluxos, capaz de fornecer um paradigma de design que geraria mudança comportamental¹ (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008, p. 2).

Em decorrência dos movimentos *slow*, o movimento *slow fashion* foi impulsionado pelo trabalho da inglesa Kate Fletcher, consultora e professora de design sustentável do britânico *Centre for Sustainable Fashion*.

Em oposição a essa aceleração criativa e industrial, entra em vigor o conceito de *slow fashion* para alicerçar os pensamentos de quem não se encaixa com os desejos apresentados à outra esfera. Kate Fletcher cunhou esse termo em 2007 ao traçar um paralelo entre a moda sustentável e o movimento de *slow food* (SILVA; BUSARELLO, 2016, p. 7, grifo nosso).

[177]

De acordo com Fiorin (2017), o tripé da sustentabilidade, tem seus pilares baseados na relação equilibrada entre o ambiente, as pessoas e a economia. A proposta é que, ao atingir a estabilidade desses fatores, ocorra a estruturação da sustentabilidade para a obtenção da economia como diferencial competitivo; do meio ambiente através da ecoeficiência das operações e da sociedade por meio da responsabilidade social. A partir destas ponderações são propostas soluções para a redução da desigualdade, do consumo e dos desequilíbrios causados pelo uso de fontes de energias fósseis.

As consequências ambientais e sociais de uma cadeia produtiva acelerada do sistema capitalista e seus métodos de desenvolvimento se depararam com os limites ambientais do planeta. Os recursos naturais, assim como a terra, possuem seu próprio tempo para se regenerar; no entanto, essas leis da natureza são atropeladas pela ambição de crescimento econômico.

Na asseveração de Manzini e Vezzoli (2008), o desenvolvimento sustentável ultrapassa o modelo atual de crescimento econômico, que não só arrisca a integridade do meio ambiente e a continuidade da vida no planeta, bem como compromete a igualdade e dignidade humanas.

Para Nascimento (2012), a conferência de Estocolmo, em 1972, resultou nas primeiras ações de controle das intervenções no ambiente

natural. Contudo, somente na década de 1990 ocorreram as primeiras mobilizações sociais em torno da cadeia têxtil, em virtude de reinvenções causadas por resíduos de poluição industrial.

No sistema de moda, a cadeia produtiva resulta em milhares de peças por dia que chegam ao mercado para rápida obsolescência e descarte. O consumo é efetuado e o crescimento econômico é realizado, no entanto, o descarte é um dos maiores problemas do ponto de vista da preservação ambiental.

Na asseveração de Berlim (2012), o senso comum enxerga uma relação contraditória entre sustentabilidade e moda; no entanto, existe uma complementaridade possível que ultrapassa ações de filantropia, gestão de produtos ou plantio de árvores, mas representa uma reorganização da visão de mundo de cada cidadão.

Shulte e Lopes (2013) defendem que o principal caminho para viabilizar essas mudanças sustentáveis é, primeiramente, explorar oportunidades para aprimorar produtos de moda perante o uso mais eficiente dos recursos, a melhoria nas condições de trabalho, a redução do uso de substâncias químicas e a diminuição da poluição.

[178]

Com a finalidade de minimizar os custos e ampliar os lucros, as roupas do *fast fashion* são, em parte representativa, artigos de baixa qualidade. Dessa forma, elas possuem um ciclo de vida rápido.

A informação visual, ou seja, a tendência de moda expressa por meio de símbolos, estampas, cores e padrões, tem tempo curto de valorização dentro das temporadas de moda. Este comportamento baseado na exploração efêmera da moda, reforça a mudança visual e a espetacularização cotidiana, fazendo com que as peças sejam consideradas descartáveis.

O *slow fashion* se caracteriza pela desaceleração do processo produtivo, em que não apenas a velocidade da produção é levada em consideração, mas toda a sua estrutura e os seus valores.

A moda lenta, é uma percepção mais profunda do processo de design e do seu impacto sobre os recursos, trabalhadores, comunidades e ecossistemas. Dessa forma, a moda lenta se mostra sustentável quando se preocupa tanto com os impactos ambientais, quanto com os impactos sociais durante a produção (FLETCHER; GROSE, 2011, p. 128).

Fletcher e Grose (2011) apontam estratégias produtivas que vão além da moda lenta e abrangem também métodos alternativos para confecção

dos produtos. Esses métodos visam diminuir o desperdício e prolongar a vida útil das peças. A reutilização, a restauração e a reciclagem interceptam recursos destinados aos aterros sanitários e os conduzem de volta ao processo industrial como matérias-primas.

A origem dos problemas insustentáveis na moda reside na maneira de se produzir. Portanto, garantir a sustentabilidade para a moda implicaria a mudança da mentalidade, não apenas do ponto de vista da concepção dos produtos, mas dos modelos atuais de negócios, de acordo com Okada e Berlim (2014).

Deste modo, a origem da materialização de qualquer objeto reside no ser humano e na sua essência. Strauss e Fuad-Luke (2008) asseveram que, neste sentido, deve existir uma sensibilidade para outros fatores que antecedem a idealização de um produto, que estariam mais relacionados ao vestir como maneira de expressão identitária, conforme segue:

Artefatos, ambientes e experiências de design lento induzem a contemplação. Fenômeno que o projeto *SlowLaboratório* chamou de consumo reflexivo. Os designers de produto estão questionando não apenas valores ecológicos, mas também perceptivos e experiências emocionais que a materialidade única dos produtos pode oferecer² (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008, p. 2).

[179]

A intersecção entre os movimentos *punk* e *slow fashion* não se restringe às formas de produção geradas à margem da evolução industrial, mas reside principalmente no sentimento de contestação aos padrões hegemônicos de comportamento e suas respectivas expressões estéticas.

O sentimento de indignação, que fez com que os jovens *punks* da periferia de Londres na década de 1970 questionassem o sistema de moda e se insubordinassem em relação às suas propostas estéticas, se atualiza na atitude dos adeptos do *slow fashion*, quando estes se recusam a usar peças do vestuário produzidas dentro de uma estrutura que ignora os impactos ambientais, que reproduz ou contribui para a exploração das desigualdades sociais ou mesmo que propõe tendências de moda com obsolescência programada em curtos espaços de tempo.

Considerações finais

Pode-se inferir que os fenômenos de micro resistência surgem como resposta à conjectura de opressão social como elemento intrínseco às relações de poder. As insatisfações geradas pelos impactos ambientais, sociais e econômicos provenientes do mundo hipermoderno geram sentimentos de aversão ao consumismo e, conseqüentemente, reinventam a existência social em modos de vida alternativos.

Desta maneira, os movimentos *punk* e *slow fashion* se apresentam como formas semelhantes de micro resistência do ponto de vista ideológico, porém, geram estéticas e expressões distintas no âmbito do comportamento e da moda.

As intersecções motivacionais dos dois levantes coletivos ultrapassam as questões conceituais e reverberam socialmente através do questionamento dos usos e costumes desenvolvendo novos hábitos.

O movimento *punk*, surgido em Londres na década de 1970, eclodiu como um fenômeno social em um contexto de crise econômica no qual a juventude utilizou recursos visuais inusitados para compor a indumentária, a postura corporal e as composições de estilo musical para criar um padrão comportamental que questionava e afrontava os valores, os padrões e os poderes vigentes.

O *punk* se manifesta como uma subcultura de oposição e de resistência, caracterizada por uma estética originada nas periferias marginais; no entanto, ostenta a independência em relação ao acúmulo de bens materiais comumente apreciados pela sociedade do consumo.

[180]

Assim como o movimento *punk*, o *slow fashion* se mostra como um movimento de contestação que se origina mais especificamente como reação à produtividade e ao consumismo da contemporaneidade e os seus impactos nos âmbitos sociais, econômicos e ambientais, originados das formas de produção do sistema de moda.

A hipótese de uma aproximação ideológica entre os dois referidos movimentos se confirma na atuação da estilista Vivienne Westwood, anteriormente atuante no movimento *punk* e atualmente, é uma das principais militantes *slow fashion*.

O sentimento que baliza ambos os movimentos sociais parte do questionamento das propostas do sistema de moda, rompendo com a dependência social, gerando novas proposições para os seus adeptos.

Pode-se inferir que os movimentos *punk* e *slow fashion* se apresentam como fenômenos sociais de reelaboração de linguagem, como meio expressivo que corrobora a ascensão de um modo de ser baseado na não conformidade com os padrões vigentes.

O movimento *punk* manifestou visualmente revolta e agressividade; por sua vez, o movimento *slow fashion*, através do seu manifesto, propõe a sustentabilidade para dar origem a produtos duráveis e ecológicos. Mesmo originando declarações e estéticas distintas, os dois movimentos

se interceptam no sentimento de questionar o senso comum, os padrões hegemônicos, o hedonismo, o individualismo, a aceleração constante, o produtivismo, o consumismo e, sobretudo, a aceitação e a adesão irrefletida a estes fatores que se apresentam imbricados na contemporaneidade.

A presente investigação limita-se a refletir sobre o tangenciamento e as intersecções dos fenômenos de resistência percebidos no âmbito do sistema de moda. Portanto, o presente estudo não tem a pretensão de comentar o processo de reincorporação dos temas dos movimentos de resistência pelo próprio sistema, que os inclui no ciclo de produção transformando-os novamente em motivo de consumo. Fica esta motivação para a origem de outros diálogos.

Recebido: 5-9-2018

Aprovado: 5-10-2018

NOTAS

¹ Tradução nossa para: "Since the mid-1990s, there has been a growing, voluntary analysis of environmental impacts in the fields of product design and architecture (for example, eco-design [...]) Fuad-Luke raised a rhetorical question whether 'slow design', an approach predicated on slowing the metabolism of people, resources and flows, could provide a design paradigm that would engender positive behavioural change".

² Tradução nossa para: "Slow Design artifacts/environments/experiences induce contemplation and what slowLab has coined 'reflective consumption'. Product designers are questioning not only ecological values, but also perceptual and emotional experiences that the unique materiality of products can deliver".

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Cássio Adriano; MARTINS, José Clerton. Ócio, lazer e tempo livre na sociedade do consumo e do trabalho. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, v. 7, n. 2), p. 479-500, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERIAIN, Josetxo. *Aceleración y tiranía del presente*. La metamorfosis en las estructuras temporales de la modernidad. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008.
- BERLIM, Lilyan. *Moda e sustentabilidade: uma reflexão necessária*. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2012.
- BOFF, Leonardo. *Sustentabilidade: o que é – o que não é*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- BRUM, Eliane. Exaustos-e-cansados-e-correndo. *El País*, 4 jul. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/04/politica/1467642464_246482.html. Acesso em: 9 mar. 2019.
- DE MASI, Domenico. *Criatividade e grupos criativos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- FLORIN, Márcia. O Modelo Slow Fashion de Produção de Vestuário: uma Análise Epistemológica da Produção Acadêmica no período de 2008 a 2016. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE EPISTEMOLOGIA E SOCIOLOGIA DA CIÊNCIA DA ADMINISTRAÇÃO, 6., 2017, Florianópolis. *Anais [...]* Florianópolis, 2017.
- FLETCHER, Katie; GROSE, L. *Moda Et Sustentabilidade: Design para mudança*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FREDERICO, Celso. Do espetáculo ao simulacro. *Matrizes*, ano 4, n. 1, p. 179-191, jul./dez. 2010.
- GALLO, Ivone. Punk: Cultura e Arte. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 747-770, jul./dez. 2008.
- GRABOIS, Pedro. Resistência e revolução no pensamento de Michel Foucault: contra condutas, sublevações e lutas. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 19, p. 7-27, 2011.
- HAN, Byung Chul. *A sociedade do cansaço*. São Paulo: Editora Vozes, 2015.
- HONORÉ, Carl. *Devagar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- KRUNITZKY, Sandra. Spikes e suas origens. *Jeito e conceito*, 15 mar. 2014. Disponível em: <http://jeitoeconceito.blogspot.com.br/2014/03/estilo-spikes-e-punks-origem.html>. Acesso em: 1 maio de 2018.
- LEITE, Romildo. Vivienne Westwood faz apelo sustentável: "não comprem nada" Indústria Têxtil e do Vestuário. Ano XI, 13 jun. 2017. Disponível em: <http://textileindustry.ning.com/m/discussion?id=2370240%3ATopic%3A794444>. Acesso em: 9 mar. 2019.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. *O desenvolvimento de produtos sustentáveis: os requisitos ambientais dos produtos industriais*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- MISKOLCI, Richard. Estéticas da existência e estilos de vida – as relações entre moda, corpo e identidade social. *Iara*, São Paulo, v. 1, n. 2, ago./dez., 2008.

NASCIMENTO, Luís Felipe. **Gestão ambiental e sustentabilidade**. Florianópolis: Departamento de Ciências da Administração/ UFSC; Brasília: Capes, UAB, 2012.

NOVAES, Aduino. **Mutações – ensaios sobre novas configurações do mundo**. São Paulo: Editora Sesc, 2012.

OKADA, Regina; BERLIM, Lilyan. Design De Moda: Possibilidades De Inovação Social E Sustentabilidade. **Iniciação**, Niterói, v. 4, n. 1, 2014.

RHODEN, Ieda. O ócio como experiência subjetiva: contribuições da psicologia do ócio. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, v. 9, n. 4, p. 1233-1250, 2009.

SILVA, Samantha; BUSARELLO, Raul. Fast fashion e slow fashion: o processo criativo na contemporaneidade. In: COLÓQUIO DE MODA, 13., 2016, João Pessoa. **Anais [...] João Pessoa**, 2016. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202016/COMUNICACAO-ORAL/CO-06-Processos-Produtivos/CO-06-Fast-Fashion-e-Slow-Fashion.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2019.

SHULTE, Neide; LOPES, Luciana. A moda no contexto da sustentabilidade. **Moda Palavra e-Periódico**, ano 6, n. 11, p. 194-211, jul.-dez., 2013.

WORLEY, Mathew. Punk, Politics and Youth Culture. **Reading History**, s. d. Disponível em: <https://unireadinghistory.com/punk-politics-and-youth-culture/>. Acesso em: 1 maio 2018.

TREPTOW, Doris. **Inventando Moda**. Planejamento de coleções. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2013.

STRAUSS, Carolyn F.; FUJAD-LUKE, Alastair. The Slow Design Principles. A new interrogative and reflexive tool for design research and practice. **Changing the Change: Design Visions Proposals and Tools**, 2008. Disponível em: http://raaf.org/pdfs/Slow_Design_Principles.pdf. Acesso em: 11 mar. 2019.

ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Bom tempo Editorial, 2008.



Uma investigação sobre o Ser da Moda: a filosofia das roupas em Thomas Carlyle¹

*An enquiry on the Being of Fashion: The
Philosophy of Clothes in Thomas Carlyle*

[ANA CAROLINA ACOM]

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Sociedade, Cultura e Fronteiras (Unioeste). Bolsista Capes.

E-mail: anacarolinaacom@gmail.com

[JOANA BOSAK]

Doutora em Literatura Comparada. Professora no bacharelado em História da Arte (UFRGS).

E-mail: joanabosak@gmail.com

[DENISE MORAES]

Doutora em Educação. Professora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras (Unioeste).

E-mail: denisepedagoga@gmail.com

[185]

[resumo] Esta pesquisa é parte de uma investigação sobre o Ser da Moda. A ontologia da Moda se define na relação com um corpo vestido ou adornado; por conseguinte, face a um corpo sem vestes ou vestes sem corpos. Nesta relação ontológica com o Ser da Moda, o foco principal será o artefato vestível como elemento fundante de um ser social vestido. Durante a investigação nos deparamos com a obra *Sartor Resartus*, escrita em 1834 por Thomas Carlyle, por se tratar de um romance existencial baseado na filosofia das roupas. Ainda que o autor ironize a questão, seu objetivo não é um ataque à moda, mas trazer a ideia de uma sociedade que se baseia na roupa.

[palavras-chave]

Sartor Resartus; Filosofia das Roupas; Thomas Carlyle.

[abstract] This paper is part of the research on the Being of Fashion. The ontology of fashion defines itself in relation to a dressed or adorned body; therefore, to a non dressed body or robes without a body. In this ontological relationship with the Being of Fashion, the focus is the wearable artifact as the founder of a social and dressed being. During the research process we found *Sartor Resartus*, written in 1834 by Thomas Carlyle. This book is an existentialist novel based on the philosophy of clothes. Even if the author ironizes the topic, his aim is not to promote an attack on fashion, but to bring the idea of a society based on clothes.

[keywords] Sartor Resartus; Philosophy of Clothes; Thomas Carlyle.

Ao propor uma investigação ontológica² sobre a Moda buscamos seu Ser, o qual reside na relação com um corpo vestido ou adornado; assim como no corpo sem vestes ou vestes sem corpos. Dessa forma, o Ser da Moda constitui-se na relação do homem com o artefato vestível, tornando-o um ser social vestido. Este artigo não explora diretamente esta teoria, mas reporta uma revisão conceitual de autores retomados durante a pesquisa, que exploraram uma filosofia da moda ou das roupas com enfoques distintos. O texto destaca a obra de Thomas Carlyle que, de certo modo, ironiza a moda, mas torna-se indispensável para a abordagem de uma filosofia das roupas.

Assumindo a ideia de fabular sobre uma ontologia da Moda³, encontramos este romance bastante estranho, que em seu cerne ridicularizaria uma "Filosofia da Moda": *Sartor Resartus* (1834) do escocês Thomas Carlyle (1795-1881), título que poderia ser traduzido como "Alfaiate Remendado".

A peculiaridade de *Sartor Resartus* provém da construção ficcional de uma prosa, cujo objetivo central é o de expor ideias filosóficas. A história do filósofo alemão Diógenes Teufelsdröckh é narrada por um editor inglês que, ao mesmo tempo, organiza, traduz e comenta a "Filosofia das Roupas", livro enviado pelo próprio pensador com a intenção de dar a conhecer ao público de língua inglesa suas ideias. O editor, julgando ter em mãos uma novidade filosófica que deverá exercer influência benéfica sobre o pensamento de seus compatriotas, põe-se a traduzir e comentar trechos do material recebido (SOUZA, 2012, p. 2).

[186]

O livro de Carlyle é uma ficção, do gênero romance, fundada na narrativa de um editor inglês que conta a história do filósofo alemão Diógenes Teufelsdröckh, ao mesmo tempo em que comenta e traduz sua teoria. O pensamento de Teufelsdröckh radicaliza a existência humana em função das roupas. Estas seriam a base de toda existência humana e, através delas, poderíamos compreender melhor nossa própria existência (SVENDSEN, 2010).

Assim, neste assunto tão fértil das ROUPAS, se incluem todos os homens que pensaram, sonharam, fizeram e foram: todo o Universo exterior e o que contém não é, senão a Roupas, e a essência de toda Ciência se apoia na FILOSOFIA DAS ROUPAS (CARLYLE, 2013, p. 739)⁴.

A observação indispensável é que *Sartor Resartus* não é uma obra sobre as roupas, mas sobre a existência humana. Ainda que o autor ironize a questão da Moda, nem por isso a obra deixa de ser um dos escritos mais

argutos sobre o tema, de acordo com o filósofo sueco Svendsen (2010). Thomas Carlyle não objetivava um ataque à moda como tal, "mas defender a autenticidade humana – que o interior deve corresponder ao exterior, e que nosso eu exterior deve ser a expressão de uma espiritualidade genuína" (SVENDSEN, 2010, p. 20).

A maneira como Carlyle pensa uma Sociedade das Roupas através de seu personagem, o Professor Teufelsdröckh, pode soar muitas vezes bizarra, regada a sarcasmo e intrincadas metáforas e neologismos. Contudo, os fundamentos de seu pensamento existencial e sobre a transitoriedade de símbolos podem ser extraídos deste romance (ROSSATTI, 2011).

O professor Teufelsdröckh desenvolve sua "teoria dos símbolos", de que as roupas seriam a simbologia máxima, sendo tudo o mais referido a elas por analogia. Ele pretende provar a influência moral, política e religiosa das roupas. Todos os interesses do homem estão "presos, abotoados e sujeitos às roupas. A sociedade se funda nas Roupas, ou, por outro lado: A sociedade navega pelo Infinito sobre as Roupas, como sobre um Manto fáustico" (CARLYLE, 2013, p. 504)⁵. A Filosofia das Roupas classifica como vestidas todas as coisas visíveis, porque estas seriam manifestações ou vestes do espírito. Uma vez que a essência humana seja despojada de suas embalagens, como cascas de tecido que a envolvem, podemos discernir desde os rudimentos primitivos, o que é mutável do que é imutável no Ser do Homem: suas roupas ou adornos, sempre existindo como algo que o reveste.

[187]

A metáfora principal da obra é o tecido: o tecer e re-tecer, assim como o construir, reconstruir e destruir, são analogias utilizadas para tratar do poder de criação existente no ser humano (ROSSATTI, 2011). Não por acaso, um dos últimos capítulos do livro chama-se "Alfaiates", em que o filósofo tece elogios a estes profissionais que operam as tramas, e parece basear seu pensamento no ofício de fazer vestes. "O alfaiate não é apenas um homem, e sim uma espécie de Criador ou Divindade" (CARLYLE, 2013, p. 2864).⁶ Neste ponto, podemos ver todo o poder atribuído à roupa como potencializadora de identidades e de posições sociais, já que o alfaiate tem como principal função confeccionar trajes masculinos. De acordo com a teoria das roupas, "o homem é convertido em Nobre pelo alfaiate revestido não apenas de Lã, mas de Dignidade e de um Domínio Místico" (CARLYLE, 2013, p. 2866)⁷. A obra segue dissertando sobre tudo o que constitui "o belo tecido da Sociedade": seus mantos reais, estolas pontifícias e as passagens da história, do Estado de Natureza (desorganização e nudez) até a organização da sociedade em Estados Nacionais e da Humanidade. Segundo a teoria, poderíamos atribuir todos estes acontecimentos como criação do Alfaiate. "O que são os Poetas e os Moralistas, senão uma espécie de Alfaiates metafóricos?" (CARLYLE, 2013, p. 2868)⁸. Sem dúvidas, a metáfora é relevante para pensarmos uma Sociedade da Roupas, um Alfaiate como

o "arquiteto do universo" dos maçons, ou Demiurgo de Platão, mas que constrói a sociedade civilizada, essencialmente vestida.

O título em latim *Sartor Resartus* seria algo próximo daquele que remenda, conserta (BUSSARELLO, 1998). Em inglês, temos o termo *sartorial* para nos referirmos à alfaiataria, mas se fosse traduzido, poderia ser algo como *Taylor Retailored*. Já não encontramos a mesma sonoridade em português, que ficaria algo como 'Alfaiate Remendado ou Recosturado'. De qualquer modo, permanece a metáfora de criação e recriação, ou costura do Ser Social através da figura do alfaiate (ROSSATTI, 2011).

Para o professor Teufelsdröckh, assim como cobrimos a nudez de nosso corpo com as vestes, também todos os convencionalismos, costumes e ritos da sociedade são considerados como roupas que ocultam o verdadeiro modo de ser do homem. Do mesmo modo, no conto "A Roupas Nova do Imperador", publicado por Andersen (1964) em 1837, mas inspirado em uma tradição espanhola anterior, situada provavelmente na Idade Média, o rei se encontra despido da tradição e dos costumes ao aparecer publicamente.

[188]

O professor na obra de Carlyle parece reivindicar uma função retórica para as roupas: como as vestes de um juiz (sua peruca e toga) ordenam uma condenação, e como as pessoas o identificam e legitimam suas ordens? (BARNARD, 2003). As roupas de um juiz são emblemas visíveis de sua autoridade, razão "pela qual todos os mortais sabem que ele é um JUIZ [...] Quanto mais penso na Sociedade, mais me impressiona o fato dela se fundamentar nas Roupas" (CARLYLE, 2013, p. 607).⁹

Malcolm Barnard (2003), em seu livro *Moda e Comunicação*, considera particularmente significativo para uma teoria da moda a ideia trazida por Carlyle de uma sociedade que se baseia na roupa. O autor de *O Casaco de Marx*, Peter Stallybrass (2008), também apresenta esta noção de uma "Sociedade das Roupas", em que podemos ver alguns exemplos de relações sociais constituídas em torno destas materialidades vestíveis.

Baseado no exemplo de Carlyle, do Juiz e de um Maltrapilho que se submete à sua sentença, Barnard (2003) evidencia que as posições de autoridade e *status* não são meramente refletidas pelas roupas, mas constituídas pelas roupas que estes homens vestem. Estes elementos também encontramos no conto "O espelho", de Machado de Assis (1962), autor influenciado por Carlyle, assim como pode ser verificado no início do conto "O Empréstimo": "Como deveis saber, há em todas as coisas um sentido filosófico. Carlyle descobriu o dos coletes, ou, mais propriamente, o do vestuário" (ASSIS, 2007, p. 138).

Em "O espelho", por exemplo, Machado de Assis traz a visão radical do personagem de Carlyle, endossando a ideia contraditória de que o "hábito faz o monge". Como se a roupa de fato determinasse uma identidade e vida social, a ponto de que o alferes, quando despojado de seu uniforme, não se reconheça mais como tal, alterando significativamente sua identidade individual e social.

A ideia de radicalizar a existência humana em função das roupas transforma a obra de Carlyle em um documento sobre a Filosofia Existencial das Roupas, algo que relaciona a essência do homem e sua cotidianidade com o vestir.

O termo "existência" designa simplesmente o Ser (Sein) do homem, a despeito de todas as qualidades e capacidades que um indivíduo possa ter e que são acessíveis à investigação psicológica. Assim, o que certa vez Heidegger comentou corretamente em relação à "filosofia da vida" também se aplica à filosofia da existência (ARENDDT, 2008, p. 192).

[189]

Carlyle compara o desenvolvimento da Filosofia das Roupas com uma vulgar e perigosa viagem que envolve o homem como uma casca de tecido; uma viagem em direção ao interior das vestes da alma humana. Uma vez que a essência humana seja despojada de suas embalagens, podemos discernir desde os rudimentos primitivos, o que é mutável e o que não é no Ser do Homem – suas roupas ou adornos –, sempre existindo algo que o revista. A roupa é tratada como uma ideia arquetônica: roupa e corpo constituindo o edifício de uma pessoa. De modo que um ser desnudo perderia sua identidade.

Talvez nem uma vez na sua vida te ocorra, seu vulgar bípede, de qualquer país ou geração, seja um Príncipe de manto dourado ou um Camponês de casaco de carneiro, que o seu traje e seu Ser não são um e indivisíveis; que está nu, sem roupas, até que roube ou compre uma e a costure ou abotoe (CARLYLE, 2013, p. 567).¹⁰

Carlyle utiliza o exemplo dos dândis, em um capítulo dedicado à "Sociedade dos Dândis". "Um Dândi é um homem cujo negócio, ofício e existência consiste em vestir-se" (CARLYLE, 2013, p. 2697)¹¹, sua inteligência decorre de suas roupas. Ironicamente, ele compara a "seita dos Dândis" com a "seita dos mendigos andrajosos", tecendo uma série de análises sobre o estilo de vida de ambos. Mas o que subjaz neste comparativo é o reino da Sociedade da Roupa, dois polos em que se contrapõem aspectos da sociedade inglesa do século XIX, com hábitos e disputas definidas pelo código vestimentar. No caso do dândi, temos o responsável pela instituição

dos princípios do traje masculino, daquele momento até o presente, eliminando exageros e barroquismos que redefiniram, pelo vestir, os padrões de comportamento e atitudes; e os mendigos pedintes, cuja pobreza suplicante é, justamente, atestada por seus trapos. Em ambos os casos não se trata somente de aparências, mas do conjunto de gestos, odores e palavras autenticados pelo vestir.

Outro caso na literatura é a peça *Pigmalião* (1913), de George Bernard Shaw, diversas vezes adaptada para o cinema e para o teatro. Nesta história, a transformação de uma vulgar vendedora de flores em dama da sociedade não se dá somente pelo vestir uma roupa adequada. Eliza Doolittle veste-se, também, de costumes refinados e de toda uma reeducação de seu linguajar.

Dessa forma, *Sartor Resartus*, além de um romance existencial, se coloca, assim como *Pigmalião*, como crítica social. Estas obras lidam de modo irônico com uma das bases da sociedade vitoriana: as diferenças de classe e como as percebemos através das aparências, vestes, gestos e falas. Relevante sempre lembrar que o mito de Pigmalião retomado por Shaw origina-se de um dos textos basilares da literatura ocidental, *As Metamorfoses* de Ovídio, e é retomado ao longo da história da cultura sob o signo do debate entre cópia e original, chegando a Alfred Hitchcock, com *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), segundo estudo do historiador da arte romeno Victor Stoichita (2006).

Carlyle (2013) encontra, assim, um dos fundamentos ontológicos do homem como Ser Social Vestido ou Adornado, e se refere aos motivos fundamentais que levaram o homem a se vestir e se adornar:

[...] entre os selvagens, encontramos tatuagens e pinturas incluídas, mesmo antes da existência de roupas. A primeira necessidade espiritual de um bárbaro é o adorno, como podemos comprovar entre as classes bárbaras nos países civilizados. [...] O Vestir começa com uma enlouquecida fixação pelo Adorno. E em que as Roupas não se converteram desde então?! A seguir vem a segurança e um agradável aquecer do corpo. A Vergonha, a divina Vergonha (Vergonha, Modéstia), todavia alheia ao seio do Antropófago, surgiu misteriosamente sob a Roupa; um santuário místico, rodeado de verde para o Sagrado do Homem. As Roupas nos deram individualidade, distinção, governo social; as Roupas nos têm feito Homens e ameaçam nos tornar uma Tela de Roupa (CARLYLE, 2013, p. 393-406).¹²

Em Carlyle, a função primeira das roupas é adornar o homem, antes mesmo da proteção e do pudor. Essa teoria tornou-se célebre através de

outro autor, o britânico John Carl Flügel (1884-1955), que escreve, em 1930, *A Psicologia das Roupas*, cujo principal conceito é o de atribuir à roupa três funções primordiais: adorno, pudor e proteção. Flügel muito provavelmente inspirou-se em Carlyle, já que o cita em outras passagens. Seu livro é considerado um clássico na teoria da Moda, referência até hoje, sobretudo, por ter sido traduzido no Brasil em 1966. A obra é produto do enquadramento psicanalítico com o qual Flügel estava comprometido em sua época: vogas teóricas peculiares à década de 1930 (BARNARD, 2003).

A primazia da proteção, como motivo para o uso de roupas, tem poucos defensores; estudantes de humanidades parecem relutantes em admitir que uma instituição tão importante como a roupa tenha tido uma origem tão puramente utilitária. [...] o exemplo de certos povos primitivos existentes, notadamente os habitantes da Terra do Fogo, mostra que a roupa não é essencial, mesmo num clima úmido e frio. Neste assunto, as conhecidas observações de Darwin acerca da neve derretendo nos corpos destes rudes selvagens, parecem ter mostrado a alarmada geração do século XIX que seus confortáveis agasalhos, por mais cômodos e desejáveis que pudessem parecer, não eram inexoravelmente requeridos pelas necessidades da constituição humana. Ao pudor, além de parecer gozar da autoridade da tradição bíblica, foi concedido o primeiro lugar por uma ou duas autoridades no campo puramente antropológico. A grande maioria dos estudiosos tem, sem hesitação, considerado o enfeite como o motivo que conduziu, em primeiro lugar, à adoção de vestimentas [...] Os dados antropológicos demonstram principalmente o fato de que entre as raças mais primitivas existem povos sem roupa, mas não sem enfeites (FLÜGEL, 1966, p. 13).

