

S rio ra do ra

abepem
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA

Associação Brasileira
de Estudos e Pesquisas em Moda

e-ISSN 2358-0003



COMITÊ EDITORIAL

EDITORA-CHEFE

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

EDITORA ASSOCIADA

Profa. Dra. Adriana Tulio Baggio

GESTORA FINANCEIRA

Profa. Dra. Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

ASSISTENTE EDITORIAL SÊNIOR

Profa. Ms. Gabriela Soares Cabral

ASSISTENTE EDITORIAL

Ana Luiza Monteiro

CONSELHO CIENTÍFICO

Profa. Dra. Agnes Roccamora (London College of Fashion – Inglaterra); Profa. Dra. Alessandra Vaccari (Università Iuav di Venezia – Itália); Profa. Dra. Alison Matthews David (Ryerson University – Canadá); Profa. Dra. Ana Claudia de Oliveira (PUC-SP); Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni (USP/IEB); Profa. Dra. Caroline Evans (Central Saint Martins – Inglaterra); Profa. Dra. Denise Berruezo Portinari (PUC-Rio); Prof. Dr. Fausto Viana (USP/ECA); 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 do Carmo Rainho (Arquivo Nacional); Profa. Dra. Maria Eunice Souza Maciel (UFRGS); Profa. Dra. Paula Maria Guerra Tavares (Universidade do Porto – Portugal); Prof. Dr. Paulo Keller (UFMA); 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); Profa. Dra. Vânia Carneiro Carvalho (USP/MP)

CAPA

Marcelo Max a partir de fotografia de Letícia Godoy dos atores Marcos Felipe e Verônica Gentilin no espetáculo teatral *Porque a criança cozinha na polenta*.

CRÉDITOS DAS IMAGENS DA CAPA E MIOLO DA REVISTA

Fotos: Letícia Godoy. Ver créditos das fotografias no Índice de fotos.

PROJETO GRÁFICO | DIREÇÃO DE ARTE

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

EDITORIAL

4

DOBRA[S] COM NOVO QUALIS CAPES E NOVO PROJETO GRÁFICO: A CONJUNÇÃO DA FORMA E DO CONTEÚDO NA PROMOÇÃO DA VISIBILIDADE E DO RECONHECIMENTO DO FAZER CIENTÍFICO

Maria Claudia Bonadio e Adriana Tulio Baggio

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ

11

TRAJE DE CENA/FIGURINO EM TEMPOS DE GUERRA E GUERRILHA

Fausto Viana e Sofia Pantouvaki

DOSSIÊ

15

O TRAJE DE CENA E AS MANIFESTAÇÕES PERFORMÁTICAS VANGUARDISTAS NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Ana Carolina Ribeiro

33

VESTIR A INVENÇÃO: POÉTICAS DE GUERRILHA ARTÍSTICA EM AÇÕES COLETIVAS

Ariane Vitale Cardoso e Renato Bolelli Rebouças

52

1918.CH – 100TH ANNIVERSARY OF LANDESSTREIK: AN INSIGHT INTO THE CREATIVE PROCESS OF RETELLING HISTORY THROUGH COSTUMES

Eva Butzkies

67

CAMARIM FANTASMA: O TRAJE DE CENA RESSIGNIFICADO EM LA LOGE DES FRATELLINI

Maria Celina Gil

84

PERFORMANCE E RITUAL NOS TRAJES DE CENA DA SÉRIE MAPA/CORPO DO LA POCHA NOSTRA

Sandra Regina Faccioli Pestana

109

LUÍS ANTÔNIO GABRIELA: QUANDO O TRAJE É O CORPO

Tainá Macêdo Vasconcelos

ARTIGOS

124

ANGELS WITH DIRTY FACES: PUNK, MODA E ICONOCLASTIAS CONTEMPORÂNEAS

Paula Guerra

150

SAIA DE HOMEM COMO DISCURSO DE PODER

Ana Paula C. de Miranda, Leticia M. Casotti e Leandro P. Chevitarrese

167

NERD FASHION: CONSUMO DE HERÓIS E VILÕES, TENDÊNCIA OU PAIXÃO?

Marcus Dickson Oliveira Correa e Milena Castro

183

A MODA BRASILEIRA É JOVEM, BRANCA E MAGRA: PERFIL DE ESTILISTAS E MODELOS NA SPWF ENTRE 2013 E 2017

Ana Caroline Siqueira Martins e Carla Cristina Siqueira Martins

202

A BIOGRAFIA CULTURAL DE UMA CAMISA: A MEMÓRIA TRAJADA DE ANTONINHA BERCHON SAMPAIO

Frantieska Huszar Schneid e Raphael Castanheira Scholl

227

APARÊNCIA: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E PROPOSTA CONCEITUAL

Patrícia da Silva Yokomizo e Andrea Lopes

245

DISEÑO Y CONTEXTO: PENSANDO EN ABIERTO DESDE LA MODA

Elisabeth Lorenzi Fernández e Maria Celeste Sanches

COSTURAS

264

SOBRE CONHECER PAM TAIT, FIGURINISTA, EM SURREY, REINO UNIDO

Fausto Viana

269

SLEEPING WITH THE ENEMY: PERSONAL PROCESSES AND THE CREATION OF A COSTUME DESIGNER IN TIMES OF PERSONAL WARS

Pam Tait

RESENHAS

274

A FOTOGRAFIA DE CASAMENTO COMO FONTE, DOCUMENTO E CHAVE DE LEITURA EM UMA INVESTIGAÇÃO

Caroline Müller

280

“SEM GÊNERO, IDADE, NAÇÃO NEM LIMITES”: POR UMA EXPOSIÇÃO HISTÓRICA DA MODA COMO DISPOSITIVO DE REINVENÇÃO IDENTITÁRIA

Tálisson Melo de Souza

285

SOB O SIGNO DAS APARÊNCIAS: INDUMENTÁRIA URBANA CARIOCA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Laura Ferrazza de Lima

289

ÍNDICE DE FOTOS, LETÍCIA GODOY

292

NORMAS DE FORMATAÇÃO PARA ARTIGOS, RESENHAS E ENTREVISTAS DA REVISTA DOBRA[S]

297

GUIDELINES FOR SUBMITTING ARTICLES, INTERVIEWS, AND REVIEWS TO DOBRA[S]

dObra[s] com novo Qualis Capes e novo projeto gráfico:
a conjunção da forma e do conteúdo na promoção da
visibilidade e do reconhecimento do fazer científico

*dObra[s] with new Qualis Capes and new graphic project: the
conjunction of form and content in promoting the visibility
and recognition of scientific work*

MARIA CLAUDIA BONADIO¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9704-9780>

ADRIANA TULLIO BAGGIO²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5016-1289>

O número 26 da dObra[s], revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, chega trazendo algumas importantes novidades. A primeira é que a nota atribuída à revista na última avaliação do Qualis Capes é A2, o que a coloca num cenário de excelência entre os periódicos científicos nacionais. Informamos ainda que, a partir de agora, todas as revistas classificadas pelo Qualis recebem apenas uma nota (que pode variar de A1 a C), atribuída pela área-mãe dos periódicos na Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior). A dObra[s] foi avaliada pela área de Artes. A seleção da área-mãe ocorreu porque a revista é citada principalmente em relatórios de programas de pós-graduação da área de Artes – o denominado relatório anual, que é inserido na plataforma Sucupira.

Outra boa notícia é que dObra[s] foi aceita em dois novos indexadores: o *Emerging Sources Citation Index do Web of Science* e o repositório *AmeliCA* – portal de livros e revistas de conhecimento aberto, da área de Ciências Sociais e Humanidades, para a América Latina e Sul Global.

¹ Editora-chefe da revista dObra[s]. Doutora em História e professora da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: mariacbonadio@uol.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3920027222039096>.

² Editora Associada da revista dObra[s]. Doutora em Comunicação e Semiótica com pós-doutorado em Tecnologia e Sociedade. Pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociossemióticas da PUC-SP. E-mail: atbaggio@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0891805528342991>.

Acompanhando este novo momento, dObras[s] faz também algumas atualizações no seu Conselho Científico. Tendo em vista sua diversidade, tanto no que diz respeito às áreas do conhecimento quanto ao alcance geográfico, e buscando agregar pesquisadores que efetivamente vêm colaborando com a revista, o Conselho conta agora com novos nomes: as professoras doutoras Alessandra Vaccari (Universidade IUAV de Veneza – Itália), Alison Matthew David (Universidade de Ryerson – Canadá), Ana Paula Cavalcanti Simioni (Instituto de Estudos Brasileiros – USP), Maria do Carmo Rainho (Arquivo Nacional), Paula Maria Tavares Guerra (Universidade do Porto) e Vânia Carneiro Carvalho (Museu Paulista – USP), e o professor doutor Paulo Keller (UFMA).

Estas novidades se apresentam numa edição composta por um dossiê, por artigos recebidos em fluxo contínuo e por resenhas.

O dossiê desta edição, organizado pelos pesquisadores Fausto Viana (USP) e Sofia Pantouvaki (Aalto University – Finlândia), ambos membros do Conselho Científico de dObras[s], reúne seis artigos que tratam do tema “Traje de cena/figurino em tempo de guerra/guerrilha” e ainda um depoimento da figurinista Pam Tait sobre sua trajetória pessoal e profissional, apresentado por Fausto Viana e publicado na seção Costuras.

As fotografias que ilustram a capa e o miolo da edição mostram cenas dos espetáculos teatrais *Porque a criança cozinha na polenta* e *Epidemia Prata*; foram selecionadas pelos organizadores do dossiê e gentilmente cedidas pela fotógrafa Letícia Godoy.

Na seção Artigos submetidos em fluxo contínuo, apresentamos seis textos, que podem ser divididos em dois blocos.

O primeiro foca a relação moda e identidade a partir de pesquisas que tratam de temas diversos.

Uma análise da gênese da moda punk em Portugal e seu caráter *disruptivo* aparece em *Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas*, de autoria da socióloga portuguesa Paula Guerra.

Saia de homem como discurso de poder, escrito por Ana Paula C. Miranda, Leticia M. Casotti e Leandro P. Chevitaress, discorre sobre o consumo de saia por homens como discurso que estabelece relações de poder.

Nerd fashion: consumo de heróis e vilões, tendência ou paixão?, de Marcus Dickson Oliveira Correa e Milena de Castro, é um estudo sobre a cultura de consumo *nerd fashion* que busca entender, a partir do mercado fast fashion, a exploração de copertencimento por pessoas de diferentes relações a partir do uso de peças de vestuário que têm como referência o universo de HQ, games, filmes e animações.

A moda brasileira é jovem, branca e magra: perfil de estilistas e modelos na SPFW entre 2013 e 2017, de Ana Caroline Siqueira Martins e Carla Cristina Siqueira Martins, analisa os perfis de estilistas e modelos que atuam na principal semana de moda brasileira e observa como “a moda” brasileira é representada sobremaneira por indivíduos brancos e magros, excluindo em grande medida grande parte de corpos que não se adequam ao referido perfil.

O segundo bloco reúne textos que tratam de temas relacionados a metodologias e conceitos relativos ao estudo da moda.

O artigo *A biografia cultural de uma camisa: a memória trajada de Antoninha Berchon Sampaio*, de Frantieska Huszar Schneid e Raphael Castanheira Scholl apresenta resultados projeto “Memória Trajada”, que se propôs a pesquisar o traje como objeto cultural e analisa uma peça de vestuário do acervo que pertenceu à Sra. Antoninha Berchon Sampaio, uma figura relevante na sociedade de elite do Rio Grande do Sul, com o objetivo de entender a relação entre a camisa e questões relacionadas aos arquivos pessoais, memória e cultura material.

O texto de Patrícia da Silva Yokomizo e Andrea Lopes – *Aparência: uma revisão bibliográfica e proposta conceitual* – é uma revisão bibliográfica sobre a noção de aparência e uma definição conceitual original, de natureza biopsicossocial, que procura contextualizar e sintetizar aspectos gerais da produção recente, em especial proveniente das Ciências Humanas.

Fechando a seção temos um texto em espanhol denominado *Diseño y contexto: pensando en abierto desde la moda*, das pesquisadoras Elisabeth Lorenzi Fernández e Maria Celeste Sanches, que analisa os efeitos das metodologias colaborativas em experiências educacionais e ciência cidadã e o potencial das propostas sistêmicas e abertas como agentes transformadores da práxis do design e da gestão do conhecimento.

Este número traz ainda três resenhas, duas de livros e uma de exposição. Os livros resenhados – *Vestidos da memória: os registros de casamento em um álbum de família* (Curitiba: Editora Prismas, 2018) de Frantieska Schneid, e *Estilo urbano: modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro* (São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018), de Maria Cristina Volpi – tratam dos usos da fotografia para o estudo da moda e sua relação com a família, cidade, memórias e casamento. Essas resenhas foram escritas respectivamente pela doutoranda em design pela UFPR Caroline Müller e pela doutora em História Laura Ferrazza de Lima.

A resenha da exposição *Gender Bending Fashion* (realizada no Museum of Fine Arts em Boston, Estados Unidos, de 21 de março a 25 de agosto de 2019), escrita por Tálisson Melo de Souza, analisa o trabalho da curadoria para colocar em questão os usos das roupas como forma de discutir a relação entre roupa e identidade de gênero.

Novas normas e nova programação visual da dObra[s]: mais facilidade para a formatação de documentos e mais visibilidade para pesquisadas, autoras e autores

Todo este conteúdo, resultante do trabalho de pesquisadoras e pesquisadores do Brasil e de outros países, passa a ser apresentado, a partir desta edição de dObra[s], em uma nova formatação, com novas regras de normalização e com um novo e igualmente caprichado projeto gráfico – marca registrada da revista!

Os principais objetivos das modificações que operamos na apresentação visual da revista e nas normas são: fazer com que a forma privilegie e destaque o conteúdo das pesquisas e das reflexões apresentadas; facilitar a formatação dos textos, já que as pessoas autoras podem

consultar as normas adotadas (ABNT 6023 para referências, ABNT 6022 para formatação de artigo, ABNT 10520 para citações), caso reste alguma dúvida nas instruções de formatação de artigos disponibilizadas pela revista; dar o devido crédito e visibilidade a autoras e autores de obras referenciadas; contribuir para a abertura e a transparência do fazer científico.

A configuração geral do texto, em termos de tamanho de letra, entrelinhamento e distribuição das suas partes componentes, passa a seguir da ABNT 6022, que trata da normalização de artigo em publicação periódica técnica e/ou científica. Ao seguir esta norma, aumentamos a quantidade de caracteres para redação do resumo do trabalho e da sua versão em inglês. Um resumo bem elaborado tem mais condições de atrair a atenção de leitoras e leitores com interesse na pesquisa apresentada, o que pode resultar em mais citações, mais visibilidade e mais impacto para esta pesquisa. A nova formatação contribui para esse processo. Ainda de acordo com a norma, os agradecimentos ganham uma seção específica, ao final do artigo, para que seja conferido crédito ao apoio de pessoas, instituições, entidades de fomento e de financiamento que contribuíram para a pesquisa. As notas, por sua vez, passam a vir no rodapé de cada página, e não mais ao final do artigo, facilitando assim a consulta pela leitora ou pelo leitor. Já as referências bibliográficas devem ser formatadas de acordo com a ABNT 6023, que foi atualizada em novembro de 2018.

Autoras e autores podem e devem consultar esta norma para elaborar suas referências, já que a pluralidade de fontes, nos dias de hoje, ultrapassa os exemplos tradicionais de livros, periódicos, websites, filmes. Considerando a similaridade de formato, uma fonte que venha da rede social *Instagram*, por exemplo, pode ser referenciada de acordo com o modelo dado pela norma para uma referência de outra rede social, o *Facebook*. Ao consultar constantemente a norma e entender sua lógica, fica mais fácil elaborar referências mesmo para tipos de documentos que não estejam explicitamente exemplificados pela ABNT 6023.

A nova formatação prevê também uma distinção entre as referências bibliográficas – fontes usadas para a discussão teórico-metodológica da pesquisa – e as referências das figuras – imagens, ilustrações e gráficos inseridos no trabalho. As figuras podem ter a função de ilustrar alguma informação do trabalho, apresentar visualmente dados de análise ou podem ser os próprios documentos analisados e discutidos. Com isso, é fundamental que as figuras tenham uma referenciação correta, que permita às leitoras e aos leitores do artigo conhecer a sua fonte e, preferivelmente, ter acesso a ela. Por outro lado, não devem ser confundidas com as referências bibliográficas. Para conciliar essas necessidades, as figuras nos textos publicados em dObras[s], a partir de agora, devem ter suas referências completas informadas na legenda destas figuras, seguindo as normas da ABNT 6023 para documentos iconográficos.

Uma outra regra adotada por dObras[s] quanto à apresentação das referências diz respeito à obrigatoriedade de se informar, na referência, a tradutora ou tradutor da obra, quando esta for uma versão em língua diferente da publicação original. Com esta prática, damos crédito ao trabalho de tradução, que é, de certa forma, um tipo de autoria, e valorizamos o aspecto acadêmico-científico desta atividade. Muitas tradutoras e tradutores são

também pesquisadoras e pesquisadores, e é seu conhecimento científico – não apenas na língua estrangeira – que permite a realização da tradução de certas obras e sua difusão para o público falante da língua de chegada.

A revista exige também que, na elaboração das referências, ao menos o primeiro nome das autoras e dos autores seja escrito por extenso. Uma das formas aceitas de grafia, com o sobrenome por extenso e os nomes indicados apenas por suas letras iniciais, acaba não dando visibilidade às autoras mulheres. Ao grafar o primeiro nome por extenso, damos visibilidade à produção bibliográfica e científica feminina, que eventualmente é mascarada pela histórica predominância da presença masculina na academia. Quantas vezes, ao corrigir ou avaliar um trabalho, percebemos que uma autora foi referida como “o autor” porque a presença apenas de seu sobrenome sugere, automaticamente, que alguém citado seria, necessariamente, um homem?

Esta decisão é ainda mais importante no contexto brasileiro, que tem hoje uma maioria de mulheres na sua produção científica a presença na academia, mas com representatividade inversamente proporcional em cargos de chefia, postos de decisão e marcadores de visibilidade e prestígio. Diante de tudo isso, recomendamos que mencionem também no corpo do texto o primeiro nome das autoras e dos autores, ao menos em sua primeira aparição, para dar a devida visibilidade a identidades (nacionais, de etnia, raça e gênero) tradicionalmente pouco presentes ou pouco prestigiadas no campo científico.

Ainda no âmbito das referências, a revista passa a solicitar que as citações em apud, se forem rigorosamente necessárias, apresentem também a referência completa da autora citada ou do autor citado. A referência completa da citação deve ser colocada em nota de rodapé, enquanto a obra onde a citação foi consultada deve ir nas referências, ao final do texto.

Por fim, todas as referências que possam ser acessadas via internet, devem incluir a sua url de acesso (ou seja, o endereço do site onde está hospedada). No caso de obras – normalmente periódicos ou livros – que tenham DOI (sigla para Digital Object Identifier, “identificador digital de objeto”), é a url DOI que deve ser informada. Este identificador funciona como uma espécie de impressão digital de documentos e seu uso faz com que as citações do documento sejam contabilizadas corretamente. É uma forma de dar visibilidade e crédito à pesquisa que foi citada, contribuindo para a promoção do trabalho da pesquisadora ou do pesquisador. Da mesma forma, todos os artigos publicados em dObra[s] têm seu próprio DOI. Por isso, seu artigo, quando citado com este código, também terá mais visibilidade.

Como dito antes, todas essas mudanças atendem a um objetivo maior, que tem mobilizado o fazer científico brasileiro e mundial: tornar a ciência cada vez mais aberta, transparente e acessível. Fazem parte deste princípio a publicação e a visibilização de todas as etapas de uma pesquisa, e não apenas do seu resultado final, apresentado em forma de artigo. Seguir este princípio significa, por exemplo, publicar anotações sobre o fluxo de pesquisa, cadernos de laboratório, dados coletados e analisados, hipóteses equivocadas, atalhos descobertos e seguidos por uma determinada pesquisa e, até mesmo – ponto de bastante

polêmica – os pareceres dos avaliadores de um periódico. São discussões às quais a equipe editorial de dObra[s] está atenta.

O que se pretende, com isso, é que o percurso de uma pesquisa possa ser seguido por outras pessoas pesquisadoras, para verificação dos resultados. Ou que os dados resultantes da coleta para uma pesquisa específica possam, eventualmente, ser úteis para outra. Isso tudo talvez pareça distante do fazer científico das humanidades. Mas será que é mesmo?

Ao trabalhar para que as referências de obras e das figuras presentes nos artigos publicados na revista tornem-se mais claras e acessíveis, dObra[s] contribui para que as matérias-primas tradicionais de nossas pesquisas – os textos que discutimos, as imagens que analisamos, os acervos que consultamos – fiquem mais acessíveis ao público, leigo ou especializado, e que este possa, de alguma forma, seguir nossos percursos, testar nossas descobertas, utilizar também os textos e imagens que embasam nossa investigação. A ideia associada é que tudo isso resulte em maior visibilidade para a pesquisa e para a pessoa pesquisadora, com conseqüente valorização desta atividade, cada vez mais na berlinda nos tempos atuais.

Dissemos tudo isso para mostrar que a nova formatação dos textos na revista e que a adoção das novas normas têm um objetivo bastante estratégico, relacionado ao aumento do reconhecimento, da visibilidade e do prestígio das pesquisas aqui publicadas, das suas autoras e autores, e da produção científica brasileira, especialmente aquela das áreas de artes, moda, design e suas interfaces. Por isso, ao submeter seu artigo para publicação na dObra[s], pedimos a máxima atenção a estas normas e regras de formatação. Elas são a face, no plano da expressão, da qualidade do seu trabalho no plano do conteúdo.

[dossiê]



Traje de cena/figurino em tempos de guerra e guerrilha

Costume in times of war and guerrillas

FAUSTO VIANA¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4823-3626>

SOFIA PANTOUVAKI²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1205-3818>

Os Amigos

A mim, o teatrólogo
A Guerra separou de meu amigo, o cenógrafo.
As cidades em que trabalhamos já não existem.
Andando pelas cidades que ainda existem
digo por vezes: aquela peça azul de roupa
meu amigo a teria colocado em lugar melhor.

(BRECHT, 2000, p. 311)

A guerra e o desemprego foram duas das grandes temáticas que abrangeram o teatro mundial no século XX, como disse o dramaturgo Sérgio de Carvalho (2002). A guerra... “A guerra é quase tão antiga quanto o próprio homem e atinge os lugares mais secretos do coração humano, lugares em que o ego dissolve os propósitos racionais, onde reina o orgulho, onde a emoção é suprema, onde o instinto é rei” (KEEGAN, 2006).

Keegan diz ainda, ao longo de sua obra, que a guerra está relacionada com a economia, com a política, com a diplomacia, com os valores humanos e está intrinsecamente ligada à trajetória da humanidade.

Bertolt Brecht, o dramaturgo alemão que ofereceu a epígrafe da nossa apresentação, também passou por guerras; duas, na verdade, de caráter mundial, e inúmeras de caráter interno e pessoal. Na I Guerra Mundial ainda era bem jovem, mas já reconhecido poeta. Na II

¹ Doutor em teatro e museologia. Professor de cenografia e indumentária, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil.
E-mail: faustoviana@uol.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8433918896586792>.

² Doutora em teatro. Professora de figurino para teatro e cinema, Escola de Artes, Design & Arquitetura, Universidade de Aalto, Finlândia. E-mail: sofia.pantouvaki@aalto.fi.

Grande Guerra, era um homem conhecido, um dramaturgo com princípios políticos, éticos e artísticos já estabelecidos. A guerra o afasta de seu principal colaborador na cenografia, o alemão Caspar Neher (1897-1962): o teatrólogo fica afastado de seu cenógrafo, cada um em uma parte da Alemanha dividida pela guerra. Brecht reclama muito da falta de materiais para escolher e usar em cena – a guerra havia deixado sequelas profundas nos modos de produção. Brecht e alguns membros do Berliner Ensemble relatam um pouco deste processo na obra *Theaterarbeit*, lançada em 1955, onde contam inclusive como e porque foi feito o processo de envelhecimento de trajes como os de *Mãe Coragem*, um dos espetáculos em que pensamos quando surgiu a ideia deste dossiê para a revista **dObras[s]**.

A ideia era discutir como a criação de trajes de cena acontece em períodos de turbulência que podem incluir a política, a economia, aspectos sociais, militares e religiosos. Mais do que discutir quem cria, veste ou faz, indo além do aspecto estético e visual, o objetivo era investigar como o traje de cena ou figurino se insere nas produções teatrais ou espetaculares durante períodos de guerra e guerrilhas, que incluem os grandes conflitos, mas não excluem os conflitos pessoais e internos, ao tentar investigar como o artista do figurino cria em tempos de conflito ou violência externa contra seu corpo ou espírito. O princípio de trabalho poderia incluir analisar vídeos ou imagens dos espetáculos, ler declarações dos artistas, figurinistas e costureiros do traje e discutir os resultados vestimentares do espetáculo através de material bibliográfico sobre eles, no período em que estão inseridos.

E como o tema tem sido adotado pelo teatro mundial! Já na antiga Grécia, quando eles estavam em guerra, se houvesse um festival de teatro a guerra era suspensa por um período – e a temática foi destacada em muitos espetáculos gregos, como no cômico *Lisístrata*, em que as mulheres entraram em greve de sexo porque seus maridos viviam em função da guerra. Na Idade Média, a igreja lutou tanto fisicamente, nas Cruzadas, como também o fez para impor seu pensamento, em guerra de dominação ideológica que ainda tem raízes profundas na humanidade. Incríveis projetos artísticos foram soterrados pela guerra, como o projeto de Hellerau, de Émile Jacques-Dalcroze e Adolphe Appia, ou o projeto da escola de teatro de Edward Gordon Craig, em Florença.

Os trajes de cena também foram importantes em projetos que abordavam ou criticavam a Revolução Russa: *Bodas de Fígaro*, dirigido por *Stanislavski*; *A tomada do Palácio de Inverno*, de Nikolai Evreinov; ou mesmo os espetáculos feitos para as grandes massas de Meyerhold.

Na França, foram inúmeros espetáculos, mas destacamos aqui o trabalho da trupe do Théâtre du Soleil, cuja diretora Ariane Mnouchkine, ainda vive e segue forte. Dentre os trabalhos da companhia que poderiam ser ligados à temática do nosso dossiê, destacamos *1789 – A revolução deve acontecer* (1969); o ciclo dos Átridas (entre 1990 e 1993) e *A última estalagem* (2003).

No Brasil, tivemos espetáculos importantes que questionavam a ditadura militar, como *O balcão*, em montagem de Victor Garcia, e o teatro de resistência do grupo Oficina, que resiste até hoje. Podemos lembrar também de espetáculos que defendiam raça e gênero, conflitos ainda sem solução no Brasil como um todo – e em diversas partes do mundo também. Neste sentido, o Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento, e que contava com o apoio do cenógrafo e figurinista Santa Rosa, merece destaque, bem como os

espetáculos dos Dzi Croquettes, capitaneados por Lennie Dale, que mostravam um “alegre desbunde” em cena, questionando os militares e um modo “careta” de viver.

Lançada a chamada, recebemos uma série de artigos dos quais selecionamos seis.

Ana Carolina Ribeiro traz “O traje de cena e as manifestações performáticas vanguardistas no início do século XX”. A autora delineia uma visão panorâmica sobre importantes manifestações de traje de cena dos futuristas, dadaístas, surrealistas e da Bauhaus, analisando como o traje foi parte importante destas manifestações no início do século XX.

Arianne Vitale Cardoso e Renato Bolelli Rebouças apresentam o texto “Vestir a invenção: poéticas de guerrilha artística em ações coletivas”, em que apresentam sua potente ação artística contemporânea na criação de trajes que se apropriam da materialidade para criar dispositivos, que eles exemplificam através do processo de criação da obra *Invenção*, realizada no âmbito da Usina da Alegria Planetária (UAP), com um trabalho que envolveu diversos artistas.

Eva Butzkies enviou da Suíça um texto sobre os trajes que ela criou para o espetáculo “1918.CH – 100º Aniversário da Greve Estatal”. A produção trata da única greve geral que a Suíça teve até hoje, em 1918, e que quase levou o país a uma guerra civil com o exército se voltando contra a população, no final da Primeira Guerra Mundial, em que a Suíça foi neutra no conflito. Todas as nove exigências dos grevistas foram atendidas ao longo das décadas, o que ajudou a moldar a Suíça ao que ela é hoje.

A obra *La loge des Fratellini*, do artista francês contemporâneo Michel Aubry, apresentada na 30ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2012, é o tema da pesquisadora Maria Celina Gil, que analisa como os temas guerra, moda, traje de cena e cinema interagem na composição desta obra, que trazia, como parte da instalação, os trajes de cena usados pelo artista na refilmagem de filmes de guerra da primeira metade do século XX. O artigo é “Camarim fantasma: o traje de cena ressignificado em *La loge des Fratellini*”.

“Performance e ritual nos trajes de cena da série Mapa/Corpo do La Pocha Nostra” é o texto de Sandra Pestana, que mostra como a criação de trajes e o espetáculo em si foram afetados pela guerra ao terror, declarada pelo governo de George W. Bush após o atentado de 11 de setembro de 2001.

Tainá Macedo Vasconcelos entrevistou o ator Marcos Felipe e a figurinista Camila Murano para entender o complexo processo de criação de um espetáculo que tem como mote a vida de uma transexual brasileira. O artigo é “Luís Antônio Gabriela: quando o traje é o corpo”, e traz um pouco do vigoroso trabalho da Cia. Mungunzá de Teatro, que está presente nesta edição também nas imagens de cada artigo. São imagens feitas pela fotógrafa Letícia Godoy.

Não deixe de ler também, na seção Costuras, o texto “Dormindo com o inimigo: processos pessoais e a criação de uma figurinista em tempos de guerras pessoais”, em que a figurinista Pam Tait fala um pouco sobre uma conturbada relação matrimonial e como isso impactou em seus processos criativos.

Leia, divirta-se, deixe-se inspirar por todos os textos. Nunca se sabe o que vai ativar um processo criativo, fundamental na criação de trajes!

Referências

BERLAU, Ruth; BRECHT, Bertolt et al. **Theaterarbeit**. Berlim: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1955.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. Tradução e organização Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

CARVALHO, Sérgio. Obra expande caráter “laboratorial” de Brecht. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 abr. 2002. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0604200221.htm>. Acesso em: 14 jul. 2019.

KEEGAN, John. **Uma história da guerra**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006. Edição Kindle.

O traje de cena e as manifestações performáticas vanguardistas no início do século XX¹

The scene costume and the avant-garde performance manifestations in the early twentieth century

¹ Este artigo traz reformulações e atualizações de parte de um estudo realizado em 2006 para o trabalho final do curso de especialização em História da Arte: Modernidade e Pós-Modernidade (UEL), sob o título *Vestindo a cena performática: o figurino no contexto da performance-arte*. Naquela instância, teve a orientação do professor Dr. José Fernando Strático do Amaral (UEL).

ANA CAROLINA RIBEIRO²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6538-922X>

[**resumo**] Este estudo apresenta um breve panorama de análise dos trajes nas manifestações performáticas dos movimentos vanguardistas europeus do início do século XX e que surgiram sob o contexto das guerras mundiais. A partir das conceituações de “performance”, em Glusberg (2005), e do “traje de cena”, em Viana (2015), o propósito foi investigar as contribuições da vestimenta cênica em ações artísticas dos futuristas, dadaístas, surrealistas e nas concepções da Escola de Bauhaus. Pode-se observar que, em contraponto ao niilismo da experiência bélica, o traje de cena contribuiu para evidenciar as inquietações dos artistas da época, caracterizando-se pela ousadia e exploração de formas que redimensionaram não só corpo humano, mas também suas potencialidades enquanto elemento cênico.

[**palavras-chave**] **Traje de cena. Performance. Vanguardas. Guerras Mundiais.**

[**abstract**] This study brings a brief analytical panorama of the costumes in the performance manifestations of the European avant-garde movements of the early 20th century which emerged under the context of world wars. From the “performance” conceptualizations in Glusberg (2005) and the “scene costume”, in Viana (2015), the purpose was to investigate the contributions of the stage dress to artistic actions of the futurists, dadaists, surrealists and in the conceptions of the Bauhaus School. It can be observed that, in contrast to the nihilism of the war experience, the costumes contributed to express the restlessness of the artists of this period, and are characterized by the boldness and exploration of forms that resized not only the human body but also its potentialities as a scenic element.

[**keywords**] Scene costume. Performance. Avant-garde. World Wars.

Recebido em: 18-02-2019.

Aprovado em: 18-06-2019.

² Mestra em Comunicação pela UEL. Professora assistente no curso de graduação em Artes Cênicas da UEL. E-mail: carolnucci@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2923831976726955>.

Alinhando as ideias: o início do século XX, a pré-história da performance e o traje de cena

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por intensas transformações ideológicas, políticas e tecnológicas. A teoria da relatividade de Albert Einstein, a teoria da psicanálise de Sigmund Freud, o florescimento da fotografia e do cinema, a luz elétrica e, sobretudo, as guerras mundiais foram alguns dos acontecimentos históricos que modificaram a relação do ser humano com o mundo para sempre. Os movimentos artísticos que emergiram neste momento trouxeram percepções destas transformações e vieram decalcar uma nova condição para a arte, as chamadas vanguardas artísticas que, desde meados do século XIX, sob os efeitos da crise da representação, já buscavam romper com os princípios da arte vigente.

Neste propósito de ruptura, movimentos como futurismo, dadaísmo e surrealismo e a Escola de Bauhaus encontraram nas ações performativas um modo de se manifestar e implementar seus preceitos artísticos. “Uma vanguarda da vanguarda”, sugeriu Roselee Goldberg (2006), posto que a performance passou a ser entendida como expressão artística independente somente na década de 1970.

O teórico e performer argentino Jorge Glusberg (2005) classificou tais manifestações como a “pré-história”³ da performance e argumenta o uso do termo pelo fato de que estas ações não possuíam todos os elementos que posteriormente viriam a constituir a arte da performance.

Mas como definir a performance? O termo “performance” entrou na língua inglesa a partir do francês e sua derivação veio do latim “*per-formare*”, que significa realizar. Diversos elementos caracterizam a performance, entre eles, a multidisciplinariedade, a efemeridade e a utilização do corpo humano enquanto força motriz do ritual (GLUSBERG, 2005).

O interesse deste estudo é compreender as significações e interações que a vestimenta pode oferecer nesta fase nomeada “pré-histórica” em que artistas, não necessariamente os cênicos, mas advindos de diversas expressões, realizam ações em que fazem da presença física a essencialidade de suas obras. O contexto cênico transforma a vestimenta em figurino e o eleva a outro nível de significação.

Patrice Pavis, ao conceituar “figurino”, explica: “desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro e põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade” (PAVIS, 1999, p. 168). Por esta definição, compreende-se

³ Glusberg (2005, p. 12) esclarece que o aparecimento da performance também acontece em outros momentos da história como, por exemplo, no teatro Nô e Kabuki, nos rituais tribais, nos mistérios medievais, nos espetáculos realizados por Leonardo da Vinci no século XV.

que a matéria-prima do figurino é a vestimenta; ela somente torna-se figurino no momento em que é transportada para a cena, ou seja, a conceituação do termo está vinculada ao contexto em que ele se apresenta.

O pesquisador e professor Fausto Viana comparte um entendimento similar: “quando a moda sobe ao palco teatral, torna-se traje de cena. Quando o traje de cena sai às ruas em uso social, há nitidamente uma inversão dos seus valores ritualísticos e artísticos” (VIANA; VELLOSO, 2018, p. 9). Viana (2015, p. 65) ainda propõe o uso do termo “traje de cena”. Explica que “o termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica e performance”⁴.

Portanto, a proposta deste estudo é observar quais características sobressaíram-se nos trajes utilizados por artistas visuais, músicos, poetas e intelectuais que, no começo do século XX e diante do niilismo da guerra, encontraram nas ações performativas uma potência para manifestar seus ideais. Para isso, perpassa em breve análise as *seratas* futuristas; as peças *Ubu-Rei* de Alfred Jarry, *Karawane*, do dadaísta Hugo Ball, *Le Coeur à Gaz*, de Tzara; os figurinos assinados por Picasso no balé *Parade*; o filme *Entr’acte*, de René Clair; o balé *Triádico*, de Oskar Schlemmer, entre outras menções.

As *seratas* futuristas: contradição e ousadia para um novo século

Ao futurismo estabeleceu-se como ponto de partida o dia 20 de fevereiro de 1909, quando o italiano Filippo Marinetti publicou o primeiro manifesto no jornal francês *Le Figaro*. Sob a proposta de “criar um novo ser humano, filho de um novo século e das grandes descobertas científicas”, o objetivo do movimento era promover uma “renovação global da sociedade” (FABRIS, 1987, p. 77).

Em contradição aos outros movimentos que viriam na sequência, o futurismo desde o surgimento mostrou-se favorável ao fascismo. No primeiro manifesto, Marinetti (1909) escreveu: “Queremos glorificar a guerra — a única higiene do mundo — o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutivo de anarquias, ideias pelas quais vale a pena morrer, e o desprezo da mulher”. E continua: “queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda vileza oportunista ou utilitária”⁵. Kirby, na publicação *Performance Futurist*, confirma esta relação:

⁴ Em confluência ao entendimento conceitual de Viana, o termo “traje de cena” será preferencialmente utilizado neste estudo.

⁵ Tradução disponível em: <https://entrelinhas.livejournal.com/53219.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.

É verdade que muitos dos futuristas eram fascistas. É verdade que Marinetti, já em 1914, foi um bom amigo de Benito Mussolini; que *Roma Futurista*, um jornal diário impresso para divulgar o movimento, também continha artigos elogiando o futuro ditador e as publicações futuristas posteriores às vezes eram dedicadas a ele ou continham sua foto⁶ (KIRBY, 1986, p. 4).

Com estes ideais, os futuristas se manifestavam por meio de atos públicos que muitas vezes mesclavam a dança, o teatro, a música e a poesia e eram apresentados ao público de forma improvisada e efêmera. Segundo Bozzola e Tisdall (1993), as manifestações nas ruas eram a mais eficiente forma de propagar o futurismo. Os autores relatam que em um domingo de manhã, Marinetti e seus amigos escalaram o topo da basílica de São Marcos, em Veneza, com um trompete e um alto falante para dizer insultos e divulgar sobre o futurismo.

As mais efetivas e características manifestações foram as *seratas* futuristas. Essas consistiam na combinação de teatro, concerto, assembleia política, discussão e desordem. Os participantes, que além do poeta Marinetti, incluíam os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella, tornaram-se famosos pela Itália inteira através de apresentações que geralmente terminavam em brigas e até mesmo em prisões (GLUSBERG, 2005).

Em princípio, os futuristas se reuniam em cafés e salas para reuniões, porém logo abandonaram estes locais por sentirem-se confinados. Assim também se sucedeu com os construtivistas russos, pintores e poetas⁷ que levaram o movimento às ruas de São Petersburgo, Moscou, Kiev e Odessa. Glusberg descreve a ousadia destes artistas russos através dos trajés:

Eles andavam nas ruas com os rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabanetes ou colheres nas casas de botão. O artista – diziam eles num manifesto publicado em 1913 – é um monarca, mas também é um jornalista e um decorador (GLUSBERG, 2005, p. 14).

⁶ Tradução minha para: “It is true that many of the futurists were Fascists. It is true that Marinetti, as early as 1914, was a good friend of Benito Mussoloni; that *Roma Futurista*, a daily newspaper printed to publicize the movement, also contained articles praising the future dictator, and that later Futurist publications were sometimes dedicated to him or contained his picture”.

⁷ Citam-se alguns nomes: Maiakovski, Burlíuk, Livshits, Lariónov, Gonchárova, Chklóvski e Klébnikov (GLUSBERG, 2005, p.13)

Nas descrições acima, nota-se que, com os trajes, tinham o propósito chamar a atenção das pessoas. A irreverência convergia com os ideais e entre declamações, discursos e ações corporais, utilizaram o traje como um aliado. Segundo Ana Maria Amaral (1993, p. 183), “Marinetti compreendeu que o meio é a mensagem, isto é, não importa o que se tem a dizer, mas mais importante é como dizemos”.

O que os futuristas usavam, fazia parte da indumentária do início do século. Os trajes masculinos da época eram compostos pela sobrecasaca e pela cartola (NERY, 2003, p. 194). Assim, se considerarmos a atitude desses artistas e poetas como uma apresentação performática, a base de seus trajes seria considerada bastante realista e o que os diferenciava eram os acessórios por eles adicionados às roupas, cuja forma de uso em nada poderia ser tradicional.

Em 1915 foi escrito o *Manifesto do Teatro Futurista Sintético*, assinado por Emilio Settimelli, Bruno Corra e Marinetti. Os critérios para o “teatro do futuro” deveriam ser “a dinâmica da máquina, a mecanização da vida, o princípio funcional do autônomo” (BERTHOLD, 2003, p. 483).

No que diz respeito aos figurinos e cenários específicos ao teatro, Berthold (2003) observa que estes apontavam em suas composições traços geométricos e cores fortes. Os elementos cênicos passaram a fazer parte do espetáculo, estabelecendo uma dinâmica. Luz, cenário e figurino tornaram-se também personagens através de um espaço cênico polidimensional.

Ubu-Rei e o espiral para as ideias vanguardistas

A peça *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry, que estreou em 10 de dezembro de 1896 no *Théâtre de l’Oeuvre* de Paris, é considerada uma obra fundante no que diz respeito às referências para os movimentos de vanguarda que surgiriam na sequência. Foi em 1888 a estreia da primeira versão de *Ubu-Rei*, que então se chamava *Os Poloneses*. Ao ingressar na escola de Rennes, Jarry conheceu os irmãos Morin e, no intuito de debochar da figura grotesca e opressora do professor de física, senhor Herbert, criaram a peça.

Na conferência da estreia de 1896, Jarry, com o rosto pintado de branco e bebericando em um copo, subiu ao palco e por dez minutos preparou a plateia ao que viria; ao final, sinalizou: “Quanto a ação que vai começar ela se passa na Polônia, isto é, em Lugar Nenhum” (JARRY, 1986, p. 149).

Sobre os trajes da peça, Jarry sugerira ao diretor Lugné-Poe: “uma máscara para identificar o personagem principal, Ubu, que usaria uma cabeça de cavalo feita de papelão presa ao pescoço [...] e os trajes deveriam ter o mínimo de cor e exatidão histórica possível” (GOLDBERG, 2006). Glusberg ressalta: “Seus figurinos [de Ubu-Rei] sepultaram a arcaica tradição realista no teatro” (2005, p. 13). Fato é que o traje utilizado pelo protagonista Pai Ubu se tornou elemento icônico da peça. Em outras montagens, o macacão branco de grandes dimensões em formato de pera retorna para cena.

Idealizado por Jarry em xilogravura para a primeira versão, o macacão estampa na parte frontal um traçado em espiral que se inicia na região umbilical do seu corpo e termina na extremidade do tronco, da parte lateral, paralelo ao braço direito. Na cabeça, o ator utiliza um capuz que lhe cobre toda a expressão facial (figura 1).

O recurso do enchimento que altera as proporções do corpo do ator é um recurso presente desde o surgimento das comédias na Antiguidade greco-romana. O efeito era denominado *somation* e tinha como intenção realçar o ridículo (ARAÚJO, 1991, p. 98), condição que se reafirma em *Ubu-Rei* em consonância com o tom da dramaturgia, recheada de ironia e crítica.

FIGURA 1 – PERSONAGEM QUE DÁ TÍTULO À PEÇA *UBU-REI*⁸ E SEU FIGURINO



FONTE: BERGSTROM, B. Suécia, Marionetteatern, *Ubu Rei*, de A. Jarry. 1964.
In: AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993. p. 158.

⁸ Esta foto se refere à montagem realizada pela Cia. Marionetteatern, em 1964, na Suécia, com direção de Michael Meschke. Nesta versão, o personagem não utiliza o capuz mencionado no texto.

O traje cumpre a função de agigantar o ator e a estampa de espiral centralizada na região umbilical traz a conotação de infinito. Assim, o figurino nos possibilita a visualizar Pai Ubu como figura centralizadora, grande, poderosa. No entanto, a roupagem agigantada desproporciona a cabeça, que aparenta ser bem menor que o corpo, reafirmando a imbecilidade da personagem.

Afirmando a importância de *Ubu-Rei* enquanto referência para o futurismo, vale lembrar que Marinetti, influenciado por Jarry, escreveu *Roi Bombance*. A peça, que estreou em 1909, dois meses após o primeiro manifesto, também no *Théâtre de l'Oeuvre*, trazia uma sátira à revolução e à democracia em que o poeta-protagonista *l'Idiot*, reconhecendo a guerra entre “os comedores e os comidos”, suicidava-se em desespero (GOLDBERG, 2006).

Dadá e o traje como manifestação para a antiarte

O dadaísmo, fundado por Tristan Tzara, Hans Harp e Marcel Janko, nasceu em Zurique no ano de 1916 com uma proposta de antiarte (GOLDBERG, 2006, p. 15). Tzara ressalta que o movimento nasceu de uma exigência moral, de “um desejo implacável de combater a moral absoluta”. Considerado um dos mais radicais no contexto das vanguardas, Dadá nasceu de uma revolta dos jovens da época:

Para compreender como nasceu Dadá é preciso imaginar, de um lado, o estado de espírito de um grupo de jovens naquela espécie de prisão que era a Suíça na época da Primeira Guerra Mundial e, de outro, o nível intelectual da arte e da literatura naquele tempo. Claro, a guerra tinha de acabar e, depois dela, nós iríamos ter outras. Tudo isso caiu naquele semiesquecimento a que o hábito chama história. Mas por volta de 1916-1917, a guerra parecia que não teria mais fim. Além disso, de longe, tanto para mim como para meus amigos, ela assumia proporções falseadas por uma perspectiva demasiado ampla. Daí o desgosto e a revolta. Éramos decididamente contra a guerra, sem cair, porém, nas posições fáceis do pacifismo utopista. Sabíamos que não se podia suprimir a guerra, a não ser extirpando as suas raízes. A impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a todas as formas de civilização ditas moderna, às suas próprias bases, à lógica, à linguagem, e a revolta assumia formas em que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos. Não se deve esquecer que, na literatura, um sentimentalismo invasor mascarava o humano e que o mau gosto com as pretensões de grandeza grassava em todos os setores da arte, caracterizando a força da burguesia em tudo aquilo que ela tinha de mais odioso... (MICHELI, 2004, p. 131).

O fragmento acima transpõe a declaração que Tzara proferiu em uma entrevista à rádio francesa, concedida em 1950. O relato é bastante esclarecedor para entendermos a guerra como

motivadora para a criação deste movimento antiarte e que teve como palco de estreia o Cabaré Voltaire, em Zurique, aberto em 1916 pelo poeta alemão Hugo Ball e pela cantora Emmy Hennings.

O estabelecimento, que atraía a atenção de muitos artistas e apreciadores da arte, era uma pequena sala com capacidade aproximada para cinquenta pessoas. A programação incluía leitura de poemas, concertos, poesias sonoras, exibição de pinturas e danças com figurinos bizarros. Estas apresentações por muitas vezes aconteciam simultaneamente (SANDFORD, 1995, p. 17).

Em uma das apresentações, na qual recitou seu primeiro “verso sem palavras” ou “poema sonoro”, Ball aparecera vestido com um alto chapéu em formato cilíndrico, listrado de branco e azul, as pernas cobertas com tubos de papelão azul que subiam até as coxas. Por cima dos ombros um enorme colarinho de papelão, de cor escarlate por baixo e dourado por cima (figura 2). O poeta teve que ser carregado no escuro até o palco, onde havia três pedestais de partitura musical. No palco, recitou calma e solenemente (GOLDBERG, 2006, p. 61).

FIGURA 2 – CENA DA PEÇA HUGO BALL, *KARAWANE*



FONTE: MARINOZZI, Gastón García. Estepario. **Blog Barrio Chino**, 29 abr. 2008.