[191]

A definição do que vem primeiro, o adornar-se ou o proteger-se, não deve ser fundamental para pensar o fato de sempre existirem vestes arraigadas à existência humana. É bem provável que em regiões mais gélidas o homem tenha tido como preocupação se proteger do frio, enquanto que, nos continentes quentes, onde a espécie humana teria tido sua origem, os homens fabricassem elementos que servissem como enfeites.

O pudor ou vergonha é uma das motivações atribuídas por Carlyle e Flügel para o uso de roupas, mas parece um dos atributos mais fracos se não o pensarmos diretamente relacionado com o relativismo cultural de cada meio. Em um primeiro olhar, pensamos na atual civilização ocidental, em que não é aceito andar nu, assim como apresentar-se com roupas de baixo. Por mero convencionalismo as pessoas usam trajes de banho em público, mesmo que cubra menos certas partes do corpo do que uma calcinha, por exemplo. Em muitas culturas a vergonha é mais associada ao

fato de eu não possuir certo adereço ou elemento tradicional, do que ao ato de exhibir o corpo nu, que pode ser vergonhoso ou agressivo no mundo ocidental. "Não há qualquer conexão essencial entre indumentária e pudor, uma vez que cada sociedade tem sua própria concepção de traje e comportamento recatado" (ROACH; EICHER *apud* BARNARD, 2003, p. 84).

O que não quer dizer que não existam conceitos de vergonha ou pudor. Estes conceitos variam entre diferentes culturas. Como no exemplo trazido por Barnard (2003): o barão von Nordenskiöld, em uma de suas expedições à Amazônia, insistiu em adquirir o botoque (aparato labial) de uma nativa. A moça mantinha-se imperturbável em sua nudez; quando aceitou trocar o item, retirou-o e parecia bastante envergonhada e confusa sem o adereço, então correu para se esconder no meio da floresta. O sentimento relativo da vergonha é tão arraigado à nudez na cultura ocidental, que precisamos lembrar casos como esse. Isso poderia ser comprovado pela existência da expressão usada quando alguém esquece algo corriqueiro: "me sinto nua" sem tal objeto (ao esquecer anéis ou o celular, por exemplo). O pudor ou a vergonha resultam do costume de usar algo, não sendo a razão de se vestir algo (BARNARD, 2003). O uso da indumentária não surge de nenhum senso inato de pudor, mas o pudor resulta de hábitos costumeiros de indumentária e ornamentação do corpo e de suas partes.

[192]

O uso de roupas para a proteção está associado à manutenção da temperatura corporal: contra os excessos e intempéries do frio, vento e sol. Mas a proteção, de acordo com Flügel (1966), pode ser espiritual também, nas crenças relacionadas aos usos de amuletos ou patuás, que servem de adorno e identificam culturas.

Flügel (1966, p.74) se refere à confecção da roupa e à construção da casa como funções protetoras. "Ambas protegem contra o frio e outras inclemências do tempo." O que remete ao questionamento de um professor, certa vez: "A casa é uma roupa que a gente habita, ou a roupa é uma casa que a gente leva?"¹³. De acordo com Flügel, as roupas seriam casas portáteis.

Com sua ajuda carregamos – como caracóis e tartarugas – uma espécie de casa em nossas costas e disputamos as vantagens do abrigo sem a desvantagem de nos tornarmos sésseis. Inventamos até mesmo um número de objetos que estão na natureza de transição entre roupas e casas. O carro com teto ou a caruagem [...] O guarda-chuva é outro. No que se refere a este pequeno instrumento com seu teto de emergência, é difícil dizer se corresponde mais a uma casa em miniatura, transportável ou a um traje externo temporário (FLÜGEL, 1966, p. 75).

O arqueólogo Gordon Childe (1977, p. 24) afirma que "a cultura material é em grande parte uma reação ao meio". Ao lidar com os artefatos arqueológicos, Childe relaciona diretamente a fabricação humana de equipamentos com sua sobrevivência. "Fogo, roupa, casas e alimentação adequada permitem, ao homem suportar o frio ártico e o calor tropical com a mesma facilidade" (CHILDE, 1977, p. 24).

Nossa espécie, o homem, no sentido mais amplo, conseguiu sobreviver e multiplicar-se principalmente pelo aperfeiçoamento de seu equipamento [...] é através de seu equipamento que o homem atua sobre o mundo exterior e reage em função dele, obtém seu sustento e escapa aos perigos – em linguagem técnica, adapta-se ao meio ou mesmo ajusta o meio às suas necessidades. O equipamento do homem, porém, difere significativamente dos recursos utilizados pelos outros animais, que os transportam em si mesmos, como parte do corpo. O coelho tem patas adequadas para cavar, o leão tem garras e dentes para estraçalhar sua caça, o castor tem presas agudas, a maioria dos animais tem pelos ou cabelos que os mantem aquecidos – a tartaruga carrega até mesmo a casa às costas. [...] O homem não dispõe de quase nenhum equipamento desse gênero, e até perdeu alguns de tais recursos, que lhe eram naturais nas épocas pré-históricas. Foram substituídos por instrumentos, órgãos não corporais que ele fabrica, utiliza e despreza segundo suas conveniências. Faz picaretas e pás para cavar, armas para matar a caça e o inimigo, enxós e machados para cortar a madeira, roupas para manter-se aquecido no frio, casas de madeira, tijolo ou pedra para abrigar-se (CHILDE, 1977, p. 10).

[193]

Sob os mesmos preceitos de Childe, Carlyle (2013) fundamenta a teoria das roupas nas bases da existência humana, pois que o homem é o único animal capaz de conceber e empregar ferramentas, das quais as vestes são artefatos intrínsecos. Com bases na cultura material, a arqueologia atesta a evolução humana, e o homem torna-se humano justamente pelo desenvolvimento de seu equipamento extracorporal. Será através do estudo e das descobertas destes equipamentos, que poderemos conhecer seu processo evolutivo e civilizatório (CHILDE, 1977). Desse modo, parece interessante pensar uma ontologia da Moda a partir de estudos sobre equipamentos enquanto artefatos vestíveis, os quais fornecem informações sobre hábitos, tecnologia, necessidades, estética e inspiração. As ferramentas primitivas, adereços ou roupas, atestam uma relação humana metafísica com o vestir.

Ao se referir ao estudo da indumentária a partir da arqueologia, Patricia Anawalt (2005) comenta sobre as dificuldades de conservação das

roupas, relacionadas ao clima. A maior parte dos restos materiais orgânicos é perecível. As coisas feitas em "madeira, couro, lã, linho, vegetais, cabelo ou materiais semelhantes [...] se decompõe[m], desaparecendo em anos ou séculos, a não ser em condições excepcionais (CHILDE, 1961, p. 10). Anawalt (2005) afirma que, para reconstruir indumentárias do México antigo, foi necessário recorrer às representações em materiais arqueológicos e manuscritos. A partir de esculturas, escritos e gravuras encontradas, formou-se o inventário de trajés.

Outro exemplo que fundamenta a importância do estudo arqueológico no campo da Moda é a descoberta de agulhas de costura em cavernas paleolíticas. James Laver (2005) considera a invenção da agulha de mão como um dos maiores avanços tecnológicos da humanidade. Ele compara sua importância à invenção da roda e descoberta do fogo.

Grande quantidade dessas agulhas, feitas de marfim de mamute, de ossos de rena e de presas de leão-marinho foram encontradas em cavernas paleolíticas, onde foram depositadas há 40 mil anos. Algumas são bem pequenas e primorosamente trabalhadas. Essa invenção tornou possível costurar pedaços de pele para amoldá-los ao corpo. O resultado foi o tipo de vestimenta ainda hoje usado pelos esquimós (LAVÉ, 2005, p. 10).

[194]

Em um novo estudo, publicado no *Journal of Human Evolution*, edição de dezembro de 2018, pesquisadores catalogaram uma grande quantidade de agulhas pré-históricas coletadas em todo o mundo, oriundas de locais como Birmânia, China, Sibéria entre outras regiões da América e Europa. De acordo com o estudo, os autores acreditam que o ato de costurar pode oferecer uma chave cognitiva para o estudo da tecnologia e do modo de vida do período Paleolítico Superior (de 50.000 a 10.000 anos atrás) (PAGANO, 2019).

Muitas vezes, as roupas não chegam até nós, mas as agulhas de costura e outras ferramentas que atestam sua confecção testemunham essa produção. Em 2017, em uma caverna perto do rio Inya, na Rússia, cientistas descobriram agulhas de costura de 20 mil anos. Apesar de sua origem pré-histórica, as agulhas são sofisticadas. Além de afiadas o suficiente para perfurar pesados couros de animais, elas possuem o buraco da agulha, o que teria permitido aos "precoces alfaiates" enfiar algum tipo de "fio" e costurar. A diversificação de tamanhos e detalhes das agulhas sugerem também funções além da proteção, como bordados e ornamentos. Os autores do artigo "The origin and evolution of sewing technologies in Eurasia and North America" apontam o uso e fabricação de roupas como um caminho na investigação sobre o que teria possibilitado aos hominídeos

colonizarem regiões inóspitas e não adequadas à suas fisiologias térmicas (D'ERRICO *et al.*, 2018). Assim, as agulhas de costura, além de revelarem as raízes da Moda, assinalam outras importantes características da pré-história humana: a capacidade de percorrer longas distâncias e a capacidade do pensamento complexo.

A descoberta dos artefatos arqueológicos demonstra como o homem tornou-se humano pelo trabalho, isto é, através de seu equipamento extracorporal. Para Childe (1977), o primeiro capítulo da história humana, ao qual ele se refere como "selvageria paleolítica", está entrelaçado com a História Natural. A partir destas pesquisas, tomamos conhecimento do uso de peles animais, primitivas formas têxteis e ferramentas de toda ordem. Estudamos, assim, a evolução física do homem, suas modificações corporais e as interferências dos artifícios em sua natureza.

Como já foi dito, não é necessário priorizar uma dentre as três motivações destacadas do vestir. Cada uma delas – adorno, pudor e proteção – é bastante significativa a seu próprio modo. Muitos autores, tais como Flügel (1966), Carlyle (2013) e Saulquin (2010), referem-se à primazia do adorno, por existirem povos desnudos, mas não sem algum tipo de acessório. No entanto, não se considera os adornos isoladamente como motivação, pois deve ser examinada a relação entre os três elementos.

[195]

Um caso muito citado é o dos povos da Terra do Fogo, os Yaganes ou Yámanas, povos originários da região da Patagônia e encontrados por expedições ainda no século XVI. De acordo com relatos, apesar do frio intenso, alguns membros destes povos do extremo sul da América cobriam-se pouco e permaneciam com os corpos expostos. As mulheres usavam colares feitos de ossos de pássaros ou de conchas enfiadas em tiras de nervos ou de tendões de baleia, pulseiras de couro nos braços e tornozelos. Todos se adornavam com enfeites naturais e elaboradas pinturas corporais. Eles untavam seus corpos com gordura de lobo marinho, como um eficaz meio de cortar o frio. Vestiam capas curtas de peles ou de couro de lobo marinho e lontra, o que mantinha o restante do corpo descoberto. Este fato parece curioso pelo frio extremo, mas indica que aqueles que não andavam completamente nus, cobriam apenas as partes mais expostas ao vento, pois o excesso de roupas poderia mantê-las úmidas e acarretar perda de calor no corpo. Este povo fabricava muitas armas, alguns carregavam arcos e flechas, arpões, lanças entre outras peças de pedra lascada (BEROS, 2005).

Através do exemplo dos Yaganes, de proteção, adorno e utilidade, podemos relacionar a estética destas tribos com suas condições de sobrevivência. "É indubitável que existe uma estreita relação entre a construção do sistema das aparências e as necessidades que têm as sociedades em

suas distintas etapas históricas" (SAULQUIN, 2010, p.167). As trocas geradas entre a roupa e o corpo, a sociedade e a natureza, irão conduzir interpretações sobre as relações sociais. A estética de um povo pode ser pensada através de seu gosto pelo que considerava belo, por crenças religiosas e místicas, assim como pelas condições de sobrevivência relacionadas à caça, clima ou guerras.

Considerações finais

A leitura de *Sartor Resartus* provoca o pensamento sobre ontologia e existencialismo para falar das roupas e, assim, possibilita uma teoria sobre a metafísica do vestir ou adornar-se. Carlyle traz uma reflexão do absurdo de uma sociedade pautada em vestes, mas desperta reflexões sobre como o convívio social se baseia de fato em vestes e acessório – como é o caso dos apêndices corporais, desde bolsas primitivas para pescas aos celulares como extensão de nossos braços.

A obra de Carlyle, pelas lentes de seu personagem, o filósofo fictício Teufelsdröckh, é uma crítica social que pode ser analisada como ponto de vista metafísico da relação humana com os artefatos vestíveis. Suas reflexões provocam a retomada de outras obras literárias nas quais as roupas figuram como personagens e possibilidades de pertencimentos existenciais.

O estudo arqueológico, no qual se documentam as primeiras relações humanas do vestir e do costurar, torna-se um precioso material de análise para justificar a relação existencial humana com o uso de roupas e adornos.

Esta pesquisa refere-se ao desdobramento de uma investigação que culmina no problema da tese de doutorado em desenvolvimento de uma das autoras, Ana Carolina Acom, tese que busca o Ser da Moda para fundamentar do que trataria o Campo da Moda.

Recebido: 15-8-2018

Aprovado: 18-10-2018

NOTAS

¹ Verão ampliada do artigo "Filosofia da Moda, das Roupas, Whatever", apresentado no 14º Colóquio de Moda (2018) e escolhido melhor artigo apresentado no GT 14: A Dimensão Estética da Moda: Aparência, Arte e Sensibilidade. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202018/Grupos%20de%20Trabalho/GT%2014%20-%20A%20Dimens%20Estetica%20da%20Moda%20Aparencia,%20Arte%20e%20Sensibilidade/Ana%20Carolina%20Acom%20-%20FILOSOFIA%20DA%20MODA,%20DAS%20ROUPAS,%20WHATEVER.pdf>

² Ontologia se refere ao estudo do Ser enquanto ser, baseado na metafísica aristotélica, que seria a ciência que busca o aspecto comum a todas as coisas, o fato se "serem", isto é, existirem.

³ Problema da tese de doutorado, em desenvolvimento, de Ana Carolina Acom, que busca o Ser da Moda para fundamentar o campo da Moda.

⁴ Tradução nossa de: "Así, en esta cuestión tan fértil del VESTIDO, bien entendido, se incluyen todos los hombres que han pensado, soñado, hecho y sido: todo el Universo externo y lo que contiene no es sino Vestido y la esencia de toda Ciencia se apoya en la FILOSOFÍA DEL VESTIDO".

⁵ Tradução nossa de: "abrochados, abotonados, y sujetos por el Vestido [...] La sociedad se funda en el Vestido, o, en otro lugar: La sociedad navega por el Infinitonito sobre el Vestido, como sobre un Manto fáusticol".

⁶ Tradução nossa de: "El Sastre no sólo es un Hombre, sino una especie de Creador o Divinidad".

⁷ Tradução nossa de: "el Hombre es convertido en Noble por el Sastre y revestido no sólo de Lana sino de Dignidad y un Dominio místico".

⁸ Tradução nossa de: "¿Qué son los Poetas y los Moralistas sino una especie de Sastres metafóricos?"

⁹ Tradução nossa de: "a las cuales todos los mortales saben que es JUEZ? La Sociedad – que más me asombra cuanto más pienso en ella – se funda en el Vestido".

¹⁰ Tradução nossa de: "Quizá ni una vez en la vida se le ocurra a vuestro vulgar bípodo, de cualquier país o generación, ya sea un Príncipe de áureo manto o un Campesino de bermeja zamarra, que su Vestido y su Ser no son uno e indivisible; que está desnudo, sin vestido, hasta que robe o compre uno y, por previsión, lo cosa y abroche".

¹¹ Tradução nossa de: "Un Dandi es un Hombre que viste Ropas, un Hombre cuyo negocio, oficio y existencia consiste en vestirse".

¹² Tradução nossa de: "entre los salvajes, encontramos tatuajes y pinturas incluso antes que el Vestido. La primera necesidad espiritual de un bárbaro es el Adorno, tal como seguimos comprobando entre las clases bárbaras en los países civilizados. [...]el Vestido, que empezó con una descabelada afición por el Adorno ¡y en qué no se habrá convertido desde entonces! Pronto siguieron una mayor Seguridad y un agradable Calor, pero ¿y qué? La Vergüenza, la divina Vergüenza (*Schaam*, Modestia), todavía ajena al seno del Antropófago, surgió misteriosamente debajo del Vestido; un altar místico y rodeado de bosques para lo Sagrado del hombre. El Vestido nos dio individualidad, distinciones, gobierno social; el Vestido nos ha hecho Hombres y amenaza con convertirnos en una pantalla de Ropa".

¹³ Pergunta que o professor Marcelo Gomes fez à Ana Carolina Acom, durante sua disciplina *Interdisciplinaridade e Totalidade*, durante a aula no doutorado do Programa de Pós-Graduação Sociedade, Cultura e Fronteiras, primeiro semestre de 2017.

REFERÊNCIAS

- ANAWALT, Patricia Rieff. Atuendos del México Antiguo. In: VELA, Enrique. *Arqueología Mexicana* (edición especial): Textiles del México de ayer y hoy. México: Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia, Jun. 2005.
- ANDERSEN, Hans Christian. A Roupa Nova do Imperador. In: *Jóias do Conto Infantil: Contos de Andersen*. São Paulo: Cultrix, 1964. v. 1.
- ARENDT, Hannah. *Compreender – Formação, exílio e totalitarismo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras/UFMG, 2008.
- ASSIS, Machado de. O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. v. 2.
- ASSIS, Machado de. *50 Contos – Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BARNARD, Malcolm. *Moda e Comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BEROS, Mateo Martinic. *Crónica de las tierras del sur del canal Beagle*. Punta Arenas: La Prensa Austral, 2005.
- BUSSARELLO, Raulino. *Dicionário Básico: Latino-Português*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus*. Barcelona: Alba, 2013. (Edição do Kindle).
- CHILDE, Gordon. *Introdução à arqueologia*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961.
- CHILDE, Gordon. *O que aconteceu na História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- D'ERRICO, Francesco *et al.* The origin and evolution of sewing technologies in Eurasia and North America. *Journal of Human Evolution*, v. 125, p. 71-86, dez. 2018.
- FLÜGEL, John Carl. *A psicologia das roupas*. São Paulo: Mestre Jou, 1966.
- LAVIER, James. *A Roupa e a Moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAGANO, Jacob. Sewing Needles Reveal the Roots of Fashion. *Sapiens: Antropology | Everything Human*, Califórnia, jan. 2019. Disponível em: <https://www.sapiens.org/archaeology/fashion-history-sewing-needles/>. Acesso em: mar. 2019.
- ROSSATTI, Gabriel Guedes. Do não ao sim eternos ou subjetividade e vontade no Sartor Resartus de Carlyle. *Griot – Revista de Filosofia*, Amargosa, UFRB, v. 3, n. 1, p. 63-78, jun., 2011.
- SAULQUIN, Susana. *La Muerte de la Moda, él Día Después*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- SOUZA, Ana Helena. Sartor Resartus como Discurso Transcultural e sua Tradução Brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPUI, 3., 2012, Florianópolis. *Anais [...] Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina*, 2012. Disponível em: <http://www.abrapui.org/anais/ComunicacoesIndividuaisLiteratura/4.pdf>. Acesso em: fev. 2018.
- STALLYBRASS, Peter. *O Casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- STOICHITA, Victor. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006.
- SVENDSEN, Lars. *Moda: uma Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.



Psicologia social & moda: uma interface possível

Social psychology & fashion: a feasible interface

[FRANCISCO NUNES DOS REIS JUNIOR]

Doutor em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações.

Professor do curso de design de moda do Instituto Federal de Brasília (IFB)

E-mail: francisco.junior@ifb.edu.br

[LAURA NOVAES ANDRADE]

Mestra em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações.

Universidade de Brasília (UnB)

E-mail: lauranovaesa@gmail.com

[200]

[resumo] A psicologia social é um ramo da psicologia que está no limiar entre a psicologia e a sociologia. É um campo com vasta aplicação, pois estuda a ação humana nas mais diversas situações, desde que envolva a relação do indivíduo com um grupo social. Desta forma, o objetivo do presente artigo é apresentar alguns dos grandes temas da psicologia social (*self*, atitudes e comportamento, influência do grupo, cultura e valores, personalidade, emoções e neurociência social) e evidenciar interfaces possíveis com a moda. Por meio de uma pesquisa bibliográfica, demonstrase que é real essa possibilidade de diálogo entre as teorias da psicologia social e da moda. Por fim, sugere-se pesquisas em que os temas expostos possam contribuir com os estudos da área da moda.

[palavras-chave]

psicologia social; moda; pesquisa bibliográfica, temas de pesquisa.

[abstract] Social psychology is a branch of psychology which is on the threshold of psychology and sociology. It is a field with wide application, since it studies the human action in diverse situations, and it involves the relation of the individual with a group. In this way, this paper aimed to present some of the great themes of social psychology (*self*, attitudes and behavior, group influence, culture and values, personality, emotions, and social neuroscience) and demonstrate the feasible interfaces of these topics with fashion. Through a bibliographical research it is shown that there is a possibility of dialogue between the theories of social psychology and fashion. Finally, we suggest research topics in which the exposed themes can contribute to studies developed in the field of fashion.

[keywords] social psychology; fashion; bibliographic research; research topics.

Introdução

De maneira abrangente, pode-se conceituar a psicologia como o "estudo da mente e do comportamento" (VANDENBOS, 2010, p. 755). Este ramo de estudos engloba tanto os comportamentos dos indivíduos quanto o comportamento dos grupos. Essa definição ampla da ciência psicológica pode gerar muitas discussões epistemológicas e filosóficas quanto à forma de analisar o objeto de estudo em questão; o volumoso número de correntes teóricas dentro da psicologia e de interpretações fenomenológicas decorrentes de cada uma delas demanda uma definição mais assertiva do que se pretende estudar. Sendo assim, este artigo ater-se-á a uma vertente específica da psicologia – a psicologia social.

Apesar da evidente relação entre a psicologia social e o estudo da moda, ainda é incipiente a produção científica que saliente esta interface. Um levantamento feito com o auxílio de uma ferramenta de busca em bases de dados diversas (Google Acadêmico) e nas plataformas de periódicos indexados pela Capes encontrou apenas uma referência específica sobre psicologia social e moda: um livro (KÖNIG, 1973) não traduzido para o português e não disponível para a compra em inglês.

[201] Não é exclusividade da psicologia social a carência de aplicação do seu arcabouço teórico na moda. Eis algumas das poucas aplicações dos conhecimentos da psicologia na moda: psicologia do vestir (ECO, 1982), moda e identidade (DAVIS, 1992), percepção das consumidoras sobre vitrines (SEVERO, 2009), relações entre moda e música e suas influências no comportamento (ANDRADE; BARBOSA, 2009), o corpo e a moda na psicanálise (ALMEIDA; SILVA; SANTOS, 2006) e a moda fazendo gênero: representações sociais sobre "modos de vestir gay" (MARQUES FILHO, 2015). Cada uma dessas obras utiliza um viés psicológico específico para analisar o fenômeno da moda, mas não se propõem a demonstrar como a área pode ajudar de forma mais ampla na construção de conhecimentos específicos.

Mas e por que unir psicologia social e moda? A resposta para essa questão parte da definição de que a moda seria um código de linguagem que ajuda a decifrar significados a depender do contexto em que se insere (ECO, 1976). Essa relação de dependência com o contexto social convida a psicologia social a ajudar ainda mais na compreensão do fenômeno. Tendo isto considerado, o objetivo do presente artigo é apresentar alguns dos grandes temas da psicologia social, evidenciar possíveis interfaces com a moda e, por fim, sugerir pesquisas que possam advir destes temas.

Mas o que é psicologia social?

Até o momento, falou-se do termo psicologia social, mas sem se deter na sua explicação. A compreensão inicial do que vem a ser este ramo da psicologia é fundamental para que faça sentido essa proposta de ponte entre psicologia social e moda.

A psicologia social é uma ciência jovem, tendo suas origens em 1898 (BAUMEISTER; FINKEL, 2010), e que se consolidou como uma disciplina independente da filosofia e da sociologia apenas a partir da década de 1930 (ÁLVARO; GARRIDO, 2017). De acordo com Baumeister e Finkel (2010), a história da psicologia social é a história das pessoas tentando entender o mundo social em que elas mesmas vivem. Pela definição clássica, preocupa à psicologia social compreender e explicar como os indivíduos influenciam e são influenciados uns pelos outros.

A definição mais conhecida, de Allport (1985), postula que esta área da psicologia se dedica ao estudo científico de como os pensamentos, os sentimentos e comportamentos das pessoas são influenciados pela presença concreta ou imaginada de outras pessoas. Caracteriza-se, especialmente, pelo interesse dos pesquisadores em desenvolver um método cientificamente válido que seja capaz de se adequar aos diferentes contextos sociais e estudar os sujeitos neles inseridos de forma a compreendê-los – tanto como grupo, quanto como indivíduos – levando em conta as especificidades da situação e os postulados históricos da ciência.

[202]

Nessa mesma linha de pensamento, o *Handbook of Social Psychology* (FISKE; GILBERT; LINDZEY, 2010), livro básico da disciplina, descreve pelo menos três grandes preocupações deste campo: o poder normativo do grupo; a centralidade da interpretação subjetiva; e a ênfase em demonstrações experimentais de impacto (ROSS; LEPPER; WARD, 2010). De maneira complementar, Myers (2014) define a psicologia social como o estudo científico de três grandes ideias: do pensamento social (autopercepção e percepção do outro, crenças, julgamentos e atitudes), da influência social (cultura, persuasão e grupos) e das relações sociais (preconceito, agressão, atração).

É importante ressaltar que a psicologia social, apesar de tratar de temas que estão presentes no nosso dia-a-dia e, por muitos tido como óbvios, ela não é o senso comum. Parte-se de observações do cotidiano, aplica-se método hipotético dedutivo e chega-se a conclusões sobre as situações. Rigor metodológico é algo muito presente nas pesquisas da psicologia social. São utilizadas pesquisas de campo (feitas em ambientes reais), correlacionais (estudo da relação entre variáveis) e experimentais (estudo de causa e efeito, em que existe manipulação de variáveis). Essas formas de pesquisa não são excludentes e, comumente, recomenda-se o uso de mais de uma delas ao mesmo tempo (WILSON; ARONSON; CARLSMITH, 2010).

Psicologia social na moda

As ideias da psicologia social servem como princípios aplicáveis à vida cotidiana e a diversas áreas de estudos. Desta forma, este estudo trata

de temas estudados pela psicologia social que possam ser aplicados à moda e, ao final de cada tema, sugerem-se pesquisas que façam pontes entre as duas áreas.

Self e identidade

O *self* é um dos temas mais estudados pela psicologia social, pois é considerado um dos aspectos mais importantes sobre cada pessoa (MYERS, 2014). Ele é, desde a década de 1960, um tema muito debatido na psicologia social, sendo uma grande área de estudo que engloba vários aspectos da cognição humana. Ele pode ser definido como o processador de informações sobre o eu que cada indivíduo possui (ARONSON; WILSON; AKERT, 2002). Em outras palavras, é possível dizer que o *self* armazena informações do eu, dando ao sujeito a capacidade de autoconsciência e de autorreflexão (BAUMEISTER, 2010); o *self* é o conceito de si, ele confere ao indivíduo identidade (MYERS, 2014).

A identidade (o *self*) do sujeito é composta por um conjunto de representações que dizem quem ele é. Uma das características mais importantes do *self* é o aspecto interpessoal de seu funcionamento: ele trabalha na criação e na manutenção dos relacionamentos, no desempenho de papéis sociais e na conservação da posição do sujeito no sistema social (BAUMEISTER, 2010). Sendo assim, o *self* se define não apenas pelas características do próprio indivíduo, mas também pelas interações que ele estabelece com o ambiente social e pelos grupos dos quais o sujeito faz parte.

O *self* diz respeito à totalidade do indivíduo, tanto atributos internos quanto os atributos interpessoais (BAUMEISTER; FINKEL, 2010). É a referência básica da nossa identidade pessoal. Esta é constituída a partir de, pelo menos, três elementos básicos: 1. consciência reflexiva: a capacidade de atenção consciente sobre si mesmo; 2. pelas relações interpessoais: a capacidade de se diferenciar de outras pessoas e a necessidade de se relacionar com outras pessoas para se auto definir; 3. pelos processos de tomada de decisões e controle: o *self* ajuda nas tomadas de decisões e no autocontrole.

A formação do *self* não é algo simples, ele é composto por: autoconceito, autoconhecimento, autoestima e o *self* social. O autoconceito é aquilo que respondemos à pergunta: quem sou eu? É aquilo que sabemos sobre nós. Já o autoconhecimento é a avaliação das nossas capacidades em comparação com as capacidades dos outros. A autoestima é uma avaliação (afetiva) que fazemos de nós mesmos, nosso próprio senso de valor. E, por fim, o *self* social diz respeito aos papéis que desempenhamos nos vários grupos dos quais fazemos parte. Portanto, o *self* é influenciado de forma permanente pela sociedade que nos rodeia.

A autoestima é, certamente, algo que chama mais atenção nos estudos sobre o *self* – boa parte dos comportamentos humanos acontece para que haja manutenção da nossa autoestima (WICKLUND; GOLLWITZER, 1981). Assim, buscamos nos apresentar para os outros de forma que tenhamos uma imagem positiva, o que significa que podemos ter vários *selves* possíveis, um para cada papel que desempenhamos. O *self* é, portanto, uma forma de manejo de impressões. Ele tem a função de influenciar outros, reforçar nossa identidade e regular nossas emoções.

Agora que já conhecemos o que é o *self* e o que diz respeito a ele, de que forma esses conceitos podem ser úteis para a moda? Isso nos leva a dois fenômenos importantes com os quais precisamos lidar diariamente: o efeito holofote e o gerenciamento de impressão. O primeiro diz respeito ao fato de estarmos preocupados com a impressão que causamos nos outros e termos a tendência de achar que estamos sendo mais observados do que realmente estamos. Já o segundo fala sobre a forma como a apresentação que o sujeito faz de si mesmo pode ser planejada e manipulada para causar a impressão desejada nos espectadores (ARONSON; WILSON; AKERT, 2002). As palavras, as ações e as demais formas de comunicar informações, incluindo vestimenta e acessórios, precisam ser escolhidas e coordenadas de acordo com o público com quem se interage e as falhas no gerenciamento da impressão criam rupturas no grupo e nas relações sociais, que ameaçam a integridade social do sujeito (GOFFMAN, 2004). Nesse sentido, a moda pode se associar aos conceitos de *self* e identidade da psicologia social para investigar como a moda auxilia o processo de gerenciamento de impressão, uma vez que ele é feito também de forma não verbal.