Disponível em: <https://barriochino.wordpress.com/2008/04/29/estepario/>. Acesso em: 8 jul. 2019.

O estabelecimento teve seu fechamento após cinco anos em decorrência dos desencontros com o proprietário do local. Entretanto, Dadá manifestou-se em outros países. Nova York, teve como ícone os artistas Marcel Duchamp e Picabia, que no ano de 1917 se dedicaram a uma atividade análoga e até mais ousada daquela dos dadaístas suíços e alemães. Na exposição do salão dos independentes, Duchamp enviou um mictório, produto comercial de série, sob o título de *Chafariz*, como sendo uma peça de arte. Ainda na mesma noite do vernissage, o amigo de Duchamp, Arthur Cravan, performou como se convidado a conferencista sobre pintura. Micheli relata:

[...] completamente bêbado, arrastando uma mala, que esvaziou sobre a mesa do conferencista, começou a tagarelar a respeito de roupas íntimas sujas e fez menção de desabotoar as próprias roupas, em meio à indignação dos presentes, aos gritos das senhoras que pudicamente escondiam as faces. Só a polícia conseguiu afastar aquele estranho conferencista (MICHELI, 2004, p. 139).

A suposta conferência inferia o protesto e a negação almejada pelos dadaístas. Conforme a descrição, observa-se que o traje intervém na performance. Através do ato intencional de levar a mão para desabotoar o paletó, Cravan cria uma situação constrangedora e chocante que exalta os presentes. Além disso, utiliza peças íntimas do vestuário, neste caso, como objeto cênico, também na intenção de constranger a plateia.

Em 1920, uma exposição de quadros, esculturas e objetos diversos, organizada por Ernest, Baargeld e Arp, no pátio interno de um café em Zurique, recebeu a intervenção de outra performance. A saber:

Para chegar até o pátio era preciso atravessar os banheiros, na entrada uma moça vestida para a primeira comunhão recitava versos obscenos. No meio do pátio, erguia-se um objeto de madeira dura de Ernest, tendo ao lado um machado preso a uma corrente: o público era convidado a empunhar o machado e a destruir a escultura (GOLDBERG, 2006, p. 144).

Mais uma vez o traje surge como elemento inusitado para exercer a crítica: a veste cristã de “primeira comunhão” que em nada combinaria com os versos obscenos ali recitados. Este contraste entre vestimenta e ação descarta o legado predominante do figurino como mera ilustração que fora mantido ao longo da história ocidental.

Nas performances organizadas por André Breton, quando ainda participou do movimento dadaísta, na Salle Gaveau, em Paris, entre 1920 e 1923, também havia propostas de trajes sob condições ousadas. Uma delas é *Vous m’oubliez* que, segundo o autor, “resultou

num escândalo indescritível”. Breton aparece com dois revólveres amarrados nas têmporas, Paul Éluard surge vestido aos trajes de bailarina clássica, Philippe Soupault, vestido apenas em mangas de camisas e Theodore Frankel trajava apenas um avental branco (GLUSBERG, 2005).

Le Coeur à Gaz, realizada em 1923, foi denominada como uma “complicada paródia do nada”. A história era composta por personagens que se denominavam Pescoço, Olho, Nariz, Boca, Orelha e Sobrancelha e tinham como objetivo alinhar um rosto (figura 3). Os artistas performaram vestidos em elaborados trajes de papelão que foram projetados por Sonia Delaunay (GOLDBERG, 2006).

A partir de todos esses exemplos citados, pode-se observar que a vestimenta fora um importante subsídio para os dadaístas se manifestarem em prol dos preceitos da antiarte.

FIGURA 3 – CENA DA PEÇA *LE COEUR À GAZ*



FONTE: *LE COEUR à gaz*. Fotografia. 1921. In: *LE COEUR à gaz*/Tristan Tzara. **Le silence qui parle**, 15 maio 2009. Disponível em: <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2009/05/15/le-coeur-a-gaz-tristan-tzara/>. Acesso em: 16 jun. 2019.

O surrealismo e o novo espírito

Breton rompeu com Tzara e os dadaístas em 1923 e em 1924 lançou o *Manifesto Surrealista*. A partir deste novo movimento estabeleceu uma autoridade despótica, desafiada por cismas e brigas até sua morte em 1966 (MICHELI, 2004).

Enquanto Dadá tinha a negação como prática da liberdade, os surrealistas buscaram o fundamento de uma “doutrina” a essa liberdade. Encontraram em Marx o entendimento de uma liberdade social e nas teorias de Freud os fundamentos para a liberdade individual. Micheli contextualiza esta mudança da negação para a afirmação:

A posição de Dadá era uma posição provisória, surgida da náusea da guerra e buscada no esfacelamento do pós-guerra. Agora os temas haviam mudado, pelo menos em parte; a situação tendia ao estancamento, os “escândalos” surgiam com cada vez menos eficácia para manter vivo o significado da revolta intelectual contra a sociedade. Ainda assim, a fratura da crise continuava aberta, gerando mal-estar (MICHELI, 2004, p. 151).

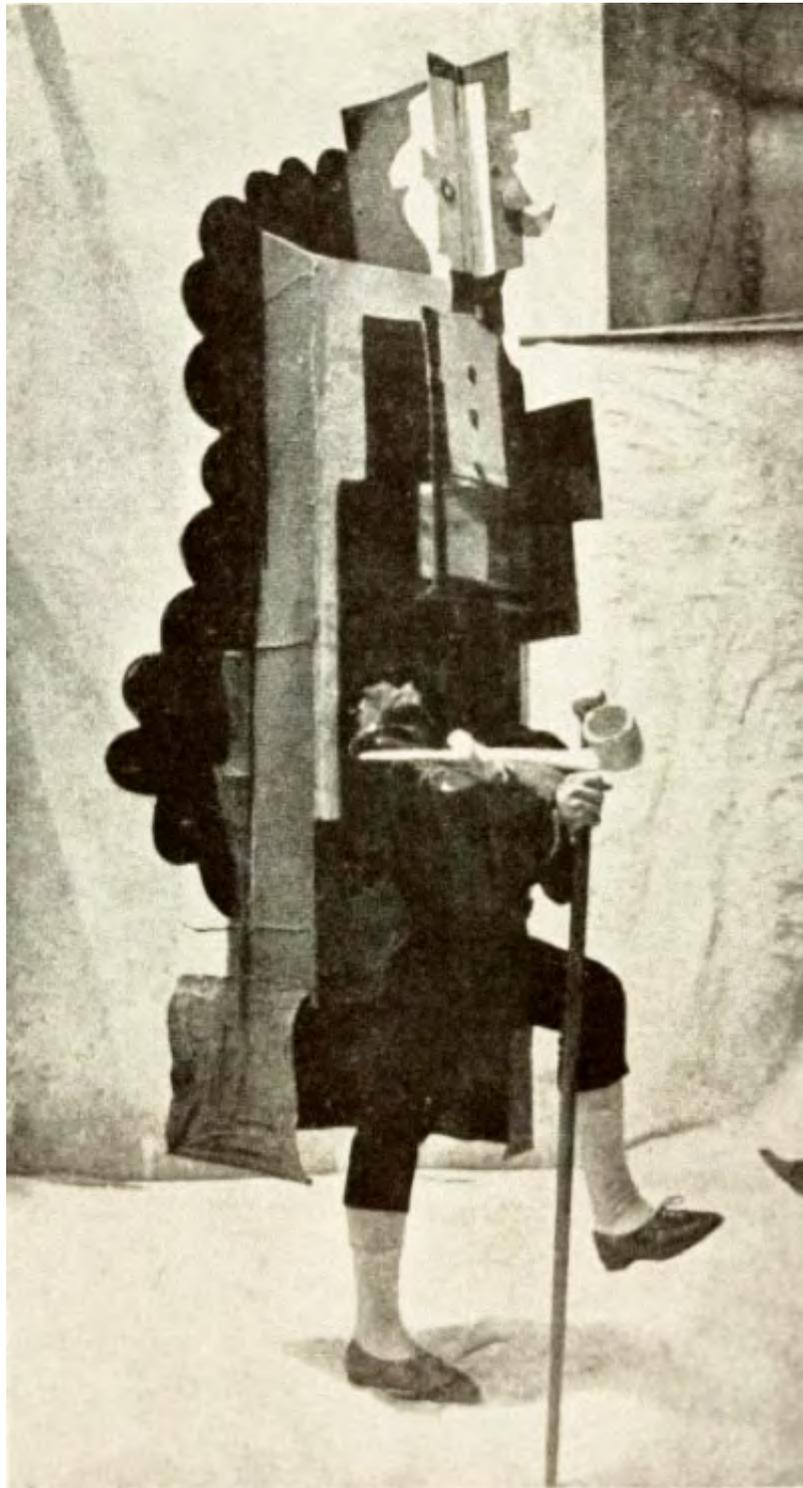
Com a pouca eficácia dos “escândalos”, os surrealistas deixaram as performances e concentraram seus trabalhos na difusão de poesia, ensaios, manifestos, pinturas, colagens, esculturas e cinema. No entanto, seus preceitos, enquanto provenientes de uma lógica onírica, confluem em diversos aspectos à arte da performance.

A exemplo, tem-se o balé *Parade*, obra coletiva escrita por Jean Cocteau com música de Erick Satie, coreografias de Leonide Massine e figurinos e cenários compostos por Pablo Picasso. Mesmo que levado ao palco em 1917, antes do Primeiro Manifesto, tornou-se referência no alinhamento da performance com o surrealismo devido ao prefácio de Apollinaire, que menciona a palavra “surrealismo” para explicar a proposta de um “novo espírito” que *Parade* viria inaugurar e que futuramente seria adotado no pós-guerra. A saber: “Havia em *Parade* uma espécie de surrealismo em que vejo o ponto de partida para uma série de manifestações do Novo Espírito” (APOLLINAIRE, 1972⁹ *apud* GOLDBERG, 2006, p. 68).

O espetáculo causou grande tumulto na noite de estreia; Satie utilizou o som de sirenes e ruídos de máquina de escrever, o argumento de Cocteau satirizava o *music-hall* e incorporava cenas cotidianas – pela primeira vez utilizadas em um balé. O público sentiu-se enganado e os artistas só conseguiram fugir da plateia graças à intervenção de Apollinaire, que apareceu vestido com um uniforme de tenente do exército (GLUSBERG, 2005).

⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *Apollinaire on Art*. Essays and Reviews 1902-1918. Organização L. C. Breuning. Nova York: Thames & Hudson, 1972.

FIGURA 4 – FIGURINO DO BALÉ *PARADE*



FONTE: PICASSO, Pablo. Déuxieme Manager – Kostüm aus “Parade” des Russischen Balletts. In: RAYNAL, Maurice. **Picasso**. Munique: Delphin Verlag, 1921, p. 360. Disponível em: <https://archive.org/stream/picasso00raynuoft#page/n359/mode/2up>. Acesso em: 16 de jun. 2019.

Com relação aos figurinos criados por Picasso, Goldberg (2006) salienta que a concepção em diferentes formas e cores remetia às obras do próprio artista. Evidenciavam formas geométricas em proporções exacerbadas e cobriam todo o rosto com máscaras disformes, em ângulos, nas cores vermelha, amarela e preta. O resultado plástico dos figurinos de Picasso foi notavelmente peculiar aos seus trabalhos em tela e sua arte cubista (figura 4).

Através da análise das imagens da obra, nota-se coerência plástica para a composição dos cenários e figurinos; entretanto, a composição destes figurinos era aparentemente limitadora para a expressão corporal dos bailarinos, o que gerou polêmica aos olhos da crítica. Com dimensões quase monumentais, desproporcionais aos padrões de modelagem de uma vestimenta comum, as peças preenchiam o palco, elevando o conceito do traje para além do sentido de mera caracterização conforme o senso comum do tradicionalismo teatral.

Também é imprescindível mencionar a famosa imagem da bailarina no filme *Entr'acte*, de René Clair, que fora apresentado entre os atos do balé *Relâche*. Na cena, era Picabia quem dançava usando saia de renda (figura 5). As imagens eram tomadas de baixo para cima, através de uma chapa de vidro. O movimento da saia e das pernas proporcionava um estado que se aproxima da experiência do sonho, conforme analisou Deleuze, sob contexto de seus estudos sobre o cinema de diferença. O filósofo utiliza a cena para exemplificar o estado de indiscernibilidade que o circuito de anamorfoses proporciona: a saia se abre como uma flor, a flor abre e fecha sua corola, estende suas pétalas e estica seus estames, tornando-se novamente as pernas da bailarina (DELEUZE, 2007, p. 73). O traje em *Entr'acte*, portanto, surge novamente como potencial coadjuvante na construção das cenas performativas dos movimentos de vanguarda.

FIGURA 5 – CENA DO FILME *ENTR'ACTE*, DE RENÉ CLAIR



FONTE: *ENTR'ACTE*. Direção: René Clair. 1924. Paris: Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou.
Disponível em: <https://petitegalerie.louvre.fr/oeuvre/entr'acte>. Acesso em: 16 jun. 2019.

Bauhaus: vestindo a forma e o movimento

Em 1919 foi fundada por Walter Gropius a escola de artes alemã Bauhaus. Sob o manifesto de unificação de todas artes em uma “catedral do socialismo”, expressava com otimismo um auspicioso projeto de recuperação cultural de uma Alemanha dividida e empobrecida no pós-guerra (GOLDBERG, 2006, p. 82).

A partir de 1921, Oskar Schlemmer tornou-se diretor dos departamentos de dança, escultura e teatro e transformou o setor de escultura num verdadeiro espaço cênico, pois considerava o espaço também uma experiência corporal e não meramente visual. Para o diretor, eram duas as principais características de seu tempo: a abstração e a mecanização (AMARAL, 1993).

Em 1922, Schlemmer estreou no Teatro Municipal de Jena o balé *Triádico*. A obra, que lhe proporcionou renome internacional, trazia diversos elementos da performance. O nome *Triádico* fazia relação ao número três por três fatores: a cena era composta sempre por três bailarinos, continha três partes da composição sinfônica e arquitetônica, e também por ser a fusão entre dança, figurinos e música (GOLDBERG, 2006, p. 101).

FIGURA 6 – BALÉ TRIÁDICO



FONTE: SCHNEIDER, Ernst. Costumes by Oskar Schlemmer (Bauhaus) for the Triadic Ballet, at Metropol Theater in Berlin. 1926. Apic/Getty Images. In: BROWN, Kate. The Bauhaus did Ballet? See the Surreal Costumes From the German Design School's Little-Known Performance. **Artnet News**, 22 jan. 2019. Disponível em: <https://news.artnet.com/exhibitions/triadic-ballet-bauhaus-1444630>. Acesso em: 16 de jun. 2019.

As músicas, compostas Paul Hindemith no piano, faziam um paralelo entre os figurinos e a linha matemática e mecânica do corpo. Estes aspectos proporcionavam uma unidade de concepção e estilos, em que os dançarinos se assemelhavam com bonecos regidos pela música (figura 5). Goldberg destaca que, após muitas horas, o espetáculo tornava-se uma “revisão metafísica” em que os bailarinos vestiam dezoito figurinos em doze coreografias. A qualidade da coreografia seguia os elementos sinfônicos da música. O processo de trabalho constituía-se de forma surpreendente. “Primeiro vinha o figurino, depois a busca pela música. Música e figurinos conduziam para a dança” (GOLDBERG, 2006, p. 102).

Na intenção de integrar, numa só linguagem, figurinos, música e dança, Schlemmer estabeleceu novas diretrizes à vestimenta cênica em que o corpo natural se tornava alma do corpo geométrico na composição do espaço. Seriam, na verdade, espécies de esculturas ou formas arquitetônicas que se acoplam ao corpo dos atores, e os atores, por sua vez, espécie de engrenagens que colocam essas formas geométricas em movimento.

Por motivo de desentendimentos, Schlemmer desligou-se da escola em 1929. Em 1933, as pressões do governo de Adolf Hitler determinaram o fechamento da escola. Porém, as últimas experiências cênicas de Schlemmer visavam estender suas pesquisas à pintura e à escultura, na utilização do espaço. Glusberg ainda salienta que alguns de seus trabalhos dos anos 1920, como *Figuras no Espaço* e *Dança no Espaço*, foram também importantes precursores do que viria ser a chamada arte da performance (GOLDBERG, 2006).

O vazio da guerra e o preenchimento das formas

Diante do contexto bélico que no século XX insurgiu, os movimentos artísticos de vanguarda encontraram nas ações performativas um meio de acenar para mundo o novo rumo que iriam tomar. Identificar as possibilidades que os trajes de cena proporcionaram junto a essas ações é algo bastante surpreendente e instigante. Pode-se observar que tais ações, em seus diferentes objetivos, nortearam um novo paradigma para o estatuto da arte na contemporaneidade.

Até o século XIX, a vestimenta cênica esteve relacionada às delimitações do palco, como um elemento a ser vestido pelo ator ou bailarino. As concepções eram predominantemente pautadas no compromisso com a caracterização da personagem. As transformações decorrentes da arte no século XX, entre tantos outros aspectos, proporcionaram o aspecto multidisciplinar para a arte ocidental. Surgem então as ações performativas como forma manifesta dos movimentos de vanguarda e que, mais adiante, no panorama histórico da arte, decorreriam nos *happenings*, na *body art* e na arte da performance. Desde então o figurino ultrapassou os limites da cena teatral e avançou até as galerias, as ruas, as exposições e passou a adquirir funcionalidade sobre o corpo do performer.

Os primeiros trabalhos relativos à performance no século XX foram as manifestações públicas do movimento futurista e do construtivismo russo. Neles pode-se perceber a utilização do traje como elemento improvisado à cena.

No espetáculo *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry, os figurinos assumiram o descompromisso com o realismo cênico e apontam novos rumos para o fazer teatral. As performances da-

daístas e surrealistas introduziram muito mais ousadia em relação aos trajes. Por vezes, delimitaram o movimento, mas causaram grandes efeitos visuais como no balé *Parede* ou na performance *Karawane* de Hugo Ball.

Sob outra perspectiva, Schlemmer designou ao figurino a responsabilidade de contribuir ativamente na concepção do espetáculo. Calculados com precisão matemática, permitiram ao corpo do ator adquirir formas geometrizadas e resultaram em trajes esculturais que antecipariam muitos dos trabalhos com a arte da performance realizados a partir dos anos 1970.

Os trabalhos aqui escolhidos certamente não contemplam a diversidade de eventos performativos que ocorreram no início do século XX. Neste contexto, ainda caberia explorar muito mais como, por exemplo, as propostas de Antonin Artaud para o traje ritual; as experiências cênicas do teatro sintético futurista; a concepção dos figurinos do balé *Relâche*, de Picabia; Flávio de Carvalho, que no Brasil se destacou como precursor da arte da performance a partir da década de 1930 com os trabalhos *Experiência n° 2*, *Experiência n° 3* e *O bailado do Deus Morto*. Em *Experiência n° 3*, de 1956, por exemplo, o artista “desfilou” pelas ruas do centro de São Paulo vestindo uma saia e lançando seu traje de verão masculino para climas quentes (COHEN, 2004).

O que se observa na atualidade é que as primeiras décadas do século XX foram somente a introdução de um período de intensas experimentações para o artista performativo com o traje de cena. A partir da década de 1970, a arte da performance estabeleceu-se por definitivo enquanto modalidade artística. No Brasil, os trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape instauraram a participação ativa do público pelo “vestir” nas respectivas obras *Parangolés*, *Camisa de força* e *Divisor*.

As performances feministas trouxeram questões do corpo e, em consequência disto, os trajes tornaram-se forte elemento de interação. Exemplo a ser destacado são os figurinos animados criados pela performer americana Pat Oleszko. A artista cria trajes inusitados e de proporções monumentais que ela mesma veste e desfila pelas ruas e eventos de Nova York desde 1970 (GOLDBERG, 2006).

Contudo, fica a reflexão de que o traje de cena contemporâneo traz em sua essência os vestígios de um início de século demarcado pela sensação de vazio que os eventos bélicos proporcionaram ao indivíduo de seu tempo. Forma e movimento vieram preencher este sentimento de vazio, e o que se viu foi o redimensionamento das formas humanas em novas proporções e em um corpo geometrizado. Os trajes, além de caracterizar propuseram também funcionalidade, e a ousadia na vestimenta tornou-se arma para o artista manifestar suas inquietações diante do inusitado novo século. Todas essas possibilidades que a performance e o traje performático descobriram sob os efeitos da Primeira Guerra perduraram no século XX e chegam ao século XXI nos revelando muitas possibilidades.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- ARAÚJO, Nelson. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BOZZOLA, Ângelo; TISDALL, Caroline. **Futurism**. Londres: C. S. Grafics, 1993.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. reimp. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JARRY, Alfred. **Ubu-Rei**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- KIRBY, Michael. **Performance futurist**. Nova Iorque: Paj Publications, 1986.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifeste du Futurisme. **Le Figaro**, Paris, 20 fev. 1909. Versão em português disponível em: <https://entrelinhas.livejournal.com/53219.html>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- MICHELÍ, Mario de. **As vanguardas artísticas**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro: Senac, 2003.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANDFORD, Mariellen R. **Happenings and other acts**. Londres: Routledge, 1995.
- VIANA, Fausto. **Para vestir a cena contemporânea**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela M. **Roland Barthes e o traje de cena**. São Paulo: Eca- Usp, 2018. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/252>. Acesso em: 8 jul. 2019.

Vestir a invenção: poéticas de guerrilha artística em ações coletivas

Wearing the invention: poetics of artistic guerrilla in collective actions



ARIANNE VITALE CARDOSO¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1916-9573>

RENATO BOLELLI REBOUÇAS²

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8454-3720>

[resumo] O artigo apresenta práticas contemporâneas para a criação de indumentárias que se apropriam da materialidade para criar dispositivos, nas quais os papéis do criador/designer e do performer se misturam e contaminam. Para delinear esses atravessamentos, apresentaremos a construção da obra *INVENÇÃO*, desenvolvida como uma ação coletiva integrante do projeto “Vista a sua Existência”, idealizado pela Usina da Alegria Planetária (UAP) em conjunto com diversos artistas envolvidos no processo de forma dinâmica. O resultado da obra, em constante movimento, desloca seu foco para o relacionamento direto com a experiência do fazer e para a hibridez de linguagens e suportes, ativando dimensões políticas em escala urbana.

[palavras-chave] **Figurino. Performance. Arte pública. Coletividade. Materialidade.**

[abstract] This article presents contemporary practices for the creation of costumes which appropriate the materiality to create devices, mixing and contaminating the roles of the creator/designer and the performer. To expose these crossings, we will present the construction of the project *INVENÇÃO*, which was developed as a collective action connected to the project Wear Your Existence, conceived by the UAP Art Platform in a conjoined work process between several artists. The artistic result is in constant movement, shifting its focus to the direct relationship with the experience of doing whose result occurs in the hybridity of languages and supports, activating urban and political dimensions.

[keywords] Costume. Performance art. Public art. Collectivity. Materiality.

Recebido em: 21-03-2019.

Aprovado em: 05-06-2019.

¹ Mestre em Artes pela USP. Doutoranda no PPGAC-USP.
E-mail: ariannevc@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2357073595773689>.

² Mestre em Artes pela USP. Doutorando no PPGAC-USP.
E-mail: bolellireboucas@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9406647049065152>.

Introdução

A visualidade da cena contemporânea tem se expandido em estratégias de ação híbrida nas quais os papéis do criador/designer e do performer se misturam e contaminam, assim como a relação com as matérias e os materiais, que se tornam impulso de ação para o corpo em estratégias não mais pautadas na concepção do design, mas nos elementos que são manipulados durante a dinâmica efêmera do fazer artístico.

Estas práticas, que se manifestam em diferentes linguagens, têm ampliado o processo de criação do figurino/indumentária, borrando assim os limites entre artes cênicas, arte visuais, a moda e os estudos da performance, dando origem a obras que versam sobre a imagem e o uso/comportamento/ação diante do fazer e da materialidade presente nos elementos utilizados. Assim, temas como a composição da personagem, a coerência com um texto ou narrativa preexistentes e a funcionalidade/viabilidade com relação ao ator/atriz/performer dão lugar a outras investigações, como a produção de um sentido de *work in process* (o processo de criação é que dá origem à imagem/resultado), a busca/coleta/escolha de materiais como trajetória narrativa e as possibilidades oferecidas pela criação em relação ao corpo e ao espaço em que está inserido.

O resultado da obra encontra-se em constante movimento, deslocando seu foco para o relacionamento direto com a experiência do fazer. A prática, neste sentido, abarca possíveis “erros” e torna-se caminho, percurso, ela mesma processo de criação e performance, pois exige presença e ação. Torna-se descoberta. Neste contexto, o fazer, muitas vezes coletivo, expandido, incentiva as relações entre diferentes realidades, gêneros, classes, áreas e grupos, versando entre o popular e o erudito, o artificial e o natural, a precariedade e a sofisticação, propondo a contaminação e a sobreposição de visualidades, estéticas e significações a partir dos repertórios individuais. Assim, cada participante inscreve, de diversas maneiras, o processo vivido no próprio corpo e, ainda, expõe seu corpo ressignificado.

A partir desta premissa, atravessaremos a construção da obra *INVENÇÃO* (figura 1), desenvolvida como uma ação coletiva integrante do projeto “Vista a sua Existência”, idealizado pela Usina da Alegria Planetária (UAP)³, num trabalho que se deu em conjunto entre diversos artistas e colaboradores. Cada elemento participante da composição dessa obra apresenta-se como resultado de uma criação que perpassa os limites entre as linguagens e também o das autorias na compreensão e afirmação da arte como processo, para a efetivação de uma imagem manifestada através das trocas de materiais e sua transformação, além das afetividades expressadas em performances, fotografias e ações urbanas resultantes.

³ A Usina da Alegria Planetária (UAP) é uma plataforma de criação e pesquisa que, desde 2010, propõe a troca livre entre artistas. Oferece um espaço de experimentação e discussão deslocado da cidade, no qual a imersão junto à natureza possa oferecer alternativas à produção contemporânea. Desde 2012, seu Programa de Residência Artística recebe artistas brasileiros e estrangeiros para visitas, práticas compartilhadas e imersões, promovendo a interação entre o fazer e a construção de linguagem. Para saber mais: www.uap-residence.com.

Chamamos este fazer de uma experiência de guerrilha, não apenas pelo imaginário político que ele carrega, mas sobretudo por seu processo de realização, baseado mais em táticas do que em estratégias, em procedimentos não convencionais perpetrados por grupos em detrimento dos indivíduos e caracterizado pela extrema mobilidade de seus combatentes/artistas.

FIGURA 1 – LAMBE-LAMBE COM A OBRA *INVENÇÃO*, PROCESSO CRIADO EM RESIDÊNCIA ARTÍSTICA NA UAP, 2014



FONTE: LAVEZZARO, Andrea. **Lambe-lambe INVENÇÃO vista a sua existência**. 1 fotografia. 2014. Na imagem, performance de Renato Bolelli Rebouças, máscara de Arianne Vitale, capa e estêncil Renato Bolelli Rebouças, idealização de imagem de Kabila Aruanda, intervenção gráfica de Marx Deganelli.

Processos de criação híbridos: a cena contemporânea expandida (ou camadas, camadas, camadas)

A trajetória que compõe a obra *INVENÇÃO* baseia-se na composição livre de fragmentos que atravessaram tempos e espaços variados, sendo produzida de maneira autoral e coletiva, reconfigurando-se e expandindo-se a cada nova etapa de criação/intervenção. Cada criador agregou ativamente ao resultado elementos e camadas não só materiais, mas também sensíveis, que transformam as imagens a cada operação realizada e os imaginários aos quais as associamos.

A proposta de trabalho iniciou-se numa colaboração entre os cenógrafos e figurinistas Arianne Vitale Cardoso e Renato Bolelli Rebouças em 2012, a partir de residências artísticas e da troca de fragmentos de materiais coletados por ambos em diferentes localidades: Berlim e São Paulo, respectivamente. A coleta de materiais usados/abandonados tem sido uma prática desenvolvida pelos artistas em suas pesquisas, e resultou na seleção de tecidos e outros elementos (como passamanarias, fitas, broches, botões e outros acabamentos) enviados para os dois locais como “cartas-surpresa” (figura 2). Cada artista, ao receber os materiais, criou elementos independentes, como a máscara e parte da indumentária utilizada em *INVENÇÃO*. As peças produzidas foram registradas e compartilhadas em fotografias entre os artistas.

FIGURA 2 – PACOTE ENVIADO PELO CORREIO DE BERLIM PARA A UAP COM DIVERSOS PEDAÇOS DE TECIDOS E PRECIOSIDADES, EM 2012



FONTE: REBOUÇAS, Renato Bolelli. *Preciosidades do velho mundo*. 1 fotografia. 2012.

A máscara, criada por Cardoso, foi modelada apenas pela combinação do tecido com o látex, que é uma resina natural da borracha, aplicada diretamente com as mãos sobre o tecido em uma base de rosto de manequim. A técnica foi aprimorada a partir do uso do látex em experimentações sobre tecidos e peças de crochê que modelavam e davam forma às máscaras emborrachadas e aos adereços manufaturados, realizados em 2013 (figura 3), que resultaram na série de fotografias performáticas *Upcycling Dream*, apresentada no centro cultural Kunstraum Bethanien, em Berlim.

FIGURA 3 – MÁSCARA CRIADA NO ATELIER DE ARIANNE VITALE CARDOSO NA LENAU ST, BERLIM, EM 2012



FONTE: CARDOSO, Arianne Vitale. **Upcycling dream** – máscara de látex com peruca azul. 1 fotografia. 2013.

Já a peça criada por Bolelli Rebouças (figura 4) a partir dos fragmentos de tecidos coletados em feiras e mercados de pulgas em Berlim une diferentes texturas, como tecidos brocados para roupas de festa e estofados antigos, com diferentes densidades e cores/estampas. Os fragmentos foram costurados entre si formando uma *assemblage*, aproximando-se menos da ideia de figurino do que de um objeto têxtil.

O estêncil estampado na peça com tinta spray – técnica usada como pichação de palavras de protesto nas ruas e na criação de grafites em fachadas urbanas – é tomado como um ato de inscrição sobre a peça, inaugurando, através da própria palavra, o ato. No processo que aqui analisamos, a palavra *INVENÇÃO* sobre o tecido alude à criação de algo imprevisto, inédito. O estêncil é usado para desenhar nas paredes, mas também reverbera aqui como estampa para a peça, borrando os limites entre superfície, corpo e espaço, expandido a linguagem do fazer e seus instrumentos.

FIGURA 4 – INDUMENTÁRIA/ OBRA TÊXTEL CONFECCIONADA NO ATELIÊ DA UAP, EM COTIA/SP



FONTE: REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Roupa invenção**. 1 fotografia. 2014.

Em 2014, Cardoso realiza residência artística na sede da UAP, trazendo para a imersão junto ao coletivo as máscaras e adereços da série *Upcycling Dream*. Os fragmentos coletados e selecionados no ateliê em Cotia, que foram enviados para Berlim, retornam em novo formato, em busca de movimento, uso, animação, vida. Despertam. Assim, a partir da espontaneidade das ações artísticas efêmeras, deu-se a junção dos elementos que constituem a performance

(figura 5): a máscara e a veste com o inscrito *INVENÇÃO*, ambos com o mesmo tecido, criados em diferentes contextos (São Paulo e Berlim), acabam por configurar um conjunto. Para a composição desta imagem, são incluídos dois malotes oficiais da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo contendo projetos para avaliação referentes a um edital municipal, que estavam sob a guarda de um dos artistas no período, pois integrante da comissão avaliadora do edital. Uma nova camada é apresentada ao conjunto, redirecionando seu resultado (sempre provisório).

Deste modo, a figura construída sob o corpo de Bolelli Rebouças foi sendo composta organicamente, e recebeu ainda a colaboração dos artistas Kabila Aruanda e Bukuritós Aruanda, do coletivo UAP, além da documentação da fotógrafa brasileira radicada em Berlim Andrea Lavezzaro, que também participou da residência, propondo durante a performance sugestões para locações e para a construção de situações. A imagem criada pelo grupo, condensada nesta figura corporal, recebeu, portanto, diversas camadas de materiais, significados e intenções. A materialidade das peças, mais do que a noção de personagem ou cena, foi determinante para a composição, articulando texturas, cores, volumes em estranhamentos estéticos. Na rua de terra batida da zona rural onde se localiza a UAP, aconteceu, em alguns minutos, a performance; surge então *INVENÇÃO*, surpreendendo o próprio grupo, tomada como uma ação pensada inicialmente para a fotografia, e que seguiu se desdobrando em outras imagens e camadas, como veremos.

Qual imaginário cada artista possuía durante as proposições e após estas? Quais as relações possíveis entre arquivos e repertórios individuais e coletivos e como traduzi-los? E ainda: como operar num processo em constante movimento, no qual todas as bases de criação encontram-se disponíveis para a transformação?

FIGURA 5 – RENATO BOLELLI REBOUÇAS EM PERFORMANCE REGISTRADA NA UAP, DURANTE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA COLETIVA REALIZADA EM 2014



FONTE: LAVEZZARO, Andrea. *O homem que carrega malotes*. 1 fotografia. 2014.

O caminho dos materiais se explicita, portanto, dando luz às peças que foram reinseridas e trabalhadas manualmente e, posteriormente, retornaram como performance. Após a fotografia, a imagem foi manipulada pelo designer gráfico Marx Deganeli a partir da concepção de Kabila Aruanda (figura 6), deslocando novamente o contexto do corpo-performance e instalando-o numa paisagem referente a uma manifestação ocorrida no centro da cidade de São Paulo no ano de 2014, início de um complexo processo político que resultou na saída da presidenta Dilma Rousseff e a ascensão de um governo de extrema direita no Brasil.

Mais uma vez, a surpresa diante de uma nova camada apresentada atualiza a imagem e catapulta-a do rural ao urbano. O possível contraste existente anteriormente daquela presença indefinida e amorfa no ambiente interiorano, agora potencializa-se inserida no conflito urbano, em cena épica. Diferentes leituras se abriram neste momento entre os participantes e receptores, gerando inúmeras discussões e avaliações do novo contexto. Tratava-se, claramente, de um combatente, porém, não se definiu de que lado estava, e com qual propósito. É, portanto, nesta indefinição que reside o enigma desta imagem.

FIGURA 6 – IMAGEM RECONTEXTUALIZADA A PARTIR DE INTERVENÇÃO GRÁFICA. CONCEPÇÃO DE KABILA ARUANDA E ARTE GRÁFICA DE MARX DEGANELLI



FONTE: ARUANDA, Kabila; DEGANELLI, Marx. **INVENÇÃO – Vista a sua existência**. Obra resultado de processo de criação coletivo, 2015.

Acompanhando esta trajetória, os materiais – fragmentos coletados numa eterna guerrilha – retornam de outro modo às ruas, reconectando-se à sua origem através de camadas imprevistas. O que aqui chamamos de *cena expandida* poderia ser considerado como performance, como se o enquadramento da imagem fosse se distanciando a cada nova etapa e explicitando seu entorno. Assim, a imagem ganha novos contornos, assim como a significação da figura criada. Após a finalização da nova composição, a imagem foi impressa em papel no

formato de lambe-lambe, em grande dimensão, e aplicada nos espaços reais da cidade. Mais uma vez, a cidade convida ao retorno e a ideia de guerrilha se presentifica durante a ação de aplicação dos lambe-lambes no espaço urbano. O acaso do encontro dos materiais somado à mão que transforma e veste o corpo em ação, gerou inúmeras situações que, ao final, se decompõem, dissolvendo-se no tempo e no movimento constante da cidade.

A criação coletiva instaura campos para uma cena contemporânea expandida em processos híbridos e complexos, na qual é possível acessar dimensões da imaginação e acionar dispositivos para ações performáticas. São processos artísticos com base na troca, participativos, sem autoria definida, que evoluem em intensidade na medida que cada criador expõe suas imaginações e (in)tensões a partir do material, intuitivamente. Trata-se, como sugere Telese (2017, p. 213), de “mudar o foco da cena, sair do teatro e ir para a cena aleatória que acontece da efemeridade e da desconstrução gestada no próprio processo criativo da cena em constante *work in progress*”. Ir adiante, expandir a cena, explodi-la, tomá-la a partir de um *zoom out* e seus fragmentos: neste sentido, fazer torna-se performance e “cena”, dá-se no corpo a corpo, guerrilha.

O trabalho com fragmentos de materiais inverte, portanto, o procedimento de criação baseado no desenho como concepção/idealização, pois geralmente carrega sua(s) história(s). Assim, o relacionamento com os tecidos traz à tona questões como o tempo, a memória e o uso, dado às suas condições materiais, às marcas neles deixadas por situações diversas, assim como a imaginação de possíveis usos anteriores (quem utilizou esta roupa, quem comprou este tecido, com qual intenção, quando, qual sua origem etc.). O tecido antigo e descartado, ao ser reinserido toma corpo, apresenta uma potência de mover ações, porque emana uma energia que é viva, objeto vivo, decadência exaltada em reutilização, agindo intuitivamente sobre o próprio material e na percepção dos criadores. Abre, portanto, novas configurações, novas subjetividades, novas possibilidades.

Os fragmentos que se sobrepõem em cada etapa do trabalho instauram uma fricção entre o corpo, a matéria e o lugar e assim, como afirma Caballero (2011, p. 186), “o acontecimento e a prática tomam o lugar do objeto artístico”. Tomando o processo como uma arte performativa da presença, em que o fazer ganha sentido e torna-se parte da obra, aqui as “ações estéticas emergem entre acontecimentos cidadãos e como rituais carnavalescos da sociedade civil, como ‘instrumentos de cidadania’ dionisíaca” (CABALLERO, 2011, p. 186). Esta perspectiva abre-se, assim, para uma noção de matéria vibrante, por meio da qual Barad (2012, p. 59), em sua defesa pelo conceito de Novo Materialismo (*New Materialism*), acredita que “o material sente, converge, sofre, deseja, anseia e recorda”, porque “sentir, desejar e experimentar não são características singulares ou capacidades apenas da consciência humana”⁴.

Vista sua Existência: plataforma de criação

Vista sua Existência, que deu origem ao processo de *INVENÇÃO*, como apresentado anteriormente, é um projeto realizado pela Usina da Alegria Planetária (Uap), uma plataforma de pesquisa e criação que, desde 2010, propõe a troca livre entre artistas, em múltiplos

⁴ Tradução nossa para: “feeling, desiring and experiencing are not singular characteristics or capacities of human consciousness. Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers”.

formatos, com base na transdisciplinaridade, na experimentação de linguagens e na reinserção de materiais, indivíduos e seu entorno. É integrada por um coletivo formado por artistas plásticos e visuais, arquitetos, cenógrafos, figurinistas, produtores, músicos, cineastas, educadores e pesquisadores, cujo núcleo principal é formado pelo figurinista e estilista Kabila Aruanda, o diretor de arte Renato Bolelli Rebouças, o artista multimeios Bukuritós Aruanda, a museóloga Giselle Peixe e a diretora de arte e figurinista Vivianne Kiritani. O coletivo desenvolve e difunde ações interessadas na cultura material contemporânea, seus processos de produção, consumo e descarte e sua ressignificação, as relações entre os diferentes agentes dos processos criativos e a performance como linguagem. Sua sede, deslocada da região metropolitana, contribui com a sensibilização para o modo orgânico de viver e se relacionar com as pessoas, com o ambiente natural e seus ciclos.

A UAP funciona como um agente articulador para o desenvolvimento de práticas artísticas, oferecendo aos participantes repertório estético, sensorial e técnico. Como um ateliê transdisciplinar, estimula a criatividade como uma experiência de liberdade. O espaço físico propõe uma dinâmica de trabalho livre, deixando à mostra materiais, objetos e maquinários, a fim de propor novos processos de criação a partir de pesquisa experimental. Esta prática de trabalho construiu uma metodologia transdisciplinar que é aplicada em diferentes projetos, estimulando a expressão individual e seus riscos a favor de uma estética interessada na participação e no fazer coletivo. O interesse se dá em promover um espaço de experimentação e discussão deslocado da cidade, onde a imersão junto à natureza/ao rural possa oferecer alternativas à produção contemporânea.

Vivenciar este modo de vida proposto pelo coletivo, compartilhado entre artistas e não artistas, permite recriar tradições através de experiências integradas ao cotidiano, criando ferramentas mais eficazes e apreendendo pontos de vista mais amplos sobre as transformações em curso no campo sociocultural, antropológico e ambiental. Assim, desde 2012 o Programa de Residência Artística da UAP recebe artistas brasileiros e estrangeiros para visitas, práticas compartilhadas e imersões, promovendo a interação entre o fazer e a construção de linguagem, incentivando processos que nem sempre se ajustam às estruturas existentes e às configurações e fronteiras rígidas das áreas reconhecidas de expressão artística.

Como plataforma de pesquisa, a UAP toma o processo criativo como território para vivenciar experiências envolvendo ações ritualizadas do corpo, espaço e tempo. Inclui uma diversidade de práticas, fazeres e técnicas a partir do estímulo da criatividade e percepção de si e seu entorno. Neste sentido, um fator determinante para o desenvolvimento destes processos é a questão afetiva, que se dá através de uma troca sensível de experiências, e toma a criação compartilhada uma ação imersiva e contínua. Assim, este percurso une o fazer manual, o corpo performativo, a ação fotográfica e, ainda, a manipulação digital da imagem, até chegar à imagem impressa colada nas paredes que, por sua vez, segue em processo, decompondo-se com o tempo, cumprindo sua efemeridade.

Do corpo ao espaço ao corpo

Os parangolés de Hélio Oiticica anunciaram, na década de 60, uma mudança radical nas artes visuais e performáticas brasileiras e mundiais, através da invenção de uma roupa-obra, que “não era para ser vestida e sim in-corporada” (OITICICA, 1986). Em movimento,

os neoconcretistas no Brasil propunham o fim da pintura e da escultura para uma arte integrada ao corpo social. Assim afirma Oiticica em trecho do filme *H.O., (1979)* de Ivan Cardoso:

o Parangolé não era uma coisa para ser posta no corpo e para ser exibida, a experiência da pessoa que veste e da pessoa que está fora vendo a outra vestir, ou das que vestem simultaneamente a coisa, são experiências simultâneas, multiexperiências. Não se trata do corpo como um suporte para a obra, pelo contrário, *é a total incorporação, a incorporação da obra no corpo e do corpo na obra*. Eu chamo de in, traço de união, corporação (H.O., 1979, grifo nosso).

Atualmente vivenciamos uma nova dissolução das fronteiras nas artes que reverberam dos pensamentos radicais que moveram práticas tidas como transgressoras do século passado. Ao afirmar a matéria como o elemento que move uma ação, aciona-se assim um corpo performático que se coloca em situação, em ação direta, que se constitui em imagens de potências extraordinárias, sequenciais, na interseção entre o corpo, o lugar, e algo que tira esse corpo da realidade. Podemos chamar este algo de performatividade.

O ato de vestir cria, portanto, um dispositivo que inaugura um campo aberto para a imaginação, a memória e a presença do corpo, utópico e político, pois em constante situação, em ação. O figurino/roupa torna-se um dos possíveis elementos de ruptura e intervenção nesse corpo político, “real”, em performance. Aqui, adereços, peças têxteis e de roupas se misturam, assim como todos os elementos que compõem nossa aparência.

[...] a máscara, a tatuagem, o enfeite colocam o corpo em outro espaço, o fazem entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem desse corpo um fragmento de um espaço imaginário, que entra em comunicação com o universo das divindades ou com o universo do outro (FOUCAULT, 2013, p. 12).

Neste sentido, as figuras imaginárias criadas nessas ações acessam outras camadas de interseções e utopias, pessoais e coletivas, e servem como uma alavanca para criações performáticas, efêmeras, registradas em fotografias e formalizadas como performances. Cada elemento que ali se transforma, carrega sua história, pois não foi comprado e sim reinserido; e também atua a partir do “acaso” do fazer, sem um projeto pré-estabelecido, instaurando a fricção dinâmica entre o material, as mãos, o corpo e o lugar. Acontecimentos.

Em vez de fornecer produtos ao mercado, a arte participativa canaliza o capital simbólico da arte para a mudança social construtiva. Dada esta política declarada e o empenho que mobiliza este trabalho, é tentador sugerir que possivelmente

esta arte crie a vanguarda que temos hoje: artistas que encaram as situações sociais como um projeto desmaterializado, antimercado, politicamente comprometido, para corresponder ao apelo da vanguarda no sentido de tornar a arte uma parte mais vital da vida (BISHOP, 2017, p. 77).

A partir da investigação deste processo à luz da prática de Hélio Oiticica e das provocações de Claire Bishop, questiona-se: como temos nos relacionado com nossa própria imagem e as múltiplas identidades que nos habitam? Quais as relações possíveis, reais e imaginadas, entre corpo, subjetividade e participação social? Se é sempre o corpo que veste – seja uma roupa, um figurino, um parangolé ou uma obra – e vive suas experiências condensando as camadas reais e construídas, seria possível pensar que o corpo, instrumento relacional fundamental ao ser social, carrega consigo uma dimensão política obrigatória. De acordo com Michel Foucault:

é o próprio corpo que volta contra si seu poder utópico e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contra-mundo [...]. Então, o corpo, em sua materialidade, em sua carne, seria como o produtor de suas próprias fantasias (FOUCAULT, 2013, p. 13).

Assim, a descoberta do corpo atravessado por experiências estéticas, vestido de subjetividades, permite que se discutam signos, repertórios e padrões sociais instaurados e consolidados, regidos pela família, pela política, pela religião, pelo consumo. Vestir nossa própria existência aproxima-nos de um sujeito ativo e presente, de uma realização de sujeito social que compartilha as diversidades, a autonomia e a liberdade.

O fazer artístico como um processo livre abre um campo para a experimentação no qual o material inicia o movimento de criação e as possíveis personagens, dando corpo a figuras imaginárias, surgem sem um projeto estabelecido e muitas vezes sem uma função definitiva. Porém, se toda ficção se torna real no corpo, a imagem aqui construída (inventada) torna-se real à medida em que é vivida e compartilhada.

O corpo, portanto, coloca-se no espaço, na rua, compreende-se por relação. Assim, propomos ao final deste percurso reinscrever estes corpos na cidade, em escala ampliada. Ao ganhar muros, fachadas e empenas para a colagem dos lambe-lambes, o corpo (re) transformado em imagem retorna ao espaço público, garante seu lugar e, assim, material e imaterial, retorna à paisagem. As “incorporações” realizadas ao vestir imagens – compreendidas como experiências da cidade inscritas no corpo – ampliam-se em dimensão coletiva através de experiências corporais agora inscritas nas cidades. O corpo-imagem ganha densidade e corporifica-se, expande-se, dialoga com os passantes, dá-se a ver, gera reações, dá continuidade ao processo de guerrilha, está disponível à luta, à afirmação de sua identidade múltipla, à não normatização.

FIGURA 7 – LAMBE-LAMBE APLICADO EM BERLIM DURANTE INTERVENÇÃO DE RENATO BOLELLI REBOUÇAS E BUKURITÓS ARUANDA



FONTE: ARUANDA, Bukuritós. **Lambe-lambe INVENÇÃO em Berlim**. 1 fotografia. 2015.

As ações de instalação dos lambe-lambes foram realizadas primeiramente em Berlim, em 2015, organizadas por Bolelli e Bukuritós Aruanda, em parceria com Lavezzaro. Os participantes, ocupando diferentes papéis e responsabilidades durante o processo, agem

também em camadas, de modo instintivo, desdobrando seu fazer de acordo com os resultados anteriores. Assim como os materiais, as imagens circulam e retornam. A máscara criada em Berlim é instalada sobre papel em outro território da cidade, agora no bairro de Kreuzberg, encarando os passantes num tipo de luta armada, empreendida por um movimento de tempos, ocupando seu espaço de modo não institucional, tático, político.

Outro lambe-lambe foi instalado no ano seguinte na sede da UAP, também em retorno ao processo, reinaugurando sua presença no território rural, sede criativa do projeto. Faz-se interessante pensar estas duas imagens-ações em ambientes opostos, *locus* inicial da travessia artística, como se de fato quisessem retornar à suas origens, permanecer diante de seus criadores, após empreendida sua jornada coletiva. A fala do corpo da imagem, deste guerrilheiro, é garantida e passa a compor a temporalidade, envelhece lentamente. Agora, em suas casas, podem envelhecer e decompor-se, dissolvem-se diariamente como efemeridades. Cumpridas suas finalidades, iniciam um processo entrópico, a última performance, a figuração do desaparecimento.

FIGURA 8 – LAMBE-LAMBE APLICADO NA SEDE DA UAP DURANTE INTERVENÇÃO DE RENATO BOLELLI REBOUÇAS E BUKURITÓS ARUANDA



FONTE: REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Lambe-lambe INVENÇÃO** na sede da UAP em Cotia. 1 fotografia. 2016.

Desdobramentos: *Figurino em Ação*

As práticas vividas e compartilhadas no projeto *Vista sua Existência*, tomadas como um procedimento ou metodologia de trabalho, inspirou e originou outras criações, como o projeto *Figurino em Ação*. Coordenado por Cardoso, iniciou-se como um curso de figurinos realizado a partir do acervo de materiais da artista (tecidos, peças de roupas, adereços e fragmentos), acumulados durante dez anos e em ação permanente de troca com diferentes parceiros e participantes. Motivada pelo envolvimento em criações coletivas, em processos complexos nos quais é possível acessar outras dimensões da imaginação, a proposta tomou forma a partir do fazer e do envolvimento crescente com ações performáticas, reverberando em diversos formatos, além de cursos e exposições dos resultados.

O processo busca, em consonância com o percurso anteriormente apresentado, um figurino que não nasce do desenho, mas sim do material, sem design, o figurino sem personagem, sem teatro. Imagens e cenas que nascem do material são transformadas em adornos criados diretamente sobre o corpo e para os corpos. Trata-se de um modo horizontal de criação em que o material e o fazer incitam uma performance na troca entre a matéria, o repertório, as mãos, o corpo, o olho da máquina fotográfica e o imaginário que se instaura durante cada ação.

O trabalho participativo com base na troca, do material para o corpo, do corpo para a obra que volta para o corpo, vira imagem e ocupa espaços em exposição. Assim, emancipa ideias, conecta-se a referências, amplia repertórios com texturas, volumes e escalas. Neste sentido, o corpo político e suas ações caminham contra a corrente da ordem neoliberal do mundo. Nas palavras de Bishop, “mesmo que uma obra de arte não seja diretamente participativa, as referências à comunidade, coletividade (seja esta perdida, seja reconfigurada) e revolução são suficientes para indicar uma distância crucial relativamente à nova ordem neoliberal do mundo (BISHOP, 2017, p. 76).

O termo *upcycling* é utilizado para definir o processo e reconfigura o material em novo corpo e novas ações. Desta maneira, o acervo de *Figurino em Ação* é ativo e nele se integram também elementos outros, como partes de figurinos já trabalhados, mas que retornam à condição de material e se refazem. Aqui, tudo pode ser de novo e de novo transformado.

O fazer manual inspira a existência e a história sensível dos materiais, que acessam uma memória fora do tempo. O corpo mascarado, adornado, toma a potência de um sonho. É exatamente nesse ponto que a participação do outro nesse processo esbarra na ideia de inacabado, de um momento de ação fora da realidade, atingindo narrativas fora do espaço e do imaginário narrativo convencional, adentrando o fantástico. Revoluções.

Estes processos artísticos com base na troca, participativos, em autorias compartilhadas entre artistas e os próprios materiais, evoluem em intensidade à medida em que cada criador expõe suas imaginações. Por isso, a potência das ações desdobradas que ele promove acaba por transformar-se em atos e ativar esferas sociais e espirituais atingidas através da arte. *Figurino em Ação* explora o universo onírico contido em todo ser humano, e convida seus participantes a materializar esta dimensão.

É difícil revivificar os próprios sonhos, construir a partir do heterogêneo, desenvolver a arte de reinventar de outro modo a própria vida, até então mutilada. É por isso que engendramos levantes sem-fim. Sem-fim porque com muita frequência tudo se repete, tudo fracassa; tudo fracassa nas praias do conformismo ou contra as falésias dos serviços de ordem. O recomeçar, porém, também é sem-fim (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Este processo de ampliação da percepção se dá numa criação cênica expandida, numa narrativa sem palavras, sem estrutura predefinida, partindo apenas de um corpo em constante transformação e ativo, inquieto, potencializado pelo imaginário que se amplifica para criar algo coletivo e, portanto, político. Que figuras, imagens, universos e seres habitam nossas paisagens internas? É no desinteresse pela função que se encontra o caminho percorrido:

Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante. Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar. Nascem daí a pertinência e o sucesso de operações irônicas como aquelas das vanguardas, nas quais a presença de Genius é testemunhada des-criando, destruindo a obra (AGAMBEN, 2017, p. 18).

A troca de experiências livres é aqui também tomada como elemento de fricção, quando a indumentária e o ato de vestir se expandem para ações políticas de ativação social e podem ser verificadas tanto no campo artístico do teatro e da performance como nas artes visuais contemporânea. As linguagens novamente se hibridizam e misturam, sobrepõem-se, operam pela lógica da *assemblage*.

Nesse processo de sobreposições não racionais de elementos imaginados, as manualidades que transformam o material transformam também o corpo, que se transforma em imagem. A imagem refletida perde sua substância com o adorno, o mascaramento. Através do enquadramento e da pose da performance pensada para a fotografia, o jogo entre o corpo, o adorno e a imagem se forma. Por isso, sua operação é dinâmica e se adapta a diferentes formatos e circunstâncias. O fazer com o outro abre um campo vasto de possibilidades. É preciso saber falar, é preciso saber ouvir, é preciso saber filtrar e é preciso agir autonomamente no coletivo.

Portanto, a criação horizontal busca instaurar ações em meio ao caos e à diversidade. Neste percurso, aceitando o processo como resultado, o fazer comungado na vivência coletiva se afirma como conhecimento. Entendido como “composição de heterogêneos”, o processo de “tornar as formas líquidas”, mutáveis, busca “tirar um cosmos do caos, e dar a ele um lugar estável” (LAPOUJADE, 2017, p. 84).

Um indivíduo existe neste mundo; ele existe como corpo, existe como “psiquismo”, mas também existe como reflexo em um espelho, como tema, ideia ou lembrança no espírito do outro, tantas maneiras de existir em outros planos. Nesse sentido, os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é, de fato, o lugar de vários “intermundos”, de um emaranhado de planos (LAPOUJADE, 2017, p. 14-15).

Os processos de *INVENÇÃO, Vista sua Existência e Figurino em Ação* aqui apresentados, desdobram-se entre si como um único percurso de criação, contínuo, complexo e coletivo. Como um ato de guerrilha, torna-se ele próprio ação, performance, acontecimento. Estas práticas têm sido investigadas como alternativas ao modo de produção tradicional, invertendo lógicas e procedimentos na busca de alcançar outras dimensões possíveis para o ato criativo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

BARAD, Karen. Interview with Karen Barad. In: DOLPHIN, Rick; TUIN, Iris van der. **New Materialism: Interviews & Cartographies**. Ann Arbor: MPublishing – University of Michigan Library, 2012. Disponível em: http://openhumanitiespress.org/books/download/Dolphijn-van-der-Tuin_2013_New-Materialism.pdf. Acesso em: 12 jul. 2019.

BISHOP, Claire. A viragem cultural: o mal-estar na colaboração. Tradução Luis Leitão. In: *PAIS, Ana (org.). Performance na esfera pública*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: Edufu, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens e sons como forma de luta**. Tradução Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2017. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12580_IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA+ENSAIO+DE+GEORGES+DIDIHUBERMAN. Acesso em: 12 jul. 2019.

FOUCAULT, Michael. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Editora N-1, 2013.

H.O. Direção: Ivan Cardoso. Produção: Fernando Carvalho, Ivan Cardoso. Intérpretes: Caetano Veloso, Carlinhos do Pandeiro, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Nildo da Mangueira, Nininha, Waly Salomão. Roteiro: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1979. 13 min., 35 mm. Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=ho>. Acesso em: 12 jul. 2019.

LAPOUJADE, David. **As Existências Mínimas**. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1, 2017.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

TELESE, Silvia Fernandes. Experiências de performatividades na cena brasileira contemporânea. *In*: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana. **O ato do espectador**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Ed. Hucitec, 2017.



**1918.CH – 100th anniversary of
Landesstreik: an insight into the
creative process of retelling history
through costumes**

*1918.CH – 100^o aniversário de Landesstreik: uma visão
sobre o processo criativo de recontar a história por meio
de trajes de cena*

EVA BUTZKIES¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2672-1482>

[abstract] This article illuminates the costume design concept of the theatre production *1918.CH – 100th anniversary of Landesstreik* with the key question of how to tell history in detail through costumes for a modern audience when the aim is not reenactment but to celebrate the possibilities of theatrical storytelling. Creating an experience for the audience that goes beyond the knowledge of the happenings, the director of the play relied on the costume design to improve the readability of the narrative of this large-scale production. This “behind the scenes” report also gives an insight into the collaboration between the costume design and construction, a combination of volunteers and professionals with specific skills from distinct areas of expertise.

[keywords] **Costume design process. Retelling history. Readability through costumes. Collaboration.**

[resumo] Este artigo ilumina o conceito de figurino da produção teatral *1918.CH – 100^a aniversário de Landesstreik* com a questão central sobre como contar a história em detalhes através de figurinos para um público moderno, quando o objetivo não é a reconstituição, mas sim a celebração das possibilidades da narrativa teatral. Criando uma experiência para o público que vai além do conhecimento dos acontecimentos, o diretor da peça contou com o figurino para melhorar a legibilidade da narrativa desta produção de larga escala. Este relatório “dos bastidores” também dá uma visão da colaboração entre a criação e a construção do figurino, uma combinação de voluntários e profissionais com habilidades específicas de áreas de especialização distintas.

[palavras-chave] Processo de design de figurino. Recontar a história. Legibilidade através de trajes de cena. Colaboração.

Recebido em: 15-03-2019.

Aprovado em: 06-06-2019.

¹ Eva Butzkies designed costumes for over 90 productions of all genres in Switzerland, Germany and Austria. She studied Costume Design at the University of Applied Sciences of Hannover, Germany, from 1998 to 2003, and has just finished a MA in Textile Design at HSLU Lucerne, Switzerland. E-mail: eva@evabutzkies.com.

Historical context

In Olten, Switzerland, in the summer of 2018, the theatre production *1918.CH – 100th anniversary of Landesstreik* told the story of the *Landesstreik*² in November 1918. This was the only general strike there ever was in Switzerland. It drove the country to the edge of a civil war, with the army turning against the uprising people. There is not enough space here to go into all the reasons and happenings in detail, but a quick historical overview might be helpful.

Switzerland had not suffered as much during the First World War, as it was neutral. The soldiers of the Swiss army protected the borders but were not involved in direct warfare. The women also had to replace the lost income by taking their husband's, brothers' or father's places, but after the war, they mostly returned to traditional roles. While some industries – for example, the watchmakers who turned into ammunition producers – made huge fortunes trading with both parties of the war (to sustain “neutrality”), the farmers had to leave their fields for army service. Not expecting the war to last longer than a few months, there was soon a shortage of food supplies. The poor working conditions (as everywhere else in Europe at that time), the hunger, and an unjust voting system left the workers crying out for change in a series of strikes in single cities or industries. The gathering of socialist groups throughout Switzerland and the joining of the railway workers into the strike action that had a national impact led to the army being called back to securing national safety just days after the soldiers had finally returned home, in November 1918. The appearance of the army at home, fully equipped for battle and for the first time, wearing steel helmets, provoked an even bigger crowd to gather in the capital, Berne, and other big cities such as Zurich and Basle. At the same time, right-winged militia groups, fully armed and ready to battle the “Bolshevist uprising”, popped up everywhere in Switzerland. Under that pressure, the general strike lasted only 3 days. Unfortunately, only hours after the cancellation of strike action, a group of soldiers felt provoked and reacted by shooting 3 people in Grenchen. This, combined with the Spanish flu that resulted in a lot of soldiers getting infected and even dead, left its mark in the national memory³. To this day, this dramatic episode of Swiss history remains something of an open wound in some regions of the country. It has not been fully processed yet and the anniversary brought up the opportunity for new historic research, as well as a new perception of the events and the multitude of reasons that led to the strike.

² *Landesstreik* is the German name for the national general strike of 1918.

³ The summary of Switzerland in the Great War and the general strike is inspired by Georg Kreis (2014).

ILLUSTRATION 1 – SOLDIERS PROTECTING THE SWISS PARLIAMENT DURING THE GENERAL STRIKE



SOURCE: SCHWEIZER BUNDESARCHIV (Swiss Federation Archive). **Soldiers protecting the Swiss parliament during the general strike.** Berne, 1918.

Up until now, the focus used to be on the political leaders and opponents of that time, zooming in solely on the heroes and anti-heroes.

The theatre production of *1918.CH – 100th anniversary of Landesstreik* chose to investigate the stories of the people – the workers, the women, the unnamed – to gain a broader vision of the societal dynamics. The nine strikers' claims⁴, as issued by the "Oltener Aktionskomitee" (the committee of mostly socialist leaders that met in the small town of Olten), were almost completely addressed in the years and decades following the strike and have turned into the foundations of modern day's Switzerland, although the strike had to be called off after

⁴ The nine strikers' claims were:

- Immediate re-election of the parliament (*Nationalrat*) according to the proportional system
- Women's suffrage
- Introduction of a work obligation (instead of speculation with money and food)
- Limitation of weekly working hours (48-hour week)
- Reorganization of the army into a people's army
- Expansion of the food supply
- Old-age and invalidity insurance
- State monopolies for import and export
- Repayment of public debt by the rich

3 days due to the imminent danger of a civil war and the committee's leaders got sent to prison. So, where did these claims originate and why did they divide the people of Switzerland to such an extent that they went on a general strike and were even willing to provoke a civil war?

The narrative of the *Landesstreik* was for years to follow that of the bad socialists vs the righteous nationalists. The role of the army had not really been questioned until the 1970s, and although the Swiss politics now are based on finding a compromise, the events that formed this habit are rarely taught about in school or talked of otherwise.

The theatre production's intentions were to be as objective as possible about the wide arrange of opinions and to draw a picture that left room for the contrasting views, so the audience could begin to understand the motivations, factors, and dynamics that came into play.

The creative process and challenges

The challenge of the costume design for *1918.CH* was to visually communicate this vast range of political and social opinions of the approximately 400 roles or characters – played by 105 lay actors – while avoiding costume design that would be a mere historical reenactment. Although theatre productions which present recent events in a documentary style are right on trend, this production wanted to investigate and perform the stories in a way that conveyed a bigger picture: that these past events are not so foreign to us as a modern audience as they may seem, that it is as much about them back then, as it is about us right now and how we choose to handle conflicting ideas and opinions nowadays.

So, the question for the costume design that arose was: how to tell history in detail through costumes for a modern audience? How can these costumes help the audience understand social standards, political opinions, and conflicts while having a poetic theatre experience which uses the performativity of costumes and differs from visiting a museum or watching a movie?

ILLUSTRATION 2 – FLYER OF THE PRODUCTION



SOURCE: LAGGER, Eve. *1918.CH* flyer. 2018.

To get an insight into the process of developing the costume design in a way that supported the effort of answering the questions above, more context will be described in the following section, like the setup of the production and the framework:

- a. costume design for 105 lay actors playing more than 400 historic characters;
- b. the orchestra of 15 musicians per show (but all with covers) was situated on stage, so 30 costumes were needed for them;
- c. the stage was a more than 100 years old set of workshops of the national train company SBB in Olten, that was to be demolished afterwards. At first, there was no electricity, no water, no heating, and no infrastructure;
- d. the timeframe for the production was about a year;
- e. the budget was partly state or regionally (kantonal) funded, partly by foundations and sponsors and in the normal scope of budgets for this sort of performances;
- f. there was no pre-existing costume (or other) workshop or infrastructure.

The briefing also included the location of this production: the performances took place in an old workshop of the SBB, the Swiss railway company, that was more than 130 years old and had seen the strike itself. There was no infrastructure, however, and the costume department started as a couple of empty rooms. When the place where the production was supposed to happen was chosen and secured in the spring of 2017, the artistic team had their first meeting there. Along with the set designer, we envisioned the possibilities and tried to find the best set up for stage and audience. We wanted to have the atmosphere of the halls speaking, as well as using whatever leftovers the derelict workshops had to offer. We also talked about the color scheme and other general design decisions, like finding a mixture of historic details and modern items.

Collaboration as a method of choice and necessity

To aim for sustainability and local involvement, we organized a volunteer costume workshop in a primary school in Olten. At one of the promotion events, about half a year before the rehearsals began, a woman working for a neighborhood community center approached me declaring interest in helping me spread the word. This proved to be invaluable as she was a great networker and made contact with the press, too. I was able to give three interviews over the course of a few months in 2018, which resulted in a pool of about 30 volunteers showing up to help making and altering the costumes.

Said costume workshop was placed in a primary school in Olten, where we were allowed to use their sewing rooms on 3 afternoons and evenings a week. The volunteer workshop with about 3-5 different women showing up each time, some regularly, some more occasionally, was led by a local woman who was a self-taught seamstress with lots of experience leading craft rooms of carnival groups (Fasnachts-Cliquen). After the closure of the costume workshop in summer 2018, when everything was finished, she took over the lead of the volunteer's dresser (backstage) team.

The volunteer costume workshop proved to be one of the best traits of the project. It saved the production a big amount of money for rent, infrastructure and seamstresses, an estimated 30'000 CHF (ca 26'000 €). But especially meeting those volunteers who were easily learning and comprehending what the costume design was about and so lovingly invested their time and expertise, sewing on hundreds of buttons, looking to find solutions for “mass production” items themselves, supporting with their active participation – that was the real find. Some had been seamstresses, tailors or craft teachers, one even a fashion designer prior to reaching pension age and now loved being able to share their skills. The younger ones usually were in it as a hobby, glad that it could be for somebody else’s benefit also. They felt valued and some even went on to help out as dressers later when the performances had started. It turned the necessity of finding a workshop into active participation. Just as the general strike in 1918 had been a people’s movement, their volunteering and experiencing a positive community of creativity took the play’s theme further into their own lives.

Participation was the key in the events a hundred years ago, when the General strike changed the ways of Switzerland and I think it is still key, which the volunteer costume workshop proves. As a designer, it is sometimes difficult to let other people into the design processes and to allow them to contribute to the outcome of the visuals for which you are responsible. I think there is much more room for exploration there, as this was a productive and enriching combination within the costume department of the volunteer workshop and the sophisticated expertise from the company of Kostüm Kaiser. This is a family business that specializes in uniform tailoring and provided us with the more elaborate officers’ uniforms.

To prepare for or to start off the designing process, I began to read into the history of events, conducting thorough research for military clothing as well as looking for visual materials of that time. We had a historian on our team, Stefan Keller, who is a specialist on this subject. He owns a huge collection of postcards and photos of that time, providing a rich treasure of visuals, especially of the lower classes, which often are so hard to come by.

ILLUSTRATION 3 – SOLDIERS. COSTUME SKETCH AND REALIZATION WITH ORIGINAL UNIFORMS OF THE SWISS ARMY FROM THAT TIME (*ORDONNANZ 26*)



SOURCE: BUTZKIES, Eva. **Costume sketch.** 2017. PAVANELLO, Gabi. **Costume realization.** 2018.

Creating the costume design concept

About a year before the opening night, when rehearsals had just started, I was given the text used as a script for the rehearsals. Most of it was non-fictional. It also contained some passages which were more descriptive of poetic moments. And it revealed an overwhelming amount of characters. It was clear from the very beginning that the play aimed to tell the people's story rather than that of singular heroes. New historic research had been undertaken to provide stories of the simple farmer, the soldier without a name, the endless working women that had never been heard of before. To get a feel for the play and to show the director, Liliana Heimberg, how large this undertaking would become if we were to dress every named individual historically correct and detailed, I researched every person mentioned. Then I selected visuals from the literature and desktop research I had conducted as well as from the pictures of the historian of our team.

In a meeting with the director, we both agreed, having spread out over 40 A4 pages of visual material of just the first half of the play on her living room floor to get a feeling for the problem at hand, that there needed to be a form of simplifying the visuals, of grouping them and structure the play through the costumes.

We collaborated on some of the detailed ideas, but the next step was for me to develop a basic costume, a foundation that in its abstract way unified the visuals and therefore helped with the readability for the audience. A basic costume that is versatile enough to leave room for interpretation and specific enough to become the face of the production is often required in other productions, too, where a limited number of people have to play far more roles than possible. It is always a challenge to find out how flexible the basic outfit must be or how complex it can be and still be open to different sorts of interpretations with the help of little extra clothing or other identifiers.

ILLUSTRATION 4 - TRYING OUT PROTOTYPES



SOURCE: LAGGER, Eve. **Rehearsal photo**. 2017. After analysis of the historical pictorial material and creation of the figurines of all roles of the piece, the resulting basic costume is checked by fast prototyping: In the first rehearsals with borrowed skirts, the women signaled that they felt more at ease to rehearse in the costume, and especially in long skirts. They moved differently and more freely, the skirt encouraged them to shed inhibitions and get more involved with the instructions of the director. For the director, the choice of material becomes a decisive factor, because the atmosphere of the costumes becomes part of the spatial and theatrical experience. The silhouette and the cut of the skirt evolved with more prototypes.

It was clear to us, because gender discussions were part of the content of the play (and the women’s right to vote one of the nine strikers’ claims), to choose a male and a female version. For the women, I had to deal with all shapes and sizes of bodies prompting me to look for the “ideal” shape of a silhouette that would accommodate most of them. I constructed patterns, reconsidered fabrics and tried everything out in rehearsals, continuing to change length and volume of the skirts and also to design a version of wide-legged pair of trousers that a few of the more progressive characters were to wear (WOLTER, 1994).

ILLUSTRATION 5 – ACTORS IN BASIC COSTUMES



SOURCE: BUTZKIES, Eva. *Actors in basic costumes*. 2018.

The basic costume representing “the people” was created as individually designed clothes building a bridge between past and present so that players could easily jump from one character to the next without having to leave the stage to change. Throughout the play, an actor could have up to 10 different characters to play. While the director tried to take this into consideration in the casting process and tried to have them at least politically consistent (like an actress who plays a well-known socialist cannot later be part of a right-wing militia group), a lot of subtle changes in the outfit were necessary. I tried to simplify as much as possible, referencing suits and silhouettes of 1918 more than giving a complete and correct visual. The impression of class and history was still achieved, as the audience confirmed. They felt “transported to another time” (BUTZKIES, 2019)⁵.

⁵ For the case study of my MA thesis on “Authorship of the costume designer“, (BUTZKIES, 2019) I took a survey with the audience of two try-out performances just days before the opening of the show, in August 2019. Whenever the audience is mentioned in this article, the insights are taken from that case study.

The basic costume was to be made out of materials that had been available at that time (or gave the atmosphere accordingly) and created a look that is capable of being upgraded or downgraded socially where needed. The starting point were second-hand Swiss army working clothes, which with their timeless silhouette served our purposes well. We recut the jackets for the female bodies and reshaped some of the trousers for a more modern appearance. We also had to consider the climate: while the *Landstreik* had taken place in cold November, the events leading up to it had happened in every season and the show opened in a very hot August. The army clothes were made from cotton in a denim-like style and were dyed in shades of blue and green to lose their army feel. They were then decorated with style elements such as countless buttons, zippers, and laces. The donated buttons (many from the time of the strike) representing the transition from craft to industrialization, and cotton ribbons carrying the strike demands as slogans in all four Swiss languages, were processed by the costume workshop.

After the basic decisions for the female costumes had been taken, I ordered them to be made at the local training school for tailoring (Berufbildungszentrum Olten), from the patterns I had developed; thus, we got young people involved and interested in the historic events. The skirts were made from the left side of denim and a heavy grey jersey that allowed for good movement. The tops for the women consisted of newly bought and second-hand cotton blouses that were redecorated with laces and the striker's claims. As did some men, some women wore cotton jersey shirts that at that time would have counted as underwear but in our modern eyes looks suitable for a proper outfit. The costume design was, therefore, a constant juggling of historical accuracy vs modern storytelling on the one hand and modern perception of clothing on the other hand. For the denim skirts, we had left the edges raw, so they unraveled with the wearing, to get more of a used, worn-out look.

The reactions of the audience were twofold as seen in the survey: while some suggested everything looked still too nice and proper, not filthy and poor enough, others proposed that it would have been against the dignity of the working class to be seen with fraying hemlines.

The fittings took place at the training center for the young seamstresses and again, we tried to cooperate as much as possible, sharing the costume concept and vision as part of inviting them to have an experience into a world that is usually foreign to them as part of the problem that there is no formal education in costume design in Switzerland but many tailors would love to work in that area.

Historical accuracy vs catering to the audience

Liliana Heimberg, the director, gave me a list of historic characters like politicians, strike leaders, etc. who needed to be recognized or recognizable or identified repeatedly throughout the performance. As important as the readability of the costumes was, at the same time Liliana relied on the costume design to give the audience enough optical stimulus and a varied experience spatially, depending on the closeness of the actors. Being close to the audience there was a lot to discover visually, as well as getting an overall structure.

Passing on the responsibility for a color scheme, the costume design developed an atmosphere of warmth as a reaction to the stage setting, she described. Being present at rehearsals, she felt I, as the costume designer, created pictures that could stand alone, filling them with juxtapositions of colors to achieve depth. She choreographed the bigger scenes, knowing I would work on the visual details later. She felt free within this huge production to concentrate on text and content, knowing I would co-author the pictures (BUTZKIES, 2019).

Costumes have a somatic impact on the body and thus the experience of the performer⁶, especially when the performers are lay actors and actresses. They rely on the costume to help them find and switch roles (BUTZKIES, 2019; MONKS, 2010). This was one of the reasons the basic costumes were on stage as soon as they were ready, around three months before the opening night. This also gave me the chance to redesign, decorate and adapt while attending the rehearsals. This way, we found out together, as director, designer, and performers, which characters needed special costume parts added, and which could be transformed into by just a hat or another prop.

ILLUSTRATION 6 – HELVETIA AND THE PEOPLE



SOURCE: BUTZKIES, Eva. **Helvetia and the people**. 2018.

⁶ See the works of Sally E. Dean (USA/UK), international, interdisciplinary performer, teacher, writer and somatic practitioner for over 20 years. Sally leads the collaborative “Somatic Movement, Costume & Performance Project” (2011), designing Somatic Costumes that elicit psychophysical awareness and generate performative experiences.

We had decided early on to use the theatrical options of telling the story of the *Landesstreik* in a different, more atmospheric way than would be possible in a movie or museum. This became apparent by the use of the “Helvetias” who turned into an artistic research area, and some of them quite open until the end.

There were seven different aspects, like character traits of the Helvetia⁷, some of them took inspiration by paintings, postcards or caricatures of that time. We (the director and I) had decided that each of the Helvetias should be in red, the national color of the flag. They should each wear a crown of golden leaves to show off their “otherness” and also to find a solution for each to be elevated like the Greek goddesses would have been when portrayed in Greek theatre, then usually on a wooden high heeled shoe (cothurnus). This was an element we had also discovered on the images we had from the historian – the Helvetia was usually one head higher or larger than everyone else. Apart from these common factors, each Helvetia looked different, citing Swiss traditional costumes, modern teenage outfits or a 1910’s style dance robe worn by an androgynous male Helvetia.

ILLUSTRATION 7 – GOLD-HELVETIA



SOURCE: PAVANELLO, Gabi. **Gold-Helvetia**. 2018.

As Liliana Heimberg puts it, these allegoric depictions of Switzerland, who were a common theme on postcards of that time, were our research project in itself (BUTZKIES, 2019). We wanted them to represent different character traits of Switzerland and use them dramaturgically to tell a different story, to shed a different light and tell something that was not in the text.

⁷ Helvetia is an allegoric depiction of Switzerland, just like Britannia would be of England.

Using costumes to tell the story

There were also some scenes that originated in costume parts, where the direction of the material found scenic solutions: for example, the shoe changing scene, where the women changed from the tender heel shoes as part of the basic costume to more sturdy shoes or even boots for the long march and fight for the women's right to vote. Most of them anyway, one chose bright red high heels. In Switzerland, it was a very long march – nationally it wasn't until 1971 that women reached their goal.

The scene of the Spanish flu, that had brought more death to Switzerland than the Great War itself, used the performativity of costumes as well: while singing about the hunger of death and the danger to gather in larger groups, the performers took off their jackets, folding them neatly into a parcel and laying it down at their feet before leaving the stage for the next scene. The field of folded jackets that remained invoked the inner pictures of the rows of tombstones associated with World War I and II.

Another of these pictures was the re-mobilization of the army. The securing of nationally important buildings, like the parliament of Berne by the Swiss army in the early days of November 1918 as a precaution, had felt to the protesters like an over-reactive provocation and ultimately sparked the general strike. The first use of the steel helmets had further ignited the rage. These were part of the freshly modernized uniforms of the Swiss army. The redesign had involved a change from the old blue and red-colored, highly decorated uniforms to the soberer camouflage-like, greyish green⁸, as most European armies had lost their colorful uniforms before the war. The steel helmet then used to be green and had been inspired by the German helmet. It depersonalized the soldier by shading the eyes. The notion that their own people had been perceived as a bigger threat than outside enemies during the war lead thus to further rage.

We were fortunate to have the Swiss army as one of the supporters of this nationally co-funded theatre production. They have an archive of original uniforms from almost all decades and let us rent some of the *Ordonnanz 26* uniforms. The decision to use both types of uniform, new and old, dramaturgically led to having the simple soldiers and masses for the strike action in the new *Ordonnanz 26*, while General Wille and the other officers of rank stuck to the old, more colorful and historic-looking *Ordonnanz 98*. It was like a clash of the new and the old world, as the strike brought a collision of ideas from both worlds to the surface.

⁸ The old blue and red uniforms were named *Ordonnanz 98* (see illustration 8). The new uniforms from this new series that had been slowly switch out during the war, were known as *Ordonnanz 26*, because by 1926 they tried to have everyone only using the new ones (see illustration 3). More on this is found in the works of Burlet (1992), Lütolf (2008) and Sommerfeld (1915) in the bibliography.

ILLUSTRATION 8 – GENERAL WILLE AND HIS OFFICERS



SOURCE: BUTZKIES, Eva. *General Wille and his officers*. 2018.

But how can a modern audience experience the rage and terror that the re-mobilization of the army in their new uniforms and helmets caused? Most perceived the original uniforms from 1918 as quite modern because the same color scheme is still in place. Most people in the audience have never experienced war themselves and we are all kind of desensitized by war movies and other depictions of war. It took several attempts to find a solution to create the atmosphere and tension that was tangible on the streets with the army being brought in to secure the national security in 1918. We only had 105 performers to represent the soldiers, many of them female and/or too old for active army service and an audience of around 500 people per show. Obviously, the spectators could not be made to experience just the same terror the Swiss citizens had felt when feeling under siege by their own army. We had the chance to use 100 steel helmets from the Swiss army and wanted this symbol of the terror to be present in the show. But our modern collective memory has seen so many strong depictions of war, especially from World War II.

The solution we developed at rehearsals was to use the setup of the stage and the performers we had to our advantage: the audience faced two rows of windows and with the light pointed at them, the silhouettes of the steel helmets and military coats obscuring the female or elderly bodies created the illusion of even more players than present. Meanwhile, the male actors went to the back of the audience and started shouting military orders. Both actions combined produced the desired effect by creating the atmosphere more abstractly rather than showing a naturalistic version.

Final considerations

This became true for the whole production: although the events of the *Landestreich* of November 1918 were presented historically accurate and from a modern point of view, rich with new research results, the narrative was presented through the performance and the visuals in a more abstract way. This allowed for a rapid change of scenes and huge amounts of individual stories to be told in less than 2 hours. The basic costume of the women in mostly long denim and jersey skirts, the men in old redesigned Swiss army working outfits, and especially everyone in a similar color palette brought an abstraction. There were a lot of individual decorations and treatments that provided visual interest within the clarity of the costume concept. This spoke to our modern individualistic world view but also transported the spectators back to a time when persons would be easily identified visually by their status or profession. To involve contemporary aspects like denim and a modern take on what the audience read as complete, historical costumes helped reach the goal to offer an experience of the events. The production of *1918.CH* became a great success: the nearly 30 shows from August 16th to September 23rd, 2018 were all sold out and around 30,000 spectators took the chance to rediscover the dramatic events of the *Landesstreich* of 1918.

References

BURLET Jürg. **Geschichte der eidgenössischen Militäruniformen 1852-1992**. Zurich: Egg, Texaid DTP + Verlag, 1992.

BUTZKIES, Eva. **Authorship of the costume designer**. MA thesis at HSLU Lucerne, 2019.

DEAN, Sally. Somatic movement, costume & performance. **Sally E. Dean, 2014**. Available at <http://www.sallyedean.com/publicationsresearch/somatic-movement-costume/overview/>. Last visited on July 21, 2019.

KREIS, Georg. **Insel der unsicheren Geborgenheit: Die Schweiz in den Kriegsjahren**. Zurich: Verlag Neue Zürcher Zeitung NZZ Libro, 2014.

LÜTOLF, Stephan *et al.* **Von den bunten Ordonnanzen des 19. Jahrhunderts zur feldgrauen Einheitsuniform 1914/15**. Schriftenreihe der Eidgenössischen Militärbibliothek und des Historischen Dienstes, Nr 29. Berne: Bibliothek am Guisanplatz, Eidgenössische Militärbibliothek, 2008.

MONKS, Aiofe. **The Actor in Costume**. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2010.

SOMMERFELD, Fredi. **Die Schweizer Armee, ihre Organisation, Bewaffnung, Ausrüstung, Uniformen und Abzeichen**. Leipzig: Moritz Ruhl, 1915.

WOLTER, Gundula. **Hosen, weiblich**. Berlin: Zugl. Diss, 1994.

Camarim fantasma: o traje de cena ressignificado em *La loge des Fratellini*

*Ghost dressing room: the costume re-elaborated in La
Loge des Fratellini*

MARIA CELINA GIL¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6829-9617>

[**resumo**] Este artigo analisa a obra de arte *La loge des Fratellini*, do artista francês contemporâneo Michel Aubry, tendo em vista especialmente sua exposição na 30ª Bienal de Arte de São Paulo (2012). A obra era uma instalação que mimetizava um camarim de circo. Em vez de trajes para espetáculos, porém, estavam expostos trajes e objetos militares. Ao adentrar mais fundo na obra, descobre-se que aqueles trajes eram fruto de obras de arte anteriores de Aubry. O artista produziu uma série de vídeos realizando refilmagens de filmes de guerra da primeira metade do século XX. São os trajes de cena utilizados nesses filmes que estão expostos no camarim. Além disso, o artista promoveu uma performance a partir dos objetos da instalação: um desfile de moda em que as modelos usavam os trajes expostos. É sobre o diálogo entre a guerra, a moda, o traje de cena, a performance e o cinema que esse artigo se debruça.

[**palavras-chave**] **Traje de Cena. Michel Aubry. Moda. Performance. La Loge des Fratellini.**

[**abstract**] This paper aims to analyze the work of art *La Loge des Fratellini* by the contemporary French artist Michel Aubry, especially given his exhibition at the 30th Bienal de Arte of São Paulo (2012). The artwork was an installation that mimicked a circus dressing room. Instead of costumes for spectacles, however, military clothes and objects were exposed. As we go deeper into the installation, we discover these costumes were used on Aubry's earlier works of art. The artist produced a series of videos re-filming war movies of the first half of the twentieth century; the costumes used in those films were exposed in the dressing room. Besides, the artist promoted a performance art from the objects of the installation: a fashion show in which the models wore the costumes exposed. This article approaches the dialogue between war, fashion, costume, performance art, and cinema.

[**keywords**] Costume. Michel Aubry. Fashion. Performance Art. La Loge des Fratellini.

Recebido em: 21-03-2019.

Aprovado em: 07-06-2019.

¹ Mestra em Artes pela ECA-USP. Doutoranda em História do teatro na ECA-USP. E-mail: mariacelina.gil04@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9361522342451254>.

Introdução

Aux artistes morts pour que le spectacle vive.
Aos artistas mortos, para que o espetáculo continue.

A primeira vez que vi a obra de Michel Aubry, eu não vi a obra de Michel Aubry. É que ele estava dividindo o espaço do segundo andar do prédio da Bienal de São Paulo com Arthur Bispo do Rosário.

A 30ª Bienal de Arte de São Paulo tinha como tema “A iminência das poéticas”. A proposta naquele ano era criar “constelações” a partir de artistas e obras que dialogassem entre si. Arthur Bispo do Rosário era o artista homenageado naquela edição.

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) possui uma obra marcada principalmente pela ressignificação de objetos do cotidiano². Ele criou suas obras onde passou quase toda a sua vida adulta: no centro psiquiátrico Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Todas as suas criações saíram desse universo e partiram de materiais que tinha à sua disposição. Seu trabalho é fortemente ligado aos têxteis e ao bordado.

Naquele ano, algumas das obras mais conhecidas de Bispo foram trazidas para São Paulo, dentre elas, suas obras “vestíveis”: o *Manto da Apresentação* e as casacas militares. A ligação de Bispo com o exército não era gratuita: ele passara parte de sua vida servindo na Marinha. É desse contexto militar que nasce muito da inspiração para seu trabalho artístico.

Em frente ao espaço dedicado a ele, estava uma porta que levava a uma outra sala. Em cima dessa porta, lia-se a frase “Aos artistas mortos, para que o espetáculo continue”. Essa era a porta de entrada para a instalação *La loge des Fratellini* (O camarim dos Fratellini), de Michel Aubry.

Eu não sabia então, mas a obra de Aubry exposta naquele dia tinha muitas camadas: a instalação era composta por trajes de cena utilizados em obras de arte audiovisuais do artista, inspiradas em filmes dos anos 1920 a 1940. Além da instalação, a obra contou com uma performance: um desfile de moda com os trajes expostos.

Eu me apaixonei por Bispo e, como todo amor à primeira vista, nada mais em volta me chamou a atenção. Mas, de alguma maneira, *La Loge des Fratellini* (figura 1) ficou escondida nas dobras da minha memória, pois sete anos – e três Bienais de Arte – depois, foi ela quem me veio à mente quando li a frase “Traje de cena em tempos de guerras e guerrilhas”. Este artigo é sobre a guerra, a moda, o traje de cena, a performance, o cinema e a homenagem aos artistas mortos que se encontram fundidos nesta obra de arte.

² O livro *Arthur Bispo do Rosário – o senhor do labirinto*, de Luciana Hidalgo (2012), é uma das biografias mais completas do artista. As passagens detalhando sua vida e acontecimentos de sua história presentes neste artigo foram todos selecionados a partir dessa obra.

FIGURA 1 – INSTALAÇÃO *LA LOGE DES FRATELLINI* NA 30ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO (2012)

FONTE: THE IMMINENCE of Poetics • Biennale de Sao Paulo, Brésil • 07.09.12 - 09.12.12. 2012. fotografia 1.
In: AUBRY, Michel. **Michel Aubry**, 2012. Disponível em: <http://www.michelaubry.fr/exposaopaulo.html#>.
 Acesso em: 21 mar. 2019.

Michel Aubry

Michel Aubry (1959) é um artista contemporâneo francês cujo trabalho toma a temática da guerra frequentemente como referência³. Apesar de ser constantemente referido como escultor, Aubry é um artista multimídia: produz objetos, instalações e filmes.

Possivelmente, foi seu trabalho com os tapetes de guerra que o colocou em diálogo com Bispo do Rosário na Bienal de São Paulo. Aubry é um colecionador de um tipo muito específico de tapeçaria: após a ocupação soviética do Afeganistão, em 1979, os artesãos começaram a incorporar em seus tapetes imagens de signos referentes à guerra. Motivos florais e arabescos, tradicionais da arte afegã, começaram a conviver com armas de fogo, aviões de

³ Todas as informações acerca do artista e suas obras citadas ao longo deste artigo foram retiradas diretamente de seu site (AUBRY, [2000?]).

guerra e mapas nas obras de arte têxtil (LENDON; BONYHADY, 2004). Aubry tornou-se um entusiasta do assunto e possui atualmente 42 tapetes de guerra, garimpados ao longo do tempo (figura 2).

FIGURA 2 – TAPETES DE GUERRA DA COLEÇÃO DE MICHEL AUBRY NA 30ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO (2012)



FONTE: LE GRAND JEU. 1 fotografia. In: AUBRY, Michel. **Michel Aubry**, [2000?]. Disponível em: <http://www.michelaubry.fr/tapis.html>. Acesso em: 27 jul. 2019.

Além do seu trabalho como colecionador, chama a atenção a produção audiovisual do artista. No projeto *Répliquère* (nome que mistura a palavra *replique*, “réplica” em francês, e o prefixo alemão *ur*, que significa algo como “o primeiro estado das coisas”), Aubry, em parceria com os artistas Marc Guerini e David Legrand, recria e reelabora cenas de filmes franceses do início do século XX que, de alguma maneira, tiveram influência em sua vida. Segundo ele, o projeto produz “cópias originais” dos filmes, atentando-se para os detalhes das obras. Um dos aspectos do projeto é a reconstrução dos trajes de cena desses filmes, buscando fidelidade com a obra original.

Além disso, no projeto *Dialogue fictif*, Aubry produz filmes em que imagina encontros que nunca existiram entre personalidades, artistas e cineastas. *La loge des Fratellini* une os trajes, moldes de costura, adereços e objetos de cena utilizados em seus filmes. A obra começou a ser composta em 2005 e vem acompanhando Aubry desde então.

La loge des Fratellini

A instalação *La loge des Fratellini* era uma sala que simulava um camarim (figura 3). Havia mesas e espelhos com luzes em volta. Além disso, armários envidraçados para guardar adereços e araras para pendurar trajes ocupavam o ambiente. Havia também suportes para apoiar chapéus e espaços para guardar sapatos. Os trajes, chapéus e adereços tinham todos um ponto em comum: eram partes de trajes militares.

Mas por que um camarim de trajes militares se chamaria “O camarim dos Fratellini”?

Tudo começou quando Aubry tomou conhecimento de uma carta escrita pelo artista Alexander Rodchenko (1891-1956) para sua esposa. Rodchenko é um dos artistas que Aubry admira e já havia produzido um filme sobre ele chamado *Rodchenko à Paris* (2003). Nessa carta, Rodchenko descrevia sua experiência dentro do camarim do circo dos irmãos Fratellini. Eles eram palhaços muito populares na França dos anos 1920, chegando mesmo a ter como admiradores cineastas da época, principalmente Jean Cocteau. Eles se apresentaram por muitos anos, até a morte de um dos irmãos na Segunda Guerra Mundial.

Aubry elaborou a instalação que leva o nome do camarim dos Fratellini para ser uma obra itinerante e em permanente modificação. Como nos circos, ela deveria ser capaz de ser montada e desmontada de acordo com a necessidade e condições espaciais do local que a recebesse. Além disso, interessava a Aubry a possibilidade de ressignificação de objetos. Algo que foi usado para uma função específica em um filme, poderia se tornar objeto decorativo ou ajudar a compor outro personagem em outra circunstância.

Não há gratuidade na escolha de um camarim para atingir tais propósitos. O camarim é um espaço de transformação. É lá que o ator se despe de si para vestir-se da personagem. Um espaço que guarda trajes de cena, não como local de armazenamento apenas, mas sim como espaço de criação, onde há potência de criação. O camarim do palhaço guarda ainda o aspecto da caracterização completa, com a maquiagem que cobre o rosto e apaga os traços do ator por baixo dela.

FIGURA 3 – A INSTALAÇÃO NA BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO



FONTE: THE IMMINENCE of Poetics • Biennale de Sao Paulo, Brésil • 07.09.12 - 09.12.12. 2012. fotografia 3.

In: AUBRY, Michel. **Michel Aubry**, 2012. Disponível em: <http://www.michelaubry.fr/exposaopaulo.html#>.

Acesso em: 21 mar. 2019.

Se assumir-se a ideia de Pavis (2017) de que qualquer que seja ele: religioso, cerimonial ou cotidiano, “[...] o ritual exige nosso conhecimento das regras da performatividade” (PAVIS, 2017, p. 232), seria possível pensar em um paralelo entre a preparação para a batalha e o ato de preparar-se para entrar em cena?

Diversos autores já apontaram o aspecto ritual no traje de cena. Cunningham (1989) afirma que o traje de cena é um traje mágico, caráter herdado desde a pré-história, quando os homens usavam trajes rituais para transportar seus espíritos e assumir outras personas. Pavis (2008) também afirma que o traje de cena sempre esteve presente enquanto traje ritual ou cerimonial, principalmente nos momentos históricos em que a encenação teatral e a mítica/religiosa se entrelaçavam.

Trajar-se para a batalha é também, muitas vezes, um ritual. Segundo Dennen (2005), os chamados *rituais preparatórios* tinham o objetivo de proteger o guerreiro de todos os males, principalmente a morte. Dois ritos listados por ele como alguns dos mais comuns são particularmente importantes aqui: receber e usar amuletos mágicos (para eliminar a vulnerabilidade do guerreiro); e decorar o corpo com pinturas, penas ou uniformes que carregassem simbologia (DENNEN, 2005, p. 14).

Quando o espectador entra na instalação de Aubry, portanto, sente-se entrando, não apenas no camarim de um artista, mas sim no de um soldado. La loge des Fratellini é o espaço ritual de um militar que, a exemplo dos palhaços que se vestiam para enfrentar o público, se prepara para enfrentar a batalha. Cabe pensar agora por que, dentre tantas possibilidades temáticas do cinema, foi a guerra o tema dessa instalação – e das obras de arte que a precedem e compõe.

Cinema e guerra

Não foi encontrado, até agora, nenhum registro de Michel Aubry que diga por que motivo a guerra é um tema tão presente em seu trabalho. O dado que se tem sobre o assunto é uma fala de Aubry (LEBOVICI, 2000) sobre sua coleção de tapetes de guerra, em que diz que os pintores do século XX não produziram obras de arte retratando a guerra como os artistas fizeram até então. Para o artista, talvez àquilo que os pintores não tenham conseguido se adaptar, os artesãos tenham: as armas modernas e a tecnologia da guerra associaram-se aos têxteis para retratar a guerra.

Se não há nas artes “tradicionais” representação das guerras do século XX, nas artes “mais novas” a presença da guerra é constante. O cinema foi uma das artes que mais tomou para si a responsabilidade de representar a guerra. O filme de guerra é um gênero cinematográfico que encontrou espaço desde os primórdios do cinema, estabelecendo uma relação muito próxima entre os dois.

As imagens documentais de cinema relacionadas à guerra datam de períodos bastante iniciais dessa arte. Talvez uma das experiências de filmes de guerra mais conhecidas até hoje date da primeira metade do século XX: os filmes de Leni Riefenstahl (1902-2003), documentários produzidos para serem reforço da ideologia nazista, nos anos 1930.

Não é só no campo do documentário que a guerra e o cinema se aproximaram. A temática da guerra foi explorada no cinema ficcional, muitas vezes com o mesmo objetivo

que os documentários: propagar a ideologia vigente. Principalmente o cinema americano de Hollywood foi um dos grandes responsáveis por moldar a imagem que o contemporâneo assume de diversos conflitos. A discussão ética acerca da produção de filmes com temática de guerra assombra de tempos em tempos a indústria cinematográfica, principalmente quando trata de assuntos muito recentes. Ao longo do século XX, Hollywood elegeu os inimigos das nações a partir de seu próprio prisma: russos, chineses e, mais recentemente, povos do Oriente Médio, já foram os vilões frequentes de filmes, criando imagens que perduram até hoje.