[204]

Atitude e comportamento

É preciso bastante atenção no uso do termo atitude dentro do contexto da psicologia social. O termo não tem o mesmo significado que se usa no senso comum. Atitude é uma avaliação positiva ou negativa em relação a algo ou a alguém (WÄNKE, 2009). Trata-se daquilo que pensamos e não de como agimos – é um fenômeno privado. A ação propriamente dita é o que se chama de comportamento.

A teoria do comportamento planejado (AJZEN, 1991) sugere que o engajamento do sujeito num determinado comportamento – no caso da moda, o comportamento de consumo, por exemplo – é determinado pelas atitudes (avaliações a respeito do objeto em questão); pelas normas subjetivas (o quanto o sujeito acha que o seu comportamento vai ser bem avaliado pelo grupo); e pelo controle percebido (o quanto o sujeito é capaz de executar o comportamento).

Outra faceta importante da relação atitude-comportamento é que, ao investigar uma atitude muito específica, ela pode ser uma boa preditiva de um comportamento. Por exemplo, se eu investigar se os participantes de uma pesquisa de mercado têm atitude favorável ao uso de tecidos ecológicamente corretos, o designer de moda terá maiores chances de sucesso na sua coleção se utilizar esses tecidos, pois os consumidores tenderão a comprar roupas que utilizem estes produtos.

Além do exemplo acima, pesquisas na área de moda podem investigar a atitude dos participantes com relação a marcas e materiais. Podem ainda verificar se a relação atitude-comportamento nos estudos de moda acontece de forma similar em outras áreas. Outra possibilidade de estudo é investigar se a teoria do comportamento planejado pode ser aplicada nos estudos relacionados à área de moda.

Influência do grupo

Uma das principais características dos seres humanos é a tendência de unir-se a seus pares e formar grupos (FORSYTH; BURNETTE, 2010). De acordo com a teoria da interação social de Goffman (2004), a interação é uma necessidade básica dos seres humanos e é nela que se constrói a identidade do sujeito. É a percepção dos sujeitos sobre a identificação e o pertencimento a determinado(s) grupo(s) social(ais) e, conseqüentemente, o não pertencimento a outros grupos que permite que todos eles interajam de maneira adequada; a identificação com o grupo é de grande importância para atender as necessidades humanas de afiliação, realização e aquisição de identidade social (MYERS, 2014).

Um grupo é formado por duas ou mais pessoas que estão conectadas por relações sociais. Os grupos solicitam aos seus membros o apoio a certas ideias e atitudes, e os indivíduos tendem a assumir os padrões dos grupos aos quais eles pertencem. Os grupos podem literalmente transformar seus membros, a tal ponto que o comportamento de uma pessoa em um grupo pode não ter nenhuma relação com o comportamento da pessoa quando está sozinha.

Grupos são formados por uma combinação de fatores pessoais, situacionais e processos interpessoais. O comportamento do grupo é geralmente organizado e previsível ao invés de desorganizado e caprichoso. O que é importante ter-se em mente é que os grupos possuem características próprias e são maiores do que os indivíduos. Assim, um participante de um grupo deve adequar-se às normas daquele grupo específico ou será expulso do grupo. Os grupos buscarão, normalmente, homogeneidade entre os participantes.

Desta forma, Wänke (2009) alerta para o fato de que as marcas ajudam a definir grupos sociais. E, mais do que isso, marcas, produtos e hábitos de consumo não só ajudam a estabelecer conectividade social, mas também servem como símbolos de status, definindo as fronteiras sociais horizontais e verticais. Se consideramos que a moda é um processo coletivo, não há como se pensar em moda sem se pensar em grupos (SOLOMON; RABOLT, 2010); a compreensão dos processos grupais é fundamental para compreender a moda da maneira como ela é: ampla.

A influência social ocorre quando a atitude, a cognição ou o comportamento do indivíduo é alterado em decorrência do que as outras pessoas estejam fazendo (CIALDINI; GRISKEVICIUS, 2010). Diversos temas da psicologia social têm interface com os estudos de influência social – e, conseqüentemente, com o estudo da moda –, por exemplo: os estudos de atitudes, persuasão, processos grupais, conformidade, entre outros. Além disso, muitas dessas técnicas são usadas em outras áreas, como na psicologia do consumidor.

[206] A pesquisa de moda pode utilizar os conhecimentos sobre a influência do grupo para desenvolver as pesquisas do tipo: os grupos avaliam o uso homogêneo de marcas pelos participantes? Em caso positivo, de que formas o grupo pode pressionar seus participantes para adesão do mesmo estilo de moda? Isso seria um impedimento para pertencimento a grupos? De que forma o designer de moda pode projetar coleções que atendam as diferentes individualidades, mas que ainda seja mantida uma homogeneidade percebida para o grupo?

Cultura

Os seres humanos são uma espécie cultural, dependem criticamente da aprendizagem cultural em praticamente todos os aspectos da vida. Psicólogos culturais compartilham o pressuposto de que nem todos os processos psicológicos são tão armazenados no cérebro que aparecem de forma idêntica em todos os contextos culturais. Em vez disso, os processos psicológicos são vistos como em sintonia com o sistema de significado cultural particular em que o indivíduo se desenvolve. Assim, se estamos interessados em avaliar a universalidade de um fenômeno particular, é necessário analisar os dados de uma grande variedade de amostras. Corroborando o exposto, Heine (2010) defende que aprender sobre o funcionamento de outras culturas aumenta o entendimento sobre a nossa própria cultura.

Todavia, definir cultura não é uma incursão fácil. É necessário considerar que existem duas formas básicas de construção cultural: a objetiva – que inclui a produção material de uma sociedade – e a subjetiva – que inclui o funcionamento da sociedade, sistemas políticos e educacionais, a

filosofia, a religião e a linguagem, entre outros (TRIANDIS, 2002). Cultura é a totalidade dos significados equivalentes e complementares aprendidos e mantidos por uma população humana, ou por segmentos identificáveis de uma população, e transmitida de geração em geração (ROHNER, 1984).

Os estudos culturais buscam compreender e comparar culturas por meio do levantamento de valores, crenças e da ocorrência de padrões comportamentais. Exemplo de pesquisa transcultural realizada foi a pesquisa liderada por Hofstede & Bond (1984) ao comparar países ao redor no mundo. Os autores ressaltam que a importância em explorar o tema se dá pelo fato de que a cultura não afeta apenas os processos psicológicos, mas também os sociológicos, políticos, econômicos e de sistemas sociais.

A moda permeia ambas as formas de produção cultural de uma sociedade; na produção cultural objetiva, a moda está presente na criação de artefatos, produtos e acessórios consumidos pelos indivíduos. De forma subjetiva, a moda influencia também os sistemas sociais, as relações de status, e, especialmente, os sistemas de significados atribuídos aos objetos sociais, um dos mais importantes produtos da atividade social humana (OSGOOD; SUCI; TANNENBAUN, 1957). Compreender as diferenças culturais tornou-se crucial para uma atuação eficaz frente aos diferentes grupos. Em suas pesquisas a área de moda pode investigar: de que forma as semelhanças culturais atuam na moda; de que forma as diferenças culturais atuam nos julgamentos dos produtos de moda consumidos; identificar semelhanças e diferenças intranacionais na adesão a fenômenos de moda; investigar se existe relação entre densidade populacional das cidades e a influência da cultura no consumo de moda.

[207]

Personalidade

Psicólogos sociais, ao estudar a personalidade, concentram-se tanto naquilo que fazem as pessoas diferentes umas das outras quanto nas coisas que as pessoas fazem parecidas. Interessam-se pela pessoa como um todo e por como essa pessoa funciona ao longo do tempo e das situações; buscam pontos de vista sobre a personalidade que ajudem a capturar a essência da natureza humana.

Um dos modelos de personalidades mais difundido na psicologia social é o Big Five (BAUMEISTER; FINKEL, 2010). Ele busca explicar como cinco fatores superordenados explicam a estrutura da personalidade humana. Os cinco fatores são: extroversão (senso de sociabilidade), neuroticismo (facilidade e frequência da pessoa tornar-se angustiada/chateada), amabilidade (preocupação com a manutenção das relações), consciencialidade (planejamento, persistência e esforço intencional em direção a objetivos) e abertura para a experiência (curiosidade, flexibilidade, imaginação e von-

tade por experiências atípicas). Na visão dos cinco fatores de personalidade, as pessoas podem ser colocadas em cada uma dessas dimensões de acordo com seus padrões característicos de pensamentos, sentimentos e ações. A agregação de informações sobre a pessoa resultante dessas colocações fornece um bom retrato do que essa pessoa é e de como ela deverá reagir em situações futuras.

Esse modelo possui vários instrumentos adaptados para o uso em situações específicas. Existe um estudo que investigou a relação entre personalidade e adesão a marcas (MULYANEGARA; TSARENKO; ANDERSON, 2009), mas este estudo não desenvolveu instrumentos específicos para moda, apenas usou o instrumento geral de personalidade. Nesse sentido, há ainda uma lacuna nos estudos que relacionem características de personalidade e moda e investiguem a relação entre a predominância de determinados fatores de personalidade e o consumo de determinados itens de moda. Quanto mais os profissionais da moda compreenderem a personalidade predominante do seu público-alvo, melhor poderão desenvolver as suas coleções.

Emoções

[208]

As emoções podem ser definidas como reações afetivas momentâneas desencadeadas por estímulos significativos para o sujeito que as vivencia (DALGALARRONDO, 2008), guardando íntima relação com o julgamento daquele acerca do estímulo vivenciado. De maneira geral, as emoções têm natureza tipicamente social, pois ocorrem na interação entre os indivíduos e os objetos sociais que os cercam – sejam eles pessoas ou coisas. A emoção, sob uma perspectiva social, ajuda os indivíduos a se vincularem uns aos outros, superar ou resolver problemas e afeta a maneira como as pessoas pensam.

Uma abordagem das emoções é estudá-las sob o prisma intragrupal, pois o grupo influencia as formas como as pessoas reagem às emoções. Esta reação tende a ser similar a todos os membros de um determinado grupo. Algumas razões para esta semelhança: 1. os membros de um grupo estão expostos aos mesmos estímulos; 2. os membros do grupo, ao interagir, influenciam uns aos outros no julgamento das emoções; 3. as normas e valores são compartilhadas pelos membros.

Outro fator que afeta as emoções é o cultural. As emoções são compatíveis com os valores centrais de cada cultura. Os estudos em escala mundial têm mostrado que algumas emoções (raiva, medo, felicidade, tristeza) tendem a ser interpretadas igualmente em várias partes do globo, são consideradas emoções universais. Atualmente, os tópicos mais examinados pelas pesquisas das emoções são: emoções inconscientes, o papel da personificação na percepção das emoções e o papel das emoções nos julgamentos morais e comportamentos.

Estudar emoções parece ser um campo relevante para os estudos de moda; identificar quais fatores no universo da moda provocam quais emoções pode trazer elementos importantes para o campo. Também pode-se comparar se as emoções suscitadas por participantes ao vestir uma roupa, por exemplo, são semelhantes ou diferentes de acordo com a cultura. Será que a moda consegue atingir as quatro emoções universais?

Neurociência social

Passamos a um tema extremamente moderno na área da psicologia social e que, no Brasil, ainda não tem uma grande tradição, dada a necessidade de grandes recursos para que se estude esta área. O campo da neurociência reflete o esforço interdisciplinar para compreender a estrutura, função, fisiologia, biologia, bioquímica e patologia do sistema nervoso. Do ponto de vista psicológico, no entanto, o termo neurociência tipicamente é usado para se referir principalmente ao estudo do cérebro. O interesse é a forma como o cérebro dá origem ao afeto, à cognição e ao comportamento. Já a neurociência social é o campo que usa os métodos da neurociência para entender como o cérebro processa a informação social; o principal desafio é elucidar os mecanismos neurais que sustentam o pensamento e o comportamento social.

[209]

O cérebro evoluiu ao longo de milhões de anos como um órgão que soluciona problemas de adaptação; sendo os seres humanos iminentemente sociais, o cérebro também é. O cérebro social é um sistema composto da seguinte forma: primeiro, as pessoas precisam de autoconsciência, para estarem cientes de seu comportamento de modo a avaliá-lo de acordo com as normas do grupo; em segundo lugar, as pessoas precisam entender como os outros estão reagindo ao seu comportamento, de forma a prever como os outros vão reagir a eles; em terceiro lugar, é necessário que haja um mecanismo de autorregulação, para resolver as discrepâncias entre o que sabemos sobre nós e o que é esperado de nós mesmos, o que motiva o comportamento de resolver qualquer conflito que exista.

Pode parecer que esse é um tema do qual as pesquisas de moda não podem tirar proveito; mas existe uma técnica chamada *eye tracking* que tem sido utilizada em algumas áreas e que a moda deveria fazer uso também. *Eye tracking* é uma técnica de rastreamento ocular que permite monitorar o comportamento visual do participante (HANSEN; JI, 2010). O que esta técnica faz é capturar aquilo que o participante realmente observa ao se deparar com um item e não aquilo que ele diz ser o que chamou mais atenção. Assim, ao desenvolver itens de moda, os designers poderiam utilizar essa ferramenta para identificar os pontos reais de atenção dos consumidores. Com isso, poderiam focar seu trabalho naquelas áreas que os participantes indicam ser as que mais lhes chamam atenção. É uma

técnica de um custo não muito acessível, mas já estão sendo desenvolvidas formas de baratear esta tecnologia.

Considerações finais

A moda é um fenômeno complexo e que perpassa vários níveis de análise – individual, grupal e cultural. As questões sociais e contextuais da moda a tornam um campo muito promissor para a aplicação dos conceitos da psicologia social, apesar de ainda pouco explorado na literatura científica. Por este motivo, o presente trabalho teve o objetivo de apresentar alguns dos grandes temas da psicologia social, evidenciar possíveis interfaces com a moda e, por fim, sugerir pesquisas que possam advir dessa relação. Os temas tratados apresentam graus de dificuldade teórica e prática diferentes e podem ser novas possibilidades de investigação para os pesquisadores.

Uma perspectiva relevante para pensar a moda dentro de um contexto da psicologia social é percebê-la como um consumo experiencial (HOLBROOK; HIRSCHMAN, 1982). Este consumo seria "um estado essencialmente subjetivo de consciência com uma variedade de significados simbólicos, respostas hedônicas e critérios estéticos" (HOLBROOK; HIRSCHMAN, 1982, p.132). Esta perspectiva defende que todos os produtos carregam um significado simbólico, mas produtos como gravações musicais, cantores, produtos de moda, estilos arquitetônicos, pinturas, exposições em museus, novelas, shows, artes e atividades de lazer não podem ser avaliados por meio de atributos físicos, mas sim pelas fantasias de consumo, sentimentos e diversão. O ponto de vista experiencial enfatiza a importância do pensamento de processo primário de acordo com o princípio do prazer. A grande contribuição desta abordagem é trazer à tona: 1. o papel de produtos estéticos; 2. os aspectos multissensoriais dos produtos; 3. as dimensões sintáticas de comunicação; 4. o tempo dispendido na busca de diversão; 5. as fantasias e imagens relacionadas com o produto e 6. os sentimentos decorrentes do consumo.

É de ciência dos autores deste artigo que cada um dos temas aqui apresentados são áreas de pesquisa específicas, e que todos eles poderiam ser tratados especificamente por um artigo, mas a decisão por trazê-los de forma resumida se dá para que funcione como uma primeira apresentação. Não foi a intenção exaurir a explanação de nenhum dos temas, mas fazer com que isso funcione como um pontapé para o uso do arcabouço teórico e metodológico da psicologia social dentro das pesquisas de moda.

Mesmo como um artigo que se propõe a discutir de maneira inicial a interface entre psicologia social e moda, percebe-se ao final desse estudo bibliográfico que esta interdisciplinaridade pode construir pontes e agregar

valor para ambas as áreas. Assim, a moda como uma área naturalmente multidisciplinar pode aproveitar os construtos aqui tratados para melhorar os produtos (e serviços) oferecidos aos consumidores.

Recebido: 15-05-2017

Aprovado: 07-01-2019

REFERÊNCIAS

AJZEN, I. The theory of planned behavior. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, v. 50, p. 179–211, 1991.

ALLPORT, A. The historical background of social psychology. In: FISKE, S. T.; GILBERT, D. T., LINDZEY, G. (ed.). *Handbook of social psychology*. 3. ed. Nova Iorque: Random House, 1985. p. 1–46.

ALMEIDA, L. B. M DE; SILVA, R. DE S. G. DA; SANTOS, R. C. M. DOS. *Um olhar sobre corpo e moda em psicanálise*. Lisboa: Psicologia.com, 2006.

ÁLVARO, J. L., & GARRIDO, A. As origens do pensamento psicossociológico na segunda metade do século XIX. In: ÁLVARO, J. L.; GARRIDO, A. *Psicologia social: perspectivas psicológicas e sociológicas*. Porto Alegre: Artmed, 2017.

[211]

ANDRADE, F. A. DE; BARBOSA, S. C. Influência da música ambiente sobre o comportamento de clientes e funcionárias de uma loja de varejo de moda feminina. *Psicologia IESB*, v. 1, n. 1, 11–20, 2009.

ARONSON, E.; WILSON, T. D.; AKERT, R. M. *Psicologia social*. 3. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2002. Capítulo 3: Cognição social: como pensamos sobre o mundo social, p. 37–60.

BAUMEISTER, R. The self. In: BAUMEISTER, R. F.; FINKEL, E. J. *Advanced social psychology: the state of the science*. New York: Oxford University Press, 2010. p. 139–175

BAUMEISTER, R. F.; FINKEL, E. J. *Advanced Social Psychology: the state of the science*. New York: Oxford University Press, 2010.

CIALDINI, R.; GRISKEVICIUS, V. Social influence. In: BAUMEISTER, R. F.; FINKEL, E. J. *Advanced social psychology: the state of the science*. New York: Oxford University Press, 2010. p. 385–417.

DALGALARRONDO, P. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008. Capítulo 16: A afetividade e suas alterações, p. 155–173.

DAVIS, F. *Fashion, culture and identity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

ECO, U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

ECO, U. *A psicologia do vestir*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

FISKE, S. T.; GILBERT, D. T., LINDZEY, G. (ed.). *Handbook of social psychology*. 3. ed. Nova Iorque: Random House, 1985.

FORSYTH, D. R.; BURNETTE, J. Group processes. In: BAUMEISTER, R. F.; FINKEL, E. J. *Advanced social psychology: the state of the science*. New York: Oxford University Press, 2010. p. 495–534.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2004

HANSEN, D. W.; JI, Q. In the Eye of the Beholder: A Survey of Models for Eyes and Gaze. *IEEE Trans. Pattern Anal. Mach. Intell.*, v. 32, n. 3, p. 478–500, 2010.

HEINE, S. J. *Cultural psychology*. In: BAUMEISTER, R. F.; FINKEL, E. J. *Advanced social psychology: the state of the science*. New York: Oxford University Press, 2010. p. 655–696.

- HOFSTEDE, G.; BOND, M. H. Hofstede's Culture Dimensions: An Independent Validation Using Rokeach's Value Survey. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, v. 15, n. 4, p. 417-433, 1984.
- HOLBROOK, M. B.; HIRSCHMAN, E. C. The Experiential Aspects of Consumption: Consumer Fantasies, Feelings, and Fun. *Journal of Consumer Research*, v. 9, n. 2, p. 132-140, September 1982.
- KÖNIG, Renè. *A la mode: on the social psychology of fashion*. Nova Iorque: Seabury Press, 1973.
- MARQUES FILHO, A. *A moda fazendo gênero: representações sociais sobre "modos de vestir gay"*. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- MULYANEGARA, R. C.; TSARENKO, Y.; ANDERSON, A. *The Big Five and brand personality: investigating the impact of consumer personality on preferences towards particular brand personality*. Brand Management, 2009.
- MYERS, D. *Psicologia Social*. 10. ed. Porto Alegre: Artmed Editora, 2014.
- OSGOOD, C. E.; SUCI, G. J.; TANNENBAUM, P. H. *The measurement of meaning*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 1957.
- ROHNER, R. P. Toward a conception of culture for cross cultural psychology. *Journal of Cross Cultural Psychology*, v. 15, n. 2, p. 111-138, June 1984.
- ROSS, L.; LEPPER, M.; WARD, A. History Of Social Psychology: Insights, Challenges, And Contributions To Theory And Application. In: FISKE, S. T.; GILBERT, D. T., LINDZEY, G. (ed.). *Handbook of social psychology*. v. 1. New Jersey: John Wiley & Sons Inc, 2010. p. 3-50.
- SEVERO, M. *Percepção da vitrine e influência social: um estudo sobre o comportamento da consumidora de moda*. 2009. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- SOLOMON, M.; RABOLT, N. *Consumer Behavior: in Fashion*. 1. ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2010.
- TRIANDIS, H. C. Subjective Culture. *Online Readings in Psychology and Culture*, v. 2, n. 2, 2002
- VANDENBOS, G. R. *Dicionário de Psicologia da Associação Americana de Psicologia (APA)*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2010.
- WÄNKE, M. *Social Psychology of Consumer Behavior*. Psychologic Press: Nova Iorque: 2009.
- WICKLUND, R. A.; GOLLWITZER, P. M. Symbolic Self-Completion, Attempted Influence, and Self-Deprecation. *Basic and Applied Social Psychology*, v. 2, n. 2, p. 89-114, 1981.
- WILSON, T.; ARONSON, E.; CARLSMITH, K. The art of laboratory experimentation. In: FISKE, S. T.; GILBERT, D. T., LINDZEY, G. (ed.). *Handbook of social psychology*. New Jersey: John Wiley & Sons Inc, 2010.



O estudo de têxteis no Brasil: uma pesquisa bibliométrica na base de dados Scielo

The studies of textiles in Brazil: a bibliometric research in Scielo database

[MARIA ADIRCILA STARLING SOBREIRA]

Mestre em Engenharia de Materiais. Professora do Centro
Universitário UNA

E-mail: adircila@gmail.com

[**resumo**] O presente artigo tem como objetivo entender e mensurar a pesquisa científica brasileira na área de têxteis disponível na base de dados Scielo. Para tal fim, foi realizada uma pesquisa bibliométrica nos artigos indexados na base referida, de modo a mensurar resultados, seguida de uma pesquisa bibliográfica para interpretá-los. Verificou-se que as áreas em que mais se publicam sobre o assunto são as de química, meio ambiente e gestão. Considerando que o Brasil possui uma das mais completas legislações ambientais, além de ser o quinto maior produtor têxtil do mundo, justifica-se o interesse das pesquisas nestas áreas. No entanto, verificou-se uma lacuna nas áreas de cultura e patrimônio.

[214]

[palavras-chave]

têxteis; pesquisa bibliométrica; base de dados scielo.

[**abstract**] The present article has the objective to understand and measure the Brazilian scientific research in the area of textiles in Scielo database. In this effort, a bibliometric research to measure results was conducted taking into account the indexed articles from the Scielo database; a bibliographic research was also carried out to interpret the results from the former. It was verified that the areas with the higher number of publications are chemistry, environment and management. Considering that Brazil offers one of the world's most complete environmental legislation, being also the fifth larger textile manufacturer, the interest for publications in these areas is justified. However, there is a gap in areas of culture and heritage.

[**keywords**] textiles; bibliometric research; Scielo database.

Introdução

Têxteis são materiais flexíveis constituídos pelo entrelace de fibras naturais ou artificiais, formando tramas que recebem a denominação comum de tecido. Etimologicamente, a palavra "têxtil" tem origem no latim, derivando do adjetivo *textilis* (entrelaçado). Desde o surgimento dos primeiros assentamentos humanos até os dias atuais, os materiais têxteis estão presentes em diversas ocasiões cotidianas, tais como vestuário e decoração, além de aplicações técnicas, tais como filtros e ataduras. A origem desse tipo de material remonta à origem das mais antigas civilizações, notadamente a civilização do Antigo Egito, sendo o tecido mais antigo de que se tem notícia datado de 6500 a.C. e encontrado em Israel (LIMA FILHO, 2009).

Atualmente, somente no Brasil, segundo a Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção (Abit), o setor têxtil aparece como o segundo maior empregador, gerando 1,7 milhões de postos de trabalho, e é atualmente o maior empregador de mão de obra feminina. O setor abarca mais de 32 mil empresas que produzem 9,4 bilhões de peças, incluindo moda casa. O setor têxtil brasileiro tem grande destaque no cenário mundial, principalmente por sua infraestrutura, uma das últimas cadeias têxteis completas do ocidente, produzindo desde as fibras até o produto acabado nas confecções, sendo autossuficiente na produção de algodão. Além da infraestrutura, a Abit aponta como destaque também o profissionalismo, criatividade e tecnologia (ASSOCIAÇÃO..., 2013).

[215]

Na sua dimensão acadêmica, o estudo dos materiais têxteis se revela naturalmente interdisciplinar, podendo ser objeto de estudo da engenharia, química, design, antropologia, história e administração. Neste contexto, o objetivo do presente artigo é mensurar como ocorre a pesquisa brasileira sobre o assunto têxtil de uma forma abrangente, dada sua característica interdisciplinar, por meio da pesquisa bibliométrica. Essa forma de pesquisa fornece um parâmetro da produção científica de um determinado local ou determinada área, mensurando-a por meio da análise das palavras-chave, áreas temáticas, periódicos em que mais se publicam e data em que houve mais publicações relativas a têxteis. Para a produção do presente estudo, o banco de dados utilizado foi o Scientific Electronic Library Online (SciELO), de grande abrangência no Brasil. Note-se que não será abarcado o design de superfície, um tema que, apesar de dialogar com as disciplinas têxteis, se reveste de suas próprias particularidades técnicas e científicas, constituindo ramo próprio de estudo.

Com o intuito de apresentar uma pesquisa consistente, o presente artigo é dividido em duas partes, além da introdução e conclusão. Na primeira parte discute-se a metodologia empregada na pesquisa – a pesquisa bibliométrica –, enquanto que a segunda parte se ocupa da discussão acerca dos resultados.

Metodologia – materiais e métodos

A bibliometria, segundo Araújo (2006, p. 12) é "técnica quantitativa e estatística de medição dos índices de produção e disseminação do conhecimento científico". Seu ponto central, segundo o mesmo autor, é "a utilização de métodos quantitativos na busca por uma avaliação objetiva da produção científica" (ARAÚJO, 2006, p. 12). Silva et al. (2011, p. 111) corroboram Araújo, visto que os autores mostram que a bibliometria estuda e avalia quantitativamente a produção literária científica. No entanto, mostram que a técnica é passível de críticas, dado o caráter quantitativo e não também qualitativo da abordagem. Os mesmos autores ressaltam que

A literatura científica tem revelado que pesquisadores com formação em diversas áreas do conhecimento têm utilizado a bibliometria e a cientometria para realizar "estados da arte" de suas áreas de conhecimento, mapear campos de pesquisa, produzir indicadores de produção científica, analisar padrões de comunicação científica, entre outros (SILVA et al., 2011 p. 111).

[216]

O principal objetivo da presente pesquisa é mapear o estado da arte em relação à produção científica brasileira sobre têxteis no banco de dados bibliográfico Scielo. Para tal, não houve restrição quanto à data de publicação nem à área temática. O artigo aborda a produção científica sobre o tema "têxteis" de forma ampla e genérica para englobar os materiais têxteis em toda sua complexidade. Nesse sentido, foram encontradas 63 publicações de 1984 até maio de 2018.

A plataforma Scielo foi escolhida devido a sua acessibilidade e abrangência no Brasil. A Scielo permite acesso a periódicos e publicações gratuitamente, com abrangência na América Latina e Caribe, e na data da pesquisa contava com 1285 periódicos ativos. Tal banco de dados surgiu da associação entre a Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (Fapesp) e a base de dados Biblioteca Virtual em Saúde (Bireme). O Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) desde 2002 apoia o projeto (PUCCINI et al., 2015, p. 80). A Scielo apresenta uma rigorosa seleção de periódicos, que devem seguir critérios específicos para sua admissão e permanência na base de dados. Dentre os critérios estão o caráter científico, os tipos de documentos, a gestão editorial e o relatório anual de desempenho, dentre outros (SCIELO, 2014).

Foram pesquisados somente artigos cujos autores são brasileiros, ainda que em revista estrangeira, pois o objetivo do artigo é aferir sobre a pesquisa de têxteis realizada por brasileiros. A pesquisa foi realizada entre os dias 24 de abril e 8 de maio de 2018.

As palavras escolhidas para realizar essa pesquisa foram "têxtil" e "têxteis", visto que, ao se buscar por "tecidos" ou "tecido" nos periódicos brasileiros na área temática de ciências sociais aplicadas, foram encontrados 32 resultados. Porém, destes resultados, apenas uma publicação revelou conteúdo concernente ao estudo dos materiais têxteis, sendo esse resultado incorporado à presente pesquisa. Os demais 31 resultados empregam o verbete "tecido" no sentido figurado como, por exemplo, "tecido urbano", "tecido social", "tecido moral". Tais resultados são das mais diversas áreas, como arquitetura, administração, história, por exemplo.

Nesse sentido, a recomendação para autores é que se utilize as palavras "têxteis" ou "têxtil" para referenciar ao objeto "tecido", favorecendo a eficiência na busca de pesquisadores, evitando assim maiores dificuldades para se encontrar a publicação.

Resultados e discussões

Foram encontradas publicações sobre o tema "têxteis" em quinze periódicos diferentes. De todos, o periódico que mais apresentou publicações sobre têxteis é o *Química Nova*, com 13 artigos publicados entre os anos de 1998 e 2015. Os assuntos tratados abrangem tingimentos, corantes e tratamento de efluentes têxteis, como se pode observar no quadro abaixo (quadro 1):

Quadro 1: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico Química Nova e ano de publicação

Título dos artigos sobre têxteis publicados no periódico Química Nova	Ano de publicação
Influência de efluentes têxteis e alimentícios sobre o metabolismo e propriedades físicas e químicas do rio Piauitinga (Sergipe)	1998
Corantes têxteis	2000
Novas tendências no tratamento de efluentes têxteis	2002
Avaliação dos tratamentos eletroquímico e fotoeletroquímico na degradação de corantes têxteis	2006
Imobilização de ferro (II) em matriz de alginato e sua utilização na degradação de corantes têxteis por processos Fenton	2008
Estudo sobre a utilização da lama vermelha para a remoção de corantes em efluentes têxteis	2008
Avaliação da biodegradabilidade de efluentes têxteis do beneficiamento secundário de malhas de poliéster tratados com Reagente de Fenton	2009
Aplicação de ciclodextrinas em processos têxteis	2010
Biodegradação de uma mistura de corantes têxteis usando o fungo <i>Ganoderma</i> SP: um estudo cinético	2011
Degradação de corantes têxteis e remediação de resíduos de tingimento por processos Fenton, foto-Fenton e eletro-Fenton	2012
Descoloração de corantes industriais e efluentes têxteis simulados por peroxidase de nabo (<i>Brassica campestris</i>)	2012
Processo UV/H ₂ O ₂ como pós-tratamento para remoção de cor e polimento final em efluentes têxteis	2012
Utilização do compósito nanoestruturado SiO ₂ /TiO ₂ na fotodegradação de corantes têxteis com luz solar natural	2015

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Com 7 artigos publicados sobre materiais têxteis, o segundo periódico em que mais se publicou sobre o assunto foi *Engenharia Sanitária e Ambiental* (quadro 2). Nota-se a diferença enorme de número de publicações entre o *Química Nova* e este; observa-se que o primeiro publicou quase que o dobro do segundo sobre o tema "têxteis". Os 7 artigos foram publicados entre 2005 e 2017. Os assuntos tratados abordam tratamento de água da indústria têxtil, com foco principal nos resíduos de tingimento e secundário nos resíduos de lavanderia.