Para Virilio (1993), inclusive, nem a própria guerra é separada de uma ideia de “espetáculo”:

A guerra não pode jamais ser separada deste espetáculo mágico porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, e infligir, antes da morte, o pânico da morte. [...] a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção. Ou seja, a guerra consiste menos em obter vitórias materiais (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da imaterialidade dos campos de percepção. À medida que os modernos combatentes estão decididos a invadir a totalidade destes campos, impõe-se a ideia de que o verdadeiro filme de guerra não deve necessariamente mostrar cenas de guerra em si ou de batalhas. O cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica (VIRILIO, 1993, p. 12, 15).

Se para Aubry, no caso dos tapetes de guerra, o trabalho dos artesãos têxteis foi eficaz na representação da guerra, os trajes de cena de filmes de guerra podem ser tão simbólicos quanto. É também através do traje de cena que os cineastas são capazes de influenciar a visão que se consolida acerca das guerras.

Na instalação de Aubry, o cinema se fez presente principalmente na figura de um cineasta cujo nome lia-se em letras garrafais em uma das paredes: “Stroheim”, em referência à origem de alguns dos trajes ali expostos. Além de reinterpretações de trajes utilizados por artistas e performers, havia também a recriação de figurinos de filmes de Erich von Stroheim (1885-1957) e Jean Renoir (1894-1979).

Stroheim (figura 4) foi diretor e ator cinematográfico no período do cinema mudo. Um dos filmes pelo qual se tornou mais conhecido é *Esposas ingênuas* (1922). No filme, ele interpreta um farsante que se apresenta como Conde Karamzin, que viaja para Monte Carlo junto com suas comparsas a fim de aplicar golpes em mulheres casadas buscando aventuras. O filme se passa logo após o fim da Primeira Guerra.

Esposas ingênuas foi um filme caro. O orçamento inicial de 250 mil dólares acabou sendo quadruplicado e o filme se tornou a primeira produção da história do cinema a custar 1 milhão de dólares. Um dos elementos que provocou tamanho excesso no orçamento foi justamente o figurino. Stroheim era um detalhista: mandou trazer de Paris trajes extravagantes, que contavam até mesmo com meias de seda pura e trajes interiores com monogra-

mas dos atores bordados. O diretor queria que eles entrassem de cabeça nas personagens e se sentissem verdadeiramente aristocratas.

Tamanha atenção com o figurino nos filmes não poderia passar despercebida a um amante do cinema de Stroheim. Talvez por isso, ao propor as refilmagens e releituras da obra do diretor, Aubry tenha se dedicado tanto à recriação de seus trajes de cena. Os trajes militares dos filmes de Stroheim são recriados com riqueza de detalhes, atentando-se desde à modelagem até a minúcias como bordados e medalhas.

FIGURA 4 - ERIC VON STROHEIM EM *ESPOSAS INGÊNUAS* (1922)



FONTE: "FOOLISH Wives" Erich Von Stroheim 1922 Universal **I.V. **IMDB**, [2000?].

Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0002233/mediaviewer/rm110663680>. Acesso em: 17 mar. 2019.

O cineasta também se faz presente no boneco ventríloquo sentado em uma cadeira no camarim. O boneco é uma possível referência a outro filme do cineasta, *The great Gabbo* (1929). Nesse filme, Stroheim interpreta um perturbado ator, conhecido como o grande Gabbo, que se apresenta com um boneco ventríloquo chamado Otto. Gabbo era casado com uma dançarina que, sem suportar a convivência com um homem psicologicamente alterado, o deixa para seguir sua carreira. Anos se passam até que eles se reencontrem, mas o psicológico de Gabbo se torna cada vez mais alterado. O ator tem conversas com o boneco ventríloquo, que culminam em brigas e uma sequência em que ele agride Otto até praticamente destruí-lo. O ator acaba caindo em desgraça.

Aubry, em sua instalação, transforma o próprio Stroheim em um boneco ventríloquo, porém usando os trajes do filme *A grande ilusão* (1937). Diferente dos filmes citados anteriormente, este é de fato um filme de guerra – já que *Esposas ingênuas* e *The great Gabbo* apenas retratam personagens no pós-guerra ou algum imaginário da guerra presente. A obra conta a história de um grupo de oficiais franceses feitos prisioneiros por forças alemãs durante a Primeira Guerra. Não por acaso, Stroheim é transformado em boneco ao fazer referência a esse filme: *A grande ilusão* foi dirigido por Jean Renoir, não por Stroheim. Neste caso, ele não estava no controle da produção.

Além disso, *A grande ilusão* segue a linha de pensamento acerca dos filmes de guerra citada por Virilio (1993): não há cenas de batalhas neste filme. Em vez de momentos de enfrentamento épico, a história se passa num campo de prisioneiros: um local onde soldados de diversas nacionalidades se encontram na mesma posição. Renoir pinta uma imagem da guerra como uma “grande ilusão”: a guerra não muda ou resolve os problemas do mundo. Mesmo os vencedores veem suas vidas modificadas e, muitas vezes, permanentemente destruídas.

Há, em *La loge des Fratellini*, um movimento de ressignificação do traje de cena. De parte integrante da obra audiovisual, ele se torna ao mesmo tempo obra de arte e documento, registrando os processos do filme ao qual pertenceu. A multiplicidade de significados da instalação se dá, também, pelo fato de que mesmo que não se reconheça a quais obras os trajes expostos pertencem, entende-se a noção da ritualização da guerra e da reelaboração do significado do que é ser um soldado e ser um artista.

Porém, a instalação não era ainda a obra em sua totalidade. Havia um outro elemento, que ocorreu apenas uma vez: uma performance-desfile dos trajes. O prédio da Bienal de Arte, que foi sede durante muito tempo da São Paulo Fashion Week, recebeu modelos desfilando em suas passarelas mais uma vez.

Performance e desfile de moda

Segundo a descrição da filmagem da performance-desfile, fornecida pela própria Bienal de Arte (BIENAL DE SÃO PAULO, 2012), a performance se dava criando um desfile com os trajes e acessórios expostos na instalação. Apesar de serem personagens quase exclusivamente masculinos, o “desfile de moda” (descrito no texto original entre aspas) era composto apenas de modelos femininas. Se, por um lado, essa opção faz com que a performance se aproxime ainda mais dos signos esperados do desfile de moda, por outro, causa um estranhamento: a relação das mulheres com a guerra não é historicamente da mesma natureza que a dos homens.

A presença das mulheres nos campos de batalha não é ainda tão comum no imaginário popular. A imagem recorrente dos papéis de gênero na guerra é de que os homens partem para a ação corpo a corpo e as mulheres ficam à espera nas casas. O olhar feminino sobre a guerra costuma carregar outras memórias que não a da batalha: a manutenção do cotidiano em tempos de exceção e as estratégias para driblar o tempo de ausência são temas mais frequentes da produção das mulheres acerca da guerra.

Aubry inverte a expectativa da ligação da guerra com o masculino e coloca mulheres desfilando com os trajes, aproximando-se assim de um campo tratado de maneira estereotipada como feminino: a moda. Além da questão do gênero em si, há ainda outros estereótipos que pautam a moda e que a afastam de tudo aquilo que se convencionou ligar à guerra. A associação da moda com a comunidade LGBT, tema ainda tabu na vivência cotidiana militar, e a noção de que a moda estaria ligada à futilidade – em oposição à ideia de que a guerra seria algo necessário ou imprescindível para atingir um determinado fim – são outros dois elementos que causam um estranhamento na associação entre trajes militares e um desfile. É importante notar aqui que não se trata de uma referência a elementos de trajes militares, como muitas vezes já se viu na moda, mas sim de deslocar os trajes em si para a passarela, sem adaptações que os tornem mais ajustados ao corpo feminino ou ao corte dos trajes sociais.

Além disso, na performance-desfile proposta por Aubry, as modelos deveriam desfilarem interpretando as cenas em que os trajes apareceram originalmente (figura 5). Ainda segundo o texto de descrição, “a *mise-en-scène* desta apresentação e dos objetos devem permitir a comunicação com os fantasmas dos artistas e diretores do passado que assombram o camarim” (BIENAL DE SÃO PAULO, 2012). A performance foi realizada apenas uma vez ao longo de todo o tempo de exposição, no dia 9 de setembro de 2012, e as modelos foram preparadas no próprio espaço da instalação.

FIGURA 5 – UMA DAS MODELOS DA PERFORMANCE-DESFILE



FONTE: BIENAL DE SÃO PAULO. **Michel Aubry**: Fashion Show. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChN9-oE2t7c>. Acesso em: 17 mar. 2019. Impressão de tela (52 seg).

Não é gratuito que se escolha justamente o prédio da Bienal de Arte para a performance-desfile. Como já mencionado, esse foi o local que abrigou por muitos anos a *São Paulo Fashion Week* – a semana de moda de São Paulo –, um dos maiores eventos de moda do país. A Fashion Week, porém, não tinha o hábito de aproveitar a arquitetura do prédio da Bienal para os desfiles. Normalmente, o evento constrói estruturas e salas fechadas onde ocorrem os desfiles. O olhar de Aubry sobre os largos corredores e rampas do prédio foi outro. O artista francês aproveitou a arquitetura do próprio espaço do prédio como cenografia e, numa semelhança visual com a estrutura das passarelas, propôs um desfile em local inesperado. Após momentos de ação mimetizando os gestos das personagens que utilizaram os trajes originalmente, as modelos se enfileiravam e caminhavam até a instalação, reproduzindo o gestual do desfile de moda (figura 6).

A relação entre teatro e desfile ainda provoca dúvidas e equívocos. Ainda que não seja tarefa simples definir o que é o específico do teatro (FÉRAL, 2015), há que se evitar algumas armadilhas, como a crença de que o teatro só pode ocorrer em espaços específicos ou que ele deve se fundar em um texto escrito. A partir do século XIX, o termo encenação se torna frequente para definir a preocupação tanto verbal quanto visual do teatro. Veja-se a definição de encenação teatral, segundo o verbete do *Dicionário de teatro*:

Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática (VEINSTEIN, 1955⁴ *apud* PAVIS, 2008, p. 122).

Apesar de se poder tratar tanto os produtos das artes cênicas quanto o desfile sob o termo espetáculo, parece possível afirmar que o desfile tem missão diferente: seu objetivo é mostrar os valores da marca e apresentar elementos estéticos norteadores das próximas coleções. As fronteiras ficam menos sólidas na medida em que os desfiles buscam novas propostas de apresentação e espaço, muitas vezes dialogando com a performance. Segundo Schechner,

O termo “arte performática” foi cunhado nos anos 70, um guarda-chuva que recolhia trabalhos que, de outra maneira, resistiriam à categorização. O resultado é que, hoje em dia, muitos dos eventos que formalmente não seriam pensados como arte são agora assim designados (SCHECHNER, 2006)⁵.

⁴ VEINSTEIN, André. *La Mise en Scène Théâtrale et sa Condition Esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

⁵ Versão em português de R.L. Almeida, disponível em: http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 23 jul. 2019.

É comum que se fale em uma característica teatral principalmente na alta costura, em que há um trabalho diferenciado na criação das roupas e na concepção dos desfiles. Deve ficar claro, no entanto, que nem o desfile se torna teatro e nem as roupas se tornam trajes de cena nestas condições. O que ocorre é que a moda tende cada vez mais a experimentar novos meios de passar sua mensagem enquanto marca. Mensagens enquanto abstrações precisam ser traduzidas de maneira coerente em elementos concretos. Esses elementos passam desde a escolha de um espaço até uma música, um perfil de modelos, materiais usados nos trajes etc. Isso não significa, no entanto, que o compromisso da marca deixou de ser com o consumo dos produtos – mais do que com as ideias.

É justamente aí, no seu objetivo principal, que o desfile e o teatro se diferenciam. Duggan (2001) defende que, ainda que a ideia de espetáculo seja capaz de provocar intersecções entre moda e arte, a finalidade do desfile o distancia da arte:

Desfiles que caem na categoria de espetáculo são fortemente conectados com as artes performáticas do teatro e da ópera, assim como com filmes e videocliques. Como em performances de palco, desfiles criados por estilistas do espetáculo possuem bem mais de um traje. Na maioria dos casos, se apresentam como pequenos dramas, com personagens, locações específicas, trilha sonora relacionada e temas reconhecíveis. Frequentemente, o único elemento que diferencia desfiles de moda de seus correspondentes teatrais é seu propósito – funcionar como um estratagema de marketing (DUGGAN, 2001, p. 245).

Há ainda, segundo Duggan (2001), um outro aspecto que pode aproximar a moda e as artes: seu processo de feitura. Aos designers que trabalham dessa forma, Duggan dá o nome de “estilistas de substância” (DUGGAN, 2001, p. 250). Desfiles de substância se focam no conceito, na ideia abstrata que permeia o desfile sem que ele tenha necessariamente uma narrativa linear por trás. Estilistas que se propõem a fazer esse tipo de desfile se inspiram nas ideias de *happening e performance*.

Curiosamente, muitas vezes na base da comparação entre moda e artes cênicas está a discussão acerca do conceito de teatralidade. Esta é uma das discussões centrais da pesquisa contemporânea em teatro. A confusão que parece existir entre criação de moda e de traje de cena parece estar fundada numa ideia lugar-comum do que seria teatral; ideia esta, muitas vezes, ligada a um caráter pejorativo de que o teatral seria algo falso ou fora da realidade. Por vezes, esse termo é usado também para designar uma criação de moda mais conceitual ou hiperbólica, mais afastada do consumo direto, como se o termo teatral significasse algo “que visa demais um efeito fácil sobre o espectador, efeito artificial e afetado, julgado pouco natural” (PAVIS, 2008, p. 371).

FIGURA 6 – PERFORMANCE-DESFILE DE MICHEL AUBRY NA 30ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO



FONTE: BIENAL DE SÃO PAULO. **Michel Aubry**: Fashion Show. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChN9-oE2t7c>. Acesso em: 17 mar. 2019. Impressão de tela (2 min).

A performance-desfile de Aubry parece dialogar mais com a ideia de substância do que com a ideia de espetáculo, nesse sentido. O que fundamenta a performance, nesse caso, é a história daquelas peças. Quando cria refilmagens de fragmentos de obras audiovisuais, Aubry não está produzindo uma cópia, mas uma releitura, uma ressignificação. A história inerente a esses trajes de cena é sua possibilidade de serem colocados em diferentes situações com diferentes significados.

Esse movimento já havia ocorrido quando Aubry optou por tornar os rastros de seus filmes uma instalação, trazendo novo significado aos trajes e objetos. Se o artista entendesse que os trajes eram apenas um elemento documental de seu trabalho, ele poderia ter optado por simplesmente arquivá-los. Não foi isso que Aubry fez. A instalação levou os processos de feitura de sua obra para a frente dos olhos do público.

Ao entender que, além de instalação, aqueles trajes ainda poderiam ter mais um desdobramento não previsto anteriormente, Aubry cria uma performance-desfile que, além de trazer mais possibilidades para os trajes, dá ao camarim a sua verdadeira função. Ao preparar as modelos para a performance no espaço do camarim, o artista dá ao espaço a chance exercer sua função primordial: a de transformar. Há, portanto, na obra de Aubry dois movimentos: o traje de cena que se torna traje de desfile e, posteriormente, que se torna instalação, ou seja, obra de arte.

Apontamentos finais

Segundo Pavis (2017),

Uma instalação convida o visitante-espectador-olheiro (*viewer*) a relativizar, e até questionar, a identidade teatral, sua pretensão de enfeixar o essencial, ou de concentrar-se nas circunvoluções de um texto ou nas facetas insondáveis de um corpo, a não jurar senão pela assim chamada especificidade do teatro, a presença, a *live* etc. Instalando-se em um espaço, dado ou construído, a instalação afirma que ela é visível, visitável, repetível e que possui também sua maneira, ou antes, suas maneiras de mostrar e de fazer falar o corpo humano, de inventar mil outras maneiras de contar, de fazer explodir a noção e os quadros da representação teatral e, de um modo mais geral, artística (PAVIS, 2017, p. 165, grifos no original).

Aubry, através de sua instalação, trabalha essencialmente com o questionamento dos limites entre as artes. A obra de arte não precisa ser imutável, mas sim pode estar em permanente transformação. A experiência com a obra de arte se renova, nesse caso, não só porque nossa percepção se altera dependendo do momento em que a vemos. A própria obra sofre alterações, que narram a história do artista e de si mesma.

Em *La loge des Fratellini*, Aubry desdobra o fazer artístico em muitas camadas: primeiro, a recriação audiovisual de obras cinematográficas; então, a criação de uma instalação a partir dos rastros dessas recriações; e, por fim, uma performance, resignificando esses trajés mais uma vez.

Por que um traje de cena deveria ser exposto? Para Viana e Girotti:

Os trajés de cena, muitas vezes acidentalmente, são o único elemento que atravessam a história das representações teatrais. Acabam tornando-se os únicos testemunhos materiais de uma determinada representação teatral. Com isso, mudam seu status para “documento” (VIANA; GIROTTI, 2010, p. 3).

Com essa instalação, Aubry cria uma espécie de arquivo em perpétua modificação. A decisão do arquivo, tão presente nas pesquisas contemporâneas em artes, aparece aqui com grande pujança: o que é um rastro de uma obra de arte? O que é possível ser guardado como documento de um processo artístico ou de um espetáculo? E, ainda, por que guardar qualquer rastro de performance que seja?

La loge des Fratellini não deixa de travar uma pequena guerra pessoal nesse sentido. O momento não é do perene, mas sim do transitório. Já não se compram mais DVDs ou CDs, pois pode-se assistir a filmes e ouvir músicas pelas plataformas de streaming; as fotografias são

mais populares em recursos temporários das redes sociais, ficando disponíveis apenas por 24 horas. O que a instalação de Aubry afirma é que, mesmo diante do reforço ao transitório, ainda é importante guardar elementos para que as memórias possam ser ressignificadas.

A produção audiovisual de guerra era do discurso hegemônico, reforçando a necessidade da luta para que um mal maior não se instalasse. Hoje, já não é possível mais entender a experiência da guerra de maneira tão maniqueísta. Acreditar que há bem e mal fixados de maneira tão estanque já não parece mais fazer tanto sentido quanto fazia antes. Além disso, guerra é prejudicial para todos os envolvidos. A ressignificação das memórias da guerra, de modo a tornar essa experiência menos dolorosa, é um movimento comum tanto a perdedores quanto a vencedores.

Há uma potência no traje de cena que aqui é documento de diversos processos: dos filmes feitos por Aubry, da instalação que se modifica e viaja, e da performance-desfile. Um mesmo traje, portanto, se torna registro de múltiplos processos, expandindo os significados intrínsecos ao traje.

Por fim, a obra de Aubry denota, em sua base, um amor pelo cinema. A homenagem que promove aos cineastas que lhe inspiram demonstra sua proximidade afetiva com o audiovisual; tanto é assim que os rastros de seus filmes – os trajes, objetos etc. – são guardados e arquivados, ressignificados em instalação para que não se percam. Mas como declarar o amor à arte em tempos de ódio à arte? Diante de constantes ataques à arte e aos artistas e ao questionamento da utilidade das artes no mundo, a declaração de Aubry denuncia seu lado na guerrilha que se instaura hoje na defesa do pensamento crítico e artístico. O artista está na luta.

Referências

AUBRY, Michel. **Michel Aubry**. [2000?]. Disponível em: <http://www.michelaubry.fr>. Acesso em: 21 mar. 2019.

BIENAL DE SÃO PAULO. **Michel Aubry**: Fashion Show. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2012. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChN9-oE2t7c>. Acesso em: 17 mar. 2019.

CUNNINGHAM, Rebecca. **The Magic Garment**: Principles of Costume Design. Nova Iorque: Longman Inc., 1989.

DENNEN, Johan M. G. van der. Ritualized 'Primitive' Warfare and Rituals in War : Phenocopy, homology, or...?. **Default journal**, 2005. Disponível em: <https://www.rug.nl/research/portal/files/14454226/RITUAL.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2019.

DUGGAN, Ginger Gregg. The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art. **Fashion Theory**, v. 5, n. 3, p. 243-270, 2001. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2752/136270401778960883>. Acesso em: 21 mar. 2019.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário** – o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LEBOVICI, Elisabeth. Quand la guerre fait tapisserie. **Libération**, 4 nov. 2000. Critique. Disponível em: https://next.liberation.fr/culture/2000/11/04/quand-la-guerre-fait-tapisserie_342997. Acesso em: 17 mar. 2019.

LONDON, Nigel; BONYHADY, Tim. About rugsofwar. **Rugs of War**, 2004. Disponível em: <https://rugsofwar.wordpress.com/about-rugsofwar/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução J. Guinsburg, Marcio Honorio de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHECHNER, Richard. What is performance? *In*: **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

VIANA, Fausto; GIROTTI, Marcelo. Figurino dos amadores: dos filodramáticos ao teatro lírico de equipe. *In*: COLÓQUIO DE MODA, 6., 2010, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Abepem, 2010. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71298_Figurino_dos_Amadores_-_Dos_Filodramaticos_ao_Teatro_L.pdf. Acesso em: 21 mar. 2019.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

Performance e ritual nos trajes de cena da série *Mapa/Corpo* do *La Pocha Nostra*

Performance and ritual in the costumes of La Pocha Nostra's Mapa/Corpo

SANDRA REGINA FACIOLI PESTANA¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9050-7945>

[resumo] O artigo analisa os trajes de cena (figurino) da série de performances *Mapa/Corpo*, realizadas pelo coletivo transnacional La Pocha Nostra na década de 2000. Observa como a guerra ao terror, declarada pelo governo de George W. Bush após o atentado de 11 de setembro de 2001, afetou o trabalho do coletivo, acarretando transformações em suas práxis e nas criações de seus trajes de cena. O estudo aborda tanto trajes de cena criados a partir da utilização de trajes de diferentes esferas (religiosos, sociais, militares etc.), quanto trajes em que o corpo em si é o elemento principal. Para tanto, apoia-se em relatos inéditos de integrantes do coletivo e em estudos de Laurietz Seda, Fausto Viana, Mirceas Eliade e Alejandro Jodorowsky.

[palavras-chave] **La Pocha Nostra. Traje de cena. Guerra ao terror.**

[abstract] The article analyzes the stage costumes of the series of performances *Mapa/Corpo*, held in the 2010s by the transnational collective La Pocha Nostra. It observes how the war on terror, declared by George W. Bush's government after the attack of September 11 affected the work of the collective, transforming its praxis and the creation of its costumes. The study addresses both the scene paths created from the use of costumes from different spheres (religious, social, etc.) and the costumes in which the body itself is the main element. To do so, it relies on unpublished accounts of members of the collective, as well as the studies of Laurietz Seda, Fausto Viana, Mirceas Eliade, and Alejandro Jodorowsky.

[keywords] La Pocha Nostra. Costume. War on terror.

Recebido em: 16-03-2019.

Aprovado em: 09-05-2019.

¹ Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo. Arte-educadora na Fábrica de Cultura do Jardim São Luiz e docente de Práticas de Ensino (cenografia e indumentária) na Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: pestana.sandra@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1808063829494680>.

Apresentação

O artigo compartilha uma das etapas das investigações sobre os trajes de cena (figurinos) do coletivo transnacional La Pocha Nostra, com sede em San Francisco, Califórnia, e Cidade do México, que a partir do início dos anos 2000, especificamente após os atentados de 11 de setembro de 2001, passou a incluir rituais performáticos de cura em seu “repertório”. Os estudos são parte da pesquisa de doutoramento “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”, em desenvolvimento na Eca/USP.

Utiliza-se o termo “traje de cena” em substituição a “figurino”, pois assim amplia-se a noção do traje das artes cênicas para além das vestes, considerando todo e qualquer material utilizado sobre o corpo em cena, bem como sua própria pele e as marcas que carrega (VIANA; BASSI, 2014, p. 101).

Tal definição de figurino é bastante significativa para a análise dos trajes de cena das performances abordadas neste trabalho. Não somente porque o uso de têxteis se mostra bastante reduzido em determinados trajes, mas, principalmente, pelas implicações políticas e simbólicas dos corpos que participam das performances, bem como do seu caráter ritual.

O La Pocha Nostra é formado por artistas imigrantes (de primeira ou segunda geração) de diferentes origens e residentes nos EUA e Canadá. Foi fundado em 1994, em San Francisco, Califórnia, por Nola Mariana, Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña. No mesmo período iniciou-se a parceria com Michele Ceballos Michot que, ao lado de Gómez-Peña, é um dos pilares do coletivo ainda hoje. Fazem parte também da *tropa* do La Pocha Nostra: Nayla Altamirano, Balitronica Gómez, Saúl García López e Emma Tramposch.

A fundação do La Pocha Nostra se deu como via de enfrentamento das diversas transformações políticas, econômicas e sociais dos anos 1990, entre elas o fim da União Soviética, a ascensão da direita internacional, o ressurgimento de um nativismo branco nos EUA e a militarização da fronteira com o México, acarretando a demonização da pele marrom.

Tal quadro se agravou sobremaneira após o 11 de setembro, levando os integrantes do La Pocha a iniciar uma série de performances denominada *Mapa/Corpo*, que buscava através da acupuntura política e do corpo ilustrado (escrituras sobre o corpo) engajar o público em rituais performáticos de “re/construção do ‘corpo político’, pós 11 de setembro” (SEDA² *apud* GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 24), e de escrita de “uma poética da esperança” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 25)³ sobre o corpo barbarizado.

Nas décadas de 1990 e 2010 o coletivo desenvolveu suas performances a partir de práxis denominadas *antropologia inversa* e ternura radical, que são observadas na pesquisa como *continuums*⁴ para desconstrução do corpo étnico/histórico/regional e geração de corpos em devir, no sentido de estar em constante refazer-se.

² SEDA, Laurietz. Decolonizing the Body Politic: Guillermo Gómez-Peña’s “Mapa/Corpo 2: Interactive Rituals for the New Millennium”. Tradução Brian D. Patrick. TDR (1988-), v. 53, n. 1, p. 136-141, 2009. Disponível em: www.jstor.org/stable/25599456. Acesso em: 1 maio 2018.

³ Tradução minha para: “[...] la re/construcción del ‘cuerpo político’, posterior al 11 de septiembre” e “[...] una poética de la esperanza”.

⁴ “Continuums não são opostos que se excluem, mas sim polos que, quando inter-relacionados, revelam um espaço potencializador de inúmeras possibilidades expressivas” (BONFITTO, 2013, p. 112).

A antropologia inversa, que busca desconstruir premissas coloniais e noções de superioridade da branquitude, começou a ser desenvolvida na década de 1990, e a ternura radical passou a ser praticada após o 11/9, quando mais do que o embate, tornou-se urgente gerar espaços de cuidado mútuo entre as diferenças. Para tanto, La Pocha fez uso de práticas universais pertencentes a culturas ancestrais, dialogando com o xamanismo e a psicomagica.

Performance e xamanismo

A partir dos estudos de Mircea Eliade pode-se definir xamanismo como “um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático. A palavra chegou até nós através do russo, do tungue *saman*”⁵ (ELIADE, 2002, p. 16). Embora os estudos iniciais tenham identificado a prática xamânica no centro e norte da Ásia, posteriormente verificaram-se fenômenos mágico-religiosos similares em diferentes partes da América, da Indonésia e da Oceania.

Porém, Eliade reforça que magia e magos

há praticamente em todo o mundo, ao passo que o xamanismo aponta para uma “especialidade” mágica específica, na qual insistiremos muito: o “domínio do fogo”, o voo mágico etc. Por isso, embora o xamã tenha, entre outras qualidades, a de mago, não é qualquer mago que pode ser qualificado de xamã. A mesma precisão se impõe a propósito das curas xamânicas: todo medicine-man cura, mas o xamã emprega um método que lhe é exclusivo (ELIADE, 2002, p. 17).

Manifestações artísticas que associam xamanismo e arte apresentam diferentes faces, mas têm em comum um “desejo profundo não apenas pela transcendência espiritual individual, mas também pela transformação cultural – e pela crença de que tal transformação é possível” (THACKARA, 2017)⁶, como observa a artista e curadora Tess Thackara em seu artigo “Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art” (“Por que as práticas xamânicas estão retornando na arte contemporânea”).

Apoiada em Daniel Pinchbeck – que em seu livro *Breaking Open the Head* fez um tour através de várias manifestações do xamanismo contemporâneo em todo o mundo –, observa que no mundo moderno “o Ocidente perdeu seu contato com o transe extático comunal”, delegando a artistas e poetas “o poder transformador de um encontro real com um ‘outro’ sobrenatural” (THACKARA, 2017)⁷.

⁵ “Nas outras línguas do centro e do norte da Ásia, os termos correspondentes são o iacuto *ojun*, o mongol *bügä*, *bögä* (buge,bü) e *ugadan* (cf. também o buriate *udayan* e o iacuto *udoyan*, ‘a mulher-xamã’), o turco-tártaro *kam* (altaico *kam*, *gam*; mongol *kami* etc.)” (ELIADE, 2002, p. 16).

⁶ Tradução minha para: “[...] a deep desire not only for individual spiritual transcendence but also for cultural transformation—and a belief that such transformation is possible”.

⁷ Tradução minha para: “the West lost its contact with the communal ‘ecstatic trance,’ [...]” e “[...] the transformative power of an actual encounter with a supernatural ‘other’”.

Entretanto, o próprio Gómez-Peña faz ressalvas e diferenciações sobre o caráter xamânico de algumas vertentes da arte da performance e práticas xamânicas de fato:

Os xamãs estão localizados em uma tradição muito antiga que muda muito lentamente. Eles não podem se desviar muito, porque correm o risco de serem expulsos de sua própria comunidade ou de se tornarem xamãs *new age* para turistas espirituais. Enquanto isso, os artistas estão sempre questionando a tradição e construindo pastiches que combinamos com as linguagens da pós-modernidade, cultura popular e novas tecnologias.

O xamã procura curar, proteger ou prejudicar um inimigo; nós preferimos procurar problematizar, questionar a autoridade, destruir ilusões de familiaridade e estruturas de normatividade. Essas semelhanças e diferenças fazem com que alguns dos meus amigos xamãs, quando veem minhas performances, me digam que sou como um xamã que perdeu o rumo. Eu gosto dessa definição de artista. Na verdade, a Pocha Nostra colabora com vários verdadeiros xamãs que também são considerados artistas performáticos (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p, track05)⁸.

A partir das colaborações citadas por Gómez-Peña, o performer herdou para seu acervo de trajes e objetos diversos elementos rituais e xamânicos (como peitorais, bastões, cocares etc.), que são utilizados ao lado de peças criadas pelo coletivo e/ou adquiridas no cotidiano, mas que recebem um caráter de objetos ritualísticos ao serem utilizados nas performances.

Diversas culturas utilizam a indumentária como forma de alçar o corpo para além de sua condição humana, transformando-o em um canal de conexão com o cosmos, a espiritualidade ou com os ancestrais.

Mircea Eliade (2002, p. 169), em seus estudos sobre as sociedades xamânicas, aponta como “a indumentária xamânica constitui em si mesma uma hierofania e uma cosmografia religiosa: revela não apenas uma presença sagrada, mas também símbolos cósmicos e itinerários metafísicos”. O fato de envergar a indumentária “transubstancia o xamã, transformando-o diante dos olhos de todos em ser sobre-humano” (ELIADE, 2002, p. 192).

O pesquisador aponta, ainda, que mesmo quando não há uso de quaisquer vestes, como é o caso da nudez ritual dos xamãs esquimós, “há um gorro, um cinturão, um tamborim

⁸ Tradução minha para: “Los chamanes se ubican en una tradición muy antigua y que cambia muy lentamente. No pueden desviarse mucho de ella, pues corren el riesgo de ser expulsados de su propia comunidad o de convertirse en chamanes *new age* para turistas espirituales. Mientras tanto, los performanceros estamos siempre cuestionando la tradición y construyendo pastiches que combinamos con los lenguajes de la posmodernidad, la cultura popular y las nuevas tecnologías.”

“El chamán busca curar, proteger o hacerle daño a un enemigo; nosotros más bien buscamos problematizar, cuestionar a la autoridad, destruir ilusiones de familiaridad y estructuras de normatividad. Estas similitudes y diferencias hacen que algunos de mis amigos chamanes, cuando presencian mi obra de performance, me digan que soy como un chamán que perdió su camino. Me gusta esta definición del performer. De hecho la Pocha Nostra colabora con varios chamanes verdaderos que también se consideran artistas de performance.”

e outros objetos mágicos que fazem parte do guarda-roupa sagrado do xamã e que fazem às vezes de indumentária” (ELIADE, 2002, p. 170).

Além do exposto, outra prática artístico-ritualística de grande influência para La Pocha Nostra e que também utiliza práticas ancestrais universais é a psicomagia, proposta por Alejandro Jodorowsky.

Psicomagia

Jodorowsky, chileno de origem russa, radicado por muitos anos no México e atualmente residente na França, desenvolveu o Teatro Pânico e definiu a *psicomagia*, que apresentam elementos bastante influentes nas ações do La Pocha Nostra. Entretanto, antes de debruçar-se sobre tais temas e aplaudir o brilhantismo das ideias de Jodorowsky, é preciso deixar em evidência que o psicomago se envolveu em situações e fez declarações sobre o crime de estupro que são absolutamente desprezíveis e perigosas⁹.

Nos anos 1970, Jodorowsky passou a ver o teatro “menos como uma distração do que como um instrumento de autoconhecimento”, passando a substituir “representação” pelo “pânico efêmero” (JODOROWSKY, 2004, p. 27)¹⁰. Assim, no período em que o *happening* se desenvolvia nos EUA, Jodorowsky, no México, iniciava o Teatro Pânico:

Percebi que muitas pessoas carregam um ato que as condições comuns não lhes permitem realizar. Mas, na medida em que a alguém lhe é oferecida a possibilidade concreta e as circunstâncias favoráveis de expressar publicamente tal ato que dorme nela, é muito raro a pessoa duvidar (JODOROWSKY, 2004, p. 29)¹¹.

Desta forma, Jodorowsky, passou a desenvolver *programas* ou *atos teatrais*, “um ato ou uma série de atos a serem realizados na vida em um determinado momento: cinco horas, doze horas, vinte e quatro horas” (JODOROWSKY, 2004, p. 40). Cada programa era desenvolvido de acordo com as dificuldades de cada pessoa, destinado a “quebrar o caráter com o qual se

⁹ Em entrevista concedida em 1970, Jodorowsky relata de forma absolutamente direta como estupro (para gravar uma cena de estupro) a atriz Mara Lorenzo durante as filmagens de seu aclamado longa-metragem *El Topo*. Em 2007, refez sua afirmação dizendo que a cena foi feita de forma consensual. Porém, Mara Lorenzo desapareceu do mundo artístico após as gravações do filme e não se sabe sua versão (JODOROWSKY, 1971). E em 2016, Jodorowsky se envolveu em nova polêmica ao indicar para uma mulher que vestisse seu marido como se fosse seu pai (que a estuprava na infância), pois assim se excitaria e superaria o trauma (QUÉ LE PASÓ?, 2016).

¹⁰ Tradução minha para: “[...] menos como distracción que como instrumento de autoconocimiento. Por ello, sustituí la ‘representación’ clásica por lo que llamé ‘lo efímero pánico’”.

¹¹ Tradução minha para: “Me di cuenta de que muchas personas llevan dentro un acto que las condiciones ordinarias no les permiten realizar. Pero en cuanto a alguien se le ofrece la posibilidad concreta de expresar públicamente y en circunstancias favorables el acto que duerme en él, es muy raro que la persona dude”.

identificavam, para ajudá-las a restabelecer laços com sua natureza profunda” (JODOROWSKY, 2004, p. 40)¹².

Posteriormente, o autor chileno passou a aprimorar tais ferramentas de transformação íntima, desenvolvendo os *atos mágicos*. A elaboração de tais atos partiu da observação e do convívio de Jodorowsky com pessoas como a Sra. Pachita, uma *bruja* mexicana ou, como comumente se denomina no Brasil, uma benzedeira, curandeira ou médium, que realizava curas e operações espirituais, como denomina tais atos, por exemplo, a doutrina espírita.

Os atos mágicos, da mesma forma que os atos teatrais, respondem a um programa determinado conforme a necessidade de cada pessoa, e devem ser cumpridos mesmo sem compreensão racional de seu sentido. Pois, segundo Jodorowsky:

Na análise tradicional trata-se de decifrar e interpretar na linguagem comum as mensagens enviadas pelo inconsciente. Eu ajo ao contrário: mando mensagens para o inconsciente usando a linguagem simbólica que lhe é própria. Na psicomagia, corresponde ao inconsciente decifrar a informação transmitida pelo consciente (JODOROWSKY, 2004, p. 61)¹³.

Esse procedimento é desenvolvido por Jodorowsky a partir de observações e de experiências pessoais com os processos de cura e as operações realizadas por Pachita: “ao observá-la, descobri que quando uma operação é simulada, o corpo humano reage como se sofresse uma intervenção real. [...] O corpo humano aceita direta e ingenuamente a linguagem simbólica, à maneira das crianças” (JODOROWSKY, 2004, p. 73)¹⁴.

Jodorowsky percebe também a especial atenção que Pachita dava aos objetos (accessórios, joias etc.) que seus/suas consultantes usavam, ampliando sua percepção para a “linguagem dos objetos” e os “significados que encerram” (JODOROWSKY, 2004, p. 73)¹⁵, aprendendo assim que um bruxo ou xamã “não é um espectador de um mundo ‘objetivo’ inanimado, mas parte integrante de um universo subjetivo no qual tudo está vivo” (JODOROWSKY, 2004, p. 73)¹⁶.

¹² Tradução minha para: “un acto o una serie de actos para realizar en la vida en un tiempo dado: cinco horas, doce horas, veinticuatro horas...” e “destinado a romper el personaje con el cual se habían identificado para ayudarlos a restablecer los lazos con su naturaleza profunda”.

¹³ Tradução minha para: “En el análisis tradicional se trata de descifrar e interpretar en lenguaje corriente los mensajes enviados por el inconsciente. Yo actúo a la inversa: envío mensajes al inconsciente utilizando el lenguaje simbólico que le es propio. En psicomagia, corresponde al inconsciente descifrar la información transmitida por el consciente”.

¹⁴ Tradução minha para: “[...] observándola, descubrí que, cuando se simula una operación, el cuerpo humano reacciona como si sufriera una verdadera intervención. [...] El cuerpo humano acepta directa e ingenuamente el lenguaje simbólico, al modo de los niños”.

¹⁵ Tradução minha para: “me abrí al lenguaje de los objetos, al significado que encierran”.

¹⁶ Tradução minha para: “Él no es espectador de un mundo «objetivo» inanimado, sino parte integrante de un universo subjetivo en el que todo está vivo”.

Esta percepção sobre o poder simbólico e mágico dos objetos, ao lado do lugar que a palavra ocupa na magia – outro ensinamento adquirido no convívio com Pachita –, são especialmente relevantes para análise das performances psicomágicas realizadas pela Pocha.

Somam-se a isso outras práticas universais utilizadas em culturas ancestrais, também presentes nas performances do La Pocha Nostra e observadas por Jodorowsky, como a purificação através de abluções rituais e os sacrifícios de substituição, em que se usa um animal como veículo para a cura de uma pessoa, por exemplo: amarra-se um objeto da pessoa enferma como um turbante à cabeça de um bode cujo “pescoço é cortado com uma faca que antes teria tocado o pescoço do paciente” (JODOROWSKY, 2004, p. 78)¹⁷.

Em meio a estas aprendizagens, Jodorowsky se dedicou também ao estudo e à leitura de cartas de tarô, utilizando mais este recurso na elaboração de atos psicomágicos para seus/suas consultantes. O tarô o ajudava a identificar as dificuldades, mas “uma tomada de consciência que não é seguida por um ato é completamente estéril. [...] Então me ocorreu uma ideia: para que a conscientização fosse eficaz, eu tinha que fazer o outro agir, induzi-lo a cometer um ato muito preciso” (JODOROWSKY, 2004, p. 81-82)¹⁸.

É nesse sentido também que os atos psicomágicos passam a compor as performances da Pocha Nostra: além da tomada de consciência sobre si e/ou sobre o outro, faz-se necessário um ato simbólico concreto: aplicar agulhas, lavar corpos, escrever sobre eles etc.

A série *Mapa/Corpo*

A série de performances teve diferentes *encarnações*, como denomina o coletivo¹⁹, tendo começado com *Mapa/Corpo*, realizada em 2004 e 2005 por Gómez-Peña e Emiko R. Lewis e, posteriormente, por Violeta Luna, sendo então nomeada *Mapa/Corpo2* (figura 1). Violeta Luna encontrava-se sobre uma mesa cirúrgica, nua, coberta pela bandeira das Nações Unidas. Um acupunturista iniciava a ação retirando lentamente a bandeira, revelando aos poucos o corpo feminino no qual aplicava 40 agulhas em cujas pontas superiores havia bandeiras dos países da força de coalizão que invadiu o Iraque. Guillermo Gómez-Peña, vestido de xamã travesti, realizava performances de *spoken word*²⁰ e solicitava ao público que removesse as bandeiras e se engajasse em descolonizar o corpo de Lewis ou Luna.

¹⁷ Tradução minha para: “corta el cuello con un cuchillo que antes habrá tocado el cuello del enfermo”.

¹⁸ Tradução minha para: “Una toma de conciencia que no es seguida de un acto resulta completamente estéril. [...] Entonces se me ocurrió una idea: para que las tomas de conciencia fueran eficaces, yo debía hacer actuar al otro, inducirle a cometer un acto muy preciso”.

¹⁹ Relato inédito concedido por LOPEZ, Saul Garcia. Entrevista III. [5 dez. 2017]. Entrevistadora: Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

²⁰ Como observa a poeta e *slammer* Roberta Estrela d’Alva (2011, p. 121): “O termo *spoken word* está relacionado com diversos universos, como o da poesia beatnik, dos movimentos negros americanos e seus discursos políticos, do hip hop, e o das performances literárias contemporâneas. Começou a ser usado no começo do século XX nos Estados Unidos e se referia a textos gravados e difundidos pelo rádio e foi muito difundido nos anos 90 com o surgimento dos slams. Somers-Willett (2009) refere-se às relações do *spoken word* com os gêneros da música negra americana, principalmente o hip hop”. Slams são batalhas de poesia, porém, diferente do *spoken word* para que um slam aconteça “é fundamental a participação coletiva e ativa de todos os presentes [...] sem que nenhuma das partes participantes se sobreponha à outra” (ESTRELA D’ALVA, 2011, p. 121).

FIGURA 1 – VIOLETA LUNA E GÓMEZ-PEÑA EM *MAPA/CORPO* NO DIA MUSEUM, DETROIT, COM MURAL DE DIEGO RIVERA AO FUNDO.



FONTE: BAKKER, Dirk. GP & Violeta Luna performing Mapa Corpo against the famous Diego Rivera mural, River Court, DIA Museum, Detroit. Detroit, 2007. In: THE LIVING art of Gómez Peña & La Pocha Nostra. **Intercultural Poltergeist**, 2017. Disponível em: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/17>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Em seguida, La Pocha Nostra realizou *Divino Corpo* (figura 2), entre 2005 e 2007, performada por Roberto Sifuentes, Gómez-Peña, Violeta Luna e diversas performers convidadas, curandeiras ou bruxas dos locais onde eram realizadas as performances. Nesta performance da série, o espaço ritualístico-performático estava organizado em duas estações: a mesa cirúrgica onde ocorria a ação de acupuntura política sobre o corpo de Violeta Luna, e outra mesa, sobre a qual se encontrava o corpo de Roberto Sifuentes, que era lavado e depilado por alguma curandeira ou uma bruxa, para que o público pudesse escrever sobre ele “uma poética da esperança” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 25)²¹.

FIGURA 2 – VIOLETA LUNA E ROBERTO SIFUENTES EM *DIVINO CORPO*



FONTE: acervo La Pocha Nostra. Imagem cedida por Guillermo Gómez-Peña.

²¹ Tradução minha para: “una poética de la esperanza”.

Posteriormente, entre 2009 e 2014 criaram *Corpo Ilícito: The Post Human Society 6.9*, (figura 3) com a participação de Michele Ceballos Michot, Violeta Luna, Erica Mott, Dani d’Emília, Saúl García Lopez, Roberto Sifuentes e Guillermo Gómez-Peña. Realizada no primeiro ano da administração de Barack Obama, buscou lidar “tanto com o legado do medo do Outro – a criminalização do corpo marrom, herança do governo Bush – quanto com a cultura emergente de esperança, imaginação e fé que se desenvolveu em resposta à antiga ordem mundial” (CORPO, 2011)²².

FIGURA 3: *CORPO ILÍCITO: THE POST HUMAN SOCIETY 6.9* – SOMARTS, SAN FRANCISCO, 2011.



FONTE: HEWITT, Vita; HEWITT, Bryan. *Corpo/Ilícito* by La Pocha Nostra, It’s All A BLur’s Exhibition Press – Dani d’Emilia. San Francisco, 2011. In: **SOMArts Cultural Center**, 2011.

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/somarts/sets/72157626226146972/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Em 2012, Saúl Garcia Lopez passa a fazer parte do coletivo como membro principal (e não mais como colaborador). Ele retoma a imagem de *Mapa/Corpo do arquivo vivo*²³ do La Pocha, realizando mais encarnações de *Mapa/Corpo* até 2015. A partir de 2013 a performer e poeta Balitronica Gómez também passa a colaborar permanentemente com La Pocha Nostra, e em 2016 começa a desenvolver *X-Machina 3.0*, a mais nova encarnação de performances da série.

²² Tradução minha para: “[...] we explore both the legacy of fear of the Other, the criminalization of the brown body inherited by the Bush administration, and the emerging culture of hope, imagination and faith that has developed in response to their former world order”.

²³ Denominação do coletivo para suas performances, personas, trajes e adereços: materiais que podem ser reutilizados conforme a pertinência estética e/ou política.

Conforme a teórica Laurietz Seda, a prática da acupuntura política buscou abordar “a neocolonização militar e a descolonização [...], re/construção do ‘corpo político’, pós 11 de setembro” (SEDA, 2009 *apud* GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 24)²⁴, pois a administração de George W. Bush, ao dar início à *guerra ao terror*, gerou políticas de aberta demonização da pele marrom.

Como observa Gómez-Peña, a expressão *guerra ao terror* operava abertamente como “um eufemismo para uma guerra contra a diferença” (*apud* SEDA, 2009, p. 136)²⁵, acarretando a geração de *new barbarians*, expressão irônica do performer para se referir aos Outros estigmatizados pelo governo Bush: “aqueles que falam inglês com um sotaque forte, pessoas pobres, imigrantes etc.” (GÓMEZ-PEÑA, 2007²⁶ *apud* SEDA, 2009, p. 137)²⁷.

Para Seda, os corpos dos performers, ao estarem disponíveis para as ações coletivas do público sobre eles, tornaram-se uma tela de pintura e funcionaram como “instrumentos intencionais de agência artística que exibem os efeitos da colonização e da violência” (SEDA, 2009, p. 139)²⁸.

Assim, os corpos representavam a memória da violência contra o Outro; eles criavam uma narrativa de resistência que podia ser entendida a partir das múltiplas perspectivas de gênero, etnia e nacionalidade [...]. Desta forma, o corpo individual tornava-se emblemático de todas as pessoas que sofreram dor, violência, discriminação e colonização. Em outras palavras, os corpos dos intérpretes desempenham um papel vital nessa análise transcultural de violência e colonização, na qual a arte se torna uma arma holística destinada a descolonizar o corpo político. [...] Quando o espetáculo começa, os corpos do homem e da mulher são demonstrações de violência, tortura e dor, mas a performance os transforma em exposições de arte: a arte se torna um instrumento para curar as feridas infligidas pelo sistema de poder (SEDA, 2009, p. 139)²⁹.

²⁴ Tradução minha para: “la neo colonización y descolonización militar, [...] re/construcción del ‘cuerpo político’, posterior al 11 de septiembre”.

²⁵ Tradução minha para: “‘war on terror,’ which we perceive as a euphemism for a war against difference”.

²⁶ GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Mapa/Corpo 2: Interactive Rituals for the New Millenium*. Performance Program. University of Connecticut-Storrs, 2007.

²⁷ Tradução minha para: “those who speak English with a thick accent, poor people, immigrants, etc.”.