Quadro 2: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico Engenharia Sanitária e Ambiental e ano de publicação

Título dos artigos sobre têxteis publicados no periódico Engenharia Sanitária e Ambiental	Ano de publicação
Aplicação conjunta de tratamento anaeróbio termofílico por lodo granular e de mediadores redox na remoção de cor de águas residuárias têxteis	2005
Degradação reductiva de azo-corantes utilizando-se ferro metálico	2006
Adsorção de índigo carmim em biomassas mortas de <i>aspergillus niger</i>	2008
Aplicação de Fenton, foto-Fenton e UV/H2O2 no tratamento de efluente têxtil sintético contendo o corante Preto Biozol UC	2011
Adsorção dos corantes RO16, RR2 e RR141 utilizando lodo residual da indústria têxtil	2011
Caracterização de blocos cerâmicos acústicos produzidos com incorporação de lodo de lavanderia têxtil	2015
Reator anaeróbio tipo UASB conjugado com processo Fenton para remoção de cor e demanda química de oxigênio de água residuária sintética de indústria têxtil	2017

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

O periódico *Anais do Museu Paulista: história e cultura material* apresenta 6 publicações sobre têxteis entre 1994 e 2014 (quadro 3), ocupando o terceiro lugar dos periódicos que mais publicaram sobre têxteis no Brasil. Os assuntos tratados são conservação de têxteis e museologia.

Quadro 3: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material e ano de publicação

Título dos artigos encontrados no periódico Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material	Ano de publicação
Conservação de têxteis históricos: uma bibliografia introdutória	1994
Restauração e conservação: algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis	1994
A conservação do estandarte da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo	2004
O tecido como assunto: os têxteis e a conservação nas revistas e catálogos dos museus da USP (1895 – 2000)	2005
Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil	2006
Tecidos decorativos e interiores domésticos oitocentistas na literatura prescritiva inglesa e norte-americana	2014

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Em quarto lugar estão os periódicos *Journal of the Brazilian Chemical Society*, *Matéria (Rio de Janeiro)* e *Polímeros*, com 3 artigos publicados em cada um. O periódico *Journal of the Brazilian Chemical Society* publicou sobre têxteis entre 2009 e 2013, e os assuntos abordados foram sobre efluentes têxteis e técnicas de descolorização. Já o periódico *Matéria* publicou sobre o assunto entre 2013 e 2017. Os artigos tratavam de procedimentos para remoção de corantes e pré-alveamento. Diferentemente dos dois anteriores, o periódico *Polímeros* tratou de caracterização térmica e mecânica, mas também tratou de reutilização de soluções de corantes. Este periódico publicou sobre têxteis entre 2005 e 2007. Nos quadros abaixo (quadros 4, 5 e 6) são apresentados os artigos publicados por periódico, bem como o ano de publicação.

Quadro 4: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico *Journal of the Brazilian Chemical Society* e ano de publicação

Título dos artigos sobre têxteis publicados no periódico <i>Journal of the Brazilian Chemical Society</i>	Ano de publicação
Evolution follow-up of the photocatalytic degradation of real textile effluents in TiO ₂ and TiO ₂ /H ₂ O ₂ systems and their toxic effects on <i>Lactuca sativa</i> seedlings	2009
Decolorization of textile dyes by cyanobacteria	2012
Photoelectrocatalytic degradation of indanthrene blue dye using Ti/Ru-based electrodes prepared by a modified Pechini method	2013

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

[219]

Quadro 5: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico *Polímeros* e ano de publicação

Título dos artigos sobre têxteis publicados no periódico <i>Polímeros</i>	Ano de publicação
Blenda de náilon-6,6/quitosana como adsorvente de corantes ácidos para reutilização das soluções de corantes tratadas em tingimentos de poliamida	2008
Caracterização térmica de fios de poliamida	2007
Compósitos de HDPE com resíduos de fibras têxteis. Parte I: caracterização mecânica	2005

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Quadro 6: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico *Matéria* e ano de publicação

Título dos artigos sobre têxteis publicados no periódico <i>Matéria</i>	Ano de publicação
Análise da utilização de cerâmica vermelha como adsorvente na remoção do corante têxtil Direct Blue de uma solução aquosa	2017
Pre-alveamento de materiais têxteis com ozônio e avaliação de suas propriedades de superfície, físicas e tintoriais	2017
Estudo e caracterização de propriedades da argila esmectita na remoção de corantes têxteis	2013

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Em quinto lugar, com apenas 2 publicações sobre têxteis temos os periódicos *Brazilian Journal of Microbiology*, *Gestão Et Produção*, *Production* e *Revista de Administração*. Enquanto o primeiro apresentou artigos bem distintos – um sobre higiene de têxteis usados na indústria de alimentos e outro sobre uso de fungos para desgastar fibras têxteis –, os outros 3 abordaram aspectos relativos à atividade empresarial e econômica das indústrias têxteis. São relacionados nos quadros abaixo (quadros 7, 8, 9 e 10) os artigos publicados por periódico e os respectivos anos de publicação.

Quadro 7: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico *Brazilian Journal of Microbiology* e ano de publicação

Título dos artigos sobre têxteis publicados no periódico <i>Brazilian Journal of Microbiology</i>	Ano de publicação
Monitoramento da higiene de têxteis usados na indústria de alimentos	2006
Screening and genetic improvement of pectinolytic fungi for degumming of textile fiber	2001

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Quadro 8: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico *Gestão Et Produção* e ano de publicação

Título dos artigos sobre têxteis publicados no periódico <i>Gestão Et Produção</i>	Ano de publicação
Industrial textile recycling and reuse in Brazil: case study and considerations concerning the circular economy	2018
Gerenciamento da transferência internacional de tecnologia: estudo de caso na indústria têxtil brasileira	2015

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Quadro 9: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico *Production* e ano de publicação

Título dos artigos sobre têxteis publicados no periódico <i>Production</i>	Ano de publicação
Proposta de seleção e priorização do portfólio de novos produtos em uma empresa têxtil	2016
Competitividade, capacitação e aprendizagem tecnológica na indústria de máquinas têxteis	1997

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Quadro 10: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados no periódico *Revista de Administração* e ano de publicação

Título dos artigos sobre têxteis publicados no periódico <i>Revista de Administração</i>	Ano de publicação
As relações entre eco-inovações e o impacto na performance empresarial: uma pesquisa empírica na indústria têxtil brasileira	2016
Efetividade das estratégias de negócios na indústria têxtil brasileira	2016

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Por último, com apenas 1 publicação sobre têxteis, temos os seguintes periódicos: *Brazilian Journal of Biology*, *Educação e Pesquisa*, *Cadernos de Estudos Africanos*, *América Latina en la historia económica*, *Travesía (San Miguel de Tucumán)*, *Cerâmica*, *Anais da Academia Brasileira de Ciências*, *Fisioterapia e Pesquisa*, *Revista Ambiente Et Água*, *Revista Brasileira de História*, *Interações*, *Nova Economia*, *Varia Historia*, *Food Science and Technology*, *Saúde e Sociedade*, *Cadernos EBAPE.BR*, *Economia e Sociedade*, *Journal of the Brazilian Society of Mechanical Sciences* e *Bragantia*. No quadro abaixo (quadro 11) são relacionados os periódicos, o artigo publicado e o ano de publicação.

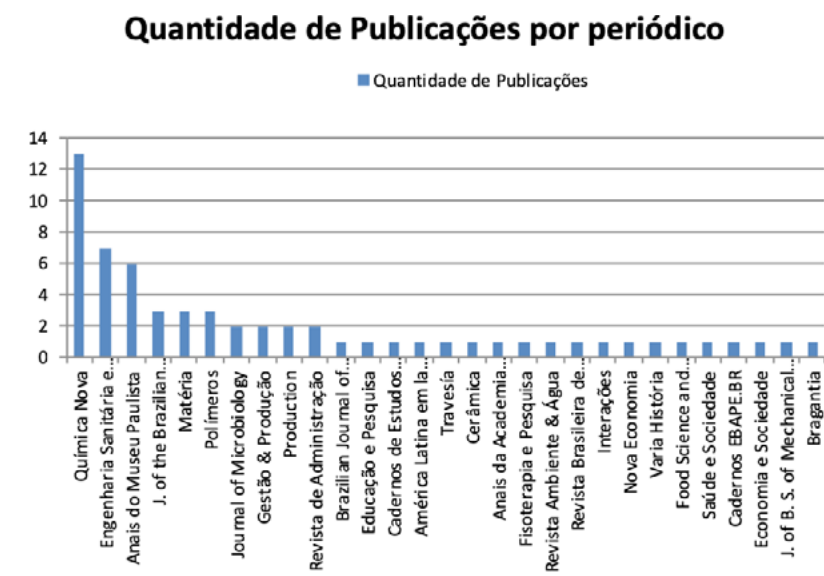
Quadro 11: Demonstrativo – títulos dos artigos sobre têxteis publicados nos periódicos e ano de publicação

Periódico	Título dos artigos sobre têxteis publicados no respectivo periódico	Ano de publicação
Brazilian Journal of Biology	Decoloração de águas residuais da indústria têxtil em fermentação de estado sólido com resíduo de <i>Pupunha (Bactris gasipaes)</i>	2018
Educação e Pesquisa	Ensino da arte e desenvolvimento da leitura visual: uso da estampa têxtil no ensino médio	2018
Cadernos de Estudos Africanos	Formas de Resistência Africanas às Autoridades Portuguesas no Século XVIII: A guerra de Murimuno e a tecelagem de machira no norte de Moçambique	2017
América Latina en la historia económica	O algodão brasileiro na época da revolução industrial	2016
Travesía (San Miguel de Tucumán)	A indústria na sociedade escravista: um estudo das fábricas têxteis na região fluminense (1840-1880)	2015
Cerâmica	Influência do tipo de argila no processo de solidificação/estabilização de lodo têxtil	2015
Anais da Academia Brasileira de Ciências	Effect of indigo dye effluent on the growth, biomass production and phenotypic plasticity of <i>Scenedesmus quadricauda</i> (Chlorococcales)	2013
Fisioterapia e Pesquisa	Avaliação do risco ergonômico em trabalhadores da indústria têxtil por dois instrumentos: Quick Exposure Check e Job Factors Questionnaire	2013
Revista Ambiente Et Água	Remoção de corantes têxteis a partir de soluções aquosas por quitosana modificada com tioacetamida	2013
Revista Brasileira de História	Não trabalhou porque não quis: greve de trabalhadores têxteis na Justiça do Trabalho (Bahia, 1948)	2012
Interações	Artesanato e desenvolvimento local: o caso da Comunidade Quilombola de Giral Grande, Bahia	2011
Nova Economia	Testando o "Cash-Flow-at-Risk" em empresas têxteis	2011
Varia Historia	Os melhores empregados: a inserção e a formação da mão-de-obra feminina em fábricas têxteis mineiras no final do século XIX	2011
Food Science and Technology	Extração de corantes de milho	2009
Saúde e Sociedade	Comparação da percepção de fadiga e de capacidade para o trabalho entre trabalhadores têxteis de empresas que se encontram em diferentes estágios de responsabilidade social empresarial no estado de São Paulo, Brasil	2008
Cadernos EBAPE.BR	Modelo de avaliação da estratégia ambiental: estudos no setor têxtil	2008
Economia e Sociedade	Abertura comercial, internacionalização e competitividade: a indústria brasileira de máquinas têxteis após os anos 1990	2007
Journal of the Brazilian Society of Mechanical Sciences	Investigação para Detecção Automática de Falhas Têxteis	1999
Bragantia	Caracterização tecnológica de espécies liberianas para o estabelecimento de métodos de análise quantitativa de fibras	1993

Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

O gráfico mostrado na figura 1 estabelece um comparativo entre os periódicos e a quantidade de publicações referentes a têxteis.

Figura 1: Gráfico – quantidade de publicações sobre têxteis por periódico



Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Outra abordagem que a bibliometria pode trazer à tona é a cronológica. Do ponto de vista cronológico, os anos em que mais se publicaram artigos sobre têxteis foram 2008 e 2011, com seis artigos publicados, seguidos de 2012, 2013 e 2015, com cinco artigos. Com quatro artigos por ano há 2006, 2016 e 2017. Já em relação ao ano de 2018 – note-se que a presente pesquisa foi realizada em maio –, até o momento são 3 artigos publicados. Tais informações podem ser visualizadas na figura 2.

[222]

Figura 2: Gráfico – quantidade de publicações sobre têxteis por ano



Fonte: elaborado pela autora com base em Scielo (1984–2018).

Em 2008, que, juntamente com 2011, foi o ano em que mais se publicou sobre o tema têxteis, os assuntos abordados nas publicações relacionam-se a condições de trabalho, meio ambiente e processos químicos voltados para efluentes. Nesses artigos, as palavras chaves mais utilizadas foram "fenton" (processo/reagente), "ambiental" (performance, gestão, indicadores, performance e estratégia) e "corantes".

As primeiras publicações relacionadas a têxtil e cultura foram publicadas em 1994 no periódico *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* e tratam de restauração e conservação de têxteis. Foram publicados na mesma edição uma resenha e um artigo sobre bibliografia introdutória. Somente dez anos depois o mesmo periódico publicou outro artigo sobre têxteis, também sobre conservação. Em 2005 houve outra publicação no mesmo periódico e sobre o mesmo assunto. Já em 2006, publicaram um artigo sobre museologia e têxteis. No ano de 2011, o periódico *Varia História* publica um artigo sobre o ponto de vista histórico da inserção de mão de obra feminina nas fábricas têxteis. No mesmo ano, o periódico *Interações* publica sobre desenvolvimento local através de artesanato com retalhos têxteis feito por uma comunidade quilombola. Em 2014, os *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* publicam sobre tecidos decorativos oitocentistas.

Nota-se uma grande lacuna no que tange aos têxteis enquanto cultura, museologia, história e patrimônio. Foram encontrados 63 artigos pelo banco de dados Scielo, dos quais apenas 8 são sobre tais assuntos. Os assuntos mais discutidos são na área ambiental, abordando resíduos e tratamentos de efluentes da indústria têxtil. Há também discussões sobre gestão empresarial na área têxtil.

[224]

A indústria têxtil é uma das mais poluentes e "das que mais se envolve com problemas ambientais relacionados aos efluentes e resíduos sólidos perigosos" (GRAVELET et al., 1997, p. 305). Isso acontece principalmente nas fases de beneficiamento têxtil, em que se descolore e/ou se tingem o tecido, utilizando grande quantidade de água e produtos químicos, tais como corantes, metais pesados, ácidos, soda cáustica e carbonato de sódio (ALCÂNTARA; DALTIM, 1996, p. 325; ARAÚJO; CASTRO, 1984, p. 695-828). Logo, a indústria têxtil possui um potencial contaminante considerado médio, segundo as autoras Berlim (2009, p. 24) e Santos (1997, p. 6). Esses dados justificam a preocupação acadêmica com os impactos ambientais causados pela indústria têxtil. O Brasil possui uma das mais completas e avançadas leis ambientais do mundo, segundo o próprio governo (BRASIL, 2010), o que indica a constante preocupação ambiental e em se tratar efluentes e dejetos da indústria têxtil. São tomados como marcos na criação da legislação ambiental no Brasil o Código de Florestas, o Código de Águas e o Código de Minas, de 1934, no período Vargas. Ambos tinham como objetivo legislar sobre o acesso e uso dos recursos naturais, visto os processos de urbanização e industrialização pelos quais passava a sociedade brasileira. A partir da década de 1970, nota-se influências oriundas do debate ambiental, não apenas motivações desenvolvimentistas (SILVA; LIMA, 2013 p. 239). A partir de 1973, há a formação de agências ambientais pertencentes ao sistema ambiental, tal como mostrado no quadro 12:

Quadro 12: Ano de criação das agências ambientais brasileiras

Agências ambientais	Ano de criação
Secretaria Especial de Meio Ambiente (Sema)	1973
Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama)	1989
Ministério do Meio Ambiente	1993
Agência Nacional de Águas (Ana)	2001
Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio)	2007

Fonte: elaborado pela autora com base em Silva; Lima (2013).

Além da criação das agências, houve a implantação da Política Nacional de Meio Ambiente (PNMA), em 1981, um importante marco histórico no que tange à questão ambiental no Brasil, uma vez que institucionalizou o Sistema Nacional do Meio Ambiente (Sisnama) e o Licenciamento Ambiental (IMPERIANO, 2007), formalizando ainda mais o tratamento as questões ambientais.

Deve-se considerar também que a indústria têxtil representa um dos setores mais tradicionais do Brasil. Em 1920, essa atividade fabril empregava 41% da mão de obra da indústria de transformação. Hoje, os números continuam expressivos (URBAN et al., 1995 p. 12-14). Os setores têxtil e de confecção nacionais apresentaram faturamento de 45 bilhões de dólares em 2017, com produção média de têxteis (excluindo confecção) de 1,7 milhões de toneladas (ASSOCIAÇÃO..., 2017). Esse resultado eleva o Brasil à posição de quinto maior produtor têxtil do mundo. Além disso, o referido setor se revela o segundo maior empregador da indústria de transformação, o maior empregador de mão de obra feminina e o maior gerador do primeiro emprego no país. Em 2017, contava com 1,479 milhão de empregados diretos, representando 16,7% dos empregos (ASSOCIAÇÃO..., 2017). Além do mais, há a constante ameaça dos tecidos chineses, que invadem o país. Segundo a mesma associação, em sua agenda de prioridades 2015-2018:

O mundo têxtil é mais de 50% asiático, com destaque para a China. Os asiáticos lideram todas as estatísticas do setor: maiores exportadores, maiores produtores, maiores empregadores, maiores produtores de algodão, maiores investimentos, maiores empresas (ASSOCIAÇÃO..., 2014, p. 8).

Todos esses dados justificam o interesse acadêmico das áreas de gestão.

No entanto, têxteis também são parte fundamental da cultura, e apenas 6 artigos indexados no Scielo tratam disso, mostrando uma

grande lacuna. Ao se pesquisar sobre o porquê desse desinteresse, Neira (2015, p. 5), citando outras fontes, diz que:

[...] o patrimônio têxtil brasileiro não recebeu a merecida atenção e nem foi devidamente estudado ao longo do tempo por duas razões principais. A primeira se deve ao fato que enquanto artefato seu valor econômico é baixo se comparado a outras tipologias. Em segundo lugar, mas não menos relevante, na maioria das vezes objetos constituídos de têxteis originam-se do universo feminino ou com ele se relacionam fazendo que em termos simbólicos tenham sido considerados pouco relevantes ao longo da história (PAULA, 2004; ANDRADE, 2006), descaso esse notado não somente no Brasil, mas alertado também por pesquisadores europeus e norte-americanos.

Além disso, a mesma autora cita ainda motivos de ordem prática, tais como a efemeridade do material, sua sazonalidade e diversidade, que dificultam o estudo têxtil.

[226]

Neira (2015) afirma que têxteis vão além da indumentária, e abrangem também têxteis domésticos, como tapeçaria e cobertura de estofados. Os têxteis enquanto patrimônio são divididos em três grandes categorias: eclesiásticos, militares e civis.

A autora ainda reafirma a importância dos têxteis como documentos históricos, e mostra que, no Brasil, somente na década de 1980 foram iniciados esforços de conservação desse tipo de matéria-prima.

Um outro ponto que deve ser considerado são os critérios rigorosos para seleção e permanência de periódicos na base de dados Scielo. Tais critérios favorecem pesquisas prioritariamente quantitativas em detrimento das pesquisas qualitativas, o que privilegia as ciências exatas, como química, em detrimento das ciências culturais, que abarcam cultura e patrimônio. Por esse motivo, periódicos importantes da produção acadêmica brasileira no assunto têxteis não são indexados na base de dados Scielo, como a revista *dObras*, classificada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) como Qualis B2 em Estudos em Design, com classificação A2 para o quadriênio 2013-2016. É importante observar que, por esses motivos, a base de dados Scielo, apesar de toda sua relevância para a comunidade acadêmica brasileira, não reflete exatamente a produção brasileira sobre têxteis. Artigos relevantes, como "A camisola do dia: patrimônio têxtil da cultura material nupcial (Rio Grande do Sul, do início a meados do século XX)" e "Discursos distintivos a partir da cultura material têxtil no Brasil (1847-1910)", apresentados pelo periódico *Estudos*

Históricos, classificado como A1, não foram indexados pela base de dados Scielo, o que demonstra que o assunto não é quantitativamente significativa nesta base e há lacunas importantes a serem consideradas.

Conclusão

Por meio da análise bibliométrica utilizando o banco de dados Scielo, foi possível mapear a produção intelectual já desenvolvida sobre têxtil. Essa análise evidenciou o perfil das pesquisas feitas por pesquisadores brasileiros, incluindo publicações em revistas estrangeiras, sobre o tema. A área em que mais se pesquisa sobre têxteis é inegavelmente a química, seguida da área de gestão e de cultura. Foi evidenciada uma grande lacuna na área de cultura, conservação e patrimônio, o que pode representar uma oportunidade de pesquisa na área, uma vez que ainda há um campo fértil para estudo ainda não explorado.

Essa pesquisa apresenta limitações, pois utilizou somente um banco de dados, o Scielo, e se restringiu a publicações com autores brasileiros, mesmo que em periódicos publicados em outros países. Por esses motivos, foram analisados somente 64 artigos de 1984 a maio de 2018, o que não permite uma generalização sobre o tema. O banco de dados Scielo possui limitações de indexação. Alguns periódicos de relevância nacional não têm suas publicações encontradas no Scielo, visto que algumas áreas de conhecimento apresentam outras fontes de busca, como por exemplo, o Google Acadêmico.

Como sugestão para pesquisas futuras, recomenda-se ampliar a busca para mais bancos de dados e, posteriormente, comparar com números referentes a publicações internacionais. Outra sugestão é comparar a localização geográfica das maiores indústrias têxteis brasileiras e as regiões dos centros de pesquisa que mais publicam sobre o assunto.

Recebido: 29-09-2018

Aprovado: 26-10-2018

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, M.; DALTIM, D. A química do processamento têxtil. *Química Nova On-Line*, v. 19, n. 3, maio/jun. 1996. Disponível em: http://quimicanova.sbq.org.br/imagebank/pdf/Vol19No3_320_v19_n3_17.pdf. Acesso em: 16 maio 2018.

ARAÚJO, M.; CASTRO, E. M. *Manual de Engenharia Têxtil*. v. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

ARAÚJO, C. A. Bibliometria: evolução histórica e questões atuais. *Em Questão* [en línea], v. 12, n. 1, p. 11-32, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=465645954002>. Acesso em: 15 maio 2018.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO. *Indústria têxtil e confecção brasileira*. Brasília, jun. 2013. Disponível em: http://www.abit.org.br/conteudo/links/publicacoes/cartilha_rtcc.pdf. Acesso em: 13 jul. 2018.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO. *Agenda de Prioridades Têxtil e Confecção 2015 a 2018*. São Paulo, 2014. Disponível em: http://www.abit.org.br/conteudo/links/publicacoes/agenda_site.pdf. Acesso em: 20 maio 2018.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO. *Perfil do Setor*. 2017. Disponível em: <http://www.abit.org.br/cont/perfil-do-setor>. Acesso em: 25 maio 2018.

BERLIM, L. G. *Moda, a possibilidade da leveza sustentável: tendências, surgimento de mercados justos e criadores responsáveis*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência Ambiental) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B67qzHzhRv70dEUzYfYRldjMFk/view>. Acesso em: 28 maio 2018.

BRASIL. *Legislação ambiental no Brasil é uma das mais completas do mundo*. Brasília, 20 out. 2010. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/meio-ambiente/2010/10/legislacao>. Acesso em: 20 maio 2018.

GRAVELET, L. R.; BARCLAY, S. J.; CARLIELL, C. M. e BUCKLEY, C. A. Management of Water Resources in South Africa with Respect to the Textile industry. *Water Science and Technology*, v. 36, n. 2-3, p. 303-310, 1997.

IMPERIANO, B. O. *Direito e gestão ambiental: o que as empresas devem saber*. João Pessoa: Sal da Terra, 2007.

LIMA FILHO, A. V. de. Organização política, jurídica e social do Egito no Antigo Império. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo*, v. 104, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/download/67849/70457>. Acesso em: 12 jul. 2018.

NEIRA, L. G. Têxteis como patrimônio cultural. *Cultura histórica e patrimônio*, v. 3, n. 1, p. 5-23, 2015. Disponível em: https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/cultura_historica_patrimonio/article/view/01_art_v3n1_neira/262. Acesso em: 20 maio 2018.

PUCCINI, L. R. S. et al. Comparativo entre as bases de dados PubMed, SciELO e Google Acadêmico com o foco na temática Educação Médica. *Cadernos UniFOA*, Volta Redonda, n. 28, p. 75-82, ago. 2015.

SANTOS, S. *Impacto ambiental causado pela indústria têxtil*. Universidade Federal de Santa Catarina, 1997. Disponível em: http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep1997_t6410.pdf. Acesso em: 10 jun. de 2018.

SCIELO. *Crerios, política e procedimentos para a admissão e a permanência de periódicos científicos na Coleção SciELO Brasil*. São Paulo: Fapesp, Capes, CNPq, Bireme, FapUnifesp, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/avaliacao/20141003NovosCriterios_SciELO_Brasil.pdf. Acesso em: 24 out. 2018.

SCIELO. São Paulo: Fapesp, Capes, CNPq, Bireme, FapUnifesp, 1984-2018. Disponível em: <http://www.scielo.org/php/index.php>. Acesso em 9 jun. de 2018.

SILVA, D. F.; LIMA, G. F. de C. Empresas e meio ambiente: Contribuições da legislação ambiental. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, v. 10, n. 2, p. 334-359, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2013v10n2p334>. Acesso em: 9 jun. 2018.

SILVA, M. R. et al. Análise bibliométrica e cientométrica: desafios para especialistas que atuam no campo. *CI: R. Ci. Inf. e Doc*, Ribeirão Preto, v. 2, n. 1, p. 110-129, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/42337>. Acesso em: 4 set. 2018.

URBAN, M. L. de P. et al. Desenvolvimento da produção de têxteis de algodão no Brasil. *Informações Econômicas*, v. 25, n. 12, dez. 1995. Disponível em: <ftp://ftp.sp.gov.br/ftpica/tec1-1295.pdf>. Acesso em: 30 maio 2018.

costuras



[CATHERINE LANOË]

Maître de conférences em História Moderna na Université d'Orléans

E-mail: catherine_lanoe@hotmail.com

Tradução

[THIAGO MATTOS]

Pós-doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução na Universidade de São Paulo

E-mail: thiagomattos.lit@gmail.com

A maquiagem tem um gênero? Olhares sobre a maquiagem masculina¹

Como atestam hoje muitos artigos e peças publicitárias, o uso de cosméticos e de maquiagem não é mais exclusividade feminina: os produtos destinados aos homens ganharam as prateleiras das perfumarias. Ao mesmo tempo, como podemos perceber nas fotografias de moda e nas ruas das grandes cidades, esses produtos eventualmente ajudam a forjar aparências que tornam mais imprecisas as delimitações entre as identidades sexuais. Alguns observadores, influenciados pelas reflexões sobre gênero, concluem que se trata de uma outra relação com o corpo, com o sexo biológico, baseada sobre uma maior liberdade de expressão do indivíduo — a não ser que a expressão da individualidade tenha se tornado, ao contrário, uma nova obrigação social... De todo modo, é inegável que ocorreram mudanças nas representações das identidades sexuais em relação aos últimos dois séculos e em relação às práticas de maquiagem, quase exclusivamente femininas até recentemente.

Essa polarização nem sempre foi tão radical no ocidente moderno. Ela é fruto de uma construção realizada entre os séculos XVI e XVIII, e nos leva a afirmar o quanto as marcas sexuais das aparências e seus artifícios devem ser historicizados, sendo produtos de uma dada cultura (LANOË, 2008). Nesse caso, como "o rosto maquiado é a busca de uma identidade mais propícia" à relação social, as diferentes formas engendradas pela sociabilidade dessa época constituem um lugar privilegiado de observação (LE BRETON, 1992, p. 222). Examinaremos, portanto, o uso de alguns produtos emblemáticos: maquiagem (pó de arroz e *rouge*) de um lado; e pó para perucas de outro. É inegável que os retratos (pintados, gravados ou literariamente descritos) constituem uma fonte bastante rica. No entanto, como não podem ser considerados representações fotográficas, tampouco assegurar a reprodução de práticas reais, devem ser confrontados com fontes que permitam acessar diretamente as práticas de consumo, os usos e as mudanças. Esta reflexão pretende demonstrar que ao longo desse período os cosméticos pouco a pouco deslocaram-se para o universo feminino e que a condenação da maquiagem masculina constitui o corolário de tal movimento.

Maquiagens e identidade sexual

Na França entre os séculos XVI e XVIII, marcada pela autoridade da corte que dita as normas da aparência, os cosméticos não são usados necessariamente para expressar ou reforçar identidades sexuais. Os manuais de receitas, que ensinam a confeccionar os cosméticos em casa, fornecem vários testemunhos nesse sentido. Ainda que alguns desses cosméticos sejam explicitamente destinados ao público feminino, outros são destinados aos grandes, isto é, "às pessoas de qualidade" (BARBE, 1992), como escreve o perfumista Simon Barbe em 1699, sem se aprofundar em maiores detalhes. Assim como alguns retratos também confirmam, o arsenal cosmé-

tico desse momento é potencialmente comum aos dois sexos. Ainda que possamos afirmar que o uso da maquiagem era mais frequente entre as mulheres, o consumo de pó para perucas aumenta exponencialmente no século XVIII entre ambos os sexos.

Na corte, o uso desses produtos visa colocar-se em conformidade à ordem social e política do reino: as relações hierárquicas estabelecidas ditavam as regras de aparência e de identificação de cada grupo. Clarear o rosto é atributo da classe ociosa, a nobreza, que lança mão de diferentes artifícios para tanto. Seja em forma de pó, seja em forma de creme, o rosto e o colo são cobertos de branco, enquanto o *rouge* é espalhado nas maçãs do rosto, acentuando por contraste o branco da face. O rosto se torna uma verdadeira máscara, impenetrável e impessoal, propícia às competições que sustentam as relações sociais da corte e a atmosfera de desconfiança então reinante.