²⁸ Tradução minha para: “intentional instruments of artistic agency that display the effects of colonization and violence”.

²⁹ Tradução minha para: “Thus, the bodies represent the memory of violence against the Other; they create a narrative of resistance to violence and colonization. [...] Thus, the individual body becomes emblematic of everybody that has endured pain, violence, discrimination, and colonization. In other words, the performers’ bodies play a vital role in this cross-cultural analysis of violence and colonization in which art becomes a holistic weapon aimed at decolonizing the body politic. [...] When the show begins, the man’s and the woman’s bodies are displays of violence, torture, and pain, but the performance transforms them into displays of art: art becomes an instrument for healing the wounds inflicted by the system of power”.

É nesse sentido que a acupuntura política, as abluções e a escrita performática operam enquanto ritual xamânico/psicomágico de cura:

Ao remover as agulhas do corpo da mulher e escrever sobre o homem, o público se envolve em um ato pessoal e comunitário de ritual de cura do corpo político, capacitando-se com uma maior consciência de sua cosmovisão. Desse modo, o Xamã/Brujo/Poeta [Gómez-Peña] convoca o público para uma comunidade efêmera que existe durante toda a performance, para aceitar, reconhecer e prestar ajuda ao Outro (SEDA, 2009, p. 139)³⁰.

Gómez-Peña não se considera um xamã, mas observa como a arte da performance se aproxima do xamanismo, mesmo quando “intenções e propósitos são muito diferentes, tanto os xamãs quanto os artistas constroem sistemas simbólicos para transformar a realidade e encenar mundos paralelos” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p, track 5)³¹. O performer afirma que pessoalmente – do mesmo modo que Jodorowsky – aprendeu muito com os xamãs ao observar suas práticas e linguagens corporais, adquirindo conhecimento sobre “a verdadeira presença, o poder transformador da palavra e de objetos ritualizados” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, s/p, track 5)³².

Análise dos trajes de cena e dos corpos/mapas na série *Mapa/Corpo* e suas reencarnações.

Foram analisadas imagens (fotos e/ou vídeos) de diferentes reencarnações da performance realizadas em: Detroit Institute of Arts, Detroit, 2007; Centro Cultural la Recoleta, durante Encontro do Instituto Hemisférico de Buenos Aires, 2007; Michigan State University, East Lansing, Michigan, 2007; Festival Border Exercises, Harstad, Noruegua, 2007; Centro Wilfredo Lamna, durante a X Havana Biennial, 2009; Teatro Gilberto Gil, Rio de Janeiro, 2010; SOMArts Cultural Center, San Francisco, 2011; Encontro CorposubCorpo, SESC Santos, 2015; e Museo de Arte Moderno da Cidade do México, em 2016.

Para analisar os trajes das e dos performers que conduziam os rituais performáticos, mantém-se a utilização da noção de traje de cena, observando como trajes de diferentes esferas

³⁰ Tradução minha para: “By removing the needles from the woman’s body and writing on the man, the audience engages in a personal and communal act of ritualistic healing of the body politic, empowering themselves with a greater awareness of their worldview. In this way, the Shaman/Brujo/ Poet convokes the audience as an ephemeral community that exists for the duration of the performance in order to accept, recognize, and lend aid to the Other”.

³¹ Tradução minha para: “intenciones y propósitos muy distintos, tanto los chamanes como los performers construimos sistemas simbólicos para transformar la realidad y escenificar mundos paralelos”.

³² Tradução minha para: “la verdadera presencia, el poder transformador de la palabra y de los objetos ritualizados”.

(sociais, militares, rituais, regionais, de folguedo etc.) foram articulados sobre seus corpos, dando continuidade a um processo caro à Pocha Nostra de contestação de normativas, como será visto.

Por outro lado, buscando dar conta da complexidade do que se opera nos rituais performativos realizados pelo La Pocha Nostra, para nomear as performers que receberam acupuntura e os que receberam abluções e inscrições propõe-se aplicar um termo utilizado por Gómez-Peña em seus relatos: *corpos/mapa*. Pois nomear como traje de cena as agulhas ou as inscrições pareceu apresentar como uma forma reducionista do que as performances rituais buscam realizar.

Análise dos trajes de cena na série Mapa/Corpo

Nos registros de *Mapa/Corpo2* é possível ver apenas Violeta Luna, os/as acupunturistas e Gómez-Peña como Xamã Travesti (persona que será analisada adiante). A partir de *Divino Corpo*, inicia-se também a participação das curandeiras que preparavam o corpo de Sifuentes, além de outras personas que passaram a compor a performance, realizando ações concomitantes. Em *Corpo Ilícito*, os rituais de acupuntura e abluções se transformaram, como será visto.

FIGURA 4 – ACUPUNTURISTA COM CASULA EM *MAPA/CORPO*



FONTE: MAPA/Corpo 2: Rituais Interativos para o Novo Milênio. 2007. In: LA POCHA Nostra. **Hemispheric Institute**, 2019. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc07-performances/item/957-enc07-la-pocha-nostra#gallery9f72668eda-12>. Acesso em: 15 fev. 2019.

De forma geral, os/as acupunturistas usam trajes de cena que remetem a figuras de poder das sociedades ocidentais. Assim, há registros de acupunturistas usando ternos em cores escuras, jalecos brancos, uniformes médicos verdes ou azuis e aventais de borracha de medicina forense.

A estação onde ocorre a ação, com a maca e a disposição dos materiais, remete tanto a procedimentos cirúrgicos quanto às intervenções mágicas ou cirurgias espirituais, como as operadas por Pachita, a curandeira guia de Jodorowsky.

Em alguns registros da performance como no Centro Cultural la Recoleta (figura 4), realizada durante Encontro do Instituto Hemisférico de Performance em Buenos Aires, 2007, o acupunturista está descalço, veste calça branca e uma casula, um traje católico, a “veste superior do sacerdote na celebração da missa” (VASCONCELOS³³, 1956 *apud* VIANA, 2016, p. 24), que simboliza a “inocência, a caridade e o doce e suave jugo do Cristo” (VASCONCELOS, 1956 *apud* VIANA, 2016, p. 24).

Com relação às curandeiras ou bruxas, as mulheres que preparavam o Sifuentes para receber as inscrições, existem menos registros. Porém, foi possível ver na única imagem da edição de *Corpo Ilícito* realizada em Cuba uma performer usando vestido branco curto, de modelagem cotidiana. Na legenda da imagem a performer é identificada apenas como “local santera”, fazendo referência à Santería, religião cubana de matriz africana, de ascendência iorubá, que cultua os orixás como “os candomblés Nago-Keto nascidos e representantes do candomblé na Bahia” (LIMONTA, 2009, p. 19).

Da edição de *Divino Corpo* realizada na Argentina há mais registros e é possível ver que a performer peruana Amapola Prada veste um *shorts* preto de cotton e tem largas linhas brancas pintadas sobre suas costas e braços. Já a performer que realizou a ação na Noruega usa calça preta, colete dourado feito em tecido utilizado na confecção de *qípáo* ou *cheongsam* – trajes chineses que se tornaram moda feminina no início do século XX – e tem símbolos de diferentes culturas pintados em seus braços.

Em alguns registros, além do acupunturista, dos corpos/mapas que recebem acupuntura ou escrituras, das curandeiras e do Xamã Travesti, outras figuras também performam, como é o caso em *Mapa/Corpo* – a poetic interactive ritual, realizada no Encontro do Instituto Hemisférico de Performance em Buenos Aires, ou em *Mapa/Corpo – Therapis Violentis*, realizada na Michigan State University, ou ainda no Festival Border Exercises, em Harstad, Noruega, todas em 2007.

Em Michigan, a performer Rakini Devi usa um traje referente às danças clássicas indianas que fazem parte de sua formação artística, enquanto Violeta Luna usa um traje negro que parece fundir um véu católico com um hijabi islâmico, associados a uma longa saia com dupla fileira de babados na barra, scarpins pretos e, em alguns momentos, torso nu e liga na perna esquerda. Já o VJ René Garcia utiliza colete verde oliva e turbante, remetendo às imagens de “terroristas” amplamente difundidas pela mídia de massa.

Em Santos, São Paulo, no encerramento do evento *Corposubcorpo* realizado pelo SESC, onde a pesquisadora fez parte do workshop e também da performance *Mapa Corpo/rativo*:

³³ VASCONCELOS, Irmã Maria de S. João. *Vestes litúrgicas e linhos do altar – corte e ornamentação*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

ações para um mundo que deu errado, a ação de acupuntura política foi feita com logomarcas de multinacionais sobre o Mariachi Zombi de Culiacán, persona de Saúl Garcia Lopez, em simultaneidade com várias outras ações.

A ocasião foi também a primeira oportunidade da pesquisadora de experimentar ações com uma persona desenvolvida a partir de workshops com La Pocha Nostra: SanPan, a polícia católica paulista. Assim, a Polícia Católica compunha a imagem “amparando” el Mariachi ou “certificando-se” de que o acupunturista “executava corretamente” o procedimento.

Análise dos trajes de cena do Xamã-Travesti

As diferentes versões de *Mapa/Corpo* foram conduzidas por Guillermo Gómez-Peña que, no decorrer das várias reencarnações da performance, desenvolveu uma persona que ainda hoje reverbera em seu corpo, um xamã travesti. A primeira versão dessa persona foi criada por Gómez-Peña para a ópera EPCOT Texas, sobre a batalha do Álamo, desenvolvida junto à Jump-Start Company, em 2004.

Segundo o performer, a persona é o início de uma série de tentativas de “*queering authority*, fazer um ato de *queering* à autoridade”³⁴. Para a primeira versão (figura 5), apresentada na ópera EPCOT Texas, Gómez-Peña utilizou um dos três peitorais de ossos, presenteados por indígenas norte-americanos, que dispõe em seu acervo de trajes de cena³⁵ associado a um cocar amazônico, presente de um xamã brasileiro, uma saia godê de *voil* vermelho e sapatos de salto também vermelhos.

FIGURA 5 – GÓMEZ-PEÑA COMO XAMÃ-TRAVESTI EM *MAPA/CORPO* COM PERFORMER E ACUPUNTURISTAS BRASILEIROS



FONTE: fotografia disponível em: GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Transgressive tactics in the age of unreason. **Exposure**, n. 5, Fall 2006. Disponível em: <https://www.atasite.org/zine/issue5/tactics.html>. Acesso em: 11 jul. 2019.

³⁴Relato inédito concedido por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Entrevista IV [10 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

³⁵Relato inédito concedido por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Entrevista IV [10 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

É perceptível como Gómez-Peña inicia seu processo de *queering authority* a partir de personas que ele desenvolveu e hibridizou durante a série de performances precedentes à *Mapa/Corpo*, abarcadas sob o título de *Museo de Identidades Fetiche*. Utilizou nessa primeira etapa elementos da indumentária xamânica comuns a diferentes culturas, como exposto por Miceas Eliade (2002, p. 181-184): o cocar remete ao *corpo novo, mágico*, em forma de animal; o peitoral de ossos faz menção ao *prestígio de um morto ressuscitado*; e elementos de *esposa celeste* que travestem seu xamã performático.

A figura seguiu sendo hibridizada e transformada. Na versão criada no início dos anos 2010 Gómez-Peña usa como traje de cena um casaco que pertenceu a uma autoridade indígena da etnia Navajo³⁶, adornado com ossos na lapela (uma fusão de traje ocidental europeu com peitorais tradicionais indígenas norte-americanos), um cocar amazônico e uma *faja*, um cinturão de látex preto com uma tromba de elefante, peça confeccionada pela performer indiana Rakini Devi³⁷ que participou da edição de *Mapa/Corpo* Michigan State University, em 2007.

FIGURA 6 – GÓMEZ-PEÑA XAMÃ TRAVESTI/POLÍCIA QUEER



FONTE: COHEN, Jen. Guillermo Gómez-Peña. No Portraits: Not James Luna, 2012, from the No Portraits photo-performance series. Courtesy of La Pocha Nostra, San Francisco. In: NO PORTRAITS: a bizarre tribute to Joseph Beuys, Frida Kahlo, Stelarc, Orlan, and other artists. **Daily Serving**, San Francisco, 13 jul 2013. Disponível em: <https://www.dailyserving.com/2013/07/no-portraits-a-bizarre-tribute-to-joseph-beuys-frida-kahlo-stelarc-orlan-and-other-artists/>. Acesso em: 11 jul. 2019.

³⁶ Informação oral fornecida por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo [20 fev. 2019]. Interlocutora Sandra Pestana. San Francisco, 2019.

³⁷ Informação oral fornecida por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo [20 fev. 2019]. Interlocutora Sandra Pestana. San Francisco, 2019.

Atualmente, a persona se converteu em um xamã *queer*, uma nova versão que começou a ser desenvolvida na Polônia e posteriormente no Brasil, como relatou o performer à pesquisadora. Assim, essa nova versão veste uma camiseta preta onde se lê “polícia”, em português mesmo, e é usada em conjunto com um “kilt escocês, gótico, mariachi”, sapatos de salto alto ou botas *norteñas* (referente ao norte do México), e um cocar amazônico ou de *conchero*³⁸ azteca, ou, às vezes com um chapéu de vaqueiro que tem sido sua “última versão de *shaman in drag*”³⁹.

Os corpos/mapas na série *Mapa/Corpo*

As performers que receberam acupuntura e os performers que receberam abluções e inscrições são observadas e observados como corpos/mapas em que os elementos inseridos, inscritos e colocados sobre seus corpos operam como *continuum* entre elementos rituais e traje de cena. Pois, da mesma forma que os trajes e objetos xamânicos, as agulhas, inscrições, próteses conferem aos corpos das e dos performers propriedades especiais e transformam tanto seus corpos de carne e sangue quanto seus *corpus* culturais e políticos.

Como observa a pesquisadora brasileira Franciane Kanzelumuka de Paula – apoiada nos estudos da Dra. Leda Martins –, ao abordar os princípios de corporeidades da *Arkhé* negra e sua importância na constituição de danças afro-diaspóricas:

nas culturas predominantemente orais como as africanas e indígenas, o corpo é por excelência o local da memória, um local do saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural (MARTINS⁴⁰, 2002). Desta forma, os saberes técnicos e estéticos nestas culturas não se apresentam dicotomizados, mas sim engendrados num complexo jogo de cruzamentos simbólicos em que o corpo, conforme elucida Martins (2002, p. 89), é um “corpo de adereços: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços que grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente do saber e da memória” (PAULA, 2017, p. 31).

Ao mesmo tempo, Stuart Hall, apoiado nas teorias de Foucault, ao abordar sobre como as microfísicas do poder são aplicadas de forma prática sobre o corpo, observa como

³⁸ Os concheros preservam uma dança ritual de origem pré-hispânica e “formam parte de um culto religioso popular, um cristianismo sincrético em que se combinam símbolos do catolicismo com vestimentas, instrumentos musicais e objetos cerimoniais pré-hispânicos, [...] a palavra conchero provem de concha, um instrumento de cordas com que acompanham as danças” (MARTÍNEZ, 2016, p. 67).

³⁹ Relato inédito concedido por GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Entrevista IV [10 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

⁴⁰ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

as técnicas de regulação afetam o corpo, sendo este “produzido dentro do discurso, de acordo com as diferentes formações discursivas. [...] Esta é uma concepção radicalmente historicizada do corpo – uma espécie de superfície em que diferentes regimes de poder/conhecimento escrevem seus significados e efeitos” (HALL, 1997, p. 51).

Desta forma, em consonância também com as observações de Laurietz Seda sobre *Mapa/Corpo* citadas anteriormente, tanto as agulhas quanto os escritos e demais elementos que terminam por constituir os *corpos/mapas* são utilizados como objetos psicomágicos, ora de destruição do corpo moldado e mortificado pelos regimes de poder e estigmatizado pela memória internacional-popular⁴¹, ora de cura e reconstituição do *corpus* cultural e político.

Assim, ao utilizar a nomeação *corpos/mapas* busca-se referir aos corpos das/dos performer, aos elementos sobre eles e à personificação dos *corpus* culturais e políticos que representam.

Dentro de tais perspectivas, foi possível observar que os *corpos/mapas* que receberam acupuntura foram, em sua maioria, corpos que são entendidos pela normativa como femininos, com exceção do corpo *queer* de Saúl Garcia Lopez e do performer brasileiro Felipe Espíndola. Este último participou da performance realizada no Rio de Janeiro, cuja legenda do registro a nomeia como “Mapa Corpo Reenactment” [reconstituição Mapa Corpo]. Na ação, Espíndola recebeu sobre seu corpo agulhas com “bandeiras de países latino-americanos afetados pela violência do crime organizado” conforme legenda da imagem no site *Intercultural Poltergeist*⁴².

Os *corpos/mapas* que receberam acupuntura iniciavam a ação despidos, cobertos por algum tecido que lentamente era retirado, podendo ser uma bandeira das Nações Unidas, um tecido branco que remete a mortalhas ou verde que faz referência a procedimentos cirúrgicos. Todos revelavam aos poucos os *corpos/mapas* que, ao mesmo tempo em que eram colonizados, invadidos por forças de coalizão, por cartéis do narcotráfico ou por empresas multinacionais, eram curados pela medicina oriental (a acupuntura em si), pelas palavras proferidas na performance e pelo ritual coletivo de retirada das agulhas e das forças nefastas que estas representam.

Algumas edições foram realizadas sobre o corpo de Garcia López, “apenas como corpo”⁴³ e outras sobre sua primeira persona desenvolvida como membro da Pocha Nostra: el Mariachi Zombi de Culiacán (figura 7).

⁴¹ Os anos 1990 foram marcados por um processo entendido pelo sociólogo Renato Ortiz como “mundialização”, que se origina no início do século XX, mas se realiza somente após a Segunda Guerra, através da consolidação da indústria cultural, da mídia e das novas tecnologias de comunicação e de produção – que “incidem sobre as noções de tempo e de espaço – fornecendo “a infraestrutura material para que o processo se consolide” (ORTIZ, 1994, p.61-62). Ortiz observa a “modernidade-mundo” como uma civilização “desterritorializada” e “descentrada”, cuja “cultura-mundializada” é forjada por uma “memória internacional-popular” baseada no consumo de objetos e expressões artísticas em escala mundial (ORTIZ, 1994).

⁴² Disponível em: <http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/16>. Acesso em: 3 jan. 2019.

⁴³ Relato inédito concedido por LOPEZ, Saúl Garcia. Entrevista III [05 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

FIGURA 7 – GÓMEZ-PEÑA COMO XAMÁ TRAVESTI SAÚL GARCIA LOPEZ – EL MARIACHI ZOMBI DE CULIACÁN



FONTE: SILVERI, Wolfgang. “Robo-Proletarian warriors” Gómez-Peña & Saul Garcia Lopez right before the international premiere of “Corpo Insurrecto”, La Pocha Nostra’s newest performance. Austria, 2012. In: *THE LIVING art of Gómez Peña & La Pocha Nostra*. **Intercultural Poltergeist**, 2017. Disponível em: <https://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/21>. Acesso em: 13 jul. 2019.

A figura é composta por elementos que remetem às cores da bandeira mexicana: pele pintada de branco, *sombrero* vermelho combinando com as botas *norteñas* e verdes folhas sintéticas de maguey. As folhas são atadas ao redor dos genitais de Garcia Lopez, que estão presos em um cinto de castidade masculino cromado, que protege/castra/blinda seu falo. O cinto de castidade somente fica visível quando o performer abre as folhas de maguey.

Em outras reencarnações, agulhas com símbolos de cartéis do narcotráfico também foram feitas com Balitronica Gómez. Porém, posteriormente passou-se a utilizar apenas logotipos de empresas da indústria tecnológica. A performer observa que as duas versões lidam com a raiva do público, seja a raiva dos cartéis de drogas, seja a da indústria tecnológica. Porém, no segundo caso, retirar as agulhas de seu corpo “é muito mais difícil para as pessoas, porque elas se sentem implicadas, parte daquilo”⁴⁴, afinal são empresas com as quais se relacionam de forma muito próxima, são empresas que criam verdadeiras extensões de seus corpos e de suas subjetividades.

Os corpos/mapas que receberam abluções e inscrições eram todos entendidos pela normativa como masculinos e iniciavam a ação envolvidos em filme plástico, eram desembalados, lavados e depilados para receberem escritos feitos por pessoas da audiência. Nos registros de Sifuentes analisados é possível verificar o uso contínuo de um tecido branco que apresenta uma grande mancha vermelha, envolvendo os quadris e protegendo os genitais, o que remete aos panos que cobrem o sexo de Jesus Cristo em suas representações.

Roberto Sifuentes faz uso do seu arquivo vivo de *props* (objetos e adereços) e personas, assim utilizava uma bandana vermelha sobre a testa e pinturas faciais, elementos que carrega sobre si desde *Temple of Confessions*, primeira performance realizada pela Pocha Nostra, em 1994. Em outros registros, além de tais elementos Sifuentes utiliza também próteses ortopédicas incorporadas a partir da segunda performance do coletivo, de 1997, *The Mexterminator*, tendo ainda braços e pernas pintados de vermelho, dando aos membros um aspecto de gangrena.

Na terceira performance da série, *Corpo/Ilícito: The Post Human Society 6.9*, especialmente na edição realizada em 2011 no SOMArts, em San Francisco⁴⁵, os rituais de acupuntura e de preparação do corpo de Sifuentes foram transformados.

A ação foi um retorno e o encerramento de performances com grandes estruturas técnicas (palcos simultâneos, projeções, artistas convidados) que eram realizadas pelo coletivo nos anos 1990. Assim o núcleo principal da Pocha se reuniu durante uma semana com colaboradores e colaboradoras para realizar “uma performance/instalação high tech multi-diorama de escala épica” (CORPO/ILICITO, 2010)⁴⁶, semelhante à lendária *Mexterminator* que ocorreu no SOMArts em 1998.

A acupuntura política foi transformada em uma performance de perfuração corporal (figura 8). Entre as colaboradoras estava Natalie Brewster Nguyen, de Tucson, Arizona,

⁴⁴ Relato inédito concedido por GÓMEZ, Balitronica. Entrevista IV [10 dez. 2017]. Entrevistadora Sandra Pestana. Cidade do México, 2017. Publicada em Anexos da tese “La Pocha Nostra: traje de cena em performance”.

⁴⁵ Performaram também: Sául Garcia López, Dani d’Emília, Erica Mott, Guillermo Galindo, Jennifer Priego, EJ Hill, John Zibell, Michele Ceballos Michot e Guillermo Gómez-Peña.

⁴⁶ Tradução minha para: “The format will be a multi-diorama high tech performance/installation of epic scale similar to the legendary Mexterminator piece that took place in SomArts in 1998”.

performer que entre seus diversos campos de atuação, trabalha com imagens eróticas e fetichistas, explorando os limites da capacidade física do corpo. Assim, Nguyen trajando um short preto e com a cabeça enfaixada e os olhos vendados, recebeu em suas costas 25 agulhas com bandeiras de diferentes Estados-nações.

FIGURA 8 – NATALIE NGUYEN EM *CORPO ILÍCITO*



FONTE: HEWITT, Vita; HEWITT, Bryan. *Corpo/Illicito* by La Pocha Nostra, It's All A BLur's Exhibition Press – Natalie Brewster Nguyen. San Francisco, 2011. In: **SOMArts Cultural Center**, 2011. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/somarts/5510786818/in/album-72157626226146972/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

Também as ações realizadas no corpo/mapa de Roberto Sifuentes foram transformadas: o performer substituiu seu corpo por um animal sacrificial, um bode. Assim, ao invés de iniciar a ação envolto em plástico filme e ser depilado e banhado, o performer usava um traje similar ao das performances anteriores de *Mapa/Corpo*, porém substituindo o tecido

enrolado nos quadris por uma cueca branca manchada de vermelho na região dos genitais, juntamente com os elementos que são marcas de sua persona desde *Temple of Confessions*, a bandana vermelha na testa, sobreposta por óculos de fundição ou de esqui, e as pinturas faciais abaixo dos olhos. Além disso, Sifuentes realizava ações com o cadáver de bode, sendo que ambos terminavam embalados em plástico filme por outros performers e pessoas do público (figura 9).

FIGURA 9 – ROBERTO SIFUENTES, SOMARTS, SAN FRANCISCO, 2011.



FONTE: HEWITT, Vita; HEWITT, Bryan. *Corpo/Ilicito* by La Pocha Nostra, It's All A BLur's Exhibition Press – Roberto Sifuentes with assistants. San Francisco, 2011. In: **SOMArts Cultural Center**, 2011. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/somarts/5510768100/in/album-72157626226146972/>. Acesso em: 15 fev. 2019.

O animal remete às ideias de bode expiatório desenvolvidas por René Girard (2004) a partir das implicações dos rituais de sacrifício – e da ausência deles – nas sociedades. Nos sacrifícios de substituição das sociedades greco-romanas uma vítima sacrificial era escolhida dentro de um “grupo desprezado” da sociedade. “Na impossibilidade de esta ser um ser humano, a simbólica sacrificial transfere esta vítima para uma vítima animal” (MERUJE; ROSA, 2013, p. 155), o que propiciava a prática catártica do sacrifício como “purificação pessoal ou da comunidade (pólis)” (MERUJE; ROSA, 2013, p. 154).

Sifuentes, usando elementos remanescentes de sua persona, el Vato Loco, com todas as referências que faz à criminalização de aspectos da identidade chicana, ao ter um cadáver de

bode atado ao seu corpo, permite fazer associações com o pensamento desenvolvido pelos filósofos portugueses Márcio Meruje e José Maria Rosa que, baseados em Girard, observam que a crise sacrificial, gerada a partir da criminalização do sacrifício, fez com que o sistema sacrificial anterior se metamorfoseasse dentro das sociedades modernas na “legitimação das leis do poder político-jurídico e (n)as suas formas próprias de violência” (MERUJE; ROSA, 2013, p. 158). Referem-se ao pensamento de Max Weber⁴⁷ que afirma que “o estado reclama para si o monopólio da violência física legítima [...] ele é a única forma do ‘direito’ à violência” (*apud* MERUJE; ROSA, 2013, p. 158).

Considerações finais

A partir da explosão de uma nova onda de violência e ódio após o 11/9, que levou à demonização da pele marrom, o coletivo La Pocha Nostra transformou suas práticas criativas, associando à *antropologia inversa* (que marcou as performances dos anos 1990) a prática da ternura radical, possibilitando a abertura de dois caminhos de criação que se cruzam em diferentes pontos.

A partir deste período, a relação com os trajes de cena também se transformou. Por um lado, seguiu-se com a experimentação, sobreposição e subversão de trajes e props de diferentes esferas, que nas performances analisadas se materializaram nos Xamãs Travestis de Gómez-Peña, nas brujas/curandeiras e nas acupunturistas que participavam das diferentes edições de Mapa/Corpo.

Por outro lado, desenvolveram-se também trabalhos em que a relação com trajes e props se reduziu ao mínimo, ampliando a potência da presença do corpo e do olhar sobre ele. Neste sentido, seguiram as criações que foram denominadas corpos/mapas materializadas nas reencarnações de *Mapa/Corpo* em Violeta Luna, Roberto Sifuentes, Saúl Garcia Lopes e Balitronica Gómez.

Pois, para La Pocha Nostra os corpos de performers também “são territórios ocupados [...] especialmente se você é uma mulher, gay ou pessoa de ‘cor’ (não anglo-saxão)”, sendo preciso descolonizá-los e “tornar esses mecanismos de descolonização evidentes para o público, com a esperança de que eles sejam inspirados e façam o mesmo por conta própria” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 205)⁴⁸.

Referências

CORPO Ilicito: the post human society #69. **Gómez-Peña's La Pocha Nostra**, 2011. Disponível em: <http://www.pochanostra.com/projects/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

⁴⁷ WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Tradução Waltensir Dutra. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

⁴⁸ Tradução minha para: “Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona ‘de color’ (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos; y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta”.

CORPO/ILICITO: The Post-Human Society 6.9 ft. Guillermo Gomez-Pena's La Pocha Nostra. **Rhizome**, New York, 22 nov. 2010. Disponível em: <http://rhizome.org/community/18133/>. Acesso em: 7 jan. 2019.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas de êxtase**. Tradução Beatriz Perrone-Moisé; Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. **Revista Synergies Brésil**, n. 9, 2011. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2019.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; OROPEZA, Luz. El arte del performance para inocentes. Entrevistas realizadas na Cidade do México entre 2012 e 2017. **Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican (in) Documentado**. Cidade do México: Museo de Arte Moderno de Ciudad do México, Instituto de Bellas Artes, 2017.

GÓMEZ-PENA, Guillermo. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (una cronología performática). **Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican (in) Documentado**. Cidade do México: Museo de Arte Moderno de Ciudad do México, Instituto de Bellas Artes, 2017.

HALL, Stuart (ed.). **Representation** – cultural representations and signifying practices. Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi: The Open University, SAGE Publications, 1997.

JODOROWSKY, Alejandro. **El Topo, a book of the film**. Nova York: World Pub. Co., 1971. Disponível em: <https://subcin.files.wordpress.com/2014/08/el-topo-a-book-of-the-film.pdf>. Acesso em: 28 out. 2018.

JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia. Madrid: Ediciones Siruela, S. A., 2004**. Disponível em: <http://datelobueno.com/wp-content/uploads/2014/05/Psicomagia.pdf>. Acesso em: 12 out. 2018.

LIMONTA, Ilean de las Mercedes Hodge. **Cultura de resistência e resistência de identidade cultural: a Santería cubana e o Candomblé brasileiro (1950 – 2000)**. 2009. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11253/1/Tese%20Ileana%20Limonta1.pdf>. Acesso em: jan. 2019.

MARTÍNEZ, Francisco de la Peña. El mundo de los neoindios. Nativismo y neotradicionalismo em le México actual. In: MARTÍNEZ, Francisco de la Peña (coord.). **Atlas etnográfico de los mundos contemporâneos**. v. 1. Cidade do México: Ediciones Navarra, 2016.

MERUJE, Marcio; ROSA, José Maria M. Sacrifício, rivalidade mimética e “bode expiatório” em R. Girard. **Griot: Revista de Filosofia**, v. 8, n. 2, p. 151-174, 15 dez. 2013.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/152696>. Acesso em: 11 jul. 2019.

QUÉ LE PASÓ? El tuit de Alejandro Jorodowsky sobre el abuso sexual que luego borró. **Vos**, 26 jul. 2016. Disponível em: <https://vos.lavoz.com.ar/libros/que-le-paso-el-tuit-de-alejandro-jorodowsky-sobre-el-abuso-sexual-que-luego-borro>. Acesso em: 11 jul. 2019.

SEDA, Laurietz. Decolonizing the Body Politic: Guillermo Gómez-Peña’s “Mapa/Corpo 2: Interactive Rituals for the New Millennium”. Tradução Brian D. Patrick. **TDR (1988-)**, v. 53, n. 1, p. 136–141, 2009. Disponível em: www.jstor.org/stable/25599456. Acesso em: 1 maio 2018.

THACKARA, Tess. Why Shamanic Practices Are Making a Comeback in Contemporary Art. **Artsy**, 2017. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art>. Acesso em: 19 ago. 2018.

VIANA, Fausto. **Os Trajes da Igreja Católica** – um breve manual de conservação têxtil. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (org.). **Traje de cena, traje de folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

u a Romênia
farpado.

Luís Antônio Gabriela:
quando o traje é o corpo

Luís Antônio Gabriela: when the body is the costume

TAINÁ MACÊDO VASCONCELOS¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3726-3747>

[**resumo**] Em tempos de guerrilhas urbanas, esse artigo apresenta a análise do traje de cena do espetáculo *Luís Antônio Gabriela*, da Cia. Mungunzá de Teatro. A protagonista é uma travesti, amada e incompreendida por sua família. O drama é autobiográfico, o diretor do espetáculo, Nelson Baskerville (2012), é irmão de Luís Antônio. O objetivo dessa pesquisa é compreender o traje de cena como integrante de um microcosmo dentro da encenação (VIANA, 2010), estabelecendo relações entre corpo e traje, e colaborando para a difusão do teatro enquanto posicionamento político e social. A metodologia aplicada é qualitativa, observando entrevistas realizadas, além do cruzamento de dados com publicações sobre a companhia e sobre o processo de montagem.

[**palavras-chave**] **Traje de cena. Cia. Mungunzá de Teatro. LGBTI.**

[**abstract**] In times of urban guerrillas, this article presents an analysis of Cia. Mungunzá de Teatro's play *Luís Antônio Gabriela* costume. The protagonist is a transvestite, loved but misunderstood by her family. The drama is autobiographical, since the director of the play, Nelson Baskerville (2012), is Luis Antônio's brother. The purpose of this research is to understand the costume as part of a microcosm within staging (VIANA, 2010), establishing relationships between body and costume, and collaborating for the diffusion of theatre as a political and social statement. The applied methodology is qualitative, observing interviews, as well as cross-referencing data about the company and the play.

[**keywords**] Costume design. Cia. Mungunzá de Teatro. LGBTI.

Recebido em: 23-03-2019.

Aprovado em: 10-06-2019.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, e professora assistente da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá. E-mail: tainamacedo@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0518088082916895>.

Abra a sua mente

Nos dias atuais, ainda estamos discutindo a criminalização da violência e do preconceito contra pessoas LGBTI no Brasil. O projeto de Lei da Câmara dos Deputados nº 122/06, criado por iniciativa da deputada Iara Bernardi em 2001, prevê a inclusão na lei antirracismo dos crimes oriundos da discriminação e do preconceito de gênero, sexo, orientação sexual e identidade de gênero. Estamos em 2019 e o Supremo Tribunal Federal se posicionou a favor da criminalização da homofobia.

Em 2018, em todo o Brasil houve 420 mortes de pessoas LGBTI, segundo o Grupo Gay da Bahia, uma das poucas organizações que produzem relatórios sobre esses dados no Brasil (LGBTFOBIA, 2019). Os gays e transexuais são os mais atingidos, seguidos pelas lésbicas e pelos bissexuais. Segundo o relatório da *Transgender Europe*, entre 2016 e 2017 aconteceram 325 assassinatos de pessoas transgêneras em 71 países; dentro dessa pesquisa o Brasil registrou 171 casos nesse período. É fato. O Brasil é um dos países que mais mata pessoas LGBTI (LGBTFOBIA, 2019).

É tempo de guerra. A comunidade LGBTI tem se mobilizado e reivindicado seus direitos. Tem sido assim nas ruas, na política, nas instituições, em todos os lugares, e não é diferente nas artes. Em muitas ocasiões, a arte cumpre sua função social, ressocializando indivíduos, provocando questionamentos que geram mudança de comportamento e inserindo socialmente aqueles que são considerados marginalizados. A partir de uma experiência pessoal, é possível que outras pessoas questionem as suas próprias vivências. Dessa forma, a fruição artística permite que os espectadores reflitam e tomem consciência de diferentes fatores que os envolvem. Essas não são as únicas funções da arte, mas é sobre esse aspecto que este trabalho está focado.

As questões políticas são extremamente relevantes, e estão refletidas na condição social da travesti. Esta pesquisa apresenta a análise dos trajes de um espetáculo teatral em que a protagonista é uma travesti, sua relação com a família e com a vida. *Luís Antônio Gabriela* é um espetáculo da Cia. Mungunzá de Teatro, com argumento e direção de Nelson Baskerville.

Cia. Mungunzá e *Luís Antônio Gabriela*

Em meados dos anos 2000, um grupo de estudantes de teatro se reuniu para formar uma companhia teatral. O intuito era produzir espetáculos sobre o que eles gostavam a partir de uma perspectiva brechtiana e, portanto, dialética. O nome veio de uma cena do espetáculo *Terça insana*, que os estudantes foram assistir, na qual o ator, imitando a cantora Maria Bethânia, tentava recordar o que compõe o tabuleiro da baiana (música de Dorival Caymmi), e uma das coisas citadas foi o mungunzá².

² Mungunzá é um prato comum no estado da Bahia e em outros estados do nordeste brasileiro, preparado com milho, leite de coco, cravo e canela.

O grupo de jovens atores não tinha nenhuma condição financeira, mas mesmo assim fez uma proposta para o diretor Nelson Baskerville, para montarem o primeiro espetáculo da Cia. Mungunzá de Teatro. A estética dos trabalhos de Baskerville interessava muito aos atores. Eles se reuniram e montaram *Por que a criança cozinha na polenta* e estrearam em 2008 (MATE, 2018).

A primeira temporada foi quase vazia, exceto pelos amigos e familiares. Houve substituições no elenco; da formação original, apenas Marcos Felipe e Sandra Modesto continuaram. Entraram Lucas Bêda, Verônica Gentilin e Virginia Iglesias. Assim, estava formada a Cia Mungunzá. A segunda temporada foi um sucesso, casa lotada com os amigos dos amigos.

Após esse espetáculo, Nelson Baskerville contou aos atores da Cia. Mungunzá a história do seu irmão Luís Antônio, e a saga que sua irmã, Maria Cristina, fez para reencontrar Luís Antônio em Bilbao, na Espanha (BASKERVILLE, 2012, p. 29). O grupo todo decidiu que esse seria o tema do novo espetáculo da companhia. Um espetáculo. Uma homenagem. Um pedido de perdão.

Luís Antônio era o filho adotado de uma família de nove irmãos, seis filhos do pai com Gladys, que morreu no parto de Nelson, e três filhos de um segundo casamento com Dora-cy, segunda mãe para o diretor. Luís Antônio era um menino feminino, e com sexualidade aflorada, se destacava na cidade de Santos, onde todos o conheciam como o gay. Quando era pequeno, dava trabalho em casa e na escola, abusou do irmão mais novo (Nelson) e transava com todos que se permitissem. Os pais não aceitavam seu comportamento, as outras pessoas menos ainda. Em casa, estava acostumado a apanhar, e na rua era xingado com frequência. No dia em que saiu de casa, a família sentiu um alívio, pois a fama de Luís Antônio corria pela cidade. Depois desse dia, ele nunca mais voltou para morar com sua família. Morou com um avô, e depois com amigas e amigos, até falecer em um convento de freiras em Bilbao. Fazia shows com dublagens, fazia programa, fez o que quis da maneira que deu. A família se afastou e perdeu o contato. Na Espanha, fez sucesso em Bilbao como Gabriela. Fez muito dinheiro cantando na noite e se prostituindo. Mas a generosidade de Gabriela também era conhecida, ela ajudava qualquer um, com dinheiro ou com sexo. A aids, uma encefalopatia e uma hepatite C não a deixaram seguir nos palcos. A irmã, Maria Cristina, conseguiu encontrar com Gabriela em Bilbao, e foi a única da família que se aproximou antes da morte dela.

No posfácio do livro de Nelson Baskerville, Maria Cristina, irmã do autor, relata que todos os amigos de Luís Antônio em Bilbao eram “unânicos em enaltecer sua generosidade, simpatia e lealdade. E sobre seu trabalho, com muito, muito glamour nos vidrilhos, lantejoulas e canutilhos bordados nos trajes, costurados e bordados por [ela] mesma” (BASKERVILLE, 2012, p. 243-244).

A vida de uma criança LGBTI não é fácil, principalmente quando a família não assume e não respeita as individualidades de cada um. Quando o preconceito é maior do que o amor e o respeito, as ações acabam se tornando violentas. Depois de conhecer umas amigas mexicanas que vinham de um povoado onde ser travesti era normal, Luís Antônio entendeu que nasceu em um corpo errado, e também havia nascido no lugar errado (BASKERVILLE, 2012). Ao se deparar com esse relato cruel e verdadeiro, a Cia. Mungunzá não teve outra escolha a não ser montar um espetáculo sobre Luís Antônio-Gabriela.

Dizem que, quando Moreno criou o psicodrama, chegaram a atestar o fim do teatro, pois, a partir do momento que você pudesse dramatizar sua própria vida, a necessidade de assistir ao teatro terminaria. Mas não foi o que aconteceu. O teatro sobreviveu. Com todos os seus inimigos e concorrentes soltos. Porque a experiência de atores ao vivo, a presença, o corpo e a respiração conduzem a plateia a lugares inóspitos. Lugares que a maioria das pessoas não está acostumada a visitar. É dessa matéria que é feito o teatro (BASKERVILLE, 2012, p. 136).

Dessa matéria o espetáculo *Luís Antônio Gabriela* está feito, da própria vida. É o retrato de uma família brasileira, que continuará sendo vivenciado por inúmeras famílias. O posicionamento social está delineado, todos merecem respeito, as escolhas que cada um faz e vive cabe a cada indivíduo. O teatro sobreviveu para que essa e tantas outras histórias pudessem ser encenadas várias vezes, por transexuais, mulheres, homens e até objetos. Assim, dois irmãos puderam se reconciliar por meio da arte.

O espetáculo

Luís Antônio Gabriela estreou em março de 2011 no Centro Cultural São Paulo. A companhia recebeu uma verba de 80 mil reais para a montagem desse espetáculo, sendo 30 mil advindos do Concurso de Apoio a Projetos de Promoção das Manifestações Culturais com Temática LGBT do Estado de São Paulo, e 50 mil de patrocínio particular.

O processo de montagem contou com a contribuição de Maria Cristina e dos familiares e amigos de Luís Antônio que foram sendo encontrados durante a pesquisa. Fotografias, relatos, cartas e lembranças foram retomados para que esse trabalho pudesse ser construído. Foi uma viagem de volta à infância turbulenta dos nove irmãos, a discriminação sofrida na cidade de Santos, e a ausência de um irmão mais velho que não recebeu o afeto que deveria.

Toda essa carga emotiva era refletida sobre os espectadores. Alexandre Mate (2018) afirma que “pela beleza da obra e seu caráter demovente: uma exposição de chagas emocionais vivas – correspondendo a tantas e semelhantes outras das pessoas na plateia – dificilmente se sai do mesmo modo àquele que se entrou” (MATE, 2018, p. 192). O espectador entra no espaço cênico com todos os seus preconceitos e não consegue sair da mesma forma, pelo simples fato de conhecer uma nova realidade, que se choca com os padrões observados até então.

Marcos Felipe (2018) afirma que *Luís Antônio Gabriela* é uma peça que traz dentro uma revolução silenciosa.

Revolução silenciosa é quando um espetáculo modifica o público, ou a partir daquele momento o público passa a enxergar as questões abordadas no espetáculo de outra forma, sem que necessariamente ele se defenda numa bandeira LGBT, ou que ele seja panfletário. Isso é o que eu chamo de uma revolução silenciosa (FELIPE, 2018, p. 41).

Durante o espetáculo, a plateia é convidada a mergulhar nos aspectos íntimos da vida de uma travesti, seus desejos sexuais, seus medos e alegrias. Não é possível sair da mesma forma que se entrou, porque a ação é inspirada na realidade, que para muitos é desconhecida com tanta profundidade. Em *Luís Antônio Gabriela* assistimos a vida de uma pessoa, que poderia ser eu ou você – essa empatia gerada é fruto daquela revolução silenciosa.

A dramaturgia foi desenvolvida a partir dos fragmentos coletados nos encontros com os familiares e amigos, além dos objetos que foram sendo trazidos também. Na ficha técnica o argumento do espetáculo é de Nelson Baskerville, com intervenções dramatúrgicas de Verônica Gentilin, a partir dos relatos de Doracy, Maria Cristina, Nelson Baskerville, Serginho e das cartas de Gabriela.

Os atores também faziam suas proposições, que eram orquestradas pelo diretor. Em cena estão Day Porto, Gustavo Sarzi, Lucas Bêda, Marcos Felipe, Sandra Modesto, Verônica Gentilin e Virginia Iglesias. Day Porto e Gustavo Sarzi são responsáveis pelas músicas do espetáculo executadas ao vivo. Lucas Bêda representa o pai, Pascoal, e o cabelereiro Serginho. Marcos Felipe interpreta Luís Antônio. Sandra Modesto representa a irmã e a mãe Gladys. Verônica representa Nelson. E Virginia, a madrasta Doracy.

A iluminação e a cenografia são de Marcos Felipe e Nelson Baskerville, e esta apresenta telas pintadas por Thiago Hattner (figura 1). A luz do espetáculo é pontual e o efeito de meia luz é frequente, apenas o que precisa ser visto é iluminado. Na maior parte do tempo, quando existe iluminação, a luz é branca e forte; porém, para alcançar efeitos com a luz, os atores jogam tecidos vermelhos e amarelos sobre os refletores. O controle da luz é feito pelos atores em cena.

A cenografia é complementar à encenação, não excede e nem falta. O palco parece vazio pelo escuro e, ao mesmo tempo, cheio de objetos que não fazem sentido. Aos poucos cada adereço vai se tornando útil, desde a maca que carrega a mãe Gladys e a Gabriela no final da vida, ao letreiro luminoso que serve de legenda para as cenas, e as pinturas que apresentam corpos, homens, mulheres, pênis e seios, em posições sensuais. No palco, tudo é significativo; um aglomerado de cadeiras forma a camionete rural de Pascoal e uma moldura com lâmpadas é um camarim onde Gabriela aparece desnuda.

FIGURA 1 – MONTAGEM DO ESPETÁCULO



FONTE: CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO. **Luís Antônio Gabriela**. [2011?]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 13 jul. 2019.

Os trajes e os corpos

Os trajes cênicos do espetáculo são assinados por Camila Murano, que também foi assistente de direção de Nelson Baskerville. Os figurinos foram se constituindo a partir dos ensaios. Marcos Felipe (2018) afirma que o resultado final é fruto do costume do próprio grupo de ensaiar com roupas interiores:

A Mungunzá é uma companhia que ensaia, por uma característica própria, seminua. Quando a gente entra na sala de ensaio, todo mundo está só de calcinha e sutiã, ou só de cueca. A gente sempre ensaia desse jeito, não tem aquela roupa de ensaio confortável, ou ensaia de cueca ou calcinha e sutiã. Eu acho que isso é um fator determinante para a criação, porque quando começamos a improvisar, logo, o nosso corpo estava muito exposto do ponto de vista de quem estava olhando as cenas, e começamos a trabalhar com uma luz, que era uma luz branca e que só funcionava quando a gente jogava um tecido vermelho, ou amarelo em cima. Então, a gente começou a trabalhar com as roupas pós-cirúrgicas, com o nude como proposta mesmo. Como queríamos uma roupa pós-cirúrgica acabamos caindo, claro, na questão da cor nude. A gente começou a trazer todos esses figurinos pós-cirúrgicos, porque existia um entendimento nosso, até pela construção do cenário, que tinha bolsas de soro penduradas em todos os cantos, de que era quase que uma relação de cortar na própria carne, tanto do ponto de vista do Nelson, de estar cortando para expor a história, logo, uma relação pós-cirúrgica, como as inúmeras intervenções cirúrgicas que a Gabriela sofreu para chegar no corpo que ela tinha. Como tinha esse lugar hospitalar dado pela encenação, e dado pelas propostas de cena, ir para o nude e para roupa pós-cirúrgica quase que não teve outro caminho (FELIPE, 2018, p. 48-49).

Da roupa de ensaio e da temática das cirurgias plásticas e dos problemas de saúde envolvidos, surge a ideia para vestir roupas pós-cirúrgicas. Sutiãs de compressão, cintas, macacões de compressão, calcinhas e shorts, essas são as peças de base do figurino, e outros elementos eram sobrepostos a esses. Camila Murano (2018) também fala da sua relação com essa decisão.

A escolha das roupas íntimas e cirúrgicas está ligada à temática da sexualidade e transexualidade de *Luís Antônio Gabriela*. O teatro épico brechtiano não pede verossimilhança e essa autonomia e liberdade que eu desejava dar aos atores através de um figurino simbolicamente do nu, visava também permitir que cada personagem pudesse transitar pela não linearidade cronológica da história, também livremente, podendo ir de um bebê a um velho, ou ir de um garoto adolescente a um velho travesti, ou até de um caricato fantasma a uma jovem mulher. E ao mesmo tempo as roupas cirúrgicas refletiam também a busca pela transformação do próprio corpo de Luís Antônio, a

não aceitação de si mesmo, a ideia de ter nascido no corpo errado, que fez com que cirurgicamente ele fosse transformando seu corpo num corpo de mulher; até a total deformidade, como podemos ver ao longo da peça. Era preciso vestir desnudando, o simbolismo do nu também revela o desnudar-se, a exposição da história verdadeira de uma família, que expõe corajosamente indivíduos e relações através de temas sensíveis e polêmicos como abuso, preconceito, discriminação, homofobia, pedofilia, racismo, homossexualidade, transexualidade, abandono, negligência, isolamento, violência, doenças, morte e outros. A escolha do nu simbólico traduzido nessas peças de vestuário tem também a intenção de aproximar o espectador como um espelho dele mesmo, nus somos todos iguais (MURANO, 2018).

A partir do depoimento da figurinista, observa-se que a característica inicial do grupo permanece nessa montagem, o interesse pela proposta do teatro de Bertolt Brecht³. Os trajes cênicos de Brecht também refletiam a simplicidade e eram carregados de significação. “Apesar de toda a simplicidade, as conquistas dos figurinos de Brecht são imensas. No aparente despojamento está a grandiosidade, a capacidade de revelar tanto com tão pouco” (VIANA, 2010, p. 212).

FIGURA 2 – ATORES EM CENA REPRESENTAM A FAMÍLIA

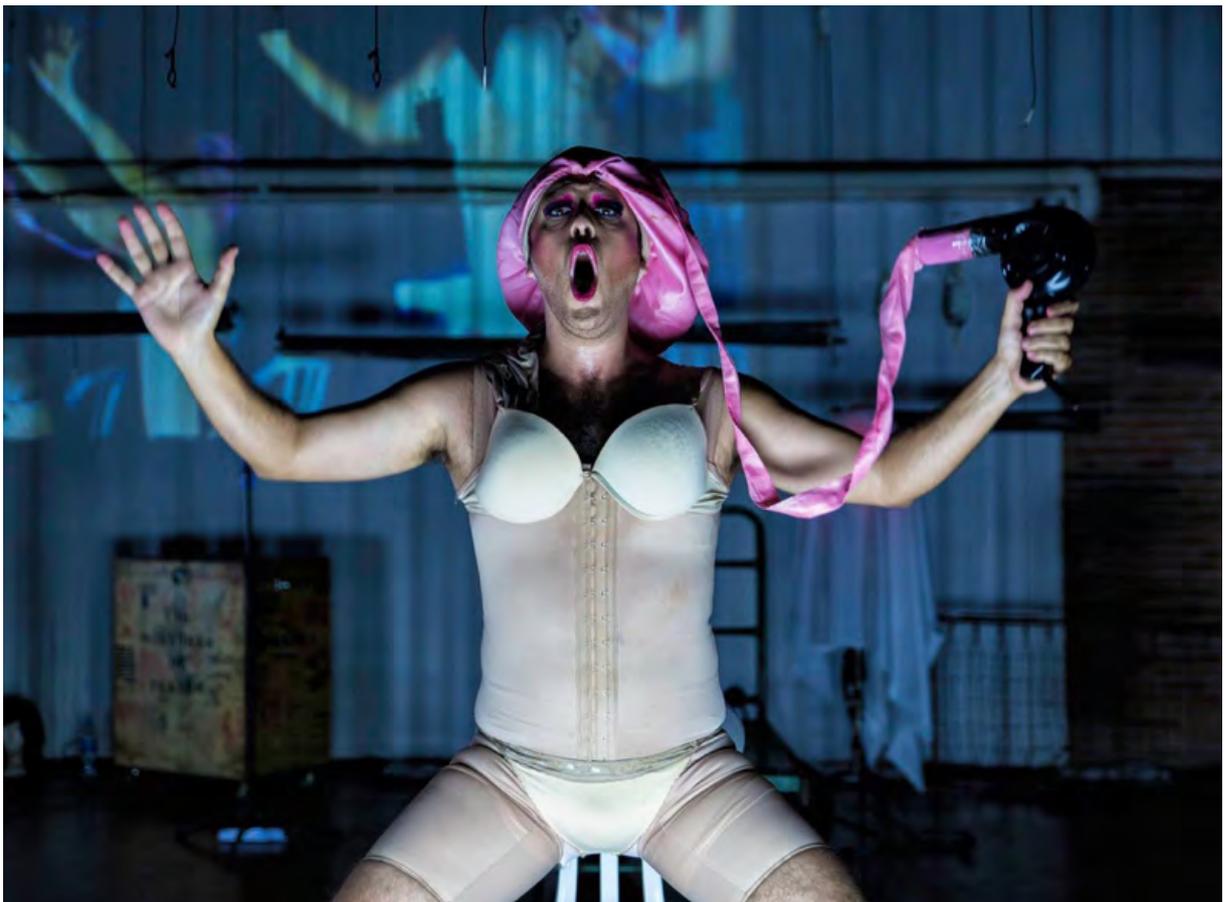


FONTE: CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO. **Luís Antônio Gabriela**. [2011?]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 13 jul. 2019.

³ Dramaturgo e encenador alemão do início do século XX, conhecido pela criação do teatro épico, com a presença forte do narrador em cena, responsável pelo rompimento da quarta parede imaginária do teatro e, por consequência, pela mobilização do espectador como elemento ativo no fazer teatral.

As roupas pós-cirúrgicas têm essa característica de significar muito, tendo em vista o tema recorrente do hospital pelas alterações no corpo da protagonista, ao mesmo tempo em que outros elementos poderiam ser rapidamente adicionados a essa roupa base. Por exemplo, Pascoal era representado por um par de meias e uma careca feita de silicone, a mãe Gladys por um lençol branco, Nelson aparece com uma camisa de futebol, e Luís Antônio com uma bolsa (figura 2).

FIGURA 3 – O ATOR LUCAS BÊDA NA CENA DO CABELEREIRO COM TRAJE PÓS-CIRÚRGICO



FONTE: IEMINI, Victor. **Luís Antônio Gabriela**. [2011?]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 13 jul. 2019.

Lucas Bêda, ao interpretar Serginho, o cabelereiro, tira o par de meias e a careca e põe uma touca de salão de beleza ligada a um secador de cabelo (figura 3). A troca de adereços é rápida e prática, produzindo o efeito desejado para representar várias personagens com um elenco reduzido.

Da experiência com o material disponibilizado pela família e pelos amigos de Luís Antônio, Camila Murano (2018) percebeu que poderia criar um ambiente como se fosse um álbum de família e todas as recordações que são inerentes a esse objeto.

Essa escavação ao passado além do conteúdo que íamos colecionando, tinha cheiro, cor, texturas, alma...e traziam assim as primeiras inspirações para essa criação, com isso surgiu em mim o desejo de transportar para o palco através das vestes das personagens com suas cores, formas e texturas uma atmosfera de um velho álbum de família. Surgiu o desejo de passar para o público a sensação de estar folheando um álbum antigo (MURANO, 2018).

Estão em cena o retrato da família, da morte da primeira mãe, da camionete rural, da violência, do abuso, do salão de beleza, dos shows, da vida e da morte. Todos esses retratos foram construídos em cima dos trajes pós-cirúrgicos e com poucos elementos que eram inseridos.

A transformação do corpo de Gabriela acontece por meio do traje. O ator Marcos Felipe veste no meio do espetáculo um macacão de renda, com bolsos que aos poucos vão se enchendo de bolsas de soro, desfigurando aquele corpo, produzindo volumes estranhos, representando o deslocamento do silicone aplicado no corpo da protagonista.

A relação com o corpo é intrínseca ao trabalho do ator para a construção da personagem. Nesse caso, mais ainda. O mesmo ator representava todos os períodos da vida de uma travesti: infância afeminada, fase adulta dos brilhos e lantejoulas e a deformação dos procedimentos estéticos de pouca qualidade. Sobre esse processo, Marcos Felipe afirma: “quando eu coloco o macacão no meio do espetáculo para o final, já é um lugar de total deformação do corpo do Luís Antônio, e a partir do momento que visto, eu começo a trabalhar com mais 15 quilos no meu próprio corpo, que são as bolsas de soro” (FELIPE, 2018, p. 53) (figuras 4 e 5).

FIGURA 4 – O ATOR MARCOS FELIPE E A ATRIZ SANDRA MODESTO REPRESENTAM GABRIELA E MARIA CRISTINA



FONTE: IEMINI, Victor. **Luís Antônio Gabriela**. [2011?]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 13 jul. 2019.

FIGURA 5 – O ATOR MARCOS FELIPE NA CENA FINAL



FONTE: IEMINI, Victor. **Luís Antônio Gabriela**. [2011?]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/luis-antonio-gabriela>. Acesso em: 13 jul. 2019.

A experiência do ator é representativa. Quantos homens e mulheres vivem essa situação na realidade? Como diria Judith Butler (2003), da teoria queer, o corpo é uma construção, um conjunto de fronteiras individuais e sociais. Os corpos são moradas de consciências, e cada um tem uma experiência de vida diferente da do outro.

Baskerville (2012) lembra que Luís Antônio desde pequeno apresentava traços da homossexualidade. A feminilidade foi aflorando, o que gerou brigas em casa e na rua, todos o chamavam de “mariquinha”; Luís Antônio passou a acreditar que havia nascido em um corpo errado (BASKERVILLE, 2012, p. 52-53). Os procedimentos estéticos e as cirurgias plásticas modificaram o corpo de Luís Antônio, com enxertos de silicone de má procedência, o que acarretou deformações por todo o corpo. Luís Antônio não só mudou os trajes, como o próprio corpo, para se sentir realmente um ser humano. O macacão utilizado por Marcos Felipe no final do espetáculo representa esse corpo transformado e deformado por tantas mudanças.

Ainda sobre os trajes de cena e a manutenção deles, Marcos Felipe (2018) relatou que o grupo não possui um acervo de figurinos, por isso:

Hoje, cada um, cada artista é responsável pelo seu próprio figurino, acaba o espetáculo ele leva para casa, cuida, lava o figurino, e na medida em que ele acha que o figurino está entrando numa fase muito desgastada, que está prejudicando o andamento do espetáculo, ele mesmo faz a troca do seu próprio figurino (FELIPE, 2018, p. 52).

O macacão de Gabriela precisa ser refeito com frequência, tendo em vista o peso e a fragilidade do material. Mesmo com uma sede própria e com estrutura, o grupo ainda precisa de espaço e de uma pessoa responsável pela manutenção e conservação dos trajes de cena dos espetáculos.

Desdobramentos

Luís Antônio Gabriela é um espetáculo arrebatador e polêmico. Em entrevista no início de 2018, Marcos Felipe (2018) disse que o grupo “não enxerga o *Luís Antônio Gabriela* como estandarte LGBT. Por mais incrível que isso possa parecer. A gente acha inclusive que o Luís Antônio Gabriela teve a dimensão que teve porque trata do ser humano e das questões de família” (FELIPE, 2018, p. 39). Sem dúvida, os problemas familiares estão presentes na vida de todos, isso faz parte da condição humana e social a que estamos atrelados. Amamos e odiamos. Por outro lado, compreendo essa fala de Marcos Felipe como uma afirmação de que não era o objetivo principal do espetáculo levantar as causas LGBTI, mas ao retratar a trajetória de vida de uma travesti, aspectos íntimos são expostos e acaba-se suscitando o debate sobre a temática.

Esse espetáculo viajou por todo o país, passando por diversos municípios, mais de 40 mil pessoas já assistiram e a maior parte delas saiu refletindo sobre as questões sociais que permeiam a vida de uma travesti. Nos debates que aconteceram após as apresentações, o público sempre questionou os atores e a equipe (FELIPE, 2018).

Nelson Baskerville (2012, p. 32) afirma que era indagado sobre a reação dele em relação à convivência com Luís Antônio quando este já estava doente em Bilbao, e até sobre o enterro dele em 2006. Baskerville (2012, p. 32) nunca mais teve contato com o irmão. E para pedir perdão e se aproximar de alguma forma, ele montou esse espetáculo com a Cia. Mungunzá.

Muitos espectadores ficam chocados quando descobrem que Marcos Felipe não é gay. “Hoje em dia, [o público LGBTI] questiona e reivindica o lugar de fala” (FELIPE, 2018, p. 55). Como um ator heterossexual pode representar uma travesti? A comunidade LGBTI exigiu o seu lugar. A partir de uma reivindicação do Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart), a Cia. Mungunzá de Teatro publicou em sua rede social que a atriz trans Fabia Mirassos irá apresentar a personagem Gabriela por 35 anos. Isso mesmo, Marcos Felipe continua nas primeiras cenas interpretando o Luís Antônio, e a fase adulta da Gabriela está sob a responsabilidade de uma atriz trans até 2053.

Poucos são os que tomam consciência do que podem fazer. A Cia. Mungunzá abre espaço para o diálogo e promove o empoderamento com essa ação. Não porque um ator não possa representar uma mulher, ou o inverso. Os atores e as atrizes podem representar

deuses, animais, mulheres, e até árvores ou postes. Se não podem representar o outro, logo, não são atores. Mas não é essa a questão. O que aconteceu com o espetáculo *Luís Antônio Gabriela* foi uma tomada de consciência do poder político que o teatro sempre teve. Com isso, a Cia. Mungunzá declara publicamente que as artistas transexuais são bem-vindas e devem assumir esse e outros lugares também. A partir da integração entre todas as pessoas, observa-se uma das funções sociais da arte: neste caso, as artistas transexuais assumem mais um papel, demonstrando assim a sua representatividade.

Conclusão

Esse artigo investigou os trajes de cena do espetáculo *Luís Antônio Gabriela*, da Cia. Mungunzá de Teatro, a partir da relação do corpo do protagonista, uma travesti, e todas as interferências usuais nesse corpo, como as cirurgias plásticas. Assim, observou as relações com os corpos dos atores, sujeitos capazes de representar personagens que não são do mesmo sexo, como é o caso da atriz Verônica Gentilin, que representa Nelson, diretor do espetáculo e irmão de Luís Antônio.

Outro aspecto significativo é a busca por uma visualidade mais próxima à real. O universo LGBTI é marcado pelo estereótipo do glamour e, segundo Marcos Felipe (2018), as primeiras experiências plásticas envolviam essa ideia. Porém, no resultado final, o brilho e os paetês aparecem apenas nas últimas cenas. Os trajes pós-cirúrgicos dão conta de vestir os corpos e significar com ajuda de poucos elementos sobrepostos.

O objetivo do presente estudo foi apresentar uma análise dos trajes de cena desse espetáculo, a partir do olhar do corpo real e ao mesmo tempo modificado pelas experiências vividas por cada um. O traje de cena neste espetáculo sugere que somos todos corpos, e como Camila Murano (2018) afirmou: “nus, somos todos iguais”. Nossos corpos contam as suas histórias de amor e repressão. Somos uma síntese dos acontecimentos marcados na pele, na consciência e no comportamento. Os resultados dessa análise indicam que ainda desconhecemos nós mesmos e, por consequência, desconhecemos o outro. A revolução silenciosa colocada por Marcos Felipe (2018) é o motor dessa ação de descoberta do outro e de si também, pois não estamos sozinhos, e ao sermos tocados pela história de uma travesti, refletimos sobre o nosso comportamento.

Esse espetáculo tem mais impacto no âmbito social, ao retratar o dia a dia de uma travesti e sua família, os problemas decorridos e a independência precária. Ao compreender o lugar do outro, o espectador reflete sobre seu próprio comportamento e suas relações sociais são afetadas por isso.

Tudo isso aumenta nossa percepção sobre a importância dos direitos LGBTI e da luta política nesse aspecto. A violência é constante e está à espreita. A luta por “nenhum direito a menos” tem que seguir. No Brasil, desde alguns anos tem sido possível registrar união estável entre pessoas do mesmo sexo; a mudança do nome social a partir da identificação do gênero também é uma vitória. Espera-se que, em breve, a lei que criminaliza a violência e o preconceito de sexo, gênero, orientação sexual e identidade de gênero se efetive na realidade cotidiana, trazendo melhoria na qualidade de vida para toda pessoa LGBTI.

Essa pesquisa esteve limitada ao estudo do espetáculo *Luís Antônio Gabriela* mas, se olharmos ao redor, existem muitas outras iniciativas teatrais que abordam esse tema. Na atualidade podemos citar o espetáculo BR Trans, de Silvero Pereira, que traz à cena relatos coletados pelo ator em pesquisa de campo com travestis nas ruas de Porto Alegre (RS) e Fortaleza (CE). Outro exemplo é o espetáculo O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu, com Renata Carvalho, que remonta a história de Jesus como uma mulher.

Um estudo mais amplo sobre a Cia. Mungunzá é necessário, para compreender outros aspectos da luta política travada por esse coletivo de artistas inquietos. A relação que eles têm experimentado no centro de São Paulo com o Teatro Contêiner e com os moradores de rua no entorno foi o mote para o último espetáculo da companhia, Epidemia Prata. Não é de hoje que o grupo expõe questões latentes à sociedade brasileira.

Dessa forma, os trajés de cena de todos os espetáculos dessa companhia, no contexto do teatro contemporâneo, assim como o estudo da manutenção e conservação deles, contribuem para o entendimento das relações humanas e dos conflitos dentro de uma perspectiva social. Enfim, estamos diante de uma obra de arte que cumpre sua função, para além da fruição. O teatro continua exercendo seu papel político, como uma arte efêmera, mas que permanece na memória dos participantes. Desejo que muitos outros espectadores possam fazer parte dessa revolução silenciosa.

Referências

BASKERVILLE, Nelson. **Luís Antônio Gabriela**. São Paulo: nVersos, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

FELIPE, Marcos. A revolução silenciosa de Luís Antônio Gabriela e o traje de cena. In: VIANA, Fausto; GIL, Maria Celina; VASCONCELOS, Tainá Macêdo (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais**. São Paulo: Eca-Usp, 2018. v. 3, p. 37-60. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9788572051958>. Acesso em: 14 mar. 2019.

LGBTFOBIA no Brasil: Fatos, números e polêmicas. **Politize!** Santa Catarina, 12 fev. 2019. Disponível em: <https://www.politize.com.br/lgbtfobia-brasil-fatos-numeros-polemicas/>. Acesso em: 14 mar. 2019.

MATE, Alexandre. **Mungunzá: Obá!** Produção teatral em zona de fronteira. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2018.

MURANO, Camila. **[Sobre a criação do figurino]**. Destinatário: Tainá Macêdo Vasconcelos. São Paulo, 28 fev. 2018. 1 e-mail.

VIANA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

[artigos]



Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas

Angels with dirty faces: punk, fashion, and contemporary iconoclasms

PAULA GUERRA¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

[*resumo*] Neste artigo propomos uma análise da génese da moda *punk* portuguesa. Devido à sobrevalorização da realidade londrina, o vestuário *punk* pode revelar, à primeira vista, um carácter de homogeneidade. Contudo, através da consideração de diferentes realidades e contextos sócio-históricos, é possível estabelecer uma visão mais cuidada do que foi e do que é a moda *punk*. Em Portugal, no tempo posterior a quatro décadas de ditadura, esta moda constituiu-se como forma de disrupção. Através de um conjunto de entrevistas a atores-chave da cena *punk* portuguesa, procuraremos analisar de que forma esta moda disruptiva foi acionada e, ainda, como se distingue de outras realidades.

[*palavras-chave*] **Moda. Punk. Do-it-yourself.**

[*abstract*] In this article we propose an analysis of the genesis of Portuguese punk fashion. Due to the overvaluation of the London reality, punk clothing reveals, at first glance, a character of homogeneity. However, through the consideration of different socio-historical realities and contexts, a more careful view of what punk fashion really was and is today may be established. In Portugal, at the time of its emergence from four decades of dictatorship, this fashion constituted a form of disruption. Through a set of interviews with key actors of the Portuguese punk scene, we will try to analyze how this disruptive fashion was triggered and, also, how it can be distinguished from other realities.

[*keywords*] Fashion. Punk. Do-it-yourself.

Recebido em: 03-04-2019.

Aprovado em: 09-05-2019.

¹ Socióloga, professora e investigadora. Universidade do Porto – Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia. Portugal. E-mail: paula.kismif@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9747905616898171>.

Too Fast To Live, Too Young To Die, Let's Dress

A moda e o *punk*. Poucos estilos provocam tanto apelo e aversão. A aversão foi inclusivamente procurada pelos próprios *punks*, o que torna o apelo ainda mais forte. É um ciclo. Portanto, não é de estranhar que existam inúmeros livros, artigos, peças jornalísticas, livros de fotografias etc. sobre esta temática. Ironicamente, e numa vertente pouco *punk*, esta avalanche de informação sobre estética *punk* acabou por cristalizar uma indumentária *punk* que, como veremos, apareceu tardiamente na trajetória *punk*, com uma força visual tão impactante que ainda hoje perdura. Cria-se e recree-se num círculo ininterrupto desde o final dos anos 1970. O *punk* potenciou a inovação na moda e no imaginário visual contemporâneo num espectro de ressurreição e morte incessantes (GUERRA, 2017; GUERRA; STRAW, 2017). Em termos de ideário, o *punk* assume-se como um movimento contestatário nas dimensões artística, económica e social. Foi, nas sociedades ocidentais, um marco de rutura e de reposicionamento face à estrutura social existente acompanhado de uma banda sonora e de um imaginário visual. Foi bem mais do que uma simples *t-shirt* ou uma música. Tratou-se de uma atitude insubmissa que quebrou o *status quo* e deu visibilidade a uma juventude insatisfeita e descrente no futuro (COLEGRAVE; SULLIVAN, 2002).

E qual era o contexto que permitiu o surgimento do *punk*? A génese do *punk* é frequentemente interpretada pelo contexto de crise económica que atinge violentamente as nações ocidentais na ressaca do embargo da Opaep² e o subsequente aumento dos preços de petróleo. Nessa altura, afundam-se na Grã-Bretanha os últimos bastiões da sua economia: a indústria automóvel e a indústria têxtil passam por enormes dificuldades, tal como as indústrias ligadas ao carvão e à metalurgia. Os preços sublevavam-se, os salários estagnavam e o desemprego aumentava. Hebdige (2018) interpretou o estilo *punk* como uma resposta visual à crise socioeconómica da Inglaterra durante o final da década de 1970. Analisemos mais detalhadamente essa resposta visual (GUERRA, 2013; SILVA; GUERRA, 2015).

Assim, o propósito deste artigo é analisar as características subversivas e disruptivas da moda e da estética *punk* em Portugal. Quais as suas especificidades e semelhanças com a realidade britânica que mencionámos anteriormente? Como foi reapropriada num país pequeno e completamente isolado por 40 longos anos de ditadura? Como abordaremos de forma mais detalhada ao longo do texto, o contexto sócio-político português era bastante diferente. Em 25 de abril de 1974 ocorre a Revolução dos Cravos, que significa o fim de regime do Estado Novo, após 48 anos de ditadura³. Tinha ocorrido uma revolução política, mas faltava uma revolução cultural e nos costumes. A moda é um exemplo paradigmático nisto. Logo a seguir à revolução do 25 de abril de 1974, a moda não tinha sofrido uma mudança significativa. Existia uma indumentária, por assim dizer, normativa. Para os homens, as cores não destoavam muito: azul, preto ou branco. O que chegava do estrangeiro era caro

² Organização dos Países Árabes Exportadores de Petróleo.

³ Após 48 anos de regime ditatorial (1926-1974), conhecido como Estado Novo, militares de baixa patente do Movimento das Forças Armadas (MFA) efetuaram um golpe militar no dia 25 de abril de 1974 que fez o regime cair. Esta revolta ficou conhecida como a Revolução dos Cravos, pois alguns populares ofereceram esta flor aos soldados, que as colocavam no cano das espingardas.

e muitas vezes tardio. A realidade queirosiana⁴ não tinha mudado muito, na verdade. Daí a importância do *punk* no fornecer um universo de possibilidades estéticas a um conjunto de jovens, através do *do-it-yourself* (DIY) (existiam também aqueles que conseguiam adquirir acessórios de moda em viagens a Londres, mas eram reduzidos em número).

Por outro lado, os dados aqui apresentados e discutidos são o resultado de uma longa pesquisa que se estendeu de 2012 até 2017. Foi levado a cabo um conjunto de 214 entrevistas, semi-estruturadas ou biográficas, realizadas entre 2013 e 2015, a atores que se auto-representam como *punks* ou ligados ao desenvolvimento de cenas *punk* portuguesas. Os 214 entrevistados do projeto Kismif⁵ têm em comum a participação, presente e/ou passada, na cena *punk* portuguesa: ou como músicos, ou como promotores, editores, críticos e outros intermediários, ou como consumidores. As entrevistas foram orientadas por um guião com mais de 50 entradas categoriais. As entrevistas foram transcritas e objeto de análise de conteúdo clássica e/ou de outros tratamentos de discurso de pendor quantitativo e/ou qualitativo. A amostra foi construída pelo método da bola de neve, seguindo as redes de contactos entre os atores, a partir de uma base inicial referenciada pela equipa de investigação. O objeto analítico foi estabelecido através dos contactos fornecidos pelos entrevistados, o que deu à pesquisa uma extensiva amplitude territorial. A nossa metodologia foi enformada pela análise de conteúdo categorial para desta forma apreendermos os significados e propósitos das ações sociais, privilegiando, desta forma, perspetivas qualitativas e intensivas.

Moda, anti-moda e solipsismos

Um das grandes preocupações sociológicas é aferir como se processa a difusão da moda. É de cima para baixo ou vice-versa? É um processo estruturado ou a soma de acontecimentos e ações fortuitas que colocam um estilo na ribalta? Crane (1999) considera que atualmente se trata de um processo altamente complexo devido à dispersão geográfica dos vários atores envolvidos e da enorme variedade de produtos produzidos. São duas as teorias sociológicas mais conhecidas sobre este tema. O modelo clássico foi postulado por Simmel

⁴ Eça de Queiroz foi um romancista português do século XIX. Inserido na chamada Geração de 70, foi um dos principais adeptos do realismo em Portugal. São famosas as suas descrições irónicas e sem contemplações da vida social portuguesa, especialmente das classes altas e do seu provincianismo. É quase unanimemente considerado como um dos escritores portugueses mais importantes de todos os tempos. Alguns dos livros mais conhecidos são, por exemplo, *O crime do Padre Amaro*, *Os Maias*, *O primo Basílio*, entre outros.

⁵ O projeto “Keep It Simple, Make It Fast!” (doravante, Kismif), cofinanciado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e o por fundos Feder (através do programa operacional Compete), desenvolvido no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, em parceria com o Griffith Centre for Cultural Research da Universidade de Griffith e a Universitat de Lleida. O Kismif conta ainda com a participação das Faculdades de Economia e de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, da Faculdade de Economia e do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e das Bibliotecas Municipais de Lisboa. Para mais detalhes, consultar <http://www.punk.pt/pt/>.

(2014). Uma novidade estilística seria primeiro adotada pelas classes altas e progressivamente espalhar-se-ia pelas restantes classes sociais. As modas surgiam nas casas de alta-costura e durante um período de tempo aí reinavam. Rapidamente este estilo começava a ser imitado quer pelos pares quer por outras classes sociais. Porém, quando a moda atingia o fundo da estrutura social, esta estava esgotada. A moda encontra-se aqui associada ao estatuto social. A legitimidade que comporta apenas é convertível em capitais se a sua expansão for restrita. Quando o fechamento social se quebra, a legitimidade perde-se. Tratar-se-ia de um modelo *top-down*.

A segunda teoria pauta-se pelo oposto. Defende um modelo *bottom-up*. Os novos estilos surgiriam nas classes mais baixas e seriam progressivamente adotadas por grupos sociais mais elevados da escala social (FIELD, 1970). O prestígio deixa de estar mormente associado ao estatuto social e sim à idade. Os novos estilos de moda surgem de grupos de jovens. Subculturas e tribos juvenis, acima de tudo. Estas subculturas possuem formas características de se vestirem, o que atrairia a atenção da indústria de moda e a imitação de outros grupos sociais e faixas etárias (POLHEMUS, 1994). Não só dos mais jovens surgiriam estas novidades: também de grupos artísticos e minoritários, como os homossexuais.

Em ambos os modelos, os processos de difusão foram acelerados pelos média. No século XIX, a moda demorava algum tempo a se difundir, não só no país de origem, mas para o exterior. Com os meios de comunicação em massa, todo o processo sofreu uma profunda aceleração. O primeiro modelo foi dominante nas sociedades ocidentais até à década de 1960, quando fatores demográficos e sociais acentuaram a influência dos jovens em todas as classes sociais. Os *baby boomers*⁶ foram uma geração com possibilidades económicas impensáveis para os seus pais e isso influenciou várias esferas, nomeadamente a moda. Desde então, o segundo modelo explica de forma melhor a realidade da moda nas sociedades ocidentais.

Antes de falarmos nas subculturas e no *punk* em particular, é importante analisarmos em que contexto a moda *punk* surgiu. Enfim, como era a moda na década de 1970 no mundo anglo-saxónico? Para Steele (1997), o estilo da década de 1970 foi uma espécie de filho bastardo dos anos 1960. Pautou-se por uma revolta confusa contra o seu ascendente. Uma coisa precisa de ser dita. Na década de 1970, a moda não estava na moda. Ou melhor, a anti-moda estava na moda. Pretendia-se uma liberdade para usar o que se quisesse, onde se quisesse.

A moda da década de 1970 pode ser dividida em duas fases: a primeira, de 1970 até 1974, caracterizada pela continuação de muitas características do final de 1960, como fantasias retro, roupa chocante e influências étnicas. Valerie Steele (1997) chama a esta fase de "*late hippie diffusion*". A segunda fase, de 1975 a 1979, em que a moda se torna simultaneamente mais dura e mais conservadora. Ao nível da *street fashion*, a paz e amor dos *hippies* foi

⁶ Trata-se de um termo que engloba todos aqueles nascidos entre o fim da Segunda Guerra Mundial e meados dos anos 1960. Foi uma geração que implicou profundas mudanças sociais e culturais, bem como um período de afluência material.

subitamente substituída pelo sexo e violência *punk*. Por outro lado, na alta-costura, predominava o estilo decadente do *terrorist chic*⁷. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, existia a procura de uma uniformidade em torno de indumentárias *dress-for-success*⁸ (STEELE, 1997, p. 281). Foram duas as principais tendências desta década: a androginia e o *punk*. Isto é explicado pela contínua importância da música ao nível da moda. Da mesma forma que os *mods*⁹ e *hippies* criaram estilos próprios, também o *punk* o fez. Um estilo agressivo, de confronto, com uma indumentária marcada por referências ao sadomasoquismo. Acima de tudo era contra os resquícios *hippies* que ainda existiam (GUERRA, 2013, 2014; HEBDIGE, 2018; CLARKE *et al.*, 1997). O *punk* era revolta. As roupas eram cortadas, perfuradas com alfinetes, decoradas com imagens de suásticas ou tampões. Foi um choque. Rapidamente, do choque se passou para uma grande influência no mundo da moda. Com o *punk*, passou a ser espúrio procurar estabelecer separações rígidas entre a anti-moda e a moda (STEELE, 1997; MCKAY, 1996).

Apesar de fazer parte de um contexto mais amplo de produção cultural, e como consequência de constrangimento de tempo e de espaço, focar-nos-emos, muito resumidamente, unicamente na importância de Vivienne Westwood. Em 1971, Vivienne Westwood e Malcolm McLaren alugaram as traseiras do Paradise Garage no 430 Kings Road. Inicialmente com o nome Let it Rock, vendiam discos de *rock'n'roll* e roupas ao estilo *teddy boys* elaboradas por Vivienne. Aí começaram dez anos intensos de criatividade subversiva. Independentemente das diversas encarnações da loja de Vivienne e Malcolm, o catalisador comum das suas criações será a atitude revolucionária e anárquica e a luta por uma nova estética. Em 1973 houve uma nova mudança de nome: Too Fast To Live, Too Young To Die. Mas é no ano seguinte, em 1974, que a loja passa a ter o nome que a celebrou: Sex (WESTWOOD; KELLY, 2015; MULVAGH, 2011). Aqui, sublevando qualquer medida de confortabilidade e de comodismo social, Westwood opera uma poética visual da desconstrução e do caos, materializando nos vestíveis um certo *esprit d'époque* que acenava às perdas de coordenadas sociais e culturais estabilizantes. Operando incisões, rasgos e violações, Vivienne inaugura um empirismo inaudito que desconstrói a própria organização mercadológica de um mercado do pronto-a-vestir, apropriando-se de *t-shirts* pretas compradas em massa e remasterizando-as, costumizando-as. Nestas *t-shirts*, Westwood executa o que viria a ser o visual do *punk*, inseparável das urgências da época (UNSWORTH; MOONEY, 2019).

É possível identificar hoje toda a matricialidade cultural e simbólica das criações de Vivienne Westwood. Por exemplo: de uma pequena loja em Kings Road para Paris, Vivienne

⁷ É um termo derivado da expressão “*radical chic*” postulada pelo novelista Tom Wolfe. Era uma crítica às posições (supostamente) radicais de celebridades. Relativamente ao “terrorista chic”, falamos da apropriação de símbolos e acessórios de grupos terroristas para o mundo da moda.

⁸ Trata-se de roupa executiva.

⁹ Uma subcultura juvenil britânica que surgiu no final da década de 1950 e que teve o seu apogeu na primeira metade da década de 1960.

Westwood potencializou sua influência no mundo da moda ao ir gradativamente incorporando-se a um circuito. Muitas vezes acusada de se vender ao sistema que antes criticava, Vivienne Westwood Label tornou-se entre as décadas de 1980 e 1990 um empreendimento global e milionário; a despeito da sua virtual pertença à lógica capitalista de produção, a estética agressiva e irônica de Vivienne ainda carrega aquele antigo ruído de (in)contestação, transmutando o espaço sacrossanto da passarela em plataforma de debate e protesto (WESTWOOD; KELLY, 2015; CLARKE; HOLT, 2016). Alexander McQueen, John Galiano, Rei Kawakubo, Imitation of Christ, Miguel Androver e ultimamente a “nova safra” de estilistas americanos atuantes na Europa, são alguns dos muitos nomes envolvidos na popularização e celebração de um culturalismo visual *pós-punk*, e que uma vez fagocitados pela indústria cultural criativa ratificam os seus próprios espaços de desfile como plataformas de massificação de uma ideologia – menos – mas ainda sim problematizadora dos *males do mundo*. Por isso Theresa May – a atual primeira ministra inglesa – vestia um “clássico” *tartan* de Westwood na sua tomada de posse em 2016.

I swear I was there: subculturas, estilos e estéticas

Hebdige (2018) sustenta que, após a Segunda Guerra Mundial, ocorreu uma profunda modificação na forma como as classes sociais eram vivenciadas em Inglaterra. Especialmente devido a fatores estruturais em mudança: os meios de comunicação social, o trabalho, o lazer e a educação, o aumento de poder de compra dos mais jovens, entre outros. Um dos efeitos destas mudanças consistiu na fragmentação dos discursos sobre o que significava pertencer à classe operária. Estes discursos passaram a ser feitos em moldes diferentes dos tradicionais. Na perspectiva do *Centre for Contemporary Cultural Studies*, a ênfase recaía na forma como as subculturas procuravam a solução para os problemas que afetavam os jovens das classes operárias. Soluções que não conseguiam ultrapassar o facto de esses indivíduos se situarem numa posição subalterna na estrutura social. Esta tensão, especialmente marcante numa sociedade hierarquizada como a inglesa, espelhava-se sob a forma de estilo subcultural (HEBDIGE, 2018).

As subculturas podem definir-se através de conceitos como os de *bricolage* e homologia. O primeiro remete-nos para os novos significados que as subculturas atribuem aos objetos, enquanto o segundo se relaciona com a ligação, a homologia entre a dimensão simbólica e a dimensão material das subculturas. Dito de outra forma, os objetos associados a uma dada subcultura adquirem um significado próprio para os seus membros, refletindo ou exprimindo os seus valores explícitos e implícitos (GUERRA; QUINTELA, 2018). Considerando a subcultura *punk*, Hebdige (2018) explora a sua dimensão de recusa e de revolta contra as condições socioeconómicas em que os jovens das classes operárias viviam, salientando que esta se afirmava sobremaneira pelo estilo que funcionava metaforicamente como uma arma face à classe dominante, bem como o facto de que nenhuma subcultura conseguiu uma

maior rutura com as normas de indumentária e nem nenhuma subcultura provocou tão ativamente que a desaprovação social caísse sobre si.

É necessário salientar que o ato de vestir ou usar alguma peça de vestuário não é, por si só, sinónimo de estilo. É preciso que exista um processo de estilização, uma organização consciente de objetos, um reposicionamento e recontextualização, que os retira do seu contexto original e possibilita, desta forma, novas leituras e resistências. É justamente através deste processo de estilização que as subculturas comunicam as suas mensagens e significados proibidos, bem como a sua identidade coletiva (HEBDIGE, 2018, 2012; GUERRA; QUINTELA, 2018).

Tomando o conceito gramsciano de hegemonia, pode afirmar-se que as subculturas se tornam formas simbólicas de resistência, consubstanciando o que podemos designar por guerra semiótica. Hebdige (2018) celebrenemente o evidencia, ao afirmar que as subculturas podem ser vistas como um ruído incómodo, dissonante e divergente face à nota dominante. Uma resistência sob – um duplo – ataque: por um lado, o da reapropriação e subsequente venda do estilo da subcultura por parte do mercado; e, por outro lado, o da redefinição e interpretação ideológica, por parte dos média (HESMONDHALGH, 2005). Posto tudo isto, podem estas subculturas acabar por ser incorporadas na cultura dominante a que se opõem? Como é sabido, de todas as vezes que uma nova subcultura espetacular surge, ocorre uma sequência de amplificação e uma reação que, habitualmente, varia entre dois extremos: o medo e o fascínio. Esta sequência de amplificação termina invariavelmente com a desativação e a massificação do estilo da subcultura em questão. Sofre um enquadramento no que Geertz (1964) apelida de mapa das realidades sociais densas ou, nas asserções de Hall (1977): um quadro dominante de significados. Este é um processo que se consubstancia em duas dimensões: uma mercantil, em que existe a conversão dos vários símbolos de uma determinada subcultura em produtos massificados; e outra ideológica, a da “rotulagem” e “redefinição”, por parte dos grupos dominantes e seus aparelhos, como os meios de comunicação social, a polícia, o sistema judicial (HEBDIGE, 2018). Pode se acrescentar que Hebdige (2012) também se preocupou com as dinâmicas de evolução das subculturas, discutindo a questão nodal da autenticidade das criações artísticas. Muitas das subculturas surgem como substituição de subculturas anteriores, que desapareceram através da sua assimilação por parte da cultura dominante, num contexto de mercantilização dos aspetos que a compõem (roupa, música etc.), transformando-se em objetos massivamente produzidos e introduzidos no estilo de vida hegemónico e redefinindo o seu estatuto desviante.

A grande questão é até que ponto esta é uma perspetiva realista? Será que existiu uma homogeneidade no estilo *punk*? Será que todos os *punks* dominavam os códigos estéticos subversivos? Será que todos os pontos conseguiam traçar os antecedentes teóricos da sua roupa, do surrealismo ao situacionismo? Cartledge (1999), apoiando-se na sua experiência como *punk* em Sheffield na década de 1970, refuta as principais linhas apontadas pela teoria subcultural. Existe a necessidade de rebater a visão simplista que nos é oferecida do *punk*. Primeiro, uma perspetiva, textual e visual, que se centra na cidade de Londres e as

suas bandas, atores e lojas *avant-garde*; a segunda centra-se na leitura do estilo *punk* enquanto forma de resistência ideológica. Ambas as perspectivas foram importantes na criação de uma iconografia *punk* fixa. O problema é que estas leituras implicam uma linearidade que secundariza as diferenças espaciais. Cria-se assim uma narrativa em que o estilo *punk* é caracterizado por uma homogeneidade, pela simples razão de que se focaliza unicamente uma cidade e um pequeno conjunto de pessoas. A verdade é que nas culturas urbanas de então a homogeneidade não existia. E se analisarmos as pequenas cidades afastadas dos grandes centros, e se formos analisar as suas lojas de roupa, bares e discotecas, é possível apreender como um novo código cultural juvenil, o *punk*, foi evoluindo e se manifestando através de um processo de consumo. As produções culturais locais foram marcadas pelo cruzamento entre as representações mediáticas da moda *punk* e o *ethos* DIY.

O contacto inicial com o *punk* efetuava-se, grosso modo, através das bandas e dos média musicais. Com isto emergiu uma indumentária, que dependia de um saber-fazer DIY, bem como de compras nas poucas lojas de roupa disponíveis e de encomendas por correio. Assim, em locais de pequena dimensão, o fluxo de informações sobre moda dependia de um conjunto de espaços, como bares e discotecas. Os jovens iam ver bandas *punk* e isso fornecia-lhes um padrão que podiam imitar. Outra fonte de informação eram revistas, em que era possível, primeiro, encontrar fotos de *punks* e retirar daí ideias e influências; segundo, nestas revistas existia publicidade a roupa e acessórios *punk* (CARTLEDGE, 1999). Tudo isto fazia com que a moda *punk* local crescesse e se modificasse, mas sempre ligada com um sistema cultural mais amplo. Existia uma síntese entre o *mainstream* e o *underground*. Para uma maior facilidade, Cartledge (1999) postulou cinco fases da moda *punk*: (1) em 1975, experimentava-se um estilo pré-*punk*, influenciado por David Bowie e Roxy Music, e por experimentações DIY; (2) entre 1975-1978, o foco orientou-se para um estilo exclusivo de Londres e de lojas como a Sex e Seditonaries; (3) entre 1976-1979, emergiu um estilo *dark* urbano que coexistiu com o anterior, baseado em experimentações e alterações DIY, como sandálias de plástico, *t-shirts* feitas em casa com *slogans* ou nomes de bandas, roupa militar etc.; (4) de 1979 em diante, na indumentária *punk* mais conhecida, em parte derivada da indumentária rock, assume proeminência o casaco de cabedal, Dr. Martens¹⁰ e calças *bondage*¹¹, entre outras coisas; (5) de 1980 em diante, praticamente a mesma coisa que o ponto anterior, apenas com moicanos cada vez mais exagerados, *piercings* e modificações corporais mais extremas, bem como um estilo mais marcado por doutrinas políticas.

Como vemos, existiram diversas fases estilísticas, dependendo do tempo e do espaço em que nos situamos. Todavia, o estilo icónico *punk* é o de 1979. Adotado já tardiamente, o seu estatuto de ícone está associado ao choque que provoca, o que lhe permitiu ser facilmen-

¹⁰Marca de calçado inglesa. O calçado que produz foi especialmente popular com um conjunto de sub-culturas juvenis, como os *skinheads* ou *punks*.

¹¹Calças xadrez com vários zíperes nas pernas.

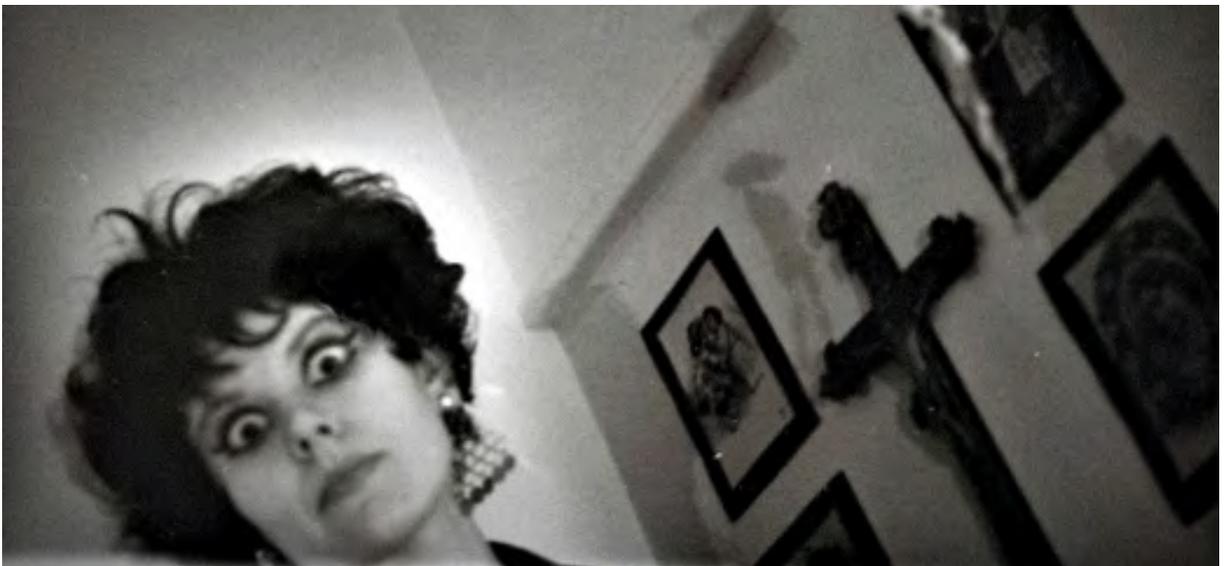
te vendável para os média e até turistas. Tratou-se de uma imagem tão repetida que acabou por criar a imagem de um estilo *punk* homogêneo. A consequência foi que esta imagem se sobrepôs às restantes, que eram menos apelativas, mas mais usuais no dia-a-dia dos *punks* britânicos. Como Laing (1989, p. 95) refere, o moicano, as calças *bondage* e o caso de cabedal tornaram-se uma *commodity punk*. E os próprios *punks* acabaram por internalizar esta imagem como expressão de uma cultura juvenil específica. Quando Hebdige (2018) se centra na análise da reconversão de significado, o que está a fazer é a focalizar-se num pequeno conjunto de agentes com formação artística. A verdade é que grande parte dos *punks* não estava consciente das interpretações semióticas dos alfinetes ou do estilo *punk* no geral, nem da influência Situacionista ou de quem estes situacionistas tinham sido. Na aceção de Cartledge (1999), os *punks* não estavam a par do legado simbólico e dos precedentes artísticos da moda *punk*. Para a maioria, o valor da roupa *punk* estava no choque que provocava e na alteridade que possibilitava.

Um mundo de aventuras num país fechado

O estilo é uma característica crucial nas cenas *punk*. A realidade portuguesa provou não ser diferente. Mas o contexto social em que cresceu, sim, foi bastante distinto. É bom recordar que Portugal, na década de 1970 (e perdurou praticamente até a década de 1990), pautava-se por uma exiguidade de bens culturais e estilísticos. Se era assim nas principais cidades do país, imagine-se como seria em cidades médias e pequenas. Isto levou a que o *punk* português apostasse acima de tudo na filosofia DIY. A exiguidade de bens culturais e estilísticos não respondia às suas necessidades subculturais. Tinham de os criar. Não estamos a falar de discos ou locais de diversão (que também eram reduzidos), mas sim de coisas bem mais prosaicas, como vestuário pronto-a-vestir. Por vezes, simples calças e *t-shirts* (GUERRA, 2013, 2014, 2015; GUERRA; SILVA, 2014). Tudo isso levou a que as opções estéticas dos *punks* portugueses se pautassem por diferentes estratégias dos seus pares ingleses, europeus ou americanos. Nota-se uma maior incidência, por exemplo, de práticas DIY (GUERRA, 2017). Isto é, se não existiam locais onde se pudesse comprar vestuário, fazia-se em casa. Uma outra questão ajudava a isto, e que pode ser explicada pelo “amor pelo necessário” de Pierre Bourdieu (2010): Portugal era então um país empobrecido. E ao contrário da juventude europeia e americana, a portuguesa possuía recursos financeiros bastante exíguos. Daí a necessidade de ser criativo, como veremos plasmada nos excertos que acionaremos (GUERRA, 2013).

Uma primeira análise permite estabelecer duas formas diferentes de acesso ao estilo *punk* (GUERRA, 2010, 2013). Primeiro de tudo, é preciso salientar que nos primórdios do *punk* em Portugal, mais do que uma reivindicação classista, o que se pretendia era a afirmação de uma mudança de valores mais transversal, que envolvia uma abertura da juventude portuguesa a novas músicas, a novas estéticas, a novas formas de sociabilidade.

FIGURA 1 – COMPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS DE ONDINA PIRES
ENTRE 1989 E 1990 NA DISCOTECA TORPEDO EM LISBOA



FONTE: Arquivo Kismif. Cedidas por Ondina Pires.