Por mais forte que seja a necessidade de modelar o rosto, deve-se respeitar certos limites tácitos de moderação, de maneira que a superioridade pareça natural, consubstancial à condição de nobreza. Ora, como em muitos casos tal moderação não é levada em conta, o exagero rapidamente dá origem a críticas. A crítica feita por Théodore Agrippa d'Aubigné em 1616 tornou-se bastante conhecida por sua violência. Henrique III e seus cortesãos, maquiados e carregados de joias, corromperiam e inverteriam a obra de Deus, mas também a ordem política, a ordem social e a ordem das aparências, que deveriam reproduzir a homologia entre o céu e a terra. No lugar de um rei, Aubigné vê um animal, um estrangeiro, uma prostituta, uma mulher... (D'AUBIGNÉ, 1931, p. 60).

A confissão protestante do poeta ajuda a explicar a virulência do ataque. É importante notar, de todo modo, que suas afirmações parecem inaugurar a necessidade de estabelecer marcas sexuais mais nítidas, às quais corresponderia uma polarização crescente em relação ao uso de cosméticos. Como atestam alguns textos dos séculos XVII e XVIII, as mulheres tornam-se alvo das críticas contra a maquiagem, críticas cujos fundamentos mudam ao longo do tempo. A imagem da pecadora que corrompe a obra de Deus, por exemplo, dá lugar a metáforas secularizadas que reificam e ridicularizam a mulher maquiada, vendo nela uma roda de carruagem, um pagode pintado, uma estátua de gesso²... Ainda que tais palavras não indiquem que os homens pararam definitivamente de fazer uso de maquiagem, explicitam que a feminização de tal artifício é evidente, e que essa feminização torna-se constitutiva do desprezo contra os homens maquiados. Assim, quando Saint-Simon (1990, p. 75) e outros observadores³ descrevem, no final do reinado de Luís XIV, a maquiagem de Monsieur, irmão do rei, desdenhosamente o comparam a uma mulher, deixando subentendida a referência à homossexualidade.

A maquiagem, atributo das mulheres

O deslocamento da maquiagem para o universo feminino se confirma no século das Luzes. A sociedade da corte não é mais o modelo, e os cânones que ela edificara não exercem mais o mesmo poder coercitivo sobre as aparências masculinas além do perímetro de Versalhes. Ao contrário, novas sociabilidades mundanas aparecem no espaço público parisiense – salões, academias, debates –, propiciando trocas mais espontâneas, mais sinceras, e promovendo fisionomias pretensamente mais naturais. Os homens da aristocracia aplicam em suas perucas grandes quantidades de pó branco, de 9 a 10 libras (4,5 a 5 quilos aproximadamente) por mês, mas raramente se maquam. Cortesão cuidadoso com sua aparência, o duque de Coigny compra apenas dois potes de *rouge* no ano de 1779, enquanto compra nada menos do que 238 libras (cerca de 117 quilos) de pó para peruca no mesmo ano. Nas ruas de Paris, constata-se a mesma coisa. Se os burgueses, os artesãos e os donos de boutiques se convertem à moda da peruca empoadada (sinal de distinção física e de superioridade sobre o restante da população), o mesmo não acontece em relação à maquiagem, utilizada apenas (e ocasionalmente) pelas suas esposas.

[233]

Em torno de 1750-1760, com o desenvolvimento da moda feminina, a polarização sexuada de certos adereços faciais já se faz presente. A imprensa de moda, que estabelece uma relação estreita entre as mulheres, a cultura comercial e a moda, reforça tal polarização. Os homens que ainda não abandonaram a maquiagem são objeto de ataques cada vez mais virulentos e sexualmente orientados (JONES, 2004). Muitos autores fustigam tais indivíduos, que se tornariam mulheres ao adotar seus hábitos e assuntos: conversam sobre fitas, pompons, penachos; recebem visitas no cômodo em que preparam sua toalete (COYER, 1748). Na literatura e na iconografia, o personagem do *petit-mâitre*, jovem elegante e pretensioso, torna-se o perfeito representante desse mimetismo. Tomando emprestados do universo feminino pós e pomadas para os cabelos, perfumes, enfeites e maquiagens, esse homem seria "efeminado", "travesti", até "ridículo", "camaleônico" ou mesmo "macaco" (CARACCIOLLI, 1760). Na Grã-Bretanha, os anos 1770 também são atravessados por excessos e subentendidos. Os *Macaronis*, jovens aristocratas imbuídos de cultura italiana e francesa, adotam, contrariamente à nova sobriedade masculina, trajes chamativos, colados ao corpo, perfumes, pós, pomadas de cabelo, perucas enormes, ostentando um topete frontal e um rabo-de-cavalo na parte de trás (RAUSER, 2004).

A crítica subjacente a esse tipo de comportamento ecoa o discurso de Aubigné, mas traz também novas dimensões e interpretações. Primeiramente, revela que a ordem da natureza biológica e a ordem de gênero substituíram a ordem de Deus na condenação dos usos masculinos de adereços e maquiagens. Reclama-se que sejam estabelecidas diferenciações sexuais mais nítidas. Em seguida, revela também que os critérios de bom

gosto mudaram em relação às práticas e às representações do corpo. Com efeito, mesmo que as aparências masculinas permaneçam artificiais com o uso de pó nas perucas, o natural e a autenticidade dos rostos se impõem como valores de uma nova distinção que leva ao descrédito de todos os dispositivos artificiais... relegando-os às mulheres.

O *petit-maître* francês encarna uma figura social predominantemente marginal. Origina-se de um exagero, de uma construção fantasmática que evidencia certas mudanças da sociedade e as crenças que surgem daí. Menos "guerreiro" que o século XVII, preferindo trocas relativamente pacíficas, o século das Luzes renovou as formas de sociabilidade, atribuindo um lugar inédito às mulheres, mesmo que algumas delas ocupem as antessalas do poder real. Certos elementos que aterrorizam alguns representantes da raça masculina contribuem para promover um discurso misógino sobre a "indolência" da sociedade e inspiram o desejo de ver estabelecidas firmemente as fronteiras sexuais da aparência (VILLEMERT, 1759).

No final do século, tal desejo parece parcialmente satisfeito. As receitas de cosméticos disponíveis na Societé Royale de Médecine mostram uma clara polarização. A maioria das preparações, inclusive de maquiagem, é exclusivamente dedicada às mulheres. São raras as receitas destinadas aos homens: ao lado de algumas pomadas que supostamente favoreceriam o crescimento capilar e permitiriam renunciar à peruca, somente três receitas de sabão de barbear⁴. A linha divisória está firmemente demarcada: às mulheres são destinados os apetrechos de maquiagem e todos os demais cosméticos, mesmo quando considerados inócuos ou fúteis; aos homens, cuja aparência deve demonstrar uma nova austeridade, sabão e água, indispensáveis para a lógica higienista então nascente. Nos anos 1810-1820, a onda *dandy*, que se apropria de certos usos e produtos femininos, pode ser inicialmente considerada como uma alternativa material às normas de sobriedade da aparência masculina. No entanto, mais uma vez surgem os discursos e as caricaturas contra o exagero dos gestos e das silhuetas, construindo e difundindo uma imagem que se contrapõe diretamente à imagem desses homens efeminados.

Ao terminar esta reflexão, convém lembrar que a condenação da maquiagem masculina cresce ao longo do Antigo Regime, à medida que os usos dos cosméticos, assim como de outros adereços do corpo, deslocam-se para o mundo das mulheres e que a dominação masculina, desprezando inúmeras práticas femininas, impõe aparências sexuais nitidamente diferenciadas. Como construção fantasmática, o *petit-maître* do século XVIII é conseqüentemente uma expressão das distâncias e das tensões que existem entre as práticas e as representações. Os historiadores, no entanto, podem se queixar de que a figura do *petit-maître* tenha sido às vezes tomada como denominador comum e tenha se tornado uma referência homogeneizadora para retratar as aparências masculinas das Luzes.

NOTAS

¹ Esta é uma versão em português do artigo "Le fard a-t-il un genre? Regards sur le maquillage masculin", originalmente publicado no catálogo da exposição *Tenue correcte exigée! Quand le vêtement fait scandale*, em cartaz no Museu de Artes Decorativas em Paris, de 1º de dezembro de 2016 a 23 abril de 2017, sob direção de Denis Bruna.

² Para um panorama da violência da condenação religiosa da maquiagem e dos adereços em geral, cf. Félix Grenaille de Chatounières (1639-1640). Para um exemplo de condenação que enfatiza o caráter "ridículo" dos usos exagerados de maquiagem no fim do século XVIII, cf. *Encyclopediana, ou dictionnaire encyclopédique des Ana*, suplemento da *Encyclopédie méthodique*, entrada "Fard" (FARD, 1791).

³ Sua toaleta, escreve um anônimo, "era como a de uma mulher. Usava até pó de arroz e *rouge*" (MANUSCRITOS, sem data).

⁴ Arquivos da Société Royale de Médecine [Sociedade real de medicina], seção de "Remèdes secrets" [Remédios secretos].

REFERÊNCIAS

BARBE, Simon. *Le Parfumeur royal ou l'art de parfumer avec les fleurs et composer toutes sortes de parfums, tant pour l'odeur que pour le gout*. Paris: edições Simon Augustin Brunet, 1699; reimpressão em Paris: Aux Amateurs de Livres, Klincksiek, 1992.

CARACCIOLI, Louis Antoine de. *Le Livre des quatre couleurs*. Paris: Duchêne, 1760.

CHATOUNIÈRES, Félix Grenaille de. *L'Honnête Fille*. 3 v. Paris: J. Pasié, 1639-1640.

COYER, Gabriel François. *L'Année merveilleuse ou les Hommes-femmes*. Paris, 1748.

D'AUBIGNÉ, Théodore Agrippa. *Les Tragiques*. Paris: Garnier, 1931 [1616].

FARD. In: *ENCYCLOPEDIANA, ou dictionnaire encyclopédique des Ana*, suplemento da *Encyclopédie méthodique*. Paris: Panckoucke, 1791.

JONES, Jenniger. *Sexing La Mode: Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*. Oxford: Berg Publishers, 2004.

LANOË, Catherine. *La Poudre et le Fard. Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel: Champ Vallon, 2008.

LE BRETON, David. *Des Visages*. Paris: Métailié, 1992.

MANUSCRITOS franceses. Paris, BnF, novas aquisições 7909.

RAUSER, Amelia. Hair, Authenticity, and the Self Made Macaronis. *Eighteenth-Century Studies*, v. 38, n. 1, p. 101-117, 2004.

SAINT-SIMON. *Mémoires*. Paris: Gallimard, 1990.

VILLEMERT, Pierre-Joseph Boudier de. *L'Ami des femmes*. Paris: Quai des Augustins, 1759.

[AXEL MOULINIER]¹

Doutorando em História da Arte. École du Louvre, Paris.

E-mail: axel.moulinier@gmail.com

Incompreensões, desconfortos e escândalos na moda contemporânea²

O escândalo na moda do século XX nunca deixou de ganhar visibilidade. Os anos 1980 são aqueles dos costureiros «superstars»³, lançados ao centro do furacão midiático. No decorrer do período compreendido entre 1980 e 2015, os olhos da opinião pública estiveram voltados para as Semanas de Moda, que despontaram nos quatro cantos do mundo. Nova York, Londres, Milão, Paris e uma infinidade de outras Semanas, mais periféricas e menos tradicionais, passaram, então, a pautar a moda internacional. Provavelmente, é também graças a esta nova visibilidade que o escândalo passou a ter uma maior dimensão na moda: a anorexia, por exemplo, é, dentre os debates ligados à área, um dos mais ativos na esfera pública, assim como o racismo na seleção de modelos e a objetificação dos corpos das mulheres. Em paralelo aos desfiles, quase sempre as coleções contam também com o suporte de uma campanha publicitária fotográfica. Como confessou Rei Kawakubo, «as fotos na imprensa ajudam enormemente» (MANESCEAU; PAILLE; SEZE, 1987). Desfiles e fotografias constituem-se, então, nos vetores essenciais para se observar o aspecto polimórfico do escândalo na moda durante as três últimas décadas.

O choque japonês

A partir de 1980, surge um novo fenômeno: a moda se torna sua própria censora, e os primeiros a serem questionados foram seus códigos. Em 1981, os japoneses Rei Kawakubo e Yohji Yamamoto chegam a Paris e apresentam suas primeiras coleções com trajés negros, destruídos, com aparência de não acabados. Suas coleções primavera-verão de 1983 de *prêt-à-porter* feminino escandalizaram os espectadores de tal forma que a imprensa as chamou de «duas coleções chocantes», de uma «ruptura absoluta com nossa visão ocidental» operada «pelo monge e pela kamikaze» (SAINDERICHIN, 1982) – em comparação com a criação francesa da época, encarnada por designers como Christian Lacroix ou Marc Bohan (para Christian Dior). Apenas doze anos após estes primeiros desfiles, a historiadora da moda Florence Müller considerou que Rei Kawakubo

causou escândalo [...] com coleções que pareciam fazer apologia ao feio e ao miserável. A coleção "dilacerada" de 1983 chocou particularmente [...]. Uma mesma incompreensão acolheu as coleções de Yohji Yamamoto, marcadas de um pauperismo sutil, associado a uma atmosfera de fim de mundo após os efeitos da bomba atômica. No entanto, os elementos de pesquisa destes criadores são muito mais inovadores do que seus efeitos escandalizadores. Frente à tradição europeia do cortado-e-costurado rente ao corpo, eles introduziram a amplidão, a destruição, e a assimetria foi rejeitada (MÜLLER, 1995, p. 561-562).

Alguns anos mais tarde, em 1986, Yohji Yamamoto teria desejado ele mesmo deixar em estado de choque a alta-costura francesa: «Vir a Paris era simplesmente tentar uma nova forma de protesto. [...] Eu não imaginava que ela produziria tantos efeitos, nem que ela pudesse fazer escola» (LEFORT, 1986). A mudança embreada pelos criadores japoneses foi recuperada um tempo depois por jovens designers, a exemplo de Martin Margiela. Na inauguração de sua *maison*, em 1988, os trajes desconstruídos – como nós os chamamos hoje –, assinatura do costureiro belga, apareceram como um eco do choque japonês. Os desfiles de Margiela, acontecendo em espaços improvisados – por exemplo, um terreno vazio do 20º *arrondissement* de Paris –, «provocadores, tanto na forma como no fundo, criam imediatamente o choque» (SÉPULCHRE, 1989), mas se tornam, no decorrer dos anos 1990, um evento incontornável da Semana de Moda parisiense, «um evento único nos anais da moda» (DETAILS, 1990). Martin Margiela explica sua trajetória: «Eu detestei os anos 1980 e sinto necessidade de quebrar alguma coisa para dar início a 1990» (SÉPULCHRE, 1989). Ele criou, então, roupas desconstruídas, reconstruídas, recicladas, destruídas, recosturadas, tudo cortado e costurado, tornando-se, assim, um herdeiro paradoxal da inovação japonesa e da tradição francesa.

[238]

Portanto, além da parte técnica, transgride-se também o sistema de apresentação da alta-costura. Distanciando-se cada vez mais dos desfiles codificados que ainda eram comuns na *maison* Christian Dior nos anos 1970, os jovens costureiros trazem um novo ritmo: a música é contemporânea, os modelos andam rápido, o desfile é encurtado. A apresentação com anúncio do modelo desfilado sofre o primeiro ataque quando, em 1973, *Créateurs Et Industriels* organiza seu primeiro desfile (GRUMBACH, 2006). Mas é sobretudo com Thierry Mugler que se tem a transgressão mais profunda deste sistema: em 1984, o desfile que ele apresenta é efetivamente um espetáculo, com ingressos colocados à venda⁴ (EVANS, 2001, p. 301). Mugler inventa o desfile aberto *stricto sensu* e rompe com a tradição da alta-costura parisiense.

Alguns escândalos ocorridos no período de 1980 a 2015 parecem atestar a existência daquilo que o sociólogo Michel Offerlé (1998) batizou de «estratégias de escandalização». Um dos exemplos é o pornô-chique orquestrado por Carine Roitfeld nos anos 2000 nas páginas da *Vogue Paris*, com o apoio do criador americano Tom Ford e do fotógrafo peruano Mario Testino. A redatora-chefe e o diretor artístico da *maison* Gucci colocaram na ordem do dia esta corrente estética nascida no cinema pornográfico americano nos anos 1970. A crítica foi severa. A propósito do último desfile assinado por Tom Ford para a *maison* Yves Saint Laurent, em 2002, este último declarou: «Para mim, o 'pornô-chique' é uma ignomínia, é o que há de pior. É o horror propagado por uma pequena panelinha, um pequeno

grupo da moda, que faz muito barulho, mas que está distante da vida» (CHAYETTE, 2008). Contudo, «se tantas grifes [...] adotaram a 'transgressão provocante', parece que ela funciona» (GROUSSET, 2001). E, de fato, os executivos não deixaram de lado estas estratégias. Bernard Arnault, presidente-diretor geral do grupo de luxo francês LVMH, resolveu, em 1997, colocar os costureiros britânicos John Galliano e Alexander McQueen à frente das *maisons* mais clássicas do seu plantel: respectivamente, Christian Dior e Givenchy. Os escândalos aconteceram: do desfile sem modelos de Alexander McQueen às provocações de John Galliano, os dois criadores não pararam de dar o que falar a respeito de suas coleções e de suas personalidades cáusticas.

O corpo exibido

O corpo está profundamente situado no coração destes escândalos. No *prêt-à-porter* feminino da temporada primavera-verão de 1997, Rei Kawakubo apresentou, para sua grife Comme des Garçons, a coleção intitulada *Body meets Dress/Dress meets Body*, com vestidos em elastano formados por estruturas com enchimentos, criando deformações. A *Vogue* americana (BETTS, 1998) classificou estes *Bump Dresses* entre "as piores criações de 1997", pois, "em vez de valorizar as partes do corpo historicamente percebidas como femininas ou sensuais, e de dissimular as partes percebidas como não-atrativas, as protuberâncias fazem exatamente o contrário" (BETTS, 1998). Gérard Lefort escreveu uma crítica para o *Libération* na qual as palavras têm um sentido bastante pesado:

Rei Kawakubo [...] manifestamente estabeleceu um importante diálogo com ela mesma, chegando à "perturbadora" conclusão de que a feminilidade tinha "algo a ver em algumas partes" com a deformidade. [...] as jornalistas ficaram um bom quarto de hora paralisadas, com suas Mont-Blanc penduradas. É preciso dizer que, excepcionalmente, compartilhamos sua dúvida existencial quanto à pertinência da proposta da criadora. Com efeito, na Comme des Garçons do verão de 1997 a tendência é mais "Como Corcundas"⁵ (de Notre-Dame). Parece que algum tipo de almofada ou de airbag (vai saber?) foi enfiado à força sob as roupas, formando bolhas, excrecências e outros tumores de tecido bastante volumosos. Com sorte, seria possível eventualmente ver ali um tipo de *Crítica da razão pura*⁶ das próteses e artificios dos quais a moda usa e abusa, um tipo de almofada em Wonderbra. Ou está além do embaraçoso, pois pode-se também detectar ali um curioso fantasma de mulher ontologicamente monstruosa: uma fada malévola, uma *elephant-woman* imaginada por um David Lynch em má forma e amarrada por um Christo⁷ pouco inspirado (LEFORT; BOULAY, 1996).

Por fim, a *Vogue Paris* escreve em sua edição de dezembro 1997/janeiro 1998: "Provocando uma onda de choque que se propagou justamente no coração da nossa revista. [...] Seus modelos tinham despertado a incredulidade dos nossos leitores, que se perguntavam qual poderia ser a sua utilidade" (ON, 1997/1998). As críticas são amargas, proporcionais ao choque ocasionado pelos corpos deformados que haviam desfilado algum tempo antes em Paris. Já a coleção de alta-costura *Les insects*, de Thierry Mugler (primavera-verão 1997), que "explora um novo universo, aquele das mulheres-inseto" (L'UNIVERS, 1997), é acolhida ironicamente pela crítica. *Le Figaro* se pergunta: "[...] quem vai querer se vestir de besoura ou de inseto-fêmea [...]?" e conclui que "Sim, Mugler é um gênio, mas ele o estraga por seu gosto pelas HQs, sua paixão por Cruela Cruel, suas flertadas com o sadomasoquismo. E isso incomoda" (J. S., 1997). Como explica Véronique Bergen, escritora e filósofa, "[...] os hibridismos não são permitidos. Mulheres-girafa [...], homens-flores se exibem sobre as passarelas, mas se, em princípio, as mulheres-lua [...], os homens-estrela são possíveis, eles não têm, de fato, direito à cidade" (BERGEN, 2013, p. 133-134).

[240]

Desde os anos 1960, a nudez assume um papel cada vez mais importante na criação das roupas. Para a coleção de alta-costura outono-inverno 1968-1969, Yves Saint Laurent realizou o *See-through dress*, um de seus famosos vestidos transparentes (HAYE; MENDES, 2011[2000], p. 195). "Símbolo do rock e da sua ideia de transgressão, o torso nu exibido em cena invadiu os desfiles e as reportagens de moda, infiltrando-se também nos videocliques e na alta-costura" (CALETTI, 2006, p. 86). Mesmo onipresente na moda, raramente a nudez provoca indiferença. Para sua coleção *prêt-à-porter* feminina da primavera-verão 1998, Hussein Chalayan apresentou seis modelos na entrada final: a primeira estava nua e cada uma das seguintes vestia um *niqab* cada vez mais longo, até chegar na última, de *burqa*. "Trata-se de um desfile de moda, de arte conceitual, um manifesto político, uma simples provocação?", pergunta-se a *Vogue Paris* (RACHLINE, 1998). Face ao confronto entre corpo nu e véu, entre nudez e religião, "não é preciso dizer que, além das lágrimas de alguns convidados, também havia alguma consternação" (WHITE, 1998). Na ocasião da apresentação da coleção *prêt-à-porter* masculina de outono-inverno 2015-2016 de Rick Owens, um recorte na parte frontal do traje de alguns modelos deixava seus pênis visíveis aos espectadores. "Rick Owens literalmente lançou as bolas para a linha de frente" (HUON, 2015) antes de inflamar as redes sociais (PFEIFFER, 2015). Diante desta "escandalosa coleção Nudez" (W IN WONDERLAND, 2015) e das inúmeras zombarias dirigidas ao designer, é forçoso constatar que, em 2015, não é aceitável mostrar um pênis na passarela, assim como não o era mostrar a genitália feminina em 1998. A historiadora da moda Aileen Ribeiro nos ajuda a compreender isso:

Apesar da quebra de inúmeros tabus e do culto deliberado aos corpos expostos, [...] existe ainda um forte consenso em torno do princípio de "decência" das roupas, que consiste em estabelecer um limite para a exposição dos órgãos sexuais primários. Por estarmos ainda ancorados em nossa herança judaico-cristã no que diz respeito a isso, não é possível ver mudanças profundas em nossas atitudes (RIBEIRO, 2003, p. 171).

O corpo da moda é conhecido como um "corpo glorioso" no sentido bíblico (BERGEN, 2013). Intocável, profundamente diferente do corpo do "joão-ninguém", o corpo dos manequins não pode estar fora das normas. John Galliano desfilou para sua própria *maison*, na primavera-verão 2006,

uma coleção vestida por anões e por gigantes, por pessoas gordas e magras, jovens e velhas, bonitas e feias. A despeito da carta-manifesto colocada nas cadeiras reivindicando o direito à moda para todos, pois "todo mundo é belo", um certo número de profissionais sentiu-se profundamente chocado por este ponto de vista (DAYAN, 2006).

Como conta Cathy Horyn: "Um jovem e respeitável jornalista francês me perguntou após o desfile o que eu havia achado 'daqueles monstros' [...] Ele acrescentou que as pessoas sentadas próximas a ele haviam rido na cara dos manequins" (HORYN, 2005). No mundo da moda, não há lugar para o corpo anormal – ou seja, para aquele que não respeita as normas.

[24]

Os sujeitos-tabus

A História contemporânea possui um patrimônio que é difícil de explorar. As coleções que remetem de perto ou de longe à Segunda Guerra Mundial foram sempre recebidas com severidade. O desfile de *prêt-à-porter* feminino de outono-inverno 1977-1978 de Claude Montana foi taxado pela imprensa como "neonazista" (DUKA, 1978). Rei Kawakubo apresentou para o *prêt-à-porter* masculino de outono-inverno 1995-1996 uma coleção intitulada poeticamente de *Sommeil* ("Sono"). No artigo "A estilista que causa escândalo" (HENNO, 1995), publicado alguns dias mais tarde, *Le Figaro* a condena por ter se inspirado nos uniformes usados pelos deportados do campo de concentração de Auschwitz para confeccionar as peças da coleção. Os pijamas listrados vestidos por manequins de pele emaciada tornaram difícil não lembrar das imagens dos deportados judeus presos nos campos da morte. Serge Cwajgenbaum, secretário-geral do Congresso Judeu Europeu, declarou que estes modelos "despertam imagens de pesadelo e banalizam eventos que abalaram o mundo cinquenta anos atrás" (ROMILLAT, 1995).

As religiões e as tradições são igualmente setores intocáveis. A coleção de inspiração Maori de Paco Rabanne para a alta-costura primavera-verão 1998 foi considerada uma "apropriação indelicada" (MOKO, 1999) de motivos tradicionais sagrados. Já a coleção *Les rabbins chics*, de

Jean-Paul Gaultier para o *prêt-à-porter* feminino outono-inverno 1993-1994, inspirada nos hábitos usados pelos judeus ortodoxos de Nova York, foi apresentada em uma atmosfera tensa (SPINDLER, 1993a). Alguns anos mais tarde, por ocasião de uma exposição retrospectiva, Gaultier reconheceu que "algumas imagens foram mal compreendidas pelos fundamentalistas, que acreditavam que as manequins tinham sido 'fantasiadas' como eles. Eles também estavam irritados pelo fato de roupas de rabino estarem sendo usadas por mulheres" (LORIOT, 2011, p. 316). A imprensa genérica americana nos confirma, uma temporada depois do dito desfile, que "[...] se inspirar na religião continua a ofender. Foi exatamente isso que aconteceu na primavera passada quando o designer Jean-Paul Gaultier ornamentou seus ternos pretos de lã com os paramentos dos Judeus hassídicos" (SPINDLER, 1993b). No entanto, levando em conta outras fontes, convém relativizar este escândalo; grandes periódicos judaicos internacionais consideraram que "Gaultier é um homem íntegro" (COHEN, 1993) e qualificaram a coleção como "inesquecível" (JEAN-PAUL, 1993).

[242]

A condição humana em sua concepção mais ampla também é objeto de tabu. É isso que mostram a coleção inspirada nas pessoas em situação de rua de John Galliano para Christian Dior (alta-costura, primavera-verão 2000) e a coleção *Highland Rape* (*prêt-à-porter* feminino, outono-inverno 1995-1996), de Alexander McQueen, apresentando mulheres metaforicamente violadas. No ano 2000, a apresentação da pré-coleção da *maison* Dior provocou "uma tempestade em copo d'água" (SAMET, 2000). Os trajés desestruturados foram inspirados naqueles das pessoas que não têm onde morar. "A *dama e o vagabundo* versão Galliano sobressaltou os editores, agitou os redatores, sufocou os clientes" (SAMET, 2000), tudo isso deliciando Bernard Arnault, que considera esta coleção como "uma obra de arte", à qual ele "adere completamente" (SAMET, 2000). A imagem da *maison* Christian Dior é associada ao classicismo e à grande tradição da alta-costura francesa. Assim, quando um criador decide se inspirar em um tema tão politicamente incorreto, "ofuscar as boas maneiras – lançar uma moda 'mendigo' quando se tem 6 milhões de desempregados – é inadmissível" (SAMET, 2000). Sobre a coleção *Highland Rape*, as jornalistas do *The Independent* entenderam que "os vestidos rasgados na altura do seio" usados por manequins "vítimas de estupros coletivos" eram "uma piada doentia". Elas viram na coleção um insulto às mulheres e até mesmo ao talento do criador (HUME; BLANCHARD, 1995). Taxado de misógino, este desfile permanece como um dos mais importantes, e dos mais criticados, da carreira de Alexander McQueen.

Se jamais houve uma sociedade sem tabus e se é preciso uma boa dose de má-fé ou de ignorância histórica para gritar pela inquisição, não é menos verdadeiro que as democracias [...] estão sempre sob a ameaça de um novo despotismo: a tirania da opinião (BLAIN, 2012).

O "politicamente correto" é uma das manifestações desta "tirania da opinião". Antes de se tornar uma simples expressão do senso comum, o politicamente correto, nascido nos anos 1980, era um movimento contestatário que promovia o direito à diferença e ao reconhecimento das minorias sociais nos Estados Unidos. Seus valores originais foram revirados e, no lugar de criar uma maior tolerância, a doutrina foi recuperada com o objetivo de estigmatizar na esfera pública os comportamentos julgados inaceitáveis. As consequências deste movimento de pensamento invadiram o campo da moda e fizeram-na refém dele.

Apesar disso, o escândalo parece necessário aos criadores contemporâneos. Diante da multiplicação dos cenários da moda, o escândalo é utilizado por eles para se diferenciarem uns dos outros. Ao lado dos desfiles que chamam atenção, coleções são desenhadas e produzidas para serem vendidas. Pierre Bergé resume assim os desafios da moda contemporânea: "O setor é mais competitivo hoje. Não é mais uma questão de talento. É uma questão de publicidade, de marketing, de escândalo" (*apud* WHITE, 1997).

[243]

Simone de Beauvoir dizia que "o mais escandaloso dos escândalos é que nos habituamos a eles" (*apud* FRANCIS; GONTIER, 1979, p. 52). No entanto, sempre será necessário lidar com a força de transgressão do imaginário dos criadores e as flutuações morais da sociedade, como se subentende de Rick Owens quando ele declara: "Organizar tardes dançantes, isso é o que se deveria fazer. O que poderia ser mais extremo e mais transgressor do que isso?" (RICK, 2006). Os criadores sempre encontrarão novas formas de serem escandalosos.

NOTAS

- ¹ Artigo traduzido pela equipe editorial da revista dObra[s].
- ² Esta é uma versão em português do artigo "Incompréhensions, malaises, scandales dans la mode contemporaine", originalmente publicado no catálogo da exposição *Tenue correcte exigée! Quand le vêtement fait scandale*, em cartaz no Museu de Artes Decorativas em Paris de 1 de dezembro de 2016 a 23 abril de 2017, sob direção de Denis Bruna.
- ³ *Costureiro superstar (Couturier superstar)* é o título de uma exposição apresentada pelo Museu de Artes Decorativas de Paris, de 5 de junho a 29 de setembro de 2002.
- ⁴ O vídeo do desfile pode ser visto em https://www.youtube.com/watch?v=Gw9T2_kceVM. Acesso em: 11 abr. 2015.
- ⁵ No original, "Comme des bossus". O jornalista associa as deformações das peças a "corcundas", fazendo um jogo de palavras com o nome da grife – "Comme des Garçons" (que, em português, seria "Como Rapazes") – e igualmente uma referência à obra *O corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo [N. da T.].
- ⁶ Obra de teoria do conhecimento do filósofo alemão Immanuel Kant, publicada pela primeira vez em 1781 [N. da T.].
- ⁷ Projeto artístico do casal Christo Yavachev e Jeanne-Claude Denat de Guillebon [N. da T.].
- ⁸ "[...] Gaultier 'is a *mensch*'. Tradução do autor, que agradece a ajuda de Eleanor Yadin, da New York Public Library.