A génese deste movimento ocorreu em Lisboa e em pequenos grupos de jovens de classe média/alta, cujas viagens aos Estados Unidos e Reino Unido permitiram-lhes o contacto com novos sons e estéticas, nomeadamente o *punk*. Não é despiendo que o epicentro da cena *punk* lisboeta tenha sido Alvalade, uma zona da cidade habitada por famílias de classe média urbana. Eram jovens que tinham a possibilidade de viajar e assistir a festivais no estrangeiro, bem como importar discos, revistas e moda *punk* (SILVA; GUERRA, 2015). Existia a conversão de um capital cultural em capital subcultural. No caso português, acentuado pela escassez de bens e infraestruturas subculturais.

Portanto, a primeira forma de acesso à estética *punk* era uma forma direta: nas viagens ao estrangeiro adquiriam o vestuário (bem como discos e revistas) *punk*. É de realçar que esta forma de acesso é extremamente reduzida em número. De igual modo, era extremamente valorizada (figura 1). A *allure* de ter umas Dr. Martens oficiais, mesmo se em segunda mão, não era de desvalorizar. Era um capital subcultural objetivado (THORNTON, 1995). O seu acesso era tão difícil que não é de estranhar a reação que provocavam: muitos diziam que não largaram as botas durante dias (figura 2). Certos entrevistados ainda guardam estes acessórios décadas após a compra.

Era quase inacessível. Quando alguém tinha possibilidade ou posses para viajar, era quase que idolatrado por ter, por conseguir esse tipo de coisas. Eu, pelo menos, idolatrava... Mas como era muito difícil o acesso a essas coisas, elas ainda se tornavam mais valiosas, mais ambicionadas, mais desejadas. E depois quando conseguíamos era assim um prazer imenso. Lembro-me quando comprei as minhas primeiras Dr. Martens, que foram compradas em segunda mão, não me lembro onde, aquilo foi um prazer imenso, foi uma coisa realmente extraordinária para mim [sorriso], foi muito bom! (Helena, 48 anos, bacharelato, dona de loja de roupa, Lisboa)¹²

“Então quando a gente é puto, ‘As minhas botas’. Eu quando comprei as minhas primeiras Dr. Martens quase que dormia com elas. Hoje nem consigo quase vestir as botas” (Raúl, 36 anos, frequência universitária, chefe de estação de metro, Loures)¹³.

A ida ao estrangeiro era um acontecimento partilhado com todos. Aqueles que ficavam em Portugal, mas que tinham dinheiro para gastar, pediam aos que iam para trazer isto ou aquilo. De simples atores passavam a intermediários subculturais da cena (figura 3). De igual modo, o facto de Portugal ser um país de emigração ajudava a obtenção de bens culturais que

¹² Entrevista concedida por Helena. Entrevista 60. [20 jan. 2015]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2015. Arquivo.mp3 (88 min.).

¹³ Entrevista concedida por Raúl. Entrevista 136. [11 jan. 2014]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2014. Arquivo.mp3 (91 min.).

eram escassos no país. Uma particularidade é que, como a emigração portuguesa na época era essencialmente em países francófonos, os bens vinham de mercados que normalmente não associamos à estética *punk*: França, Bélgica etc.

Fazíamos, ou mandávamos vir de fora. Quem podia mandava vir de fora. Eu cheguei a mandar vir umas botas [risos] [...] De vez em quando, eu ia para a Bélgica, ter com os meus pais. Em 1986 fazia carregamentos de roupas também para aqui (Joana, 49 anos, licenciatura, artista plástica, Porto)¹⁴.

Ai eu lembro-me que a minha mãe foi a Paris passar férias e eu pedi-lhe: “Traz-me um cinto de balas mãe! Traz-me um cinto de balas mãe!”. E eu lembro-me que ela contou-me que tinha andado imenso com um primo meu, que andou com ela a ajudá-la para verem se conseguiam encontrar e lá me trouxe o cinto de balas que custou trinta euros na época. Foram seis contos. Trinta euros na época! Foi bué de dinheiro! Ainda o guardo até hoje. Obviamente que não me desfaço dele (Virgínia, 48 anos, licenciatura, atriz/professora, Lisboa)¹⁵.

Uma outra forma de contacto direto com o estilo *punk* era efetuado em Portugal: através das poucas lojas que importavam este material. Os preços, devido às taxas alfandegárias, eram proibitivos. Mas o papel destas lojas não é de desvalorizar. Não só para aqueles que iam comprar, mas também para quem ia observar as últimas novidades de Inglaterra e, não tendo o dinheiro, ia a pensar em alternativas para criar algo semelhante. Com ou sem dinheiro, estas lojas eram um marco perante o cinzento estético português. E não deixaram de ficar na memória coletiva dos *punks* portugueses. Como, por exemplo, a loja de discos Rastilho¹⁶, que também vendia acessórios como *patches* e picos, que depois eram cosidos pelos *punks*. Uma das mais conhecidas foi a loja de roupa Porfírios, situada na cidade de Lisboa. Inaugurada em 1965, era talvez o único espaço especializado em roupa jovem em Portugal. Neste caso não se tratava de roupa importada, já que tudo era feito em Portugal, mas sim uma imitação às novidades que ocorriam em Carnaby Street. Era um local chave para as então incipientes culturas juvenis portuguesas tomarem conhecimento do que acontecia no estrangeiro.

¹⁴ Entrevista concedida por Joana. Entrevista 71. [10 jun. 2014]. Entrevistadora: Paula Guerra. Porto, 2014. Arquivo.mp3 (53 min.).

¹⁵ Entrevista concedida por Virgínia. Entrevista 123. [23 jan. 2014]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2014. Arquivo.mp3 (43 min.).

¹⁶ Trata-se de uma das principais lojas de *merchandising* de bandas/marcas de roupa em Portugal. Iniciou a sua atividade em 1996. Em 1999 fundou a Rastilho Records, que é atualmente uma das principais editoras independentes portuguesas. Para mais detalhes, consultar: <https://www.rastilho.com/>.

Na altura havia uma distribuidora que era a Rastilho, que já existe há bastante tempo, e comprávamos lá os *patches* e cosíamos nós. Eu cosia tudo à mão. Cosíamos tudo. [...] Só cheguei a fazer, em blusões, pintar com uma tinta branca que havia, a gente pintava diretamente nos blusões de cabedal. Nos casacos era tudo remendos. Comprávamos os remendos e cosíamos. Basicamente, era assim (Lázaro, 37 anos, 3.º ciclo do ensino básico, ajudante funerário, Guarda)¹⁷.

Mas depois nesta altura também não havia viagens a Londres. Com esta idade não podíamos, éramos menores. Íamos aos Porfírios comprar os casacos, os bicos ali ao do pé do Martim Moniz. Depois púnhamos os bicos, os crachás comprávamos também na Ladra ou nos Porfírios. O Porfírios é que tinha o casaco que a gente gostava, mas depois tínhamos todas as botas de tropa da Feira da Ladra (Tobias, 46 anos, frequência universitária, técnico de design gráfico e comunicação/artista de vídeo, Almada)¹⁸.

FIGURA 2 – MARIA RITA EM 1984 EM CAMPO DE OURIQUE, LISBOA



FONTE: Arquivo Kismif. Cedida por Maria Rita.

¹⁷ Entrevista concedida por Lázaro. Entrevista 56. [12 abr. 2014]. Entrevistadora: Paula Guerra. Guarda, 2014. Arquivo.mp3 (95 min.).

¹⁸ Entrevista concedida por Tobias. Entrevista 139. [10 out. 2013]. Entrevistadora: Paula Guerra. Almada, 2013. Arquivo.mp3 (106 min.).

Analisando este caldo estético, não podemos deixar de referir as (lentas) mudanças que simultaneamente iam acontecendo na moda portuguesa, muito influenciadas pelas novidades e sensibilidades *punk* e *pós-punks*. Primeiro, a loja Maçã, fundada em 1972 pela estilista Ana Salazar¹⁹, em que vendia roupa importadas de Londres; a revolução cultural dos anos 1980 que ocorreu no Bairro Alto, com a fundação de espaços míticos como o Frágil²⁰. Enfim, uma revolução em que a coisa passou a ser um lugar para a exibição de uma nova estética. Associado a isto surge também o evento *Manobras de Maio*²¹. A 17 de maio de 1986, na rua do Século ocorreu um fenómeno cultural numa cidade que aos poucos entrava no cosmopolitismo. Tratava-se de um palco que servia como *passerelle* para manequins profissionais e amadores. Uma moda que se afastasse do elitismo das *passerelles* no Ritz e dos *monos*. O caso do *Manobras* em muito se assemelhava a um concerto *punk*: o público estava praticamente em cima dos manequins. Não existiam barreiras, nem nada que separasse o público dos manequins (GUERRA, 2018).

Cidades, percursos e recursos ou a luz ao fundo do túnel do cosmopolitismo estético

Porém, continuava a ser uma realidade distante das possibilidades de grande parte dos *punks* portugueses. Estes pautavam-se pela segunda estratégia de consumo estético: o DIY. Uma forma de consumismo subversivo, como postula McRobbie (1997), em que a desigualdade inerente ao mundo da moda é subvertida pela reconversão de roupa em segunda mão. Isto aproxima Portugal da realidade das pequenas cidades inglesas. Como Cartledge (1999) analisa, quando pensamos em moda *punk*, imediatamente falamos de Londres. Sobrevaloriza-se um pequeno número de agentes e não a grande parte dos *punks*, que não tinha capacidade financeira para ir às lojas de Vivienne Westwood. Assim, em Portugal, o que acontecia era uma verdadeira peregrinação por um circuito de roupa em segunda mão. Compradas essas roupas, procurava-se ou imitar ou criar um estilo a partir das poucas informações que conseguiam vislumbrar em revistas e/ou *fanzines*. Em alguns casos estamos perante o exercício de uma grande imaginação para se encontrar alternativas para objetos que seriam excessivamente caros no mercado ou, ainda, para dessa forma pouparem dinheiro para outros consumos, nomeadamente discos.

Mas quais são os espaços mais emblemáticos deste circuito? Primeiro, e paradoxalmente, a casa de cada um. Havia quase um ritual de passagem que implicava vasculhar os

¹⁹ Estilista portuguesa. Foi uma das responsáveis pela renovação da moda portuguesa na década de 1970. É de salientar a importância da sua loja *Maçã*, que fundou em 1972, na cidade de Lisboa.

²⁰ Fundado em 1982, por Manuel Reis, no Bairro Alto (um dos mais conhecidos bairros lisboetas. Desde o século XIX que este bairro se encontra associado a uma ideia de boémia e saídas noturnas). Rapidamente se tornou o ponto de referência da noite lisboeta e um espaço de modernismo e cosmopolitismo.

²¹ Um acontecimento cultural marcante na cidade de Lisboa. A sua primeira edição foi em 1986 e foi tendo lugar intermitentemente até aos anos 2000. Tinha como objetivo, juntamente com tudo o que acontecia no Bairro Alto, tornar a moda mais *arty* e próxima das pessoas. No fundo, procurar dar corpo a uma forma de moda que ainda não existia em Portugal.

baús de avós e pais à procura de roupa que pudesse ser trabalhada. Era a opção mais fácil e barata. Em segundo lugar, as lojas de caridade ou de roupa em segunda mão. Numa época em que o *vintage* não estava na moda, estes aproveitamentos não deixavam de implicar um estigma social. Ir a lojas de caridade ou segunda mão era coisa de pobre. Independentemente de tudo, estas lojas permitiam comprar quase roupa a quilo, a um preço muito reduzido. Permitia uma provisão quase ilimitada de material para reconverter. E isto é importante num aspeto. Quando falamos de DIY, geralmente só levamos em consideração as práticas que correram bem. Todavia, existia aqui muito de tentativa e erro. Primeiro que acertassem no processo, muita roupa ficou estragada. Daí a necessidade de descobrir locais em que pudessem comprar verdadeiras pechinchas. Uma alternativa, claro, era pedir à mãe que tratasse do processo de coser.

FIGURA 3 – TERESA MILHEIRO EM 1989 NO JARDIM DOS CORUCHÉUS EM ALVALADE, LISBOA



FONTE: Arquivo Kismif. Cedida por Bárbara Cabral.

Como falamos brevemente na introdução, Portugal teve serviço militar obrigatório até 2004. Era uma das *bêtes noires* do *punk* português, que produziu inúmeras canções de protesto. Ironicamente, a conscrição militar implicava grandes quantidades de material militar que nem

sempre era necessário, ou que não podia ser usado de novo pela tropa, e que acabava por ser escoado para comerciantes de lojas em segunda mão. Era aqui que os *punks* portugueses conseguiam arranjar as botas militares, para substituírem as caríssimas Dr. Martens; os casacos de cabedal, já que os da Porfírios não ficavam em conta para todos; as calças militares que depois eram trabalhadas, entre outros artigos militares. Nenhum local, contudo, tem a importância da Feira da Ladra e da Feira da Vandoma²². Eram locais de intensa sociabilidade e cruciais para a moda *punk*. Apesar de um entrevistado caracterizar a Vandoma como um local “dantesco”, esta era, na cidade do Porto, o “único espaço – agora pensando nisso – possível onde estas sete ou oito pessoas se podiam encontrar e ter um espaço para sentar e falar um bocado. Era mais ou menos o único sítio possível, porque não havia outro” (Frederico, 49 anos, licenciatura, tradutor *freelancer*, Gijón, Espanha)²³. O mesmo pode ser dito sobre a Feira da Ladra lisboeta: um ponto de encontro, geralmente ao sábado de manhã e, ao mesmo tempo, o único local disponível para as suas compras, nomeadamente roupa em segunda mão que em seguida reapropriavam (SILVA; GUERRA, 2015). Uma lógica DIY que remetia, primeiro, para uma afirmação de individualidade e, segundo, para um amor pelo necessário, consequência da ausência de alternativas no pronto-a-vestir ou no vestuário que diferisse, mesmo que pouco, do padrão normal, como podemos ver nas figuras 1 e 2.

Mas eu lembro-me que ia ao Porto *n* vezes, comprava uma cena que era de São Vicente²⁴. Epá, uma daquelas cenas que as pessoas dão roupa e depois tu podes ir lá comprar. Comprávamos um quilo de roupa assim antiga que procurávamos, trazia-se e depois muitas coisas costurávamos ou colávamos qualquer coisa. Sim, lembro-me que houve uma altura em que fazíamos isso. Tudo super-barato. [...] Porque não encontravas à venda roupa com a qual nós nos identificássemos ou que gostássemos, então acabávamos por comprar e alterar e modificar aquilo tudo (Benedita, 43 anos, licenciatura, professora, Coimbra)²⁵.

Vamos à Feira da Ladra comprar calças de militar e as botas da tropa, não se vai às lojas. Com mil escudos ou nem isso fazia-se a festa. Compravas umas calças militares, chegavas a casa, a tua mãe cortava-te as calças e tinhas uns calções camuflados, não ias dar setenta ou oitenta euros, ninguém pensava nisso, nem

²² São as maiores *flea markets* portuguesas. A Feira da Vandoma tem lugar na cidade do Porto aos sábados de manhã. A Feira da Ladra, que ocorre todas as terças e sábados na cidade de Lisboa, tem uma história secular: pensa-se que exista desde o século XIII.

²³ Entrevista concedida por Frederico. Entrevista 41. [08 dez. 2013]. Entrevistadora: Paula Guerra. Porto, 2013. Arquivo.mp3 (168 min.).

²⁴ Trata-se do bairro de S. Vicente de Paulo, situado em Campanhã, freguesia da cidade do Porto. Foi construído na década de 1950 e foi parcialmente demolido em 2007.

²⁵ Entrevista concedida por Benedita. Entrevista 23. [11 jul. 2014]. Entrevistadora: Paula Guerra. Coimbra, 2014. Arquivo.mp3 (34 min.).

havia dinheiro para isso. Comprava-se as boinas, comprava-se blusões, as camisas, camisolas interiores dóceis, isso engloba basicamente tudo (André, 41 anos, licenciatura, técnico de informática, Lisboa)²⁶.

Após as compras em segunda mão, entrava-se na fase da experimentação (MCROBBIE, 1997), por vezes uma experimentação *suis generis*. Como o gel era caro, usava-se sabão e açúcar. Não havia cintos com pregos, ia-se ao ferreiro. A este processo de experimentação tem de se associar um cuidado culto da imagem. As horas perdidas a colocar o cabelo levantado; o trabalho coletivo de se preparar para sair à noite ou especialmente nas ocasiões de concertos *punks são disso sintomáticos como podemos observar nas figuras 1 e 2*. Ou as saídas coletivas pelas cidades, com claros intuitos de chocar as pessoas. Mas também, por um lado, um exercício de apropriação do espaço público, que em muitos casos lhes estavam vedados e, por outro lado, uma forma de defesa contra os ataques que lhes eram dirigidos quando andavam sozinhos ou em pequenos números.

Lembro-me de termos ido para o concerto da Nina Hagen no Pavilhão de Alvalade²⁷ e de nos encontrarmos todos no Jardim dos Coruchéus, estava aí a fazer os penteados, a fazer os moicanos, alguém levou máquina de rapar o cabelo e o pessoal...Havia um culto da imagem que se perdeu um bocadinho, que se perdeu... (Virgínia, 48 anos, licenciatura, atriz/professora, Lisboa)²⁸.

Dos primeiros sítios onde nos encontrávamos era aqui em Lisboa, na Praça do Comércio²⁹, quando havia ainda carros estacionados na Praça do Comércio. Nós encontrávamo-nos ali, na estátua, e depois íamos passear por Lisboa inteira. Era tipo aquela onda dos *punks* a passear pela rua, íamos mostrar-nos [risos] (Tobias, 46 anos, frequência universitária, técnico de design gráfico e comunicação/artista de vídeo, Almada)³⁰.

²⁶ Entrevista concedida por André. Entrevista 11. [25 jan. 2013]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2013. Arquivo.mp3 (54 min.).

²⁷ Originalmente um pavilhão desportivo do Sporting Clube de Portugal, fundado em 1976. Entretanto demolido, foi um dos principais locais de concertos em Portugal nas décadas de 1970 e 1990, especialmente de bandas internacionais.

²⁸ Entrevista concedida por Virgínia. Entrevista 123. [23 jan. 2014]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2014. Arquivo.mp3 (43 min.).

²⁹ Uma das principais praças da cidade de Lisboa. Situa-se na Baixa lisboeta e junto ao rio Tejo.

³⁰ Entrevista concedida por Tobias. Entrevista 139. [10 out. 2013]. Entrevistadora: Paula Guerra. Almada, 2013. Arquivo.mp3 (106 min.).

Aqui via-se quer o individualismo, quer o mimetismo *punk*, o que não é de estranhar. Numa sociedade em que pouca informação havia sobre o exterior, era compreensível que os *punks* seguissem as poucas informações sobre moda *punk* que conseguissem obter. Com isto seríamos tentados a reconhecer a existência de apenas uma indumentária *punk*. Não estaríamos, porém, mais longe da realidade. Mas tocámos aqui numa discussão que permeia a cena *punk*. De um lado, *punks* que falam de uma “farda *punk*” no sentido da existência de uma determinada estética que os tornava reconhecíveis: uma questão importante para as subculturas juvenis, isto é, a capacidade de reconhecer os códigos subculturais e saber que ali temos alguém que partilha as nossas sensibilidades estéticas e subculturais, uma forma de diminuir a ansiedade ontológica de cada um. Por outro lado, outros falam da “farda *punk*” como uma forma de restringir o individualismo *punk*. Rapidamente se descamba em hierarquias espúrias e num policiamento estético – a antítese do movimento *punk*. Numa bela escolha de palavras, um entrevistado apelidou de “pequenos ditadores” aqueles que não aceitavam desvios ao “guião” do que consideravam ser o vestuário *punk*. É de salientar o alívio que muitos sentiram quando descobriram que podiam ser *punks* fora desse guião, que não tinham de andar com pesados casacos de cabedal e botas militares no pico do verão para serem *punks*.

Mas esses sábados de manhã, na Vandoma, acabámos por reconhecer-nos por uma determinada estética que ainda era muito tímida, mas que já levava esses pequenos pontos identificativos e num Porto tão esteticamente asqueroso era fácil reconhecer os pequenos sinais de *apunkalhamento* (Frederico, 49 anos, licenciatura, tradutor freelancer, Gijón, Espanha)³¹.

Há pessoal que acha que se não fores X, Y, Z não és *punk*. Se não tiveres uma crista e um casaco X não és *punk*, mas isso são os otários que eles próprios não são *punks*, porque são intolerantes. Quando, supostamente, ser *punk* é o pessoal ser todo diferente, andar como quiser [...] Porque, depois essas pessoas acabam por impor alguma coisa. Supostamente, anda um gajo aqui para não me impores o que quer que seja. Sim e há aí pequenos ditadores (Emanuel, 41 anos, frequência do ensino secundário, motorista, Lisboa)³².

Sold out sell-outs? Reações sociais e legado da anti-moda

Além da importância destas práticas para o fortalecimento de um sentimento de pertença, indispensável para a génese e perpetuação do *punk* em Portugal, é necessário referir

³¹ Entrevista concedida por Frederico. Entrevista 41. [08 dez. 2013]. Entrevistadora: Paula Guerra. Porto, 2013. Arquivo.mp3 (168 min.).

³² Entrevista concedida por Emanuel. Entrevista 53. [14 maio 2014]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2014. Arquivo.mp3 (38 min.).

a resposta da sociedade às inovações estéticas, a estas asserções de individualidade e de rejeição ao *mainstream*. Como já fomos mencionando ao longo deste artigo, as reações eram grosso modo negativas, apenas variavam qualitativamente, desde olhares fixos, ironias, insultos ou agressões até a expulsão de espaços públicos, como cafés. Isto agravava as dificuldades que estes jovens sentiam para encontrar locais onde pudessem usufruir de uma vivência subcultural, especialmente à noite. Os espaços, em si, já eram reduzidos. A maior parte não lhes interessava; alguns, que lhes interessavam, barravam-lhes a entrada. Na cidade do Porto, por exemplo, isto fez os *punks* apostarem nas tradicionais tascas da cidade, uns dos poucos espaços em que podiam celebrar as suas sensibilidades *punks* (GUERRA; XIAO, 2018). Isto se agravava se falarmos das mulheres *punks*: não eram poucos os casos de assédio. As roupas curtas e provocantes eram em muitos casos entendidas como convites (GUERRA *et al.*, 2017). Tudo isto não deixou de provocar problemas a estes jovens: com a família ou com desconhecidos na rua, mormente num Portugal pouco acostumado à diferença. Não podemos também deixar de falar do desejo de muitos de chocar e de forçar os limites de muitos *punks* (GUERRA, 2013). Assim, e como acima referido, este embate com uma sociedade conservadora e mesmo reacionária, além de ser um vislumbre de um recém-cosmopolitismo, serviu também para reforçar os laços de pertença e de união grupal.

Tenho episódios, de estar na rua, no Montijo, e os velhos, um deles a escarrar no chão, e assim com o pé, diz: “Paneleiro!”. Só por causa do aspeto. Tive incidentes por causa das coisas mais estapafúrdias. Uma vez, vinha da casa de um amigo meu, por volta das duas da manhã [...] E para um carro da polícia, metem-me dentro do carro e levam-me para o posto. Tive a noite toda a ser agredido e a chamarem-me nomes, à espera que uma senhora aparecesse lá, quando acordasse. Eu estava a ser acusado de ter mandado pedras para um prédio, não sei onde. [...] Havia um certo abuso policial, por causa do aspeto (Inocência, 48 anos, ensino secundário, editor de discos, Montijo)³³.

Na aldeia... porque nós íamos muitas para casa da minha avó que era em Sintra, saíamos de Benfica para Sintra, parava tudo, parava! Eles tinham acidentes! E então quando resolvemos levar para lá os amigos todos, aquilo era fascinante, era muito giro. E então, pronto, tínhamos aquela coisa de, antes de sair de casa, ligarmos muito àquela coisa da estética, “como é que vou” ou, quando é para um concerto, “o que é que eu vou vestir”... ainda hoje se calhar é um bocado assim, mas naquela altura... (Teresa, 49 anos, ensino secundário, designer de joias/artesanato urbano e bijuterias, Oeiras)³⁴.

³³ Entrevista concedida por Inocência. Entrevista 100. [14 jun. 2015]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2015. Arquivo.mp3 (167 min.).

³⁴ Entrevista concedida por Teresa. Entrevista 117. [20 nov. 2013]. Entrevistadora: Paula Guerra. Oeiras, 2013. Arquivo.mp3 (58 min.).

Acima mencionámos que a estética *punk* servia como indicador de pertença grupal e como uma forma de segurança ontológica. Numa sociedade que não os via com bons olhos, o reconhecer de acessórios *punks* servia como um reforço da identidade grupal e individual (UNSWORTH; MOONEY, 2019). Afinal, nada é mais complicado do que olhar para o lado e não ver ninguém que nos acompanhe. Mas como ficou tudo isto quando todos são *punks*? Melhor dizendo, quando a roupa *punk* se massificou? Hoje em dia é fácil comprar uma *t-shirt* dos Ramones, um cinto com pregos ou calças de ganga justas pretas em qualquer Zara. Isto implica uma profunda mudança na identidade grupal. A estética deixa de chocar, talvez o seu principal valor, e deixa de ser específica desse grupo. Perante isto vislumbramos um processo simultâneo de valorização/desvalorização. Valorização das suas trajetórias e capitais subculturais, primeiro de tudo. Como é fácil de entender, é importante sentir que o seu passado, as suas longas trajetórias, tiveram um propósito. É aqui que entra a narrativa da inovação, dos primeiros. Sim, é verdade, toda a gente usa calças de gangas justas. Sim, até apresentadores usam moicano. Sim, o DIY está na moda e existem programas de televisão sobre isso. Mas fomos nós quem começamos. Ainda antes de estar na moda. Na década de 1970, quando sair à rua assim vestido era uma aventura que não se sabia como acabaria – se com insultos, agressões ou todos na esquadra. Quando as raparigas se riam de nós quando nos viam de calças rasgadas. Quando o reaproveitar roupa antiga não era *vintage*, mas coisa de pobres.

O individualismo era uma das características do *punk*. O ser diferente, não seguir normas e regras (o que nem sempre era assim a nível estético, como vimos). Então a ideia de uniformidade é difícil de digerir para os *punks* portugueses. Especialmente quando “andam todos iguais” a eles. É irónico, já que um dos principais argumentos dos *punks* portugueses era o embate contra a uniformidade estética de Portugal. Nem por sombras pensariam que um dia a sua estética estaria em todo o lado. Assim, quando o choque desaparece, existe uma revalorização do passado, do seu papel na história, o de uma abertura de mentalidades que a sociedade, especialmente em meados da década de 1990, acabou por cooptar. É a fusão da melancolia de um tempo perdido, e que não voltará, com o orgulho, especialmente quando os mais jovens reconhecem o papel que os mais velhos tiveram na abertura de possibilidades estéticas atuais.

Por outro lado, existe a desvalorização da adoção acrítica do estilo *punk*. São intermináveis as ironias sobre os “ridículos” que usam *t-shirts* dos Ramones ou dos Sex Pistols sem saber que se tratam de bandas. Ou usar Dr. Martens sem saber o papel subcultural que estes detiveram desde meados da década de 1960, ou sem saber a alegria que implicava ter uns nas décadas de 1970 e 1980. E sem valorizarem o papel dos pioneiros nesta abertura estética. No fundo, é o estabelecimento de fronteiras entre os verdadeiros e os falsos *punks*. Uma tentativa de fechamento social que permita preservar os seus capitais e a valorização das suas trajetórias subculturais.

Quer dizer, depois aqueles ridículos – com algumas dessas bandas não acontecerá, mas com outras acontece e bastante... e com algumas já há bastante tempo, sei lá, principalmente com os Ramones ou os Sex Pistols – aqueles ridículos que compram H&M, ou assim multinacionais do género, e tens *t-shirts* dos Ramones à venda, ou aqueles absurdos que há hoje em dia, pessoas que se calhar nem sabem que os Ramones são uma banda, acham que aquilo é uma marca de roupa [...]. (Igor, 34 anos, ensino secundário, naturopata, Lisboa)³⁵.

Se antigamente era mais fácil tu criares essa diferença, porque era mais visível, agora é muito mais difícil, porque não é tão visível, já não se faz tão na roupa. Agora até o Raul Meireles usa uma crista. Antes era mais fácil tu criares a diferença esteticamente [...] Acho que é muito mais difícil ser *punk* agora do que há 20 ou 30 anos atrás, exatamente porque é muito mais difícil marcares a tua diferença, mas não quer dizer que seja impossível. Dá trabalho. Agora será que as pessoas querem ter esse trabalho? (Edmundo, 40 anos, ensino secundário, eletricista principal, Coimbra)³⁶.

O último moicano: vida, morte e metamorfoses do *punk*

Numa sociedade marcada por quatro décadas de ditadura, o *punk* surgiu como uma lufada de ar fresco. As representações da década de 1970 são unânimes nas descrições do país como cinzento e atávico. À revolução política faltava fazer uma revolução cultural e nos costumes. Enfim, fazer chegar o cosmopolitismo tão ansiado. O *punk* foi parte essencial na introdução desse cosmopolitismo, com todas as dificuldades que enumerámos: dificuldade de acesso a bens culturais, escassez de recursos financeiros e antagonismo social (SKRBIS; WOODWARD, 2013). Todavia, isso permitiu que o *punk* português se constituísse de uma forma muito específica, centrado no DIY: na estética, nos concertos, nas edições de discos etc.

A nível estético, o *punk* situou-se na vanguarda do que existia em Portugal, um país sem tradição do pronto-a-vestir e sem uma Carnaby Street. Isso levou à principal característica do *punk* português: o DIY. A necessidade de criar as próprias roupa e estilo. Uma infinidade de tempo gasto à procura de roupa em segunda mão pelas várias feiras e, depois, a juntar e cortar peças. Dificuldades, ainda mais acrescidas pelo contexto social nacional pouco dado à manifestação de alteridade estética, que não deixaram de criar, como se viu pelas citações apresentadas, um sentimento durável de pertença, de se fazer parte de um grupo.

Esta primeira influência começou a ter vislumbres de roupas mais alternativas, fosse nas lojas de Ana Salazar, no Manobras ou na nova boémia do Bairro Alto. Em todos estes exemplos, a influência dos punks era visível. Apenas na década de 1990 a situação muda

³⁵ Entrevista concedida por Igor. Entrevista 65. [23 out. 2013]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2013. Arquivo.mp3 (69 min.).

³⁶ Entrevista concedida por Edmundo. Entrevista 28. [18 jul. 2014]. Entrevistadora: Paula Guerra. Coimbra, 2014. Arquivo.mp3 (49 min.).

significativamente. Surgem as lojas de pronto-a-vestir, a roupa torna-se menos clássica e mais alternativa. Paradoxalmente para o *punk*, isto foi um problema. Como chocar a sociedade quando a resistência foi cooptada pelo mainstream? Isto está cristalizado na melancolia e ironia dos *punks* quando falam da apropriação da moda *punk*. Independentemente de tudo, a disrupção que causaram na sociedade portuguesa serviu para colocar um conjunto de questões sociais em debate: veganismo, sexismo, racismo e a celebração da diferença (ADORNO, 1981). E a valorização disto, quando chega, é extremamente satisfatória, como um entrevistado que orgulhosamente refere o momento em que amigos dos seus filhos o elogiaram (e aos seus companheiros de então) pelo que lutou nas décadas de 1970/1980 e que lhes permitia, agora, vestirem-se como quisessem (BELL; HOWE, 2019).

Referências

ADORNO, Theodor W. Perennial fashion – jazz. *In*: ADORNO, Theodor W. Tradução Shierry Weber Nicholzen. **Prisms**. Cambridge: MIT Press, 1981. p. 119-132.

BELL, Celeste; HOWE, Zoe. **Dayglo: The Poly Styrene Story**. Londres: Omnibus Press, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. Uma crítica social da faculdade do juízo. Tradução Pedro Elói. Lisboa: Edições 70, 2010.

CARTLEDGE, Frank. Distress to Impress? Local *Punk* Fashion and Commodity Exchange. *In*: ROGER, Sabin (ed.). **Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk**. Londres: Routledge, 1999. p. 143-154.

CLARKE, Jean S.; HOLT, Robin. Vivienne Westwood and the Ethics of Consuming Fashion. **Journal of Management Inquiry**, v. 25, n. 2, p. 199-213, 2016. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1056492615592969?journalCode=jmia>. Acesso em: 26 jun. 2019.

CLARKE, John *et al.* Subcultures, Cultures and Class. *In*: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (ed.). **The Subculture Reader** Londres: Routledge, 1997. p. 100-111.

COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris. **Punk**. Hors limites. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

CRANE, Diana. Diffusion Models and Fashion: A Reassessment. **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, v. 566, n. 1, p. 13–24, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1056492615592969>. Acesso em: 26 jun. 2019.

FIELD, George A. The Status Float Phenomenon: The Upward Diffusion of Innovation. **Business Horizons**, v. 1, n. 4, p. 45-52, 1970. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0007681370901576>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GEERTZ, Clifford. Ideology as a Cultural System. In: APTER, David E. (ed.). **Ideology and Discontent**. Nova Iorque: Free Press, 1964.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. O resto ainda é Hebdige. In: HEBDIGE, Dick. **Subcultura**. O significado do estilo. Lisboa: Maldoror, 2018. p. 5-71.

GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos. Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese *punk*. **European Journal of Cultural Studies**, v. 18, n. 2, p. 207-223, 2014. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367549414563294>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GUERRA, Paula; STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do *punk*, do D.I.Y. e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 6, n. 1, p. 5-16, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1189>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GUERRA, Paula; XIAO, Jian. A Comparison between Portuguese and Chinese Punks: A Genealogy, Style, and Space. In: XIAO, Jian (ed.). **Punk Culture in Contemporary China** Singapore: Palgrave Macmillan, 2018. p. 177-199.

GUERRA, Paula. “Just can’t go to sleep”: DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. **Portuguese Journal of Social Science**, v. 16, n. 3, p. 283-303, 2017. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/pjss/2017/00000016/00000003/art00002>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal**. Porto: Afrontamento, 2013.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)**. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56304/3/volume2000129546.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GUERRA, Paula. E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. **Teoria e Cultura**, v. 13, n. 1, p. 195-214, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12396.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GUERRA, Paula. Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). **Journal of Sociology**, v. 51, n. 1, p. 615-630, 2015. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1440783315569557>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GUERRA, Paula. Punk, expectations, breaches, and metamorphoses. **Critical Arts**, v. 28, n. 1, p. 195-211, 2014. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02560046.2014.883697>. Acesso em: 26 jun. 2019.

GUERRA, Paula *et al.* Collants, correntes e batons: gênero e diferença na cultura *punk* em Portugal e no Brasil. **Lectora: revista de dones i textualitat**, n. 23, p. 13-34, 2017. Disponível em: <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/Lectora%202017.23.2>. Acesso em: 26 jun. 2019.

HALL, Stuart. Culture, the Media and the “Ideological Effect”. In: CURRAN, James *et al.* (ed.). **Mass Communication and Society**. Londres: Arnold, 1977.

HEBDIGE, Dick. Contemporizing ‘subculture’: 30 years to life. **European Journal of Cultural Studies**, v. 15, n. 3, p. 399-424, 2012. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367549412440525>. Acesso em: 26 jun. 2019.

HEBDIGE, Dick. **Subcultura: o significado do estilo**. Tradução Paula Guerra e Pedro Quintela. Lisboa: Maldoror, 2018.

HESMONDHALGH, David. Subcultures, scenes or tribes? None of the above. **Journal of Youth Studies**, v. 8, n. 1, p. 21-40, 2005. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13676260500063652>. Acesso em: 26 jun. 2019.

LAING, David. **One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock**. Milton Keynes: Open University Press, 1985.

MCKAY, George. **Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance since the Sixties**. Londres: Verso, 1996.

MCROBBIE, Angela. Second-hand dresses and the role of the ragmarket. In: GELDER, Ken; THORNTON, Sarah (ed.). **The Subculture Reader**. Londres: Routledge, 1997. p. 191-199.

MULVAGH, Jane. **Vivienne Westwood: An Unfashionable Life**. Nova Iorque: HarperCollins, 2011.

POLHEMUS, Ted. **Street Style: From Sidewalk to Catwalk**. Londres: Thames & Hudson, 1994.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. **As palavras do punk**. Lisboa: Alêtheia, 2015.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da Moda**. Tradução Fernando Baptista Leite. Lisboa: Textos & Grafia, 2014.

SKRBIS, Zlatko; WOODWARD, Ian. **Cosmopolitanism: Uses of the Idea**. Londres: Sage, 2013.

STEELE, Valerie. Anti-Fashion: The 1970s. **Fashion Theory**, v. 1, n. 3, p. 279-295, 1997. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/136270497779640134>. Acesso em: 26 jun. 2019.

THORNTON, Sarah. **Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital**. Londres: Polity, 1995.

UNSWORTH, Cathi; MOONEY, Jordan. **Defying Gravity: Jordan's Story**. Londres: Omnibus Press, 2019.

WESTWOOD, Vivienne; KELLY, Ian. **Vivienne Westwood**. Londres: Picador, 2015.

Saia de homem como discurso de poder

Man's skirt as a discourse of power

ANA PAULA C. DE MIRANDA¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0605-4144>

LETICIA M. CASOTTI²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7718-5072>

LEANDRO P. CHEVITARESE³

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9599-7496>

[**resumo**] O tema desse artigo é o consumo de moda e sua análise é de abordagem interpretativista. O objetivo desse estudo foi analisar o discurso de moda a partir do diálogo teórico com o discurso de poder de Foucault e a sociologia do desvio de Becker (2008). O percurso metodológico foi a realização de entrevistas em profundidade seguidas de análise de discurso, bem como captação e análise de imagens. Foram entrevistados (entrevistas narrativas) e fotografados (análise da imagem) 20 homens que usam saia no seu cotidiano. Os resultados encontrados discutem sobre o uso da saia por esses homens como discurso de poder que busca a normalização do comportamento visto como desviante pelo empreendedor moral e, por conseguinte, objetiva obter a escolha de identidade de moda livre do julgamento social.

[**palavras-chave**] **Moda. Consumo. Filosofia. Gênero. Cultura.**

[**abstract**] The subject of this article is fashion consumption, analyzed under an interpretative approach. The goal of the study was to analyze the fashion discourse in a theoretical dialogue with Foucault's discourse of power and Becker's sociology of deviance. The methodological course was based on in-depth interviews, followed by speech analysis as well as the capture and analysis of images. Twenty men who wear skirts in their everyday life were interviewed (narrative interviews) and photographed (image analysis). The results found a discourse about the use of skirts by these men as a power discourse which seeks the normalization of this behavior, seen as deviant by the moral entrepreneur, therefore aiming to obtain a choice of fashion identity unattached to social judgment.

[**keywords**] Fashion. Consumption. Philosophy. Gender. Culture.

Recebido em: 29-01-2018.

Aprovado em: 05-04-2018.

¹ Pós-doutorado no Instituto Coppead de Administração (UFRJ). Professora associada do Núcleo de Design e Comunicação da UFPE. E-mail: anapaula.miranda@ufpe.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5061912856624094>.

² Doutora em Engenharia de Produção pela COPPE (UFRJ). Professora associada do Instituto Coppead de Administração (UFRJ). E-mail: leticia@coppead.ufrj.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0464268640054997>.

³ Doutor em Filosofia pela PUC-RJ. Professor adjunto de filosofia na UFRJ no Departamento de Educação e Sociedade. E-mail: leandrochevitarese@yahoo.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3068706676553943>.

Introdução

Em tempos pós-modernos muito se tem falado sobre a dignidade da pessoa humana, o que nos leva a certas reflexões filosóficas como a da liberdade de ação. Estas reflexões nos levam para o campo de estudo da filosofia e, mais especificamente, o da Estética, que não se refere apenas à aparência, como se convencionou, mas a como essa aparência afeta os sentidos. A estética é a reação dos sentidos em relação aos objetos.

Essa discussão sempre foi importante em qualquer momento histórico e não seria diferente no contexto atual, quando as discussões sobre identidade e estética de gênero já aparecem consolidadas em ações de consumo e ofertas de mercado. No caso desse estudo vamos focar na indústria da moda e na aparência estética do que se convencionou chamar de “agênero”, o que significa sem gênero ou que não pertence ou é específico a um determinado gênero.

O estudo é de abordagem interpretativista; por meio dele foram analisados os discursos dos consumidores após transcrição de suas falas, que foram coletadas por meio de entrevistas em profundidade e da análise das imagens desses homens captadas quando foram abordados pela pesquisadora usando saia em lugares públicos.

Para o diálogo teórico usaremos os estudos de Foucault e relacionaremos com os estudos sobre a sociologia do desvio de Becker (2008). É interessante observar que não vamos estudar a socialização sob o ponto de vista de processo no qual os indivíduos aprendem a viver e a se comportar efetivamente com outras pessoas, mas a ruptura com esse processo. O ponto central não é o modo pelo qual a pessoa se integra na sociedade ou se marginaliza, mas como o indivíduo se coloca como agente de transformação dessa sociedade. O objetivo do estudo é compreender o consumo de moda, no caso a saia para homem, como forma de estabelecer discursos de transgressão e como este discurso é construído e materializado.

A pesquisa se apoia nos estudos da sociologia do desvio de Becker (2008) que considera a transgressão a essência do comportamento na qual residem as suas mudanças e, logo, a lógica da moda. As regras sociais que definem comportamentos apropriados também localizam pessoas que, não vivendo de acordo com essas regras, são caracterizadas como desviantes, marginais ou divergentes. A transgressão pode estar associada ao não cumprimento de leis que usam o poder de polícia do Estado para se impor ou a outros comportamentos informais e estabelecidos pela cultura e pela tradição. Homens que usam saia se desviaram das regras de grupo ou das regras culturais de gênero e sofrem processos de julgamento na visão de senso comum, ao mesmo tempo que no sistema da moda são vistos como inovadores, aqueles que dão início a um novo comportamento (SIMMEL, 1904; BLUMER, 1969).

Saberes e relações de poder: diálogos com Foucault e Becker

Segundo Foucault (1994c), os saberes que são construídos socialmente por meio de uma rede de discursos advindos das mais variadas fontes (tal como a psicologia, a sociologia, a psiquiatria, a economia, a religião, a medicina etc.) e passam a ocupar o lugar de “verdade”, estabelecem mecanismos de coerção sobre os corpos. Desta dinâmica saber-poder surge a produção de subjetividades adequadas ao padrão de “normalidade” então estabelecido. A

construção de “corpos úteis e dóceis” (FOUCAULT, 1975) não pode prescindir de uma tecnologia de poder que opera pela vigilância e pela punição, disciplinarizando os corpos. Pela concepção foucaultiana de uma microfísica do poder, pode-se dizer que o indivíduo é um efeito do poder, mas também é seu intermediário, pois o poder transita pelos indivíduos que ele constituiu. De forma que o indivíduo tanto pode sofrer sua ação, sendo assujeitado pelas relações de poder, quanto pode ser agente destas mesmas relações de poder (FOUCAULT, 1994a).

Foucault apresenta a disciplina enquanto tentativa de reger a multiplicidade que é própria à condição humana, evitando a singularização; deste modo os indivíduos são vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos, ou seja, a dinâmica das relações de poder massifica e padroniza a existência. Foucault descreveu vários processos de disciplina- rização dos corpos em diferentes instituições, demonstrando que a principal característica delas é a disciplina corporal.

Controlar o sexo, por exemplo, passa por controlar os discursos e as práticas, o dito e o não dito, seja pelo mutismo sobre o assunto que de tanto calar-se impõe o silêncio e, por fim, a censura, seja pela proliferação de discursos sobre o sexo, rejeitando certas formas de comportamento sexual ou estimulando determinada forma de sexualidade (FOUCAULT, 1977). A construção de um padrão de “normalidade” sexual constitui-se como um investimento em gerenciar ações, movimentos, gestos, olhares, palavras, silêncios – o que certamente inclui também a determinação de padrão de vestimenta para o corpo tomado como “normal”. Para Foucault, o poder é vivenciado cotidianamente no modo como as pessoas se relacionam diariamente; são relações de poder que definem um molde de comportamento. A possibilidade de estabelecer formas de resistência aos padrões de normalização social depende do exercício de práticas de reinvenção de si mesmo, que se relacionam com aquilo que Foucault (2001) investigou como as práticas de “cuidado de si” presentes na antiguidade greco-romana. As formas de resistência dos indivíduos frente aos processos de subjetivação poderiam caminhar na direção de uma ética-estética da vida, ressignificando o sentido de liberdade (FOUCAULT, 1994b). Tal proposta depende da produção de novos saberes que possibilitem novas relações de poder, tensionando os padrões de normalização vigentes. No presente trabalho, consideramos que a análise da ação do “desviante homem de saia” oportuniza investigar um modo de produzir-se diferenciadamente em relação ao padrão dominante de comportamento, que poderia ser compreendido como uma forma de “resistência” no sentido apresentado por Foucault (1994a).

Becker (2008) fala que a criação de regras e a imposição de regras que levam às punições pelo seu descumprimento podem acontecer desde o constrangimento público até a casos extremos, como espancamento e morte. A Teoria da Rotulação Reconsiderada de Becker faz relações com o interacionismo simbólico e dialoga com os estudos de Goffman (1988), Mead (1934) e Blumer (1969) para propor uma abordagem interacionista do desvio. O desvio é a reação a uma imposição de definições a partir de situações, atos e pessoas e legitimado por um poder ou por quem é poderoso. Os estudos de Becker se conectam com outros estudos das ciências sociais, como os do antropólogo brasileiro Gilberto Velho (1976, 2003), pois ambos parecem concordar que ser desviante é estar sob estigma, ser desviante é estar sob acusação, o que proporciona uma abordagem foucaultiana para o mapeamento da

verdade desse desviante como identidade construída socialmente, pois este só o é a partir do olhar de determinadas regras sociais que vão definir o que é normal.

A imposição de regras tem suas premissas: primeiro, é um empreendimento no qual alguém deve tomar a iniciativa de punir o culpado; segundo, a infração é tornada pública, alguém delata; terceiro, as pessoas são estimuladas a “dedurarem” o comportamento infrator; por último, o tipo de interesse pessoal varia conforme a complexidade da situação em que a imposição tem lugar. Ou seja, quanto maior o número de grupos rivais, mais complexa é a imposição de regras porque há mais interesses em jogo, o que leva as pessoas a converterem valores em regras, o que as classifica em empreendedores morais: criadores de regras e impositores de regras. Para que exista o desviante, primeiro deve haver a regra que o define como tal e esta só existe se algum empreendedor moral a cria e a impõe (BECKER, 2008).

A Teoria da Rotulação Reconsiderada procura explicar como as pessoas que cometem atos desviantes passam a fazê-lo e por que elas o fazem. O ato de rotular é prática do empreendedor moral, mas não explica o comportamento desviante, que não acontece simplesmente porque alguém assim o considera e sim como aprendizado resultante da interação social. Mead (1934) e Blumer (1969) contribuem com o entendimento de que este não é um estudo da sociedade, mas da ação coletiva, porque as pessoas agem juntas: “Elas fazem o que fazem com um olho no que outras fizeram, estão fazendo e podem fazer no futuro” (BECKER, 2008, p. 183). Prática do ajustamento e acomodação como entendimento de que as pessoas levam em consideração o que está acontecendo e o que vai acontecer para decidir o que farão, ou seja, o ato desviante não é ação isolada, mas uma reação complexa de atos envolvendo outros, o que nos leva a uma abordagem interacionista do desvio. De acordo com Goffman (1985), o meio social pode ser considerado um espetáculo teatral no qual os indivíduos são considerados atores interpretando papéis, sejam verdadeiros ou falsos. As roupas podem ser consideradas importantes ferramentas auxiliares na performance desses papéis devido a sua capacidade de comunicar.

O estudo

O ponto de partida desse estudo é o uso da saia por homens, o que pode ser visto no contexto sociocultural brasileiro como um comportamento desviante, pois infringe a regra da saia como de pertencimento ao feminino.