REFERÊNCIAS

- BERGEN, Véronique. *Le Corps glorieux de la top-modèle*. Fécamp: Nouvelles Éditions Lignes, 2013.
- BETTS, Katherine. Best and Worst of 1997. *Vogue US*, jan. 1998, p. 148-155.
- BLAIN, Jean. Vous avez dit... politiquement correct? *L'Express*, 1 dez. 2012.
- CALETTI, Faust. Torse nu. L'exhibition du corps: entre mode et rock. In: MIGLIETTI, Francesca Alfano. *Le Choc du chic*. Conversations sur la mode. Milan: Skira, 2006.
- CHAYETTE, Sylvie. Le retour du porno... chic? *Effets de mode*, 6 maio 2008.
- COHEN, Debra Nussbaum. Chasidic chic' is the "in" look. *The American Israelite*, 6 maio 1993.
- DAYAN, Phillippe. Docteur John et Mystère Galliano. *Madame Figaro*, 21 jan. 2006, p. 44-46.
- DETAILS, mar. 1990, p. 180.
- DUKA, John. Paris is Yesterday. *New York Magazine*, 13 nov. 1978, p. 111-114.
- EVANS, Caroline. The Enchanted Spectacle. *Fashion Theory*, Oxford Berg Publishers, v. 5, n. 3, p. 271-310, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.2752/136270401778960865>. Acesso em: 3 jan. 2019.
- FRANCIS, Claude; GONTIER, Fernande. *Les Écrits de Simone de Beauvoir: la vie, l'écriture, avec en appendice, textes inédits ou retrouvés*. Paris: Gallimard, 1979.
- GROUSSET, Véronique. Parcours choc par pub chic. *Le Figaro Magazine*, 13 abr. 2001, p. 86.
- GRUMBACH, Didier. Une histoire institutionnelle des défilés de mode. In: *Showtime*. Le défilé de mode, cat. exp., Paris, musée Galliera, 3 mars – 30 juillet 2006. Paris: Paris-Musées, 2006. p. 129-143.
- HAYE, Amy De la; MENDES, Valerie. *La Mode depuis 1900*. Paris: Thames Et Hudson, 2011[2000]. Collection L'Univers de l'art.
- HENNO, Martine. La styliste qui fait scandale, les pyjamas rayés de la marque Comme des Garçons retirés de la collection. *Le Figaro*, 6 fev. 1995, p. 42.
- HORYN, Cathy. Galliano, Still the Master Showman. *The New York Times*, 10 out. 2005.
- HUME, Marion; BLANCHARD, Tamsin. A Little Bit of Fancy. *The Independent*, 17 mar. 1995.
- HUON, Julie. De Rick Owens à Hussein Chalayan: quand les créateurs choquent. *Le Soir*, 27 jan. 2015.
- J. S. Thierry Mugler a vu Microcosmos. *Le Figaro*, 1997.
- JEAN-PAUL Gaultier. Pour ne pas oublier... *Actualité juive*, 1 abr. 1993. Actu J Femme.

LEFORT, Gérard. Automne-hiver au masculin. Chiffons. Yamamoto et Gautier, un dialogue tiré à quatre épingles. *Libération*, 7 fev. 1986, p. 18-19.

LEFORT, Gérard; BOULAY, Anne. Défilés du prêt-à-porter printemps-été 1997: Issey Miyake, signes de plaisir, le créateur japonais va à l'essentiel, Kawakubo réfléchit trop, Bergère est serein-chic. *Libération*, 10 out. 1996.

LORIOT, Thierry-Maxime. *La Planète mode de Jean-Paul Gaultier: de la rue aux étoiles*, cat. exp. Montréal: musée des Beaux-Arts de Montréal; Dallas: Dallas Museum of Art; San Francisco, Fine Arts Museums; Madrid: Fundación Mapfre-Instituto de cultura; Rotterdam, Kunsthal; Paris: La Martinière, 2011.

L'UNIVERS des femmes-insectes de Thierry Mugler. *France Antilles*, 1997.

MANESCEAU, Jacqueline; PAILLE, Élisabeth; SEZE, Sabine de. Des défilés, pour quoi faire? *Dépêche Mode*, p. 24-28, mar.-abr., 1987.

MOKO Use Rude. *Evening Post*, Wellington, 23 jan. 1999.

MÜLLER, Florence. Mode. In: RONY, Anne. *Les Années 80*. Paris: Éditions du Regard, 1995.

OFFERLÉ, Michel. *Sociologie des groupes d'intérêts*. Paris: Montchrestien, 1998.

ON en parle. Merce et Rei. *Vogue Paris*, dez. 1997-jan. 1998, p. 44.

PFEIFFER, Alice. Vous n'y échapperez pas. Le zizi au vent. *Les Inrockuptibles*, 4 fev. 2015.

RACHLINE, Sonia. Hussein Chalayan: sens et sensualité. *Vogue Paris*, fev. 1998, p. 94.

RIBEIRO, Aileen. *Dress and Morality*. Oxford: Berg Publishers, 2003.

RICK Owens. *Numéro*, mar. 2006, p. 356-361.

ROMILLAT, Sophie. Pyjamas rayés: Commes des Garçons piégé dans son sommeil. *Info Matin*, 8 fev. 1995, p. 24.

SAINDERICHIN, Ginette. Le bonze et la kamikaze. *Le Jardin des modes*, dez. 1982, p. 5.

SAMET, Janie. Une tempête dans un dé à coudre. *Le Figaro*, 27 jan. 2000, p. 16.

SÉPULCHRE, Cécile. La mode provocation de Martin Margiela commence à percer. *Journal du textile*, 12 jun. 1989, p. 28.

SPINDLER, Amy M. Patterns. *The New York Times*, 16 mar. 1993a.

SPINDLER, Amy M. Piety on Parade: Fashion Seeks Inspiration. *The New York Times*, 5 set. 1993b.

W IN WONDERLAND. Talk | Rick Owens' Outrageous Nudity Collection [...] #dickowens <http://wp.me/p59X8t-1Kp>. 29 de janeiro de 2015. Twitter: @WilmkeBoersma

WHITE, Constance C. R. Hussein Chalayan's High-Wire Act. *The New York Times*, 21 abr. 1998.

WHITE, Constance C. R. Patterns: A Movie Point of View. *New York Times*, 2 dez. 1997.

entrevista



entrevista] DANIEL FLORES
por JULIANA SCHMITT

[JULIANA SCHMITT]

Pós-doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade
Federal de Juiz de Fora (UFJF)
E-mail: juschmittju@gmail.com

¡Rómpelo-tu-mismo! Histórias do punk argentino e outras rebeldias portenhas



O jornalista argentino Daniel Flores. Foto: Carolina Reymúndez.

[248]

Daniel Flores é um especialista em subculturas do rock. Há anos o argentino, jornalista do *La Nación* e músico, dedica-se a reconstituir e a registrar a história das cenas roqueiras a partir do fim da década de 70 na Argentina. Nascido em 1973, nos anos 90 atuou como um dos fundadores das revistas de rock alternativas *Esculpiendo Milagros* e *Revólver*. Em 2009, publicou *La manera correcta de gritar*, uma história do ska na Argentina, e *Pintó el punk!*, livrinho com vinte capas de discos de punk para colorir, que incluía resenhas e comentários sobre as bandas. Foi organizador e um dos autores das coletâneas *Gente que no: postpunks, darks y otros iconoclastas del under porteño en los 80*, de 2010, e *Derrumbando la Casa Rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina. 1978-1988*, de 2011 – todos publicados pela editora Piloto de Tormenta¹. Em 2018, lançou seu último livro, *Remeras de rock*, pela editora Tren en Movimiento². Trata-se de um apanhado eclético de críticas, ensaios, crônicas de viagem e entrevistas sobre o rock, camisetas de rock e outros fetiches roqueiros. Flores gentilmente nos concedeu a entrevista abaixo, na qual conversamos principalmente sobre o início do punk argentino, sua relação com a moda, a construção de sua identidade visual e de sua cultura material.

Além da música, uma das coisas mais impressionantes sobre o punk é o visual. Hoje, com a internet e a rapidez da informação midiática, é difícil dimensionar o real impacto que as imagens das primeiras bandas estrangeiras, como o Sex Pistols e os Ramones, tiveram na juventude latino-americana do fim dos anos 1970 e início dos 80. No capítulo "Arde Belgrano", de *Derrumbando la Casa Rosada*, o autor Alfredo Sainz menciona o consenso entre os primeiros punks porteños de que muitos tenham se

tornado fãs das bandas antes mesmo de escutarem suas canções, ao verem suas fotos nas revistas de rock. Eu gostaria de começar nossa conversa pedindo que você falasse um pouco sobre esse início de uma cultura punk na Argentina, dessa repercussão do visual inglês e norte-americano e de como ele foi emulado.

Os inícios da cena punk, ou das cenas punks na Argentina se caracterizam, entre outras coisas, pela escassa informação. Os jovens que adotaram esta subcultura como própria, à sua maneira, o fizeram a partir de pequenas peças de um quebra-cabeça, que finalmente completavam como podiam, com seus próprios aportes. As fontes podiam ser breves artigos em revistas importadas ou "gravações de gravações de gravações" de discos ingleses ou norte-americanos, que chegavam ao seu destino ainda mais distorcidos que os originais. Outro fenômeno interessante é que, na Argentina, houve uma influência determinante do punk "feito" na Espanha, particularmente no País Basco, ou Euskadi. Quer dizer, a muitos meninos argentinos, o punk lhes chegava em uma versão já "traduzida", que eles, por sua vez, voltavam a interpretar a partir de sua própria cultura. Logo, o punk "à argentina" chegou assim a outros países, como Uruguai, Bolívia e Peru, onde outros jovens voltariam a reinterpretá-lo totalmente.

[249]

Na Introdução do livro, você comenta que as propositalmente escandalosas suásticas que os punks ingleses usavam talvez não fossem tão mal vistas na Argentina, pelo momento político que se vivia. Ou seja, a despeito das semelhanças entre o visual punk estrangeiro e o argentino, eu queria que você contasse um pouco sobre as discrepâncias. O que era particular à cena portenha, quais eram os objetos, os símbolos, as frases de efeito, as palavras de ordem específicas do contexto argentino?

Não são ideias "exclusivas", mas diria que o punk argentino, sobretudo o do início do movimento, teve um traço particularmente politizado. Há que se recordar que o punk começou a tomar algum impulso aqui precisamente no momento em que terminava uma ditadura militar e o país acabava de perder uma guerra, pelas ilhas Malvinas. Também é interessante notar que o punk na Argentina (sempre nos concentrando em seu início, durante os anos 80) foi profundamente antirreligioso, anticatólico e antipapal, algo não muito presente nos Estados Unidos nem na Inglaterra, países por si mesmos não tão religiosos, mas que foi, sim, muito visível no punk espanhol. Na Argentina, a Igreja Católica é o *establishment* e foi um alvo predileto dos punks. "Polícia" foi outra palavra muito presente naqueles inícios. A polícia era precisamente um dos maiores problemas dos jovens, talvez muito mais que hoje.

Quanto aos "objetos", algo interessante de assinalar é a "economia de recursos". Concretamente, o vestuário daqueles primeiros punks era uma versão mais austera e extremamente *handmade*. Não havia em Buenos Aires nenhuma loja como a de Malcolm McLaren...

Você também tem um livro sobre o ska na Argentina, então vou aproveitar para pedir essa análise comparativa também em relação ao ska. Havia esse intercâmbio de referências com as bandas de fora? O visual era o mesmo ou passava por adaptações?

O ska, certamente, chega um pouco mais tarde que o punk à Argentina, e de maneira ainda mais limitada. Neste caso, eu poderia repetir muitos dos termos já comentados sobre o punk: pouca informação, discos regrava- dos até o infinito e muitos "vazios" preenchidos com o que se podia, com o que estava à mão. Claro que, se o punk foi uma cena marginal, o ska foi então ainda mais restrito; um gueto muito pequeno, quase familiar.

No decorrer dos capítulos de *Derrumbando la Casa Rosada*, é notável a presença feminina no punk argentino. Um deles, "La batalla del Riachuelo", foi escrito por Patricia Pietrafesa, figura bastante ativa do movimento e membro de diversas bandas punk. Você poderia falar um pouco sobre o que era ser garota na origem da cena?

É curioso. Pensar no lugar da mulher, inclusive em uma cena como o punk, hoje é irrisório. As mulheres tiveram uma participação muito limitada nesses anos, excetuando-se o papel de destaque, como você bem menciona, de alguém como Patricia Pietrafesa, música, editora de fanzine, organizadora de festivais e grande agitadora, que sempre tentou "preencher" aqueles vazios de informação que eu mencionava, com conteúdo relevante. Houve outras mulheres, claro, como a banda feminina Exeroica ou algumas outras integrantes de grupos. Os testemunhos sempre coincidem em recordar o ambiente como muito machista e difícil para as meninas. A sociedade, neste sentido, tinha muito por avançar e o punk, ainda que detestasse reconhecê-lo, não escapava a essa problemática.

[250]

No punk inglês, em relação à moda, destacou-se a atuação de Vivienne Westwood, na época esposa de Malcolm McLaren e, se diz, responsável por vestir e produzir a imagem de várias bandas (inclusive dos Sex Pistols). Há algum personagem análogo no punk argentino, algum nome que tenha atuado junto às bandas ou que seja referência desse estilo?

Realmente não posso pensar em nenhum personagem análogo a Vivienne Westwood na Argentina. Creio recordar que existiu uma loja de estilo entre "gótico" ou "new romantic" chamada Kamasutra, por exemplo, mas definitivamente os punks de outrora não aprovavam esse tipo de consumo... No vestuário, o faça-você-mesmo era a norma. Inclusive se poderia falar, ainda melhor, de um "destrua-você-mesmo"! As calças e as camisetas com buracos e desbotados eram um furor.

Em 2013, o Costume Institute, do Metropolitan Museum de Nova York, organizou a exposição *PUNK: Chaos to Couture*, sobre a história e a influência do punk na moda e na cultura em geral. Na montagem, uma

seção inteira era dedicada às camisetas mal costuradas e estampadas artesanalmente, exemplificando o DIY praticado por aqueles jovens. Sabe-se, no entanto, e isso fica claro em *Derrumbando la Casa Rosada*, que o punk valorizava o descartável, o desfeito, o efêmero. Parece, para você, um paradoxo que os artigos do punk tenham se tornado objetos de exposição em museu? Já houve alguma iniciativa assim em relação ao punk argentino?

É um paradoxo, sim. Mas um paradoxo esperado desse mundo em que tudo parece ter destino de "produto" ou de peça de museu. Não obstante, me parece importante destacar nesse ponto que nem todo o punk, nem na música, nem na estética, foi apropriado pelo "sistema". Para além de exposições como essa, há muita música (a maior parte, certamente) que segue representando um desafio ao *mainstream*.

Sobre ter havido já uma mostra assim na Argentina, não, não houve. Mas poderia te comentar que nosso livro *Derrumbando la Casa Rosada* foi lançado oficialmente no Museu do Livro e da Língua, parte da Biblioteca Nacional Argentina. Talvez esse seja um exemplo local do punk irrompendo em uma instituição cultural "oficial".

Você lançou recentemente um novo livro, chamado *Remeras de rock*. A camiseta de banda talvez seja uma das poucas unanimidades entre os fãs de rock, independente da vertente, pois ela é um "poderoso artefato comunicacional", como você define no livro, expressando individualidade e também pertencimento a um grupo. Mas essas motivações contrastam com o fenômeno mercadológico das camisetas de banda, que você também destaca no livro. A camiseta de banda – de qualquer banda – pode virar mero produto, consumido por quem nem a conhece e nunca ouviu suas músicas. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso, sobre essa peça de roupa ao mesmo tempo tão simples e tão carregada de significados e de sua banalização pelo consumo de massa.

É um tema amplo e, como você bem disse, já o desenvolvo no livro. Algo que poderia adicionar aqui é uma particularidade dos começos do punk na Argentina (e que fique claro que, quando falo de Argentina, na verdade falo principalmente de Buenos Aires). Os punks dos anos 80 pintavam suas próprias camisetas. Faziam eles mesmos ou pediam a um amigo com habilidades plásticas, ou ainda podiam encomendar a uma loja especializada em "copiar à mão", sobre tela, fotos ou capas de discos – o que o cliente quisesse. Devido à falta de recursos, o "faça-você-mesmo" era realmente total. Não era uma escolha: não havia alternativa.

E é certo que nessa cena podia ocorrer o que hoje ocorre, por exemplo, com os Ramones em nível massivo: alguns se rendiam ao culto a determinadas bandas sem sequer as haver escutado. Um caso paradigmático é o do Dead Kennedys, cujo logotipo com as letras D e K era muito mais reproduzido do que a sua música, em Buenos Aires. Era um logo especialmente poderoso e fácil de copiar, e isso fez com que seu nome circulasse muito fortemente, muito mais que outros grupos.

Para terminar: em *Remeras de rock*, você menciona o caso da clássica camiseta dos Ramones, com o logo da águia e os nomes dos integrantes ao redor, cujo percurso vai do *antiestablishment* em seu surgimento, passando para o *stylist* das celebridades e chegando nas grandes redes varejistas de vestuário. Talvez um novo capítulo dessa trajetória tenha surgido aqui no Brasil, nas últimas eleições presidenciais, em novembro, quando os eleitores do candidato de extrema-direita e admirador confesso de Donald Trump, Jair Bolsonaro, criaram versões da camiseta dos Ramones, por exemplo, com o brasão nacional e os nomes dos filhos do político. Como você vê esse tipo de resignificação de um dos símbolos do punk e o que ele poderia indicar sobre a nossa relação com o punk na contemporaneidade? O punk ainda existe?

Incrível isso de Bolsonaro-Ramones! Não conhecia o fenômeno. Na Argentina, Máximo Kirchner, filho da ex-presidenta Cristina Kirchner, está sendo investigado em distintos processos por suposta corrupção. Ele e sua família. Recentemente, Máximo apareceu em público com uma camiseta do disco do Metallica *And Justice For All*, apropriando-se da "mensagem" e do clássico disco da banda para sua própria causa.

Para além de Bolsonaro, desde já considero que o punk, sim, existe. Os Ramones são uma banda genial, da qual gosto muito, mas é certo que, de algum modo, foram uma cena em si mesmos. Me custa um pouco vê-los como "representantes" de algo mais amplo que eles mesmos e, em todo caso, as legiões de seus imitadores. Quando penso no punk, penso sobretudo em música "menos amável", por um lado, e também penso em uma operação independente, marginal, autogerida. Na verdade, me custa pensar nos Ramones como exemplo disso. Bolsonaro e seus seguidores pegaram o logo dos Ramones, mas não os imagino adaptando os logos de Doom ou utilizando para sua campanha uma canção de Poison Idea... O punk existe e é esse lugar que os Bolsonaros deste mundo nem sequer sabem onde fica.

[252]

NOTAS

¹ Site: <http://pilotodetormenta.com.ar/>

² Site: <http://trenenmovimiento.com.ar/>

entrevista] DANIEL FLORES
por JULIANA SCHMITT

[JULIANA SCHMITT]

Pós-doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade
Federal de Juiz de Fora

E-mail: juschmittju@gmail.com

¡Rómpelo-tu-mismo! Historias del punk argentino y otras rebeldías porteñas

Daniel Flores es un experto en subculturas del rock. Hace años, el argentino, periodista de *La Nación* y músico, se dedica a reconstituir y registrar la historia de las escenas rockeras a partir del final de la década de 70 en Argentina. Nacido en 1973, en los años 90 actuó como uno de los fundadores de las revistas de rock alternativas *Esculpiendo Milagros* y *Revólver*. En 2009, publicó *La manera correcta de gritar*, una historia del ska en Argentina, y *Pintó el punk!*, un librito para colorear las tapas de veinte discos de punk, incluyendo reseñas y comentarios sobre las bandas. Organizó y escribió, junto con otros autores, *Gente que no: postpunks, darks y otros iconoclastas del under porteño en los 80* (2010) y *Derrumbando la Casa Rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en la Argentina. 1978-1988* (2011) – todos publicados por la editora Piloto de Tormenta¹. En 2018, presentó su último libro, *Remeras de rock*, por la editora Tren en Movimiento². Se trata de una colección ecléctica de crítica, ensayo, crónica de viaje y entrevista en torno al rock, las camisetas de rock y otros fetiches rockeros. Flores amablemente nos concedió la entrevista abajo, en la que hablamos del inicio del punk argentino, su relación con la moda, la construcción de su identidad visual y de su cultura material.

[254]

Además de la música, una de las cosas más impresionantes sobre el punk es el visual. Hoy, con la Internet y la rapidez de la información mediática, es difícil dimensionar el real impacto que las imágenes de las primeras bandas extranjeras, como el Sex Pistols y los Ramones, tuvieron en la juventud latinoamericana de finales de los años 1970 y principios de los 80. En el capítulo "Arde Belgrano", de *Derrumbando la Casa Rosada*, el autor Alfredo Sainz menciona el consenso entre los primeros punks porteños de que muchos se han convertido en fans de las bandas antes mismo de escuchar sus canciones, al ver sus fotos en las revistas de rock. Me gustaría comenzar nuestra conversación pidiéndole hablar un poco sobre ese inicio de una cultura punk en Argentina, de esa repercusión del visual inglés y norteamericano y de cómo fue emulado.

Los inicios de la escena punk o las escenas punks en Argentina se caracterizan, entre otras cosas, por la escasa información. Los jóvenes que adoptaron esta subcultura como propia, a su manera, lo hicieron a partir de pequeñas piezas de un rompecabezas, que finalmente completaban como podían, con sus propios aportes. Las fuentes podían ser breves artículos en revistas importadas o "grabaciones de grabaciones de grabaciones" de discos ingleses o norteamericanos, que llegaban a destino aún más distorsionados que los originales. Otro fenómeno interesante es que en Argentina tuvo una influencia determinante el punk "hecho" en España, particularmente en el País Vasco o Euskadi. Es decir que, a muchos chicos argentinos, el punk les llegaba en una versión ya "traducida", que a su vez ellos volvieron a interpretar desde su propia cultura. Luego, el punk "a la argentina" llegó así a otros países, como Uruguay y Bolivia y Perú, donde otros jóvenes volverían a reinterpretarlo todo.

En la introducción del libro, usted comenta que las intencionalmente escandalosas esvásticas que los punks ingleses usaban quizá no serían tan mal vistas en Argentina, por el momento político en que se vivía. Es decir, a pesar de las similitudes entre el visual punk extranjero y el argentino, yo quería que usted contara un poco sobre las discrepancias. ¿Qué era particular a la escena porteña, cuáles eran los objetos, los símbolos, las frases de efecto, las consignas específicas del contexto argentino?

No son ideas "exclusivas", pero diría que el punk argentino, sobre todo el de los inicios del movimiento, tuvo una impronta particularmente politizada. Hay que recordar que el punk comenzó a tomar algún impulso aquí precisamente en el momento en que terminaba una dictadura militar y el país acababa de perder una guerra, por las islas Malvinas. También es interesante notar que el punk en Argentina (siempre concentrándonos en sus inicios, durante los años 80) fue profundamente antirreligioso, anticatólico y antipapal, algo no muy presente en Estados Unidos ni en Inglaterra, países de por sí no tan religiosos, pero sí muy visible en el punk español. En Argentina, la Iglesia católica es el establishment y fue un blanco predilecto de los punks. "Policía" fue otra palabra muy presente en aquellos inicios. La policía era precisamente uno de los mayores problemas de los jóvenes, quizás bastante más que hoy.

[255]

En cuanto a "objetos" algo interesante para remarcar es la "economía de recursos". Concretamente, el vestuario de aquellos primeros punks era una versión bastante más austera y extremadamente "hand made". No había en Buenos Aires ninguna tienda como la de Malcolm McLaren...

Usted también tiene un libro sobre el ska en Argentina, entonces voy a aprovechar para pedir ese análisis comparativo también en relación al ska. ¿Había ese intercambio de referencias con las bandas de fuera? ¿El visual era el mismo o pasaba por adaptaciones?

El ska, por supuesto, llega un poco más tarde que el punk a la Argentina. Y de manera aún más limitada. En este caso, se podrían repetir muchos de los términos ya comentados sobre el punk: poca información, discos re-grabados hasta el infinito y muchos "vacíos" llenados con lo que se podía, lo que estaba a mano. Claro que, si el punk fue una escena marginal, el ska fue entonces aún más restringido, un gueto muy pequeño, casi familiar.

En el transcurso de los capítulos de *Derrumbando la Casa Rosada*, es notable la presencia femenina en el punk argentino. Uno de ellos, "La batalla del Riachuelo", fue escrito por Patricia Pietrafesa, figura bastante activa del movimiento y miembro de diversas bandas punk. ¿Podrías hablar un poco sobre lo que era ser chica en el origen de la escena?

Es curioso. Pensar en el lugar de la mujer, incluso en una escena como el punk, hoy es irrisorio. Las mujeres tuvieron una participación muy limitada en esos años, más allá del rol destacado, como bien mencionas, de alguien como Patricia Pietrafesa, música, editora de fanzine, organizadora de

festivales y gran agitadora, que siempre intentó "llenar" aquellos vacíos de información que mencionaba, con contenido relevante. Hubo otras mujeres, claro, como la banda femenina Exeroica o algunas otras integrantes de grupos. Los testimonios siempre coinciden en recordar el ambiente como muy machista y difícil para las chicas. La sociedad, en ese sentido, tenía mucho por avanzar y el punk, aunque detestara reconocerlo, no escapaba a esa problemática.

En el punk inglés, en relación a la moda, se destacó la actuación de Vivienne Westwood, en la época esposa de Malcolm McLaren y, se dice, responsable de vestir y producir la imagen de varias bandas (incluso de los Sex Pistols). ¿Hay algún personaje análogo en el punk argentino, algún nombre que haya actuado junto a las bandas o que sea referencia de ese estilo?

Realmente no puedo pensar en ningún personaje análogo a Vivienne Westwood en Argentina. Creo recordar que existió una tienda de estilo entre "gótico" o "new romantic" llamada Kamasutra, por ejemplo, pero definitivamente los punks de entonces no aprobaban ese tipo de consumos... En el vestuario, el "hazlo-tu-mismo" era la norma. ¡Incluso se podría hablar acá, más bien, del "rómpelo-tu-mismo"! Lo pantalones y las camisetitas con agujeros y desteñidos eran furor.

[256]

En 2013, el Costume Institute, del Metropolitan Museum de Nueva York, organizó la exposición *PUNK: Chaos to Couture*, sobre la historia y la influencia del punk en la moda y la cultura en general. En el montaje, una sección entera estaba dedicada a las camisetitas mal hechas y estampadas artesanalmente, ejemplificando el DIY practicado por aquellos jóvenes. Se sabe, sin embargo, y eso queda claro en *Derrumbando la casa rosada*, que el punk valoraba lo desechable, lo deshecho, lo efímero. ¿Parece, para ti, una paradoja que los artículos del punk se hayan convertido en objetos de exposición en un Museo? ¿Ya hubo alguna iniciativa así en relación al punk argentino?

Es una paradoja, sí. Pero una paradoja esperable de este mundo en el que todo parece tener destino de "producto" o de pieza de museo. Sin embargo, me parece importante destacar en este punto que no todo el punk, ni en la música ni en la estética, ha sido apropiado por "el sistema". Más allá de muestras como esa, hay mucha música (la mayor parte, por cierto) que sigue representando un desafío al *mainstream*.

Respecto a si hubo ya una muestra así en Argentina, no, no la hubo. Sí puedo comentarte que nuestro libro, *Derrumbando la Casa Rosada*, se presentó oficialmente en el Museo del Libro y de la Lengua, parte de la Biblioteca Nacional Argentina. Quizás ese sea un ejemplo local del punk irrumpiendo en una institución cultural "oficial".

Usted ha lanzado recientemente un nuevo libro, llamado *Remeras de rock*. La camiseta de banda tal vez sea una de las pocas unanimidades entre los fans de rock, independiente de la vertiente, pues ella es un "poderoso artefacto comunicacional", como usted define en el libro, expresando la individualidad y también la pertenencia a un grupo. Pero esas motivaciones contrastan con el fenómeno mercadológico de las camisetas de banda, que usted también destaca en el libro. La camiseta de banda – de cualquier banda – puede convertirse en mero producto, consumido por quien ni la conoce y nunca oyó sus canciones. Yo quería que usted hablara un poco sobre eso, sobre esa prenda al mismo tiempo tan simple y tan cargada de significados y de su banalización por el consumo de masas.

Es un tema amplio y, como bien lo decís, lo desarrollo en el libro. Algo que podría agregar acá es una particularidad de los comienzos del punk en Argentina (y aclaremos que cuando hablo de Argentina hablo en verdad de Buenos Aires, mayormente). Los punks de los 80 pintaban sus propias camisetas. Lo hacían ellos mismos, se lo pedían a un amigo con habilidades plásticas o incluso se lo podían encargar a una tienda especializada en "copiar" a mano, sobre tela, fotos o tapas de discos, lo que el cliente quisiera. Debido a la falta de recursos, el "hazlo-tu-mismo" era realmente total. No era solo una elección: no quedaba alternativa.

[257]

Y es cierto que en esa escena podía ocurrir lo que hoy sucede, por ejemplo, con los Ramones a nivel masivo: algunos chicos se "plegaban" al culto a determinadas bandas sin haberlas escuchado. Un caso paradigmático es el de los Dead Kennedys, cuyo logotipo con la D y la K era mucho más reproducido que su música en Buenos Aires. Era un logo especialmente poderoso y fácil de copiar, y eso provocó que su nombre circulara muy fuertemente, mucho más que otros grupos.

Para terminar: en *Remeras de rock*, usted menciona el caso de la clásica camiseta de los Ramones, con el logo del águila y los nombres de los integrantes alrededor, cuyo recorrido va del *antiestablishment* en su surgimiento, pasando al *stylist* de las celebridades y llegando a las grandes tiendas minoristas de ropa. Tal vez un nuevo capítulo de esa trayectoria surgió aquí en Brasil, en las últimas elecciones presidenciales, en noviembre, cuando los votantes del candidato de extrema derecha y admirador confesado de Donald Trump, Jair Bolsonaro, crearon versiones de la camiseta de los Ramones, por ejemplo, con el escudo nacional y los nombres de los hijos del político. ¿Cómo ves ese tipo de resignificación de uno de los símbolos del punk, que él podría indicar sobre nuestra relación con el punk en la contemporaneidad? ¿El punk todavía existe?

¡Increíble lo de Bolsonaro-Ramones! No conocía el fenómeno. En Argentina, Máximo Kirchner, hijo de la ex presidenta Cristina Kirchner, está siendo investigado en distintas causas por supuesta corrupción. Él y su familia. Recientemente, Máximo apareció en público con una camiseta

del disco de Metallica *And Justice For All*, apropiándose del "mensaje" y del clásico disco de la banda, para su propia causa.

Más allá de Bolsonaro, desde ya que considero que el punk existe. Los Ramones son una banda genial, que me gusta mucho, pero lo cierto es que fueron de algún modo una escena en sí mismos. Me cuesta un poco verlos como "representantes" de algo más amplio que ellos mismos y, en todo caso, las legiones de sus imitadores. Cuando pienso en punk pienso más bien en música "menos amable", por un lado, y también pienso en una operación independiente, marginal, autogestionada. La verdad, me cuesta pensar en los Ramones como ejemplo de eso. Bolsonaro o sus seguidores tomaron el logo de los Ramones, pero no los imagino adaptando los logos de Doom o utilizando para su campaña una canción de Poison Idea... El punk existe y es ese lugar que los Bolsonaro de este mundo ni siquiera saben dónde queda.

NOTAS

¹ Site: <http://pilotodetormenta.com.ar/>

² Site: <http://trenenmovimiento.com.ar/>

resenhas



[MAÍRA ZIMMERMANN]

Doutora em História. Professora no curso de Moda da FAAP.

E-mail: mzandrade@gmail.com

Erasmus Carlos e sua fama de mau: o rock e a cultura juvenil no Brasil (1950-60)

Erasmus Carlos and his fame as a bad boy: rock'n'roll and youth culture in Brazil (1950s-1960s)

MINHA fama de mau. Direção: Lui Farias. Produção: Indiana Produções e Globo Filmes. Intérpretes: Chay Suede, Gabriel Leone, Malu Rodrigues, Bruno De Luca, Vinicius Alexandre, Felipe Frazão, João Vitor Silva, Bianca Comparato, Isabela Garcia, Paula Toller et al. Roteiro: L.G. Bayão, Lui Farias, Letícia Mey. [S. l.]: Downtown Filmes; Paris Filmes, 2019. (116 min), son., color., p&t (imagem de arquivo), digital.

A história do garoto pobre do subúrbio que busca no sucesso artístico possibilidades de dar à mãe e a si uma vida melhor. Ou o relato das dores e das delícias presentes na relação pessoal e profissional com os maiores roqueiros do Brasil da década de 1960. A cinebiografia *Minha fama de mau*, inspirada na autobiografia homônima de Erasmo Carlos (2009), é tudo isso, mas não apenas isso. Dirigido por Lui Farias e em cartaz a partir de 14 de fevereiro de 2019, o filme também conta o desenvolvimento do fenômeno *Jovem Guarda* (o programa voltado à juventude exibido pela TV Record entre agosto de 1965 e junho de 1968), e o início do pop/rock nacional, com base no sucesso da beatlemania.

Mas *Minha fama de mau* é principalmente sobre a formação e a consolidação da cultura juvenil no Brasil entre os anos 1950 e 1960 e preenche uma lacuna na produção cinematográfica brasileira sobre esse processo importante da nossa história. O diretor Lui Farias é filho de Roberto Farias, que nos anos 1960 e 1970 dirigiu filmes destinados aos adolescentes e estrelados por Roberto, Erasmo e Wanderléa. Dos países dos quais recebemos principalmente a influência da indústria cultural no período, Estados Unidos e Inglaterra, não faltam produções, da época e posteriores, atestando a importância do *youthquake* (terremoto juvenil), vocábulo que traduz a revolução promovida pelos jovens de então. Aliás, a expressão, cunhada por Diana Vreeland, diretora da revista *Vogue* nos anos 1960, foi eleita pelo dicionário *Oxford* a palavra do ano em 2017, definida como "uma mudança cultural, política ou social significativa provocada pelas ações ou influência de pessoas jovens" (ASSOCIATED PRESS, 2017).

[261]

Consoante o período, a sociedade brasileira, desde a Segunda Guerra, passava por grandes mudanças em diferentes setores: crescimento da industrialização e da urbanização; no sistema de estratificação social, a expansão da classe operária e das camadas médias; o advento da burocracia e das novas formas gerenciais; o aumento populacional; e o desenvolvimento do setor terciário, em detrimento do agrário. Essa base de mudanças abriu espaço para o desenvolvimento de uma cultura de consumo, para a redefinição dos meios de comunicação (imprensa, rádio e cinema) e para a orientação para novas técnicas, como a televisão e o marketing (ORTIZ, 2001, p. 39).

Formava-se em nosso país o alicerce para a "sociedade do espetáculo" (DEBORD, 1967), que se concretizaria na metade dos anos 1960, mediada pelo teenager. A formatação da cultura adolescente associa-se à história do rock nacional, que partilha a trajetória de Erasmo Carlos. Do rock'n'roll surge um modelo de inspiração comportamental para os jovens: música, vestimenta, gestos, linguagem. É o que o filme narra: as influências de uma geração.

A narrativa ágil começa em ritmo de aventura: garotos furtam cobre de um casarão antigo. A linguagem pop das revistas em quadrinho, com direito a balões na tela, revela que não estamos prestes a conhecer um grupo de criminosos, mas moleques em busca de emoção e trocados. A partir daí, adentramos no processo de construção do artista Erasmo Carlos. A história de Erasmo é sua história com a música: inútil contar sua vida sem que a música seja a protagonista. Conforme Lui Farias: "O filme está preocupado em contar a história das músicas. E daí a trajetória do cantor, do autor" (SILVA, 2019). Uma decisão acertada do diretor foi permitir que os próprios atores interpretassem as canções do período, imprimindo suas marcas pessoais, evitando representações caricatas. Antes das filmagens, em 2015, os atores gravaram a trilha sonora em estúdio.

Em certa medida, podemos pensar o filme como uma alegoria da "jornada do herói", de Joseph Campbell (2010). É no "mundo comum" que a história começa. O cenário é a Tijuca, bairro da Zona Norte carioca, representado em acordo com a descrição nostálgica de Erasmo Carlos: "Às vezes acho que a ingenuidade e o romantismo da época amenizavam um pouco a dureza de nosso cotidiano. Eram tempos difíceis, mas o Sol brilhava sempre [A Tijuca era] um pedaço do Brasil daquele período [...] Tinha de tudo lá [...]" (CARLOS, 2009, p. 8).

[262]

Logo nos vem o cantor se apresentando no Teatro Paramount, no palco do *Jovem Guarda*, no auge do sucesso, com roupas ousadas e uma plateia de garotas e garotos gritando alucinados. Aí nosso herói cruzou o "Primeiro Portal", abandonando o mundo comum para adentrar o mágico. Só que esse não é o começo da história; seremos apresentados à trajetória que levou nosso herói ao sucesso. Como o personagem descreve: "Esse aí sou eu, na verdade era um novo eu, um que eu nunca achei que seria". Parafrazeando suas memórias, o menino da rua Matoso, nem em seu melhor sonho, imaginaria estar ali, em 1965, no palco do *Jovem Guarda*, maravilhado por ouvir multidões cantando *Festa de Arromba* em uníssono (CARLOS, 2009, p. 8).

Paul McCartney conta no documentário *The Beatles Anthology* (1995) que, na Inglaterra pós-Segunda Guerra, a música funcionou para os garotos da classe trabalhadora britânica como tábua de salvação. Por aqui, para os garotos do subúrbio, não foi diferente. Com base no sucesso de Chuck Berry, Little Richard e Elvis Presley, os adolescentes sonhavam em ser ídolos musicais, fazer sucesso, ganhar dinheiro.

Chay Suede, que interpreta Erasmo, ainda Esteves, imprime os trejeitos do garoto imitando Elvis, ostentando seu violão e interagindo com o espelho, com "jeitão" conquistador, um treino para o *rock star* que se tornaria. O caminho para o sucesso aparece em diversos momentos: em uma cena, as

teclas de uma máquina de escrever datilografam o nome Erasmo, que o próprio completa com diversos sobrenomes, até concluir que Presley era demais. Temos aí uma experimentação do tornar-se ídolo: se você não é algo, pode pelo menos fingir que é; quem sabe assim um dia poderá vir a sê-lo.

Erasmo, fã incondicional de Elvis Presley, tinha um caderno com as letras das músicas do cantor; foi isso que levou um garoto também em busca da fama a procurá-lo. Dessa afinidade pelo rock'n'roll nasceu a amizade entre Erasmo e Roberto Carlos, interpretado por Gabriel Leone.

[263] Para garotos do subúrbio, fazer sucesso no meio musical era uma maneira de ascender socialmente. No final dos anos 1950, a publicidade ainda não formatara uma juventude, nem uma moda pronta para o seu consumo; daí o grande espaço para os jovens exercitarem a criatividade. Formar um conjunto, realizar pequenos furtos, brigar, eram formas de sociabilidade e afirmação principalmente masculina no período. Foram esses garotos e suas rebeldias os precursores do rock nacional. Um dos moradores da Tijuca era Tião (Tim Maia, interpretado por Vinícius Alexandre), que, com Roberto Carlos, Arlênio Lívio (Felipe Frazão) e Wellington Oliveira, formou o conjunto The Sputniks, em 1957. Um desentendimento entre Tim e Roberto encerrou o grupo. Arlênio, no ano seguinte, chamou Erasmo, Edson Trindade (João Vitor Silva) e "China" para formarem o grupo que se nomeou The Snakes. Foi por essa altura que Tim Maia ensinou a Erasmo três acordes que ele passou a insistir em seu violão, presente de sua avó.

Somos, depois, levados a conhecer uma figura fundamental da cena musical do período e na jornada do nosso herói: Carlos Imperial (interpretado por Bruno De Luca); Erasmo encontra seu mentor. Essa figura, que não se enquadra no politicamente correto de hoje, é significativa do momento da formação da indústria cultural, quando as coisas muitas vezes funcionavam na base do improviso, da experimentação e da exploração de jovens de talento, afoitos pelo sucesso, e, claro, de gravadoras visando lucrar com tudo isso.

Carlos Imperial comandava o programa *Clube do Rock*, na TV Tupi. Lá se apresentavam Roberto Carlos, o "Elvis Presley brasileiro", e Tim Maia, o "Little Richard brasileiro". O grupo The Snakes acompanhava tanto Roberto quanto Tim em suas apresentações, e isso trouxe oportunidades para que Erasmo frequentasse tanto o palco quanto os bastidores do *showbiz*.

Da canção "Splish Splash", originalmente cantada pelo norte-americano Bobby Darin, Erasmo Carlos cria a versão que será interpretada e lançada em 1963 por Roberto Carlos. A parceria entre os dois marca o momento

em que Roberto se direciona às canções de rock, deixando de lado a bossa nova e as canções românticas. O “falso inglês tijucano” (CARLOS, 2009, p. 63), bem explorado pelos atores, nos ajuda a entender a decodificação da língua inglesa não pelo seu significado vernacular, mas pelo musical e comportamental.

Já gozando de certo sucesso, três jovens são convidados para uma reunião no Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, para assinarem um contrato com a TV Record e serem os apresentadores de um programa voltado aos adolescentes, planejado para ocupar o espaço que ficara livre na programação da emissora dada a proibição da transmissão de jogos de futebol ao vivo. São eles: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa (interpretada por Malu Rodrigues). Quem os recebe é Carlos Manga, que dirigiria o programa, e explica o porquê do convite: “Das 20 canções das paradas de sucesso, seis são de vocês”. Ou seja, o filme mostra a formatação do programa *Jovem Guarda* e evidencia que a escolha de seus apresentadores não foi aleatória. Percebe-se que o programa acontece em decorrência de os próprios jovens já estarem formatando uma cultura própria, com base nos seus gostos, que viria a se misturar à cultura nacional (Erasmo e Roberto eram admiradores e fãs da bossa nova) e à internacional (do rock’n’roll). Além disso, estava claro que a juventude já representava um lucrativo público-alvo consumidor. Esse amálgama forja o caráter genuíno da *Jovem Guarda* que dialogou com grande parte da juventude brasileira, promovendo uma grande transformação de costumes e comportamento no país.

[264]

A partir da cena da reunião, os personagens são compostos como artistas de sucesso, situação perceptível pela sofisticação dos seus figurinos (no filme, concebidos pela figurinista Valeria Stefani; nos anos 1960, criados em parte por Regina Boni, em parte pelos próprios cantores. As roupas ousadas de Wanderléa – minissaias, silhuetas justas – eram muitas vezes criação de seu irmão Bill).

A reconstrução primorosa das roupas do período nos mostra essa passagem da moda juvenil da metade dos anos 1950 para a da metade dos anos 1960. Nesse primeiro momento do rock, do nacional e do internacional, a ousadia vinha mais das canções e performances de palco do que das roupas, muitas vezes nos moldes tradicionais masculinos e femininos. Um símbolo importante de afinidade com o estilo rock’n’roll era o topete, marca de Elvis e James Dean. Nossa cultura miscigenada nos trouxe aos cabelos variadas texturas e cores; por esse motivo, era comum que os garotos os alisassem:

Adolescente, eu queria ter o cabelo como o de Elvis. Me esforçava bastante usando gumex [...], esticando meus fios com

touca de meia e penteando meu cabelo ao contrário, mas jamais consegui que ele ficasse liso. Meu próprio suor ou qualquer chuveirinho o condenava a ser como antes, ondulado e rebelde. Até que surgiu a esperança, um papo sobre alisamento que era tiro e queda (CARLOS, 2009, p. 9).

O desenvolvimento de um *look* completo juvenil aconteceu como fenômeno de consumo de massa a partir da metade dos anos 1960. Foi baseado na moda masculina britânica do começo dos anos 1960 que o estilo das roupas, tanto para homens quanto para mulheres, principiou a se modernizar. E foi a Jovem Guarda que apresentou para o Brasil o estilo de vida juvenil ousado e rebelde, "moderninho" e "descolado".

Um ponto alto do filme é a reconstrução do palco do *Jovem Guarda* em cores, já que a transmissão original era em preto e branco. O fato de uma agência de publicidade, a Magaldi, Maia Et Prospero, haver sido contratada para viabilizar o programa demonstra que existia grande preocupação por parte da TV Record com a qualidade da imagem a ser transmitida. A riqueza de detalhes apresentada no filme recria e exalta a produção profissional investida na atração como um produto visual de excelência. Chico Homem de Melo considera que o *Jovem Guarda* apresentava "[...] cenários e figurinos projetados com competência; direção de cena dinâmica; em suma, tudo montado para criar o clima adequado ao surgimento de ídolos, paixões – e vendas" (MELO, 2006, p. 47).

Restaram nos acervos da Record raras imagens do programa, já que seus arquivos sofreram sucessivos incêndios entre 1966 e 1969 (INCÊNDIOS, 2013). Dessa forma, a reprodução primorosa das apresentações que aconteciam semanalmente nas tardes de domingo traz uma interpretação muito fiel e importante da nossa cultura visual.

Sobre seu formato, o *Jovem Guarda* não diferia muito de outros programas de auditório do período (atrações musicais e apresentações ao vivo de cantores e grupos). A novidade foi um trio de apresentadores, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, em vez do habitual casal. Porém, seu ineditismo consistiu em difundir símbolos da rebeldia juvenil, que até o início dos anos 1960 faziam parte do universo da "juventude transviada". As gírias, as músicas eletrificadas pelas guitarras, o carro e principalmente a moda funcionavam como uma forma de criar novos significados culturais. Roberto, Erasmo e Wanderléa, ajudaram "[...] a moldar e a redefinir o significado cultural existente, encorajando a reforma de categoria e princípios culturais" (MCCRACKEN, 2003, p. 110).

Importante ressaltar o papel da mídia na promoção desses cantores e cantoras: as revistas e programas de rádio repetiam seus nomes, cobrindo

suas conquistas e desafetos. Situação do *Mexericos da Candinha*, programa de rádio que se alimentava de narrar fofocas relacionadas à Jovem Guarda. Candinha é interpretada por Paula Toller, que nos anos 1980 foi ídolo do pop nacional como vocalista do Kid Abelha. Aí está uma sobreposição de camadas de décadas de sucesso do pop nacional.

Desde a explosão do *Jovem Guarda*, nos anos 1960, duas críticas permanecem implacáveis e recorrentes: 1) o programa foi um produto manufaturado, idealizado por agência de publicidade; 2) não houve engajamento político dos seus artistas no momento em que a Ditadura Militar se instaurava. Uma das posições que o filme toma é que esse movimento da cultura juvenil foi se formando genuinamente, como parte da internacionalização de uma cultura de consumo baseada na indústria do entretenimento. Por mais que setores da música brasileira bradassem contra a americanização ou o uso da guitarra elétrica, a hibridização cultural das nações modernas (HALL, 2002, p. 62) acontecia e não havia meios de segurar esse movimento que desembocou na globalização.

[266]

Sobre a segunda crítica, em 1968 o Brasil se transformava. O endurecimento da Ditadura Militar fazia com que a "inocência" da Jovem Guarda perdesse o sentido. Outra geração de artistas apresentava propostas engajadas: canções de protesto nos festivais, a Tropicália. O filme nos apresenta essa passagem com um apanhado de imagens de arquivo do período. Roberto Carlos decide deixar o programa em janeiro desse ano. Nosso herói tem aí as provações de aliados e inimigos. Sem Roberto, o programa durou apenas até junho. Não porque Erasmo e Wanderléa não dessem conta sozinhos, mas porque talvez não fosse possível naquele momento manter o sucesso de um programa sem uma proposta politizada. Isso não significa que a rebeldia "inocente" da Jovem Guarda não tenha sido parte importante da revolução de costumes que se engendrou após a Segunda Guerra Mundial.

O *Jovem Guarda* foi o auge das carreiras de Erasmo e de outros artistas como ídolos pop. Momento de sucesso financeiro e de consumo: roupas, viagens, carros, apartamentos luxuosos: enfim, ascensão social. Com o fim do programa, o roqueiro entra em crise: bloqueio criativo, excesso de álcool, falta de dinheiro. Sem um veículo para expressar sua arte musical, sua vida para. Nesse momento o filme nos mostra, com alguma pieguice, o quanto sua reaproximação com Roberto Carlos reacende sua vocação não apenas como intérprete, mas também como compositor, momento da "ressureição do herói", em que domina o problema e assume o protagonismo em sua vida, encontrando, inclusive, seu grande amor, Nara (Bianca Comparato).

Inspirado pelo rock'n'roll norte-americano, Erasmo Esteves queria ser artista. O adolescente pobre frequentou o colégio, fez bicos em lojas, escritórios, mas se recusou a seguir uma carreira formal. Parece ter tido apoio, pelo menos a convivência, de sua mãe nesta escolha. Imitando seus ídolos, criou o *rockstar* Erasmo Carlos, forjando em território nacional o estilo do *bad boy* gentil: aquele com fama de mau, mas sempre amoroso com sua mãe Diva (Isabela Garcia). Conquistou fama, bem como "mil garotas", defendeu sua paixão pelo rock, foi o porta-voz da Jovem Guarda, argumentando que o iê-iê-iê nacional era um movimento.

Dick Hebdige (2018, p. 79) aponta que "o estilo é a área onde o conflito entre definições se reveste de maior dramatismo". Ou seja, esse processo tem início "com um atentado contra a ordem natural". Esse desvio pode parecer leve, no caso de Erasmo: arrumar seu topete, comprar discos, usar roupas ousadas; "mas o processo termina na construção de um estilo, num gesto de desafio ou desprezo, num sorriso ou num sarcasmo. Assinala uma recusa" (HEBDIGE, 2018, p. 79). No momento em que a juventude foi reconhecida como uma categoria social distinta, ganhou voz; ganhando voz, ganhou poder: "Seria, portanto, compreensível que minha geração 'chutasse o pau da barraca' no futuro" (CARLOS, 2009, p. 8). Essa recusa que começa de certa forma ingênua abriu possibilidades para transformações comportamentais que viriam a culminar nos movimentos de luta politizados da juventude dos anos 1960.

[267]

REFERÊNCIAS

- ASSOCIATED PRESS. Palavra do ano eleita pelo dicionário Oxford é youthquake, que homenageia a revolução promovida por jovens. G1, 15 dez. 2017. Educação. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/palavra-do-ano-eleita-pelo-dicionario-oxford-e-youthquake-que-homenageia-a-revolucao-promovida-por-jovens.ghtml>. Acesso em: 11 mar. 2019.
- CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2010.
- CARLOS, Erasmo. Minha fama de mau. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. 1967. Versão online. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/socespetaculo.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2019.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HEBDIGE, Dick. Subcultura: o significado do estilo. Lisboa: Maldoror, 2018.
- INCÊNDIOS destroem estúdios e central técnica da TV Record. Record +60, 26 set. 2013. Década de 60. Disponível em: <http://recordtv.r7.com/record60anos/noticia/2013/09/26/incendios-destroem-estudios-e-central-tecnica-da-tv-record-33.html>. Acesso em: 11 mar. 2019.
- MCCRACKEN, Grant. Cultura Et consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- MELO, Chico Homem de (org). O design gráfico brasileiro anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- SILVA, Fernando. Inspirado em livro de Erasmo Carlos, "Minha Fama de Mau" resgata sucessos dos anos 1960. F5, 12 fev. 2019. Cinema e séries. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2019/02/minha-fama-de-mau-leva-publico-de-volta-a-sucessos-dos-anos-1960.shtml>. Acesso em: 11 mar. 2019.

[AYMÊ OKASAKI]

Doutoranda em História Social. Docente nos cursos de bacharelado em Moda na UNISO e ESAMC Sorocaba.

E-mail: ayme.okasaki@usp.br

Os avessos dos bastidores: a visibilidade da mulher negra nos trabalhos de Rosana Paulino

Turning embroidery inside out: visibility of the Black woman in the works of Rosana Paulino

Rosana Paulino: a costura da memória. Curadoria: Valéria Piccoli e Pedro Nery Local e período: Pinacoteca de São Paulo, São Paulo. De 8 de dezembro de 2018 a 4 de março de 2019.

Após um ano – 2018 – dedicado a mostras de mulheres artistas na Pinacoteca de São Paulo, coube a Rosana Paulino encerrá-lo. A exposição *Rosana Paulino: a costura da memória* ocupou três salas do 1º andar na Pina Luz e apresentou mais de 140 obras confeccionadas (PICCOLI; NERY, 2018).

Com esta exposição, Rosana Paulino (1967-) ganhou sua primeira retrospectiva no Brasil, após 25 anos de carreira. Paulino cresceu na Freguesia do Ó, periferia de São Paulo, região conhecida por seu amplo contingente de famílias negras. A artista visual, pesquisadora e professora teve na infância um grande incentivo artístico vindo de sua mãe. Bonecas desenhadas e as primeiras costuras e bordados surgiram nessa época. O caminho natural para Rosana Paulino foi seguir para o curso de bacharelado em gravura, na Universidade de São Paulo. Depois de formada, conseguiu uma bolsa de estudos na London Print Studio, na Inglaterra, onde pôde realizar sua especialização em gravura e obter uma ótica estrangeira a respeito de seu próprio país. Voltando para o Brasil, Paulino cursou pós-doutorado na Universidade do Estado de Santa Catarina e passou a atar cada vez mais a pesquisa acadêmica à sua produção artística. Pode-se dizer que hoje as duas são indissociáveis. Da mesma forma que se desenvolve uma retrospectiva de suas obras artísticas nesta exposição da Pinacoteca, realiza-se também uma retrospectiva de suas pesquisas acerca da mulher negra na sociedade brasileira e da poética da imagem de sombras (LOPES, 2018).

[269]

As dimensões pessoais e biográficas são o fio condutor dos trabalhos, que tratam da mulher negra no Brasil. Diferentemente de outros artistas negros que também ganharam notoriedade após a década de 1990, como Emanuel Araújo (1940-), Rubem Valentim (1922-1991) e muitos artistas baianos, a ancestralidade resgatada nas obras de Rosana se distingue por tratar da realidade social da periferia paulista, da situação da mulher negra nesse contexto e do passado de cisão e rupturas irreparáveis historicamente, mais do que conexões do sagrado afro-brasileiro.

Dentro da principal temática de Rosana Paulino, o feminino negro, a exposição se divide em três linhas distintas: Autobiográfica, Biologia e História. A primeira sala, Autobiográfica, costura as tramas da mulher negra em sua família e na sociedade. A partir dela, ramificam-se as duas outras pontas, nas salas ao lado.

Os bastidores de uma memória bordada

O título da exposição ressalta uma técnica e um tema dos trabalhos de Paulino. O que poderia remeter ao universo feminino e às afetividades domésticas é contraposto pelas formas nas quais essas histórias são suturadas, de maneira violenta. Toda a ancestralidade das fotos de família utilizadas em seus primeiros trabalhos ou do resgate da costura retorna em protestos cirurgicamente objetivos, vindos de uma artista que tem, na pesquisa e na autobiografia, uma base por onde seus pontos são bordados.

As costuras detalhadas aparecem pela primeira vez ao público da exposição na obra *Parede da Memória* (1994/2015), um dos trabalhos mais antigos expostos. Ao adentrar a primeira sala, o visitante é recepcionado por uma parede repleta de patuás¹. A cada passo em direção à obra, vamos notando as famílias, os grupos e os indivíduos ali estampados (figura 1). Paulino replicou incessantemente fotografias antigas de sua família, totalizando 1.500 imagens, como em um grande jogo de memória afetiva. Esse trabalho exalta uma das primeiras técnicas utilizadas pela artista: a costura. O têxtil nessa obra ainda possui uma carga emocional e familiar apotropaica. É a proteção pela união dos entes queridos, que somados formam um conjunto de tantas figuras que não podem ser ignoradas no tecido social brasileiro, além da proteção simbólica da superfície na qual as fotografias estão estampadas, os patuás.

Figura 1: Rosana Paulino. *Parede da memória*. 1994/2015. Instalação: patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha de algodão, fotocópia sobre papel e aquarela. 8 x 8 x 3 cm cada unidade. Dimensões da instalação variáveis. Acervo da Pinacoteca de São Paulo, 2018.



Foto: Aymê Okasaki, 2019.

No catálogo da exposição, a artista conta a experiência da sensação de abrigo que tinha com o patuá presente na casa de seus pais, além da curiosidade de acessar o conteúdo que havia dentro do invólucro (PICCOLI; NERY, 2018). Na obra, os patuás são virados ao avesso, mostrando a força que estaria escondida por dentro. Ao mostrar as costuras e desvelar esse interior, a obra também nos questiona: "a força da população negra brasileira também é invisibilizada no tecido social?"

Os avessos se repetem por toda a exposição, na qual Paulino apresenta as figuras por trás dos bastidores: as mulheres negras. A série que leva o nome de *Bastidores* (1997) pode remeter ao universo feminino

de delicadeza ao ser descrita: bastidores de madeira com tecido estampados com retratos de mulheres. Contudo, essas mulheres têm suas bocas, gargantas e testas ferozmente bordadas. Inspirada em relatos de violência doméstica que a irmã, assistente social, contava sobre o trabalho, Paulino conseguiu mostrar as figuras por trás desses bastidores velados, de um cenário falsamente pacífico:

O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente [...] No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra [...] Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância, utilizar-me de objetos de domínio quase exclusivo de mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo (PAULINO, 2009).

[271]

A socióloga Ana Paula Simioni (2010), em seu artigo sobre bordado e gênero nas obras de Paulino, traça um panorama histórico de como as técnicas têxteis foram associadas ao feminino, principalmente após a criação das academias de arte no século XVIII. As artes que envolviam o têxtil foram consideradas artes menores de adorno para o lar.

Paulino aprendeu a costurar com a mãe, confeccionando inclusive enxoval, que seria uma projeção social de uma família e um lar em construção. Contudo, os bordados de suas obras denotam o impedimento; é uma costura forçada na "alta cultura"², que impõe a ilusão da democracia racial brasileira. O lar não é adornado pelos bordados, mas estes funcionam como meio de fixação na nova casa, na nova terra. Assim, Paulino sai de sua primeira temática, de tom Autobiográfico, que compõe as obras da primeira sala de exposição, para entrar em uma discussão mais ampla, acerca da História e dos bastidores do Brasil Colonial, com a escravidão de negros e indígenas, na terceira sala da exposição.

História estampada em negro e vermelho

Paulino se utiliza das fotografias feitas entre os anos de 1865 e 1866 pelo fotógrafo Auguste Stahl (1828-1877) para o zoólogo franco-suíço Louis Agassiz (1807-1873), que tentavam justificar o racismo científico em sua pesquisa de campo pelo Brasil, para construir o livro de artista *¿História Natural?* (2016) e as séries *Paraíso Tropical* (2017) e *Assentamento* (2012) (PICCOLI; NERY, 2018).

O título da instalação, *Assentamento* (2013), remete aos objetos consagrados de energias vitais do candomblé, nos quais uma divindade é corporificada, ou à fixação das pessoas vindas de além-mar, que aqui tiveram de se assentar.

Em uma de suas obras mais impactantes, *Assentamento*, Paulino recorta a imagem da escravizada anônima, fotografada antropometricamente por Stahl, em diversos pedaços (figura 2). A imagem apresenta uma mulher negra, desnuda, cujo olhar perdido foi registrado na imagem. A posição da fotografada é de um fichamento, de catalogação científica. A figura, impressa em tamanho real, é recosturada com alinhavos marcantes, desalinhando as partes recortadas, mostrando o "refazimento" dessas pessoas e dessas culturas em terras brasileiras, após seu rapto e tráfico. A sutura busca reunir os pedaços, mas o desalinho forma queloides nesta epiderme que é a formação do povo brasileiro.

Figura 2: Rosana Paulino. *Assentamento*. 2013 Instalação: impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado. Tecidos: 180 x 68 cm cada. Coleção particular.

[272]

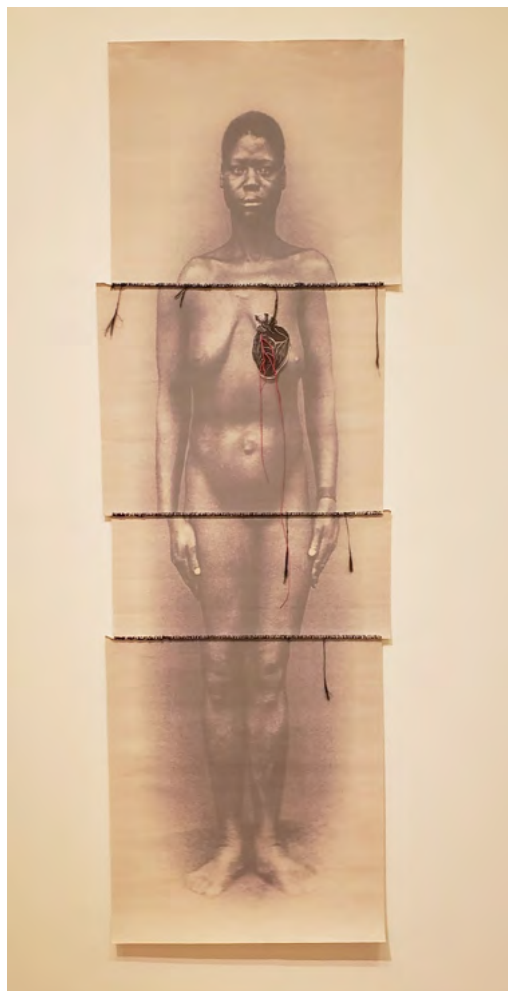


Foto: Aymê Okasaki, 2019.

Paulino busca a identidade apagada, alinhavando um coração e os sentimentos da figura anônima, costurando nela um feto da geração de um novo povo e bordando raízes nesta terra. Mesmo com filhos nesta terra, com sentimentos aqui construídos e com raízes fincadas neste chão, as marcas da violência da partida são visíveis e estão expostas.

As suturas questionam as ciências do século XIX, que pregavam o discurso "o progresso das nações, a salvação das almas, o amor pela ciência", como escrito em seu livro de artista *¿História Natural?*. Trata-se de uma crítica ao cientificismo que alocou a flora, a fauna e as gentes nas mesmas classificações de raças, como nos estudos de Agassiz. O zoólogo veio à Amazônia estudar espécies de peixes, mas ganhou notoriedade por seus estudos das chamadas "raças brasileiras", que considerava a miscigenação como degeneração da raça superior, a branca. Por isso, nas obras *¿História Natural?*, *Paraíso Tropical* e *Geometria à brasileira* (2018), as *assemblages* com fotografias dos negros e indígenas escravizados são mescladas a ilustrações botânicas de *Flora brasiliensis* (compêndio escrito por Carl Friedrich Philipp von Martius no século XIX), desenhos de zoologia e ilustrações de craniologia (método utilizado no século XIX que buscava comprovar a diferença entre "raças" pelo tamanho dos crânios) (PICCOLI; NERY, 2018).

[273]

O feminino fiado às ciências

Contudo, o fio que conduz as críticas às ciências utilizadas pelo racismo no século XIX nos leva à outra ponta, que é a admiração de Paulino pelas ciências biológicas. Os trabalhos da última sala são dedicados à Biologia, em especial ao estudo dos insetos, e sua relação mitológica com a mulher. A artista trouxe dessas ciências metáforas acerca da metamorfose do eu feminino e suas relações com a tessitura do ser. Parafraseando Simone de Beauvoir, não se nasce mulher, mas se passa por uma dolorosa incubação para se tornar uma.

Paulino recorre à comparação da mulher-abelha, que trabalha com suas soldadas em *Colmeia* (2006). Essa obra demonstra o entrelaçamento das pesquisas de Paulino com seu criar artístico. No centro de uma plataforma, da colmeia, a escultura de uma mulher sem braços e sem olhos no rosto, porém com diversos olhos em sua base, é cercada por esculturas menores de mulheres sem os braços, que estão atadas a tiras de tecido, pregos, vidro, anzóis, correntes e outros objetos que as fincam no chão. A escultura central, a Rainha, não tem olhos para si, mas tudo vê, para cuidar de sua colmeia. Os incontáveis olhos se assemelham aos três mil ovos que uma abelha rainha *Apis mellifera* pode gerar diariamente. Contudo, essa espécie (abelha africana), por ter vindo importada ao Brasil em 1839, por um padre, não possui grande longevidade, produzindo ovos por apenas dois anos devido ao clima e à condição de trabalho na produção de mel (NOGUEIRA NETO, 1972). Em entrevista (ANTONACCI, 2018), Paulino cita o

quão breve era a vida dos negros escravizados trazidos ao Brasil Colonial: cerca de dois anos, devido às letais condições de trabalho. A abelha-rajinha aqui também é prisioneira. Em torno dela, as soldadas a protegem, retirando o caráter de delicadeza do feminino ou de obreiras, para trazer a questão da força das guerreiras. Por isso, as soldadas estão amarradas aos elementos belicosos. Assim como as abelhas perdem seus ferrões quando atacam, essas mulheres-abelhas já se mostram sem seus braços.

Já na grande instalação *Tecelãs* (2003), a comparação do feminino se dá com a aranha que fia e a lagarta que se transforma em borboleta. Dos casulos de barro ao chão, saem figuras feminino-insectoides (figura 3), que colonizam toda a parede. Cem peças em terracota buscam sair do casulo. Essas figuras, em curvaturas de um movimento de libertação, têm em suas bocas o fio que as conecta ao casulo fiado em seus corpos. Como se, já saindo de um invólucro, precisassem se metamorfosear novamente para construir uma nova pele-carapaça, na qual caiba esse novo ser em transformação kafkiana.

Figura 3: Rosana Paulino. *Tecelãs*. 2003. Instalação: faiança, terracota, algodão e linha sintética. Dimensões variáveis. Coleção particular.

[274]



Foto: Aymê Okasaki, 2019.

No fio fiado por insetos e mulheres, fica impossível não perceber a relação com a tessitura da mitologia da tecelã Aracne, amaldiçoada a ser aranha, e das mulheres que saem dos casulos de Paulino devendo carregar o peso de serem mulheres. Ou das três parcas e o fio da vida; fios de vida que saem de seios, bocas, olhos, cabeças dos desenhos das mulheres em *Tecelãs* (2003), para alimentar e dar vida, na tessitura da vida que pode ser cortada. A cisão desses trechos de história é irreparável, mesmo costurando memórias.

Por fim, o que amarra as três linhas biográficas, biológicas e históricas destes vinte e cinco anos de trabalhos de Rosana Paulino é o desvelar dos sujeitos ocultos, desnudando colmeias, virando patuás ao avesso, expondo costuras e suturas, e retirando a mulher negra de trás dos bastidores.

[275]

NOTAS

¹ Patuás são amuletos feitos de tecido ou couro, de origem malinquê, grupo étnico que, no Brasil, ficou conhecido como mandiga. Dentro dos patuás, colocam-se preces, fumo de corda, búzios ou ervas contra energias negativas, para proteger o portador ou o local no qual o patuá está.

² O sociólogo Pierre Bourdieu traça um paralelo entre a Alta Costura e Alta Cultura, em uma comunicação realizada em Noroit (Arras), em 1974 e publicada em Noroit, n. 192, 1974-1975. Em seu texto é importante ressaltar que a estrutura de ambas é a mesma, marcando uma eterna luta entre os detentores e os pretendentes deste jogo de dominação e hierarquia (BORDIEU, 1983).

REFERÊNCIAS

ANTONACCI, C. Rosana Paulino, A Escrita da Memória. CEART/ UDESC, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEUArBdKw>. Acesso em: 25 jan. 2019.

BOURDIEU, P. Alta Costura e Alta Cultura. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 154-161. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/babel/textos/bourdieu-alta-costura.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2019.

LOPES, F. Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar. In: PICCOLI, V.; NERY, P. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 163-181.

NOGUEIRA NETO, P. Notas sobre a história da apicultura brasileira. In: CAMARGO, J. M. F. (org.). *Manual de apicultura*. São Paulo: Agronômica Ceres, 1972.

PAULINO, Rosana. Links com textos sobre meu trabalho. *Rosana Paulino*, 27 jul. 2009. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/2009/07/>. Acesso em 25 jan. 2019.

PICCOLI, V.; NERY, P. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

SIMIONI, A. P. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Raça Proa*, v. 1., n. 2, p. 1-20, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2375/1777>. Acesso em: 23 mar. 2019.

[HANAYRÁ NEGREIROS]

Mestra em Ciência da Religião.

Pesquisadora em indumentária afro-brasileira.

E-mail: hanayra@outlook.com

Ela pinta como se estivesse bordando¹: pinturas e vestimentas na obra de Maria Auxiliadora

She paints as though she was embroidering: paintings and garments in Maria Auxiliadora's work

Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência
Curadoria: Adriano Pedrosa e Fernando Oliva
Local e período: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), São Paulo.
De 10 de março a 2 de junho de 2018.

“O pessoal é político”.

É através dessa breve, porém assertiva frase, que começamos a ler o texto curatorial que nos introduz à vida, às cores e às texturas de Maria Auxiliadora – mulher negra, mineira, artista plástica² e detentora de muitas histórias e memórias.

Ao chegarmos ao piso inferior do Museu de Arte de São Paulo, deparamo-nos com o cinza da parede, que é sobriamente escrita com letras pretas, e acima delas enormes letras escritas em cor de rosa, que lembra o magenta, com o nome da pintora (figura 1). Notamos que toda a exposição foi montada e disposta em paredes igualmente cinzas, assim como a que abriga o texto curatorial inicial – o que nos remete a uma tentativa de destacar ainda mais as muitas cores e diversas texturas das obras de Auxiliadora.

Figura 1: Vista da exposição Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência



[277]

Fonte: ORTEGA, E. Vista da exposição Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência. 2018. 1 fotografia.

Figura 2: Vista da exposição Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência



Fonte: ORTEGA, E. Vista da exposição Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência. 2018. 1 fotografia.

Ao longo da mostra, imergimos em uma atmosfera que mistura as memórias da artista, através de fotos e retratos de família, e reportagens datadas principalmente de por volta dos anos 70, contendo impressões tanto de suas obras como também de sua projeção nacional. Ao analisarmos parte desse material criado a partir da obra da artista, notamos que é recorrente o termo *naïf*, atualmente tido como ultrapassado por muitos dos artistas, curadores e pesquisadores que caminham em direção às leituras decoloniais sobre as variadas formas de artes, que andam na contramão da "tradicional" arte euro centrada.

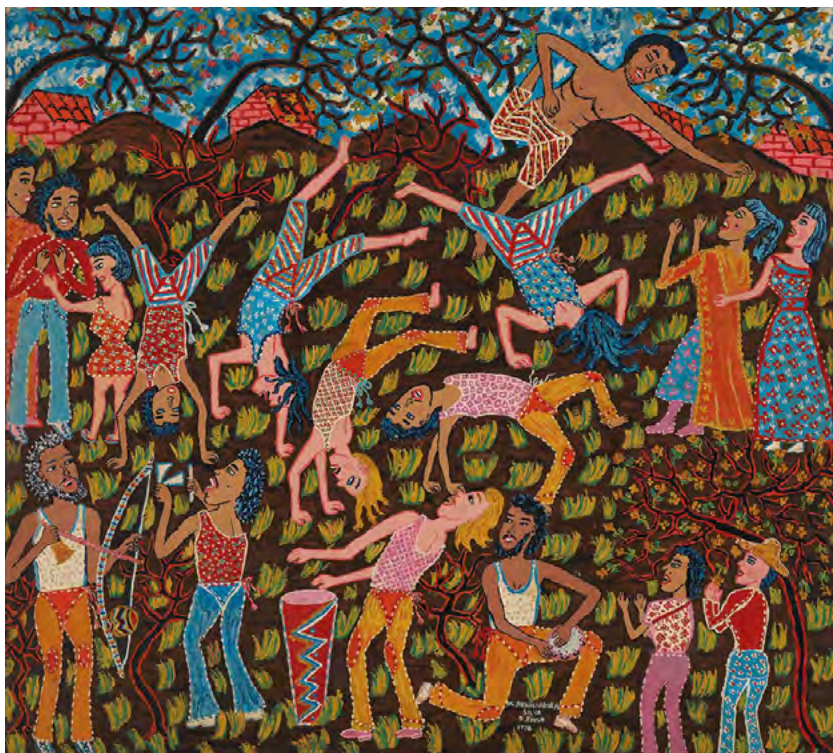
Acredita-se que o termo *naïf* tenha sido atribuído à obra de Auxiliadora justamente por se tratar de uma arte produzida por uma mulher negra e periférica, que havia sido empregada doméstica – ofício comum destinado a muitas mulheres negras como Auxiliadora.

Figura 3: Maria Auxiliadora



Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência é a segunda exposição solo da artista realizada no Masp; a primeira aconteceu em 1981 e foi organizada por Pietro Maria Bardi, fundador-diretor do museu e doador do primeiro trabalho de Auxiliadora para a coleção do museu (figura 4) – *Capoeira* (1970)

Figura 4: Capoeira



Fonte: SILVA, M. A. Capoeira. 1970. Técnica mista sobre tela, 69,5 x 75 x 1,5 cm. Doação Pietro Maria Bardi, 1981.

A segunda mostra sobre a vida e obra de Maria Auxiliadora foi a que deu início ao ciclo das histórias afro-atlânticas³, tema central da linha curatorial do Masp em 2018, que trabalhou a ideia dos “fluxos e refluxos”⁴ entre a África – ou melhor, Áfricas –, Américas e o Caribe, através das diversas formas de arte.

A exposição de Maria Auxiliadora contou com 82 obras, divididas e narradas em sete núcleos diferentes: “Autorretratos”, “Casais”, “Interiores”, “Manifestações populares”, “Candomblé, umbanda e orixás”, “Rural” e “Urbano” – temas caros e recorrentes das culturas afro-brasileiras, como também da vida e do cotidiano da artista. O samba, a capoeira, as religiosidades afro-diaspóricas, o dia a dia de mulheres negras e as suas bordas e bordados, a vida e a morte, são os temas que nos guiaram o mergulho na

vida e obra da artista. Especificamente para essa resenha, escolhemos dar luz a dois dos núcleos mencionados acima: "Autorretratos" e "Candomblé, umbanda e orixás".

No núcleo "Autorretratos", Maria Auxiliadora acaba por fazer de si e de sua vida os temas centrais de sua pintura, colocando-se como artista, como a noiva que talvez nunca viesse a se casar e também como enferma – fazendo uma clara referência ao estado de saúde que a levou à morte aos 39 anos, em decorrência de um câncer.

Figura 5: Velório da noiva



Fonte: SILVA, M. A. *Velório da noiva*. 1974. Técnica de óleo e massa de poliéster sobre tela, 50 x 100 cm. Doação da Fundação Edson Queiroz, 2015.

Na imagem acima, vemos o que gostamos de chamar de "os bordados" de Maria Auxiliadora. Ao prestarmos atenção aos detalhes do quadro (figura 5), não podemos deixar de notar a presença do bordado e das rendas que compõem toda a representação dos tecidos, que vão das cortinas do velório às barras das saias das amigas e familiares que choram a partida da noiva que carrega um véu delicadamente florido por rendas brancas. A noiva, no caso, descobre-se mais tarde, que se trata da própria artista, que retrata o seu próprio funeral. Ao adentrarmos na biografia de Auxiliadora, é interessante saber que os bordados que vemos em muitas de suas obras nascem de uma referência de infância, quando sua mãe, que também tem intensa relação com a costura, ensina a Maria Auxiliadora o ofício de bordar (SANTORO, 2018). Notamos aqui a relação entre arte e pintura e métodos vestimentares que são transmitidos através das oralidades e conhecimentos familiares femininos. Outro fato precioso para entender a relação de Maria Auxiliadora com as vestimentas é que ela desenhava e costurava suas próprias roupas. Podemos ver muito desse interesse pela elaboração da indumentária quando observamos as obras da artista, nas quais notamos elaboradas construções das vestimentas dos personagens de suas pinturas.

Figura 6: Autorretrato com anjos



[281]

Fonte: SILVA, M. A. *Autorretrato com anjos*. 1972. Óleo sobre tela, 63.5 x 45 cm, técnica de óleo e massa de poliéster sobre tela, 50 x 100 cm. Coleção de Silvia e Mario Gorski, São Paulo, Brasil.

Na imagem acima (figura 6), vemos Maria Auxiliadora colocando-se na posição de personagem principal da pintura, no momento em que ela pinta alguma tela relacionada ao "Rural" – outro núcleo destacado na exposição –, vestida com conjunto branco com enfeites em vermelho, que combina com o seu torço, pintado também em cor rubra, amarrado à cabeça. O torço é muito recorrente na composição dos trajes da artista em sua vida cotidiana, aludindo claramente às estéticas vestimentares de mulheres ne-

gras brasileiras e africanas. Na imagem ainda podemos perceber o caráter melancólico da pintura, ao notarmos que a artista se retrata rodeada por anjos negros e brancos que a "guardam", talvez em uma prévia de como seria a sua vida após a morte.

Como tema central do trabalho de Maria Auxiliadora, temos o núcleo "Candomblé, umbanda e orixás", que faz menção à parte da resistência negra brasileira que se estruturou por meio dos cultos religiosos de matriz africana.

Figura 7: Candomblé



Fonte: SILVA, M. A. [Sem título] Candomblé. 1973. Óleo sobre tela, 25 x 33 cm. Coleção de Irapoan Cavalcanti, Rio de Janeiro, Brasil.

Na imagem destaca acima (figura 7), notamos uma referência ao que seria uma cerimônia de candomblé, em que podemos perceber, na parte direita da tela, três filhos de santo, adornados com pinturas rituais feitas em momentos de iniciação ou de renovação dos votos religiosos. Estão vestidos com as roupas e cores rituais de seus orixás, com uma indumentária composta por saias rodadas que têm a função de cobrir todo o corpo, adornadas com barras rendadas brancas, feitas com a mesma técnica de transpor tridimensionalidade à costura, criando o que podemos chamar de uma "costura-pintura". À esquerda vemos devotos envolvidos com os cuidados das folhas sagradas, usadas nos ritos afro-brasileiros, também vestidos de acordo com as regras de indumentária litúrgica dos candomblés: cabeças cobertas e adornadas com torços, batas e camisas também rendadas. Ao fundo vemos dois do que seriam os chamados ogãs⁵ tocando os atabaques para que os deuses possam dançar.

Figura 8: Iemanjá segurando os seios



[283]

Fonte: SILVA, M. A. *Iemanjá segurando os seios*. 1974. Óleo sobre tela, 57 x 47 cm. Coleção de Irapoan Cavalcanti, Rio de Janeiro, Brasil.

Na última imagem que selecionamos para contar as narrativas de Maria Auxiliadora através do núcleo expositivo "Candomblé, umbanda e orixás", vemos a figura de Iemanjá (figura 8), negra com os olhos verdes e cabelos crespos e curtos, segurando os seios que, vistos na tela ao vivo, são tridimensionais e feitos com a técnica de massa mista, muito usada na obra da artista e característica da sua já mencionada tridimensionalidade. Nas memórias e histórias africanas e afro-brasileiras, Iemanjá que é considerada a rainha dos mares, e é, ou deveria ser, representada como uma mulher negra de seios muito fartos, para dar conta – de acordo com a sua figura materna – de alimentar todos os seus filhos. Iemanjá é a mãe cujos filhos são peixes.

Em muitos terreiros de candomblé, ela, assim como a representação de Auxiliadora, veste as cores branco e azul, sempre adornada com rendas e

saías rodadas. Para a cabeça, usa-se o torço, já mencionado acima e que, na obra da artista, aparece apenas como duas faixas de tecido igualmente bordadas e rendadas, em um entrelace dos tecidos azul e branco. Nas pernas, vemos o mesmo bordado em forma de um calção, e os pés descalços a dançar no chão do terreiro que se confunde ao que aparenta ser uma parede de tijolinhos.

É interessante notar, principalmente ao olharmos o núcleo "Candomblé, umbanda e orixás", a riqueza de detalhes com que Maria pinta toda a narrativa religiosa, como também as vestimentas desses ritos – que são específicas e parte constitutiva da religião. Os bordados, que são também descritos no texto de Bittencourt (2018), em método de técnica mista ganham caráter tridimensional, trazendo volume, textura e movimento às telas. Este movimento também é visto nas cerimônias afro-religiosas que Auxiliadora comunica em suas representações.

Mineira e migrante para São Paulo ainda pequena com sua família, Maria Auxiliadora recria uma nova maneira de pintar, diferente dos já mencionados padrões e preceitos da chamada "academia de Belas Artes", muito questionada por ser embranquecida e eurocêntrica. A obra da artista, notada no contexto acima, ganha o sentido de resistência, na medida em que Maria Auxiliadora nos apresenta e representa o dia a dia de seus familiares e amigos das bordas da cidade de São Paulo, focando principalmente na zona norte da cidade, como os bairros da Casa Verde e Brasilândia – redutos negros, celeiros de religiosidades e festividades afro-brasileiras.

A frase "o pessoal é político", que inicia a exposição e essa resenha, é inspirada no argumento difundido pela feminista Carol Hanisch (2009[1969])⁶, ainda nos de 1960, mas que se faz atual nos dias presentes, ao pensarmos a arte de uma mulher negra, vinda justamente dessas "bordas" e margens, ganhando espaço e visibilidade em um dos museus mais importantes da América Latina, por duas vezes. Maria Auxiliadora retira os negros da posição de objetos, e os retrata como semelhantes que são, sem o local de estranhamento de um observador branco. Aqui, quem observa e representa agora, é uma mulher negra, periférica, autodidata e contadora de sua própria história-arte.

NOTAS

¹ O título dessa resenha é uma tradução livre inspirada na frase "Auxiliadora paints as though she is embroidering" escrita dentro do texto "I paint creoles", de autoria de Renata Bittencourt, escrito no catálogo Maria Auxiliadora: daily life, painting and resistance (2018), do Masp.

² Maria Auxiliadora da Silva nasceu em Campo Belo (MG), em 15 de maio de 1935 e viveu até 1974, quando faleceu prematuramente aos 39 anos, em decorrência de um câncer.

³ Divididas entre o Masp e o Instituto Tomie Ohtake, o ciclo das Histórias afro-atlânticas apresentou ao público uma seleção de 450 trabalhos de 214 artistas, do século 16 ao 21. Refletia, para além das exposições, através de cursos, palestras, shows e oficinas, a já mencionada relação entre Áfricas, Américas e Caribe e a presença do negro nas mais diversas manifestações artísticas.

⁴ A expressão "fluxos e refluxos" cunhada no final dos anos 60, por Pierre Fatumbi Verger (2002) – fotógrafo, etnólogo e sacerdote iniciado para os cultos africanos e afro-brasileiros – e muito difundida durante o século XX, mostra as relações de conversa e semelhança entre as culturas e estéticas africanas e afro-brasileiras, através das memórias e heranças diaspóricas.

⁵ Homens que não entram em transe, e são responsáveis, dentre muitas funções, por realizar o toque dos atabaques para estabelecer, através da música, a comunicação com os deuses negros.

⁶ Nascida e criada em Iowa, Estados Unidos, Carol Hanisch é feminista e atuante do Women's Liberation Movement (WLM). O movimento de libertação das mulheres foi um alinhamento político das mulheres e do intelectualismo feminista que surgiu no final da década de 1960. Ela é mais conhecida por popularizar a frase que "o pessoal é político" em um ensaio homônimo de 1969, no qual reflete sobre as diversas vivências do ser mulher e os problemas, que ultrapassam a esfera do eu e ganham o lugar do coletivo.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Renata. I paint creoles. In: *Catalogue Maria Auxiliadora: daily life, painting and resistance*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2018. p. 32–40.

HANISCH, Carol. The personal is political. The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction. Carol Hanisch, 2009[1969]. Disponível em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>. Acesso em: 24 fev. 2019.

MASP. Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência. Masp, 2018. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>. Acesso em: 3 fev. 2019.

SANTORO, Artur. Biographical Note. In: *Catalogue Maria Auxiliadora: daily life, painting and resistance*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2018. p. 231–237.

VERGER, Fatumbi Pierre. *Tráfico de escravos entre Benin e a Bahia*. Bahia: Corrupio, 2002.

Normas de formatação para artigos, resenhas e entrevistas da revista dObras[s]

[Artigos]

Os artigos devem conter no mínimo 5 mil e no máximo 9 mil palavras e devem vir acompanhados de título, resumo (mínimo de 100 e no máximo 250 palavras) e palavras-chave (de 3 a 5) em português e inglês. Artigos em língua diferente do português devem vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave na língua original, em português e em inglês.

O resumo e as palavras-chave devem ser grafados em Arial 12, alinhamento justificado e espaço simples.

Formato da página: A4. Margens: superior e esquerda, 3 cm; inferior e direita, 2 cm.

Usar títulos de seção em Arial 12, espaço simples, alinhamento à esquerda e negrito. Formatar os subtítulos de seção em Arial 12, espaço simples, alinhamento à esquerda e itálico. Tanto para títulos como para subtítulos de seção, deixar espaço de uma linha entre o título/subtítulo e o parágrafo anterior e o posterior.

Para o corpo do texto, usar fonte Arial 12, espaçamento simples, alinhamento justificado, e recuo de 1,25 cm na primeira linha de parágrafo.

Numeração consecutiva de páginas, incluindo referências bibliográficas.

Citações diretas com até três linhas devem vir entre aspas duplas no corpo do texto. Citações diretas com mais de três linhas devem ser deslocadas do corpo do texto, com recuo de 4 cm da margem esquerda, formatadas em Arial 10, espaçamento simples e alinhamento justificado.

Citações em língua estrangeira devem ser traduzidas para o português. O texto original da citação deve ser colocado em nota de rodapé, precedido da observação "Tradução nossa para:".

Imagens, gráficos, quadros e tabelas devem estar aplicados no corpo do artigo, e também devem ser enviados separadamente, no momento da submissão, via sistema, em alta resolução e na extensão TIFF ou JPG.

As referências de tabelas, quadros, imagens e gráficos devem ser colocadas na legenda, seguindo as normas da ABNT NBR 6023:2018.

As referências bibliográficas devem vir ao final do texto, em ordem alfabética, seguindo as normas da ABNT NBR 6023:2018. Em caso de obra traduzida, a pessoa responsável pela tradução deve ser mencionada na referência.

As notas explicativas, concisas e informativas, devem ser de fim de página, em Arial 9, espaçamento simples e alinhamento justificado.

[Resenhas]

As resenhas devem ter autoria individual e podem versar sobre livros, exposições, eventos, figurinos de peças de teatro, espetáculos de dança ou cinema lançados ou exibidos no Brasil (até dois anos do lançamento) e exterior (até três anos do lançamento), com no máximo 2,5 mil palavras.

Devem conter título em português e inglês e dados da obra resenhada:

[dados da obra resenhada – se for livro – abaixo destes dados, inserir imagem da capa do livro]

SOBRENOME, Nome. **Título**. Tradução. Cidade: Editora, ano.

[dados da obra resenhada – se for exposição]

Nome da exposição

Curadoria: Nome e Sobrenome

Local e período: local, cidade/estado/país. De xx a xx de mês de ano.

[dados da obra resenhada – se for evento]

Nome do evento

Organização: Nome e Sobrenome das pessoas organizadoras ou nome da instituição organizadora

Local e período: local, cidade/estado/país. De xx a xx de mês de ano.

[dados da obra resenhada – se for filme]

Título do filme

Direção: Nome e Sobrenome. Produção: Nome e Sobrenome. Intérpretes: Nome e Sobrenome dos principais. Roteiro: Nome e Sobrenome.

Cidade e/ou País: Empresas Produtoras, ano.

[dados da obra resenhada – se for espetáculo]

Título do espetáculo

Direção: Nome e Sobrenome. Produção: Nome e Sobrenome. Intérpretes/bailarinos: Nome e Sobrenome dos principais. Texto/Dramaturgia/Coreografia: Nome e Sobrenome.

Cidade e/ou País: Instituição Produtora, ano.

Formato da página: A4. Margens: superior e esquerda, 3 cm; inferior e direita, 2 cm.

Usar títulos de seção em Arial 12, espaço simples, alinhamento à esquerda e negrito. Formatar os subtítulos de seção em Arial 12, espaço simples, alinhamento à esquerda e itálico. Tanto para títulos como para subtítulos de seção, deixar espaço de uma linha entre o título/subtítulo e o parágrafo anterior e o posterior.

Para o corpo do texto, usar fonte Arial 12, espaçamento simples, alinhamento justificado, e recuo de 1,25 cm na primeira linha de parágrafo.

Numeração consecutiva de páginas, incluindo referências bibliográficas.

Citações diretas com até três linhas devem vir entre aspas duplas no corpo do texto. Citações diretas com mais de três linhas devem ser deslocadas do corpo do texto, com recuo de 4 cm da margem esquerda, formatadas em Arial 10, espaçamento simples e alinhamento justificado.

[288]

Citações em língua estrangeira devem ser traduzidas para o português. O texto original da citação deve ser colocado em nota de rodapé, precedido da observação "Tradução nossa para:".

Imagens, gráficos, quadros e tabelas devem estar aplicados no corpo do artigo, e também devem ser enviados separadamente, no momento da submissão, via sistema, em alta resolução e na extensão TIFF ou JPG.

As referências de tabelas, quadros, imagens e gráficos devem ser colocadas na legenda, seguindo as normas da ABNT NBR 6023:2018.

As referências bibliográficas devem vir ao final do texto, em ordem alfabética, seguindo as normas da ABNT NBR 6023:2018. Em caso de obra traduzida, a pessoa responsável pela tradução deve ser mencionada na referência.

As notas explicativas, concisas e informativas, devem ser de fim de página, em Arial 9, espaçamento simples e alinhamento justificado.

[Entrevistas]

As entrevistas podem ter de 1,5 mil a 3,5 mil palavras. A parte das perguntas e respostas deve ser precedida de um texto de apresentação entre 200 e 500 palavras.

Formato da página: A4. Margens: superior e esquerda, 3 cm; inferior e direita, 2 cm.

Para o corpo do texto, usar fonte Arial 12, espaçamento simples, alinhamento justificado, e recuo de 1,25 cm na primeira linha de parágrafo. Destacar as perguntas com itálico e deixar espaço de uma linha entre pergunta e resposta e entre cada bloco de pergunta e resposta.

Numerar consecutivamente as páginas.

Imagens, gráficos, quadros e tabelas devem estar aplicados no corpo do artigo, e também devem ser enviados separadamente, no momento da submissão, via sistema, em alta resolução e na extensão TIFF ou JPG.

As referências de tabelas, quadros, imagens e gráficos devem ser colocadas na legenda, seguindo as normas da ABNT NBR 6023:2018.

As notas explicativas, concisas e informativas, devem ser de fim de página, em Arial 9, espaçamento simples e alinhamento justificado.

[289]

[Traduções]

Não há limite mínimo de palavras para as traduções.

Para referências e citações, devem ser mantidos os dados da obra original e a maneira de grafá-los. No entanto, a formatação deve seguir as normas da revista.

Formato da página: A4. Margens: superior e esquerda, 3 cm; inferior e direita, 2 cm.

Usar títulos de seção em Arial 12, espaço simples, alinhamento à esquerda e negrito. Formatar os subtítulos de seção em Arial 12, espaço simples, alinhamento à esquerda e itálico. Tanto para títulos como para subtítulos de seção, deixar espaço de uma linha entre o título/subtítulo e o parágrafo anterior e o posterior.

Para o corpo do texto, usar fonte Arial 12, espaçamento simples, alinhamento justificado, e recuo de 1,25 cm na primeira linha de parágrafo.

Numeração consecutiva de páginas, incluindo referências bibliográficas.

Citações diretas com até três linhas devem vir entre aspas duplas no corpo do texto. Citações diretas com mais de três linhas devem ser deslocadas do corpo do texto, com recuo de 4 cm da margem esquerda, formatadas em Arial 10, espaçamento simples e alinhamento justificado.

Imagens, gráficos, quadros e tabelas devem estar aplicados no corpo do artigo, e também devem ser enviados separadamente, no momento da submissão, via sistema, em alta resolução e na extensão TIFF ou JPG.

As referências de tabelas, quadros, imagens e gráficos devem ser colocadas na legenda, seguindo as normas da ABNT NBR 6023:2018.

As referências bibliográficas devem vir ao final do texto, em ordem alfabética, seguindo as normas da ABNT NBR 6023:2018. Em caso de obra traduzida, a pessoa responsável pela tradução deve ser mencionada na referência.

As notas explicativas, concisas e informativas, devem ser de fim de página, em Arial 9, espaçamento simples e alinhamento justificado.

[Imagens]

As imagens devem ser de domínio público ou devem ter autorização por escrito do autor da imagem para serem publicadas na revista. Devem ser digitalizadas em formato TIFF ou JPG, com 20 cm de largura (e altura na proporção), com 300 dpi (resolução) e identificadas para serem relacionadas com as legendas e créditos. As referências/créditos das imagens devem ser colocadas na legenda, de forma completa, conforme as normas da ABNT NBR 6023:2018.