O objetivo desse estudo é fazer uma análise foucaultiana das narrativas desse consumidor desviante utilizando como apoio o estudo de sociologia do desvio de Becker (2008) que fala das regras sociais que definem o que é o comportamento apropriado e o que é o comportamento das pessoas que não vivem de acordo com essas regras, sendo encaradas como *outsiders*, desviantes ou marginais para identificar o nosso corpus de pesquisa. Becker (2008) observa que a transgressão das regras é a essência do comportamento e existem vários tipos de regras: a lei que usa o poder de polícia do Estado para se impor e outras que são informais e estabelecidas pela tradição.

Seguiremos os questionamentos de Becker (2008) para entender o comportamento de homens que usam saia, pois eles são os *outsiders* – aqueles que se desviam das regras de

grupo –, o que nos ajudou a elaborar as seguintes perguntas de pesquisa iniciais: por que fazem isso? Como podemos explicar sua transgressão das regras? O que há neles que os leva a fazer coisas proibidas?

Entendendo que diferentes grupos consideram diferentes coisas como desviantes, este estudo considera como contexto sociocultural a cidade do Rio de Janeiro e parte da constatação de que, nessa cidade, o homem de saia é considerado desviante porque sofre processos de julgamento na visão de senso comum. O desvio é socialmente construído pois é resultado da reação do outro ao ato de uma pessoa. O que o grupo de desviantes tem em comum e o que os leva a serem visto como tal é partilharem o rótulo e a experiência de serem rotulados como desviantes. Portanto, às perguntas iniciais cabe complementar com as seguintes perguntas: como eles relatam o processo pelo qual foram considerados desviantes? Qual é a reação do desviante a esse julgamento?

O nosso objeto de pesquisa é o desviante puro, pois ele comete o “ato infrator” em público e é percebido pelos demais grupos como desviante, existe o julgamento social. A criação e a imposição de regras levam às punições que podem acontecer, no caso, desde o constrangimento público até espancamento e morte.

A Teoria da Rotulação Reconsiderada de Becker estabelece relações com o interacionismo simbólico, o que leva à reflexão dos estudos de Goffman (1985, 1988), Mead (1934) e Blumer (1969), propondo uma abordagem interacionista do desvio, definindo-o como uma imposição de definições – de situações, atos e pessoas – por quem é poderoso ou legitimado o bastante para tanto.

Thompson, Pollio e Locander (1994) mostram que tanto a interpretação dos significados pessoais quanto a compreensão reflexiva do eu, e tanto a interpretação quanto a compreensão de um texto dependem da história pessoal do consumidor para serem realizadas, resultando na atribuição de significados expressos na linguagem desse consumidor, o que apoia o uso nesse estudo das técnicas de “história de vida” e “projetiva” junto às entrevistas narrativas. As entrevistas narrativas consideram as histórias a forma mais interessante de relato de experiências e significados. As histórias é que trazem o sentido da vida (SHANKAR; ELLIOT; GOULDING, 2001).

Os entrevistados foram identificados em três eventos com proposta de comportamento desviante que aconteceram na cidade do Rio de Janeiro: Pepsi Twist Land com shows dos Caramelows, Liniker, Banda Uó, Johnny Hooker, Caio Prado e As Bahias e a Cozinha Mineira; show no Circo Voador com As Bahias e a Cozinha Mineira, com participação de Pablo Vittar e Mc Linn da Quebrada; e Madrugada no Centro no CCBB com show de Os Não Recomendados e Karina Buhr. Algumas entrevistas aconteceram em encontros casuais em locais públicos fora desse circuito. Todos os entrevistados estavam usando saia quando foram encontrados na rua, menos os três que foram indicações. Todos são moradores do Rio de Janeiro. As observações e entrevistas aconteceram de 7 de fevereiro a 14 de junho de 2017. Foram realizadas 20 entrevistas em profundidade. As entrevistas tiveram duração variando de 90 minutos, transcritos em 40 páginas, a 40 minutos, transcritos em 13 páginas, totalizando 21 horas e 13 minutos de gravação transcritas em 465 páginas. O quadro 1 mostra um breve perfil dos entrevistados de 18 a 41 anos com diversas orientações sexuais,

estados civis e ocupações. Cabe observar que a orientação sexual não constava do roteiro aberto, mas foi uma declaração espontânea e importante para a descrição do perfil.

QUADRO 1 – CORPUS DA PESQUISA

ENTREVISTADO	IDADE	OCUPAÇÃO	ESTADO CIVIL	ORIENTAÇÃO SEXUAL	LOCAL
A1	33	Ator/vendedor na Green People	Solteiro sem namorado	Homossexual	Pepsi Twist Land
A2	23	Designer de moda	Mora com o namorado	Homossexual	Loja Dona Coisa
B	31	Professor de ciências e biologia do 6º ano ao ensino médio; doutorando em história e filosofia da ciência	Mora com a namorada	Heterossexual	As Bahias e a Cozinha Mineira
C1	37	Ator; hostess airbnb	Mora com o namorado	Homossexual	Madrugada no Centro
C2	37	Técnico judiciário	Namorado quase casado.	Homossexual	Pepsi Twist Land
C3	38	Arquiteto	Solteiro	Homossexual	As Bahias e a Cozinha Mineira
D1	31	Biólogo; pós-doutorando em planejamento energético ambiental	Namorando	Heterossexual	Indicação do entrevistado B
D2	23	Produtor de moda	Solteiro	Homossexual	Indicação de conhecido
D3	19	Estudante de moda	Solteiro	Homossexual	Indicação de conhecido
F1	26	Assistente de estilo	Namorando	Homossexual	Indicação do entrevistado G
F2	-	Estudante de jornalismo; supervisor de comunicação	Namorando	Homossexual	Pepsi Twist Land
G1		Escritor; produtor cultural	Mora com a namorada	Heterossexual	Espaço Carandaí
G2	41	Estilista	Casado	Heterossexual	Circo Voador – festa do Bloco Amigos da Onça
H	22	Estudante de atuação cênica; ator	Solteiro	Homossexual	Pepsi Twist Land
J	22	Estudante de administração	Mora com o namorado	Homossexual	Madrugada no Centro
L1	18	Estudante de moda; drag	Solteiro	Homossexual	As Bahias e a Cozinha Mineira
L2	38	Ex-executivo; trabalha com gastronomia	Divorciado duas vezes. Namorando.	Heterossexual	Shopping da Gávea
L3	26	Psicólogo; mestre em teoria psicanalítica	Solteiro	Homossexual	Madrugada no Centro
L4	28	Ator; produtor; professor	-	Homossexual	Pepsi Twist Land
P	-	Designer de moda; empresário	Solteiro	Homossexual	Indicação de amigo

FONTE: os autores, 2017.

Para a análise das imagens captadas durante as abordagens para entrevista adotou-se a proposta de análise de imagem parada de moda de Maciel e Miranda (2009). Assim, esse método parte de critérios pré-estabelecidos (quadro 2) de observação para identificar semelhanças e, em seguida, interpretá-las.

QUADRO 2 – CRITÉRIOS DE ANÁLISE DA IMAGEM DE MODA

CRITÉRIOS	DESCRIÇÃO
1 - Forma	Pontos em comum na construção do traje – modelagem, comprimento, volumes das peças em análise.
2 - Cor	Pontos em comum na predominância das cores e sua composição na peça ou no traje.
3 - Materiais	Pontos em comum nos materiais utilizados para confecção das peças, tais como tecidos e aviamentos, e pontos em comum nos materiais utilizados para confecção de acessórios.
4 - Composição	Pontos em comum na forma de compor as peças no traje, e pontos em comum entre o uso de acessórios, mesmo que atualizados ou substituídos por outros símbolos de composição do traje.
5 - Gestual	Pontos em comum na forma de usar e de se comportar no momento da captação da imagem.

FONTE: Maciel e Miranda (2009).

Principais achados

Historicamente, já tivemos a “invasão do guarda-roupa masculino” pelas mulheres, o que teve seu momento mais pungente relacionado às lutas feministas por igualdades de direitos e a busca dos significados de poder e força traduzidos pelo uso de ternos, calças, ombreiras, gravatas (LURIE, 1997). No uso da saia por homens o que se percebe é o contrário; na saia os homens se fragilizam, pois as associações ao feminino são de fraqueza e submissão. Nessa inversão de valores tanto das mulheres feministas de outrora como dos homens desviantes de agora encontramos uma busca em comum: a liberdade de ação e o uso do discurso da moda como ato político de quebra de convenções sociais, a busca por uma utopia social, uma sociedade que não julga o outro por uma aparência convencional e que permite a livre escolha. A ação consciente destes indivíduos enquanto transgressores da regra está em difundir um novo comportamento que busca a sua massificação e, por conseguinte, a sua normalização. O que está em jogo aqui não é a aparência, mas a estética que é a reação do outro sobre esta aparência, o que nos leva a falar do discurso da moda sob outros parâmetros.

O proibido, o coletivo e a aceitação: o cuidado de si

Ser modelo de comportamento como uma forma de se libertar e de libertar o outro, como uma cadeia de continuidade buscando a normalização do comportamento. O estranhamento vem da não exposição ao fato e quando este passa a ser corriqueiro deixa de ser anormal e a massificação normaliza a ação.

Hoje a questão de usar a saia, batom, cabelo branco, de fazer o que quero é muito uma questão de resistência, de ser o que tenho vontade. E o que falei de não ser só por mim, mas alguém me ver na rua e alguém que conheço falar: “Eu também posso fazer porque ele faz, não sou só eu”. Eu penso muito nisso, tenho muito esse pensamento, nesse coletivo. Como fui me reconhecendo em outras pessoas... e de ser o objeto reconhecido pelos outros... Alguém que as pessoas possam reconhecer.⁴

Em Chevitarese, Fonseca e Trajano (2017) encontramos a relação entre a dinâmica saber-poder e as relações que produzem formas de subjetividade e que estabelecem identidades criando campos de ação possíveis pela demarcação de padrões de normalidade.

O transgressor busca locais onde é possível transgredir ainda apresentando comportamento de “gueto” por medo das reações dos empreendedores morais, conforme Becker (2008), que tanto são seus criadores quanto seus impositores, e que se sentem livres para punir o infrator da regra.

Você pode se vestir da forma que você quiser. Circo Voador, Lapa, Praça Tiradentes que tem um bar que está superlegal, bar do Nanam. Você tem que ir! Então dá o Rio de Janeiro inteiro. É um bar coletivo também, gosto mais das coisas mais coletivas. Que dá todo tipo de gente, final de festa, vai o pessoal do casamento que está de terno, por exemplo, não posso ir de saia num casamento ou de chinelo de dedo, tenho que me adaptar, vou ao casamento de terno, mas no bar do Nanam vai estar o final de festa de casamento, vai estar o final de festa do pessoal da Lapa... Coletivo.⁵

Você sai de casa pra se divertir e tem que ficar batendo boca porque você está de saia, de batom... por que não sei quem esbarrou em você e jogou você longe! Não gosto, então não vou em lugares assim. Gosto de lugares que são mais democráticos e tolerantes a todas as diferenças, à pluralidade, seja lá o que isso significa e isso significa muita coisa. Prefiro lugares assim, acho que Rival e Rivalzinho conjugam nisso, sincretizam...⁶

O discurso da liberdade inclui o outro e nessa ética-estética da existência está a “prática de liberdade” compreendida como condição de possibilidade para a criação de novas formas de existência (CHEVITARESE; FONSECA; TRAJANO, 2017). Fica claro aqui o entendimento de que o sujeito sofre a ação do poder, mas também o exerce por meio de seus discursos, incluso a frase visual.

⁴ Entrevista concedida por F2. Entrevista 11. [27 abr. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (50 min.).

⁵ Entrevista concedida por C3. Entrevista 7. [14 fev. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (45 min.).

⁶ Entrevista concedida por L3. Entrevista 9. [3 abr. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (65 min.).

Não acho que todo mundo tem que usar saia ou tenha que ser diferente, faz o que você quiser, desde que eu possa usar o que eu quiser também e a gente vai se respeitar. E não vai ter lugar pra eu usar a saia, não vai ter lugar para... Acho que a gente ia ser muito mais feliz assim, os encontros iam ser melhores. As pessoas legais que ainda tem aí, que não se permitem, estão com a cabeça fechada pra muita coisa.⁷

A história de que a mãe dele usava como referência para puni-lo “se você fizer isso você vai ser igual ao filho da Dayse”, o filho da Dayse era uma figura mitológica para ele, que ele não conheceu, era tipo... No subúrbio tinha muito isso “o filho da fulana é assim e assado, você vai ficar igual a ele”. O subúrbio é muito amigável, muito cordial, mas muito cruel também porque as pessoas interferem umas nas vidas das outras e quando tira um para ser julgado, essa pessoa vai ser julgada e vai ser crucificada, execrada, como o filho da Dayse, por exemplo. Ele usa como parâmetro de moralidade. Você pode chegar até aqui, passou daqui você é o filho da Dayse, então para ali. E no final ele fala: “O filho da Dayse deve ser um cara super legal”.⁸

Os empreendedores morais: transgressão e defesa

Fica claro que só é possível a ação desviante porque existe o empreendedor moral e, ao mesmo tempo, o objetivo da ação desviante é mudar o pensamento conservador que começa com a imposição que nega a liberdade de escolha.

A primeira vez que eu usei saia, que foi a cinza, peguei ônibus do Leblon para Botafogo, ninguém mexeu comigo, estava de fone, música baixa, fiquei observando todo mundo, querendo ouvir se ia ouvir gracinhas ou alguma crítica ou alguma risada, zero. Ônibus cheio, não tão cheio, mas cheio, andei na rua, a galera olha, mas tipo é olhar provinciano, crítico, medroso, aquele que fica da janela rindo, mas também não joga ovo porque eu tenho cara de ogro, tatuado, largo, que posso enfiar porrada. Só por isso. Se eu fosse franzino ou com cara de bundão...⁹

Como uma vez... eu já saia de saia, fui no bar comprar um pão de queijo, o rapaz: “Sai fora!” Não falou diretamente para mim, mas falou ao ar. E eu com carão “E aí?” A partir do momento que direcionar a palavra, ou o olhar, vou rebater, mas enquanto isso deixa ele falar, não está me atingindo, tem que mostrar que isso é

⁷ Entrevista concedida por H. Entrevista 5. [13 fev. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (56 min.).

⁸ Entrevista concedida por C2 Entrevista 6. [13 fev. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (78 min.).

⁹ Entrevista concedida por L2. Entrevista 13. [28 abr. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (90 min.).

só uma saia, é só uma peça, tem que aceitar. O que a gente não pode aceitar é violência, ruindade, falta de caráter, por que uma peça de roupa é apenas um pano.¹⁰

A resignificação da ética-estética repete tensões de poder em “não se mete comigo porque eu posso enfiar porrada” e “faço carão”, ficando claro que a saia simbólica do feminino tem que ser revestida com características próprias do masculino para ser respeitada, reproduzindo assim a dinâmica de violência social.

Significação da saia e processo de “desconstrução da normalização”

Analisando essa questão, vemos que tanto para o hetero quanto para o homossexual usar a saia passa por assumir características de outro gênero como se “abrir mão” da masculinidade fosse o maior dos pecados. Segundo Chevitarese, Fonseca e Trajano (2017), é dessa relação hierárquica entre homens e mulheres que estamos falando aqui, e a significação da saia seria a forma de “desconstruir a normalização” dessa relação e questionar essa hierarquia.

O kilt porque entrou como parte da minha vida. Eu acho muito clássico de verdade. No início quando comecei a usar eu tinha muito olhar enviesado, muita gente me olhava torto. Essa coisa de “estou usando kilt, uma saia” e implica uma certa feminilidade em mim. Daí sou veado. E se eu for? Não sou, mas e se eu for qual o problema? Sempre me incomodou o julgamento alheio e às vezes você não está a fim de andar na rua encarando a sociedade te olhando torto. Vai pelo caminho mais fácil mas eu acho que a gente tem progredido como sociedade e cada vez mais ao andar de kilt na rua percebo menos pessoas me olhando ou eu estou me importando menos... Pode ser também.¹¹

Discursos de moda como discursos que estabelecem relações de poder

A saia é o texto mais eloquente sobre a liberdade desse homem que não quer estar preso ao que se convencionou como natural e imutável, como nos falam Chevitarese, Fonseca e Trajano (2017) ao tratar da falta de liberdade tanto de homens quanto de mulheres sobre o seu modo de ser.

¹⁰ Entrevista concedida por F1. Entrevista 14. [31 mai. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (90 min.).

¹¹ Entrevista concedida por B. Entrevista 12. [27 abr. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (90 min.).

Esse rapaz que é hetero, ele veste a saia por quê? Por que não vestir a saia? Quer usar uma saia! Não depende da orientação sexual. Eu acho que a vida é isso: quanto mais você se autoconhece, que é esse exercício do autoconhecimento que acho muito importante... que está na psicologia, na filosofia, você também vai se desamarrando dessas amarras e desse emaranhado de coisas que possam te angustiar.¹²

Tem uma frase que até tem no meu Instagram, é assim “coisas unissex: todas” todas, tudo é unissex, não existe. Eu poderia estar dentro desse *look* que você está usando e você poderia estar dentro do *look* que eu estou usando. Se as pessoas pudessem exercitar isso... Nossa! O mundo ia estar tão diferente...¹³

A relação dos achados de pesquisa com a filosofia de Foucault está nessa atitude de insubmissão ao mundo, ou seja, o uso da saia por estes homens é o uso do discurso da moda como discurso que problematiza relações de poder contra as formas impostas de subjetividade. Mas, como isso é materializado nessa saia de homem?

Análise da imagem de moda

Foram analisadas 20 imagens, das quais três delas serão utilizadas para tratar do discurso visual e apresentar os elementos constitutivos dessa “saia de homem”. As associações que são feitas à saia enquanto pertencente ao feminino sofrem negociação simbólica com os demais elementos, “masculinizando” a peça.

FIGURA 1 – O GUERREIRO



FONTE: MIRANDA, Ana Paula. **O Guerreiro**. 2017. 1 fotografia

¹² Entrevista concedida por C1. Entrevista10. [27 abr. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (75 min.).

¹³ Entrevista concedida por P. Entrevista 20. [14 jun. 2017]. Entrevistadora: Ana Paula de Miranda. Rio de Janeiro, 2017. Arquivo.mp3 (81 min.).

QUADRO 3 – ANÁLISE DA FIGURA 1

	DENOTAÇÃO	CONOTAÇÃO
FORMA	Camiseta reta sem mangas, solta do corpo, saia reta abaixo do joelho.	Simplicidade. A cintura não é marcada, a ausência de mangas mostra os músculos e traz os significados de força.
COR	Preto total com dizeres da camiseta em branco.	Seriedade que remete à masculinidade. Ubuntu é uma filosofia africana que desenvolve o conceito de humanidade, respeito e solidariedade, trata da importância das alianças e do relacionamento das pessoas umas com as outras.
MATERIAL	“Malha” e “tecido de alfaiataria”	A malha é simplicidade e conforto. A alfaiataria rigidez, elegância.
COMPOSIÇÃO	Modelagem reta sem detalhes. Tênis esportivo.	Austeridade.
GESTUAL	Braços soltos, pernas abertas, cabeça erguida, olhar fixo e expressão séria, quase desafiadora.	Tranquilidade e serenidade.

FONTE: os autores, 2017.

A imagem remete à figura do guerreiro. Ele tem um propósito, uma luta, a saia é sua bandeira e a sua atitude é de quem leva a sério esse compromisso. Nesta saia o texto fala de quem está desafiando a normalização e usando elementos do masculino para contagiar essa saia e quebrar a regra simbólica do elemento feminino enquanto residência da fragilidade.

FIGURA 2 – O IRREVERENTE



FONTE: MIRANDA, Ana Paula. **O Irreverente**. 2017. 1 fotografia

QUADRO 4 – ANÁLISE DA FIGURA 2

	DENOTAÇÃO	CONOTAÇÃO
FORMA	Camiseta reta com mangas, solta do corpo, saia reta com drapeado e comprimento quase no tornozelo. Jaqueta esportiva.	Simplicidade. Os cortes retos trazem os significados de conforto. O equilíbrio das formas conota elegância e senso estético.
COR	Preto total com dizeres da camiseta em branco. Blue jeans na jaqueta.	A seriedade do preto é quebrada pela jovialidade do blue jeans, que remete à alegria e simpatia. Os dizeres “Só cultura expulsa coisas ruins das pessoas” explicita o compromisso com o conhecimento como instrumento de transformação.
MATERIAL	“Malha”, “alfaiataria”, “jeans”.	Simplicidade, conforto e elegância com a rigidez da alfaiataria sendo quebrada pela jovialidade do jeans e pelo drapeado da forma que a suaviza.
COMPOSIÇÃO	Modelagem reta e solta do corpo que vai ser “ajustada” apenas quando do uso da jaqueta. Tênis esportivo.	Serenidade, tranquilidade, senso estético, elegância e refinamento.
GESTUAL	Mãos nos bolsos, pernas cruzadas na altura dos tornozelos, jaqueta sobre um dos ombros, sorriso largo.	Despojamento, jovialidade, alegria.

FONTE: os autores, 2017.

A imagem remete à figura da irreverência, que é a contestação de bom humor. A negociação simbólica com o masculino está presente na cor e na forma, mas a ousadia está presente nos elementos do drapeado, que é do feminino, e do jeans, que é da jovialidade. A saia é bandeira, mas a criatividade dá o tom do discurso misturando elementos que, ao fazerem piada com a situação, ridicularizam-na e, assim sendo, expõem ao ridículo quem se choca ou se ofende, ou seja, o empreendedor moral.

FIGURA 3 – O DOMINANTE



FONTE: O DOMINANTE. Autoretrato do entrevistado. 2017. 1 fotografia

QUADRO 5 – ANÁLISE DA FIGURA 3

	DENOTAÇÃO	CONOTAÇÃO
FORMA	Blusa e saia retas ajustadas ao corpo, mangas compridas, echarpe solta sobre os ombros.	Simplicidade. O encontro do reto com o ajustado e o decote um pouco mais revelador fala de sensualidade e do conforto com o próprio corpo. A echarpe conota elegância e senso estético.
COR	Preto, cinza, cinza-azulado.	Seriedade, sobriedade.
MATERIAL	“Malha” e “alfaiataria”.	Conforto, simplicidade, austeridade, elegância, que são quebradas pela sensualidade do decote e das formas mais ajustadas e o despojamento da echarpe solta sobre os ombros.
COMPOSIÇÃO	Modelagem reta sem detalhes. Echarpe despojada sem ser afetada e tênis pesado que lembra um coturno.	Serenidade, tranquilidade, senso estético, elegância e refinamento. O tênis dá um tom de poder, de força ao <i>look</i> tanto quanto a echarpe fala de uma elegância <i>blasé</i> .
GESTUAL	Braços soltos, pernas abertas, sorriso de lado que desafia e seduz.	Sensualidade do macho alfa totalmente à vontade consigo e com seu corpo.

FONTE: os autores, 2017.

A imagem remete ao dominante. A liberdade de escolha na construção do *look* é revelada pelo uso de elementos do masculino e do feminino de forma híbrida, equilibrando a combinação sem deixar de ressaltar o masculino que se sobrepõe. Neste visual fica claro o domínio dos elementos masculinos sendo a saia um texto que fala da absoluta segurança do indivíduo consigo mesmo, demonstrando que este transcende o julgamento do outro.

Considerações finais: o nível mítico

O mito é o símbolo que representa uma hierarquia de valores éticos e/ou estéticos em narrativas e/ou imagens. O discurso mítico é da transcendência.

O desviante social, aqui identificado por escolher um desvio de comportamento de moda, neste caso em estudo é o “homem de saia”, que tem esse comportamento de consumo porque se considera responsável por si e esta responsabilidade tem que refletir a responsabilidade com o outro. A relação com Foucault e as práticas de “cuidado de si” ficam claras: a prática de reinvenção de si mesmo como forma de resistência aos padrões de normalização social são formas de resistência dos indivíduos que buscam a ressignificação da liberdade. A transgressão às regras é a forma de falar desse desconforto com o estabelecido e tornar o seu desconforto no desconforto alheio. Esse é o ponto a partir do qual ele passa a ser considerado como desviante e a reação dele a esse julgamento está no conceito de resistência; enquanto houver a reação negativa ao comportamento existe o desvio, e se o tempo de resistência perdurar ao tempo das punições chegará o tempo em que não existirá mais o desvio, e este é o objetivo do desviante.

A “saia de homem” como materialidade dessa resistência mostra a negociação simbólica que busca o equilíbrio entre o feminino e o masculino, mas que ainda usa elementos masculinos como armadura e proteção. O preto, o reto, o pesado se sobrepõem e acrescentam o predicado ao sujeito saia nessa frase visual, possibilitando a transição onde o colorido, o babado, o suave forneceriam um discurso de fragilidade que os empreendedores sociais não perdoariam.

Referências

BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BLUMER, Herbert. Fashion: from class differentiation to collective selection. **Sociological Quarterly**, v. 10, n. 3, p. 275-291, 1969.

CHEVITARESE, Leandro; FONSECA, Vanessa; TRAJANO, Lindalva. **Desconstrução de identidade de gênero**: uma leitura foucaultiana sobre as formas de resistência como práticas de liberdade. Revista Latino-Americana do Colégio Internacional de Filosofia. n. 2, p. 87-110, 2017. Disponível em: <http://www.revistalatioamericana-ciph.org/wp-content/uploads/2017/07/RLCIF-2-Deconstrucao.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Surveiller et punir**: naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité I**: la volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Le sujet et le pouvoir**. In: Dits et écrits. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1994a.

FOUCAULT, Michel. **L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté**. In: Dits et écrits. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1994b.

FOUCAULT, Michel. **Pouvoir et savoir**. In: Dits et écrits. Vol. III. Paris: Gallimard, 1994c.

FOUCAULT, Michel. **L'herméneutique du sujet**. Cours au Collège de France (1981-1982). Paris: Seuil, 2001.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1988.

LURIE, Allison. **A linguagem das roupas**. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACIEL, Eduardo J. C.; MIRANDA, Ana Paula de. DNA da Imagem de Moda. In: COLÓQUIO NACIONAL DE MODA, 5., 2009. Recife. **Anais [...]**. São Paulo: Abepem, 2009. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202009/Consumo-de-Moda/>. Acesso em: 2 jun. 2017.

MEAD, George H. **Mind, self and society**: from the standpoint of a social behaviorist. 1. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1934.

SHANKAR, Avi; ELLIOT, Richard; GOULDING, Christina. **Understanding Consumption**: Contributions from a Narrative Perspective. *Journal of Marketing Management*, v. 17, n. 3-4, p. 429-453, 2001. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1362/0267257012652096>. Acesso em: 18 jul. 2019.

SIMMEL, Georg. Fashion. **International Quarterly**, p. 130-155, 1904.

THOMPSON, Craig J.; POLLIO, Howard R.; LOCANDER, William. B. **The spoken and the unspoken**: a hermeneutic approach to understanding the cultural viewpoints that underlie consumers' expressed meanings. *Journal of Consumer Research*, v. 21, n. 3, p. 432-452, December 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2489684>. Acesso em: 18 jul. 2019.

VELHO, Gilberto. Accusations, family mobility and deviant behavior. **Social Problems, Buffalo**, v. 23, n. 3, p. 268-275, Feb. 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/799773>. Acesso em: 18 jul. 2019.

A woman with curly hair and a red headband is performing on stage. She is wearing a white tutu and red-and-white striped leggings. She is smiling and speaking into a microphone. The background is dark with some stage equipment visible.

Nerd fashion: consumo de heróis e vilões, tendência ou paixão?

Nerd fashion: consumption of heroes and villains, trend or passion?

MARCUS DICKSON OLIVEIRA CORREA¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9760-5628>

MILENA CASTRO²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3838-7234>

[resumo] Este artigo pretende analisar a cultura de consumo *nerd fashion*, mercado de moda pautada em estampas de vestuário baseadas em HQs, heróis, vilões, *games*, filmes e animações. Partindo das concepções de *fast fashion* traçamos um cenário instigante e criativo que envolve gerações diferentes de pessoas com estilos voltados para um sentimento de *copertencimento* que conecta umas às outras a partir de um universo que propõe representações simbólicas de coisas simples do cotidiano urbano. Esta investigação gira em torno do que Michel Maffesoli (1998) chama de “época das tribos”, que compõe um novo processo de massificação no qual os sujeitos históricos se arranjam na busca de conexões de afetividade e interesse comum com o outro.

[palavras-chave] **Fast fashion. Tribos emocionais. Consumo nerd-geek. Moda. Comunicação.**

[abstract] The objective of this essay is to analyze the consumer culture of nerd fashion, a fashion market made by prints for clothing based on comics, heroes, villains, games, movies and animations. Starting from the different concepts of fast fashion, we draw an instigating and creative scenario involving different generations of people with styles oriented towards a feeling of belonging, which connects each other through a universe proposing symbolic representations of simple things of urban everyday life. This research revolves around what Michel Maffesoli (1988) names as “time of the tribes”, which composes a new process of massification in which historical subjects find themselves in search of connections of affectivity and common interests with each other.

[keywords] Fast fashion. Emotional tribe. Nerd-geek consumption. Fashion. Communication

Recebido em: 24-02-2019.

Aprovado em: 03-04-2019.

¹ Mestre em Comunicação, Cultura e Amazônia pela Universidade Federal do Pará e professor/coordenador adjunto dos cursos de publicidade e propaganda e jornalismo da Faculdade Estácio do Pará. E-mail: marcus.correa@estacio.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0657641895780565>.

² Mestre em Comunicação, Linguagem e Cultura na Universidade da Amazônia e professora do curso de Moda da Faculdade Estácio do Pará. E-mail: castroarqui@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3124072189931741>.

Considerações iniciais

Para o Brasil, simbolicamente chamado “país do carnaval”, sair fantasiado neste período festivo com adereços de super-herói sempre foi uma caracterização estética apreciável. Afinal, no carnaval as máscaras são permitidas e as roupas mais variadas fazem sucesso, de heróis a vilões; personagens de filmes a desenhos tornam-se um bom jeito dos adultos colocarem para fora suas paixões sem julgamentos.

Para as crianças, sempre foi aceitável uma camiseta do seu herói favorito. Nos aniversários constantemente apareciam temas, desde Ursinhos Carinhosos, desenho animado de muita audiência em 1980, até filmes como *Frozen*, animação de sucesso da Disney em 2012. Mas, o que falar de casamentos temáticos de super-heróis? Colações de grau com Batman, Homem Aranha, Homem de Ferro, Capitão América entre outros? Imagine, então, você andando pela rua e avistando um homem por volta de seus 40 anos usando uma camiseta com o Batman estampado, logo mais na frente uma moça, com seus 15 anos, vestida com uma camiseta da Mulher Maravilha. Duas gerações diferentes que carregam orgulhosamente seus heróis em estampa.

Seja uma blusa, uma calça, uma saia, uma bermuda e até bolsas, mochilas e sapatos, a cultura pop do mundo nerd, antes composto por um grupo de pessoas socialmente excluídas, desfila nas passarelas do dia a dia, para todos os gostos e idades em todos os públicos. Esses bens de consumo podem representar culturalmente uma sociedade visto que:

Os bens de consumo são considerados artefatos culturais criados pelos indivíduos com finalidade de expressar tanto suas singularidades individuais ou coletivas, quanto suas classificações de pertencimento social. Este é o sentido da mediação social que os bens carregam ao construírem uma combinação com o sistema simbólico que é a cultura (OLIVEIRA, 2010, p. 23).

Através dessa premissa, vamos analisar esse comportamento de consumo cultural que aqui chamaremos de *nerd fashion*, termo proposto pelos autores desse artigo a partir da concepção de mercado chamada de *fast fashion* (POSNER, 2015), para nominar essa moda pautada em estampas baseadas em HQs, heróis, vilões, games, filmes e animações, contextualizada pela ideia de tribalismo de Michel Maffesoli (1998; 2012), como será discutido a frente.

O tribalismo, em sua essência, é uma vontade de “estar-junto” para a qual o que importa é o compartilhamento de emoções. Isso vai formar o que Maffesoli identifica como “cultura do sentimento”, baseada em relações tácteis, por formas coletivas de empatia. Essa cultura do sentimento não se inscreve mais em nenhuma finalidade, tendo como única preocupação o presente vivido coletivamente.

E, dentro deste pensamento, percebemos que a indústria da moda se renova em moldes mais urbanos e cotidianos, voltados para um consumo de massa, exponenciado pelas

grandes produções cinematográficas de marcas gigantes do mercado do entretenimento como Marvel, DC e Disney. Algo como o “supermercado de estilos”, cunhado pelo antropólogo Ted Polhemus (MESQUITA, 2004).

Nesse horizonte de Polhemus, que remonta a um entusiasmo pela decoração do corpo, o consumo nasce das subculturas jovens e suas experiências estéticas rebeldes e da moda de rua – *streetwear* –, expandindo-se rapidamente como conceito industrial, ganhando as passarelas e os guarda-roupas de uma maneira geral. Polhemus faz uma antropologia do estilo na qual o consumidor faz suas misturas da maneira que bem entender, criando um *mix self service* de estilos.

As pessoas passam a misturar tudo, burlando os moldes e confundindo os olhares padronizados. Subvertendo e combinando novos significados em que o que existe é uma profusão de imagens e mensagens ao invés de um estilo legível – segundo Polhemus, a rua e o sujeito como referenciais de moda, destronam as diretrizes da alta-costura –, e nessa moda as pessoas têm a possibilidade de experimentar personagens, atitudes e toda forma de sentimento criativo (MESQUITA, 2004).

Não é por acaso que vamos encontrar estas experiências – ligadas à juventude e ao *streetwear* – utilizando o conceito de “supermercado” como linha de trabalho e como imagem de marca, nas estamparias com desenhos personalizados, potencializando pequenos quiosques de venda, como a marca Piticas, em produtos que desenham essa nova dinâmica da “cultura do sentimento”, conversando com o consumidor numa linguagem com a qual ela já tem intimidade no seu dia a dia.

A loja Piticas foi inaugurada em 2008 e, na época, nem possuía licença para a produção das camisetas com estampa das grandes marcas internacionais, que possuíam os direitos autorais de personagens como Batman, Vingadores, X-Men etc. Segundo o site *Economia – iG*³ a produção da fábrica da Piticas, em maio de 2016, girava em torno de 11 mil camisetas por mês, o que lhes rendeu um faturamento de R\$ 60 milhões em 2015 com 175 unidades espalhadas pelo Brasil. Já em 2017, a franquia possuía unidades em centros comerciais, aeroportos, galerias, rodoviárias e shoppings com um total 272 lojas, sendo sete lojas satélites e o restante de quiosques.

A Piticas percebeu bem cedo que o cenário de consumo envolvia mais do que simplesmente um público exclusivamente nerd, mas um sentimento de *copertencimento* que conecta pessoas umas às outras a partir de um universo que propõe representações simbólicas, cristalizando representações de coisas simples do cotidiano da vida, encontradas no que Maffesoli chama de “trocas de sentimentos, discussões de botequim, crenças populares, vilões de mundo e outras tagarelices” (MAFFESOLI, 1998, p. 19) referenciadas nas estampas das camisetas.

³ Disponível em: <http://economia.ig.com.br/financas/seunegocio/2016-05-16/irmaos-largam-pirataria-para-faturar-r-60-milhoes-com-camisetas-de-personagens.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

O que Maffesoli nos convida a questionar, e alicerça a pergunta que tentaremos responder no decorrer desse artigo, é que nesse cenário da pós-modernidade⁴, uma vez o individualismo substituído pela necessidade de identificação com um grupo, as massas que se diluem em tribos, ou nas tribos que se agregam em massas, provocam um reencantamento das relações e têm como cimento principal uma emoção ou uma sensibilidade vivida em comum.

Tal perspectiva nos obriga a superar a dicotomia clássica entre sujeito e objeto que fundamenta toda a filosofia burguesa. A ênfase incide, então, muito mais sobre o que une do que sobre o que separa. Não se trata mais da história que construo, contratualmente associado a outros indivíduos racionais, mas de um mito do qual participo. Podem existir heróis, santos, figuras emblemáticas, mas eles são, de certa maneira, tipos-ideais “formas” vazias, matrizes que permitem a qualquer um reconhecer-se e comungar com os outros. Dionísio, D. Juan, o santo cristão ou o herói grego, poderíamos desfiar infinitamente as figuras míticas, os tipos sociais que permitem uma estética comum e que servem de receptáculo à expressão do “nós” (MAFFESOLI, 1998, p. 15).

Esta nova conexão se daria a partir de uma ideia de *socialidade*, que em oposição à sociabilidade (fechada, acabada, objetiva), compõe interações voltadas para agrupamentos urbanos, dinâmicas das relações banais do cotidiano que exaltarão a multiplicidade de experiências coletivas baseadas não na homogeneização ou na institucionalização e racionalização da vida, mas no ambiente imaginário, passional, erótico e violento do cotidiano, marcado por um imaginário dionisíaco (sensual, tribal). Trata-se exatamente da interseção por onde trafegam os personagens do mundo da ficção dos super-heróis e os novos sujeitos ansiosos de compartilhar narrativas dionisíacas, através das imagens estampadas desse universo fantástico em suas camisas.

Na perspectiva desse autor, pode-se dizer que assistimos tendencialmente à substituição de um *social-racionalizado* por uma *socialidade* com dominante empática, ou polos de atração do imaginário coletivo, conectando a tribo, de forma real ou simbólica, e adquirindo com isso valor. O “S” de Superman no peito da camisa ganha valor de esperança; o “morcego” do Batman, de nobreza de espírito; o “M” estilizado da Mulher Maravilha, de força, e a estrela dourada da Capitã Marvel, valor de superação.

⁴ O conceito pós-modernidade é alvo de muita discussão nas Ciências Sociais, posto que há algumas vertentes que tentam explicá-lo. Uma dessas vertentes defendida por Lyotard (2009) sugere a pós-modernidade como um rompimento, uma ruptura com as verdades absolutas ou metanarrativas da modernidade. Uma outra vertente, defendida por Giddens (1991), considera que estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes; esse autor prefere trabalhar com o conceito de alta-modernidade. Existe também uma terceira vertente, na qual podemos incluir o sociólogo Michel Maffesoli, que trata a pós-modernidade como um novo paradigma tentando não sugerir rupturas nem radicalização, mas sim uma reorganização de valores, ideias, visões de mundo etc. que são provenientes da modernidade.

Sem dúvida, com um mercado *nerd fashion* em ebulição, esse “tribalismo emocional” baseado naquilo que Maffesoli chama de emoção coletiva, conduz um comportamento que além de ditar tendências de moda e prover um forte mercado varejista, traça elos para histórias comuns que, simbolizadas nas estampas de super-heróis, promovem experiências humanas compartilhadas.

Quem eram os nerds antes e quem são eles hoje?

Há algumas décadas ser chamado de “nerd” era algo pejorativo, uma ofensa, visto que o estereótipo de uma pessoa nerd era aquele excluído socialmente e com grande apreço pela cultura pop. A exclusão se dava em geral pelo grande tempo dedicado a estudos, a filmes e a livros, longe do convívio social. Esse “cara” retratado em filmes e séries como estranho ditava como devia ser o nerd e principalmente como ele devia ser tratado socialmente.

A associação do nerd como um indivíduo dotado de grande inteligência surgiu há algumas décadas e foi muito popularizada por veículos midiáticos, sobretudo durante os anos 1980. A conotação de inteligência como atributo do nerd veio concomitantemente associada à questão do deslocamento social, como se tivesse que apresentar necessariamente uma grande dificuldade de interagir socialmente (YOKOTE, 2014, p. 15).

Vários filmes e seriados retratam essa imagem do nerd como aquela pessoa “esquisita”, roupas fora de moda, cores vibrantes, óculos, sempre com livros na mão e frases carregadas de referências que poucos entendiam. Essas pessoas, ditas fora do comum, eram ridicularizadas e colocadas à margem da sociedade. Porém, o termo vem se desconstruindo e se reformulando ao longo dos anos.

A palavra nerd ainda possui uma carência de definição cultural. Segundo o site da revista *Exame*⁵, ela foi incluída no *Dicionário Aurélio*⁶ apenas em outubro de 2010, o que nos encaminha à reflexão dessa resignificação do termo nas últimas décadas visto que

Outra característica relacionada ao público nerd – que também começou a se desenvolver por volta dos anos 1970 – aquela que é cada vez mais mobilizada como atributo do sujeito nerd: a sua relação com um determinado conjunto de bens culturais. Dentre os elementos que figuram nesse conjunto, profundamente

⁵ Mais sobre em: <https://exame.abril.com.br/tecnologia/dicionario-aurelio-inclui-verbetes-geeks-595605/>. Acesso em: 20 mar. 2018.

⁶ Dicionário popular editado no Brasil e lançado originalmente em fins de 1975.

imerso na cultura pop, estão sobretudo as produções audiovisuais como as séries de televisão, filmes, videogames e histórias em quadrinhos, além da literatura (YOKOTE, 2014, p. 21).

Por essa razão, é comum ainda haver vários modos de enxergar a cultura nerd, como para a entrevistada Lidia Castro, de 23 anos. Apesar das 23 camisas com estampas nerds, ao ser questionada se se considera nerd sua resposta foi: “Sei lá, acho que não. Acredito que sou bem informada apenas. Tem pessoas bem mais inteligentes por aí, acho que não sou nerd não”⁷. Isso mostra a comum confusão entre o significado antigo, de pessoas inteligentes, e a ressignificação que abrange a cultura pop.

Esses bens culturais se desenvolvem a partir de hábitos de consumo, construindo assim identidades não mais por imposição, mas hoje por opção afetiva. Ser nerd tornou-se motivo de orgulho, a prova disto é a grande comemoração acerca do dia 25 maio, data escolhida para comemorar a *première* do primeiro filme da série *Star Wars*, o Episódio IV: *Uma nova esperança*, em 1977, mas que atualmente celebra todo o universo nerd.

A transformação do nerd em um grupo intelectual e economicamente destacado na sociedade fez com que sua representação em diversos produtos culturais apresentasse mudanças. O nerd saiu de coadjuvante para personagem principal, o visual geek entrou em cena, mais moderno e estiloso, refletindo o atual momento de elevada autoestima pela qual a tribo urbana passa (SILVA, 2015, p. 13).

Além da carência de definição e do processo de ressignificação, a linha entre os termos nerd e geek é tênue e comumente inexistente, visto que para a grande massa de pessoas não existe diferença. Essa separação em geral é feita por consumidores fãs, um grupo menor e seleto que está imerso nesse universo nerd, que se subdivide segundo Yokote (2014) em geek, que são fãs de tecnologia, gamers, fãs de jogos eletrônicos e de tabuleiros, fandom, que são fãs de fenômenos culturais específicos como *Star Wars*, e otakus, que são fãs da cultura pop japonesa.

Isso se reforça na entrevista feita com Edson Viera, jornalista e professor universitário de 47 anos, que possui mais de 40 camisas nerds. Ao ser questionado se ele se considera nerd, afirmou:

Não me considero nerd, mas sempre respirei esse oxigênio. Sempre tive amigos fissurados em coisas nerd. Mas com oito anos vi *Star Wars* e aquilo me mudou pra sempre. E desde aquele dia resolvi viver aquele mundo. Sofri um pouco com isso.

⁷ Entrevista concedida por CASTRO, Lidia. Entrevista I. [20 março 2018]. Entrevistador/a: Marcus Correa e Milene Castro. Belém, 2018.

Era motivo de riso na sala. Só fui superar isso com a chegada do meu filho. Ele me mostrou novos horizontes⁸.

Com essa ressignificação do conceito de nerd, o comportamento de consumo também muda; já não existe problema em estampar suas paixões no peito, ao contrário, está na moda. A grande movimentação na indústria cultural cinematográfica das produções de heróis impulsiona a ascensão da cultura nerd, que

[...] está em ascensão devido, entre outros fatores, a uma elasticidade da idade considerada juventude. Assim, pode-se dizer que a cultura nerd é o espelho de uma nova configuração social em que a juventude enquanto conceito é, cada vez mais, o centro das atenções (MATOS, 2011, p. 11).

Na entrevista realizada pelos autores com o advogado Fabricio Castro, de 34 anos, que possui cerca de 20 camisas, ao ser questionado quanto à motivação do uso, respondeu:

Gosto de usar camisetas dos meus personagens favoritos, pois sinto como se eles estivessem mais próximos de mim. Outras camisetas, por exemplo, as de games, principalmente as camisetas de games antigos, elas marcam uma época que eu vivi e sinto saudade⁹.

Esta resposta assemelha-se à de Edson Vieira para a mesma pergunta. Ele afirma que “há um discurso de identidade no uso das camisas. Eu cresci lendo HQ e assistindo *Batman* (aquele gordo, o Adam West) na TV. Então, tem uma coisa de memória afetiva”¹⁰.

É preciso olhar por outra perspectiva; além das motivações citadas acima, temos também outro grupo de consumo. Em geral, trata-se de um núcleo mais novo, como Lidia, que tem como motivação o pai, que usava as coisas nerds. Outro entrevistado, Rafael Veiga, de 19 anos, possui 16 camisas e usa “por gostar dos personagens”¹¹.

⁸ Entrevista concedida por VIEIRA, Edson. Entrevista II. [20 março 2018]. Entrevistador/a: Marcus Correa e Milene Castro. Belém, 2018.

⁹ Entrevista concedida por CASTRO, Fabricio. Entrevista III. [20 março 2018]. Entrevistador/a: Marcus Correa e Milene Castro. Belém, 2018.

¹⁰ Entrevista concedida por VIEIRA, Edson. Entrevista II. [20 março 2018]. Entrevistador/a: Marcus Correa e Milene Castro. Belém, 2018.

¹¹ Entrevista concedida por VEIGA, Rafael. Entrevista IV. [20 março 2018]. Entrevistador/a: Marcus Correa e Milene Castro. Belém, 2018.

Vemos aqui pelo menos dois grupos de consumo que serão analisados, o que nos propõe um cenário com pessoas de diferentes idades se reunindo em um grupo social por suas preferências, não importando a motivação ou fatores externos além do consumo voluntário. Esse consumo traduz relações sociais, classificando grupos, seja por afeição ou apenas tendência, como discutiremos mais à frente. Neste caso, criam-se e recriam-se símbolos culturais gerando uma demanda cada vez maior por esses produtos que estão “na moda”, desenvolvendo assim identidades:

Em toda parte estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2011, p. 88).

Essas identidades culturalmente criadas, apesar de individuais tornam-se coletivas, unindo e movimentando grupos por aproximação dos interesses. O nerd de antes, estereotipado como excluído, hoje é antenado e dita moda e cultura, influenciando em discurso, aparência e consumo através das preferências pessoais e coletivas. Afinal, está na moda ser nerd, não é?

Moda e consumo

Exatamente como nos disse Lipovetsky (2009) em sua seminal obra *O império do efêmero*, estamos imersos na moda, a qual ele chama de *era da moda consumada*, quando sua influência se expande a instâncias cada vez mais vastas da vida coletiva e cotidiana. É o espetáculo da democracia e da indústria, dirá Debord (1997), alertando-nos para a “sobrevivência aumentada” como âncora de um tempo pós-moderno: a sedução e o efêmero tornam-se os princípios organizadores da vida urbana.

Quando se pensa sobre o consumo, pensa-se em pós-modernidade e na formação de um indivíduo e sua identidade. Para Svendsen (2010), não se consome para suprir as tão somente conhecidas necessidades preexistentes do ser humano. Consome-se para criar identidade. O autor ainda complementa que, além disso, o consumo funciona como um tipo de entretenimento. É um meio cada vez mais usual de combater o tédio.

E como entretenimento, Lipovetsky (2009) torna a moda um dos meios mais proeminentes para exaltação do consumo e espetacularização do indivíduo, em que este vive cercado por produtos e imagens e estabelece com eles uma relação cada vez mais simbólica.

Pode-se caracterizar empiricamente a “sociedade do consumo” por diferentes traços: elevação do nível da vida, abundância das mercadorias e dos serviços, culto dos objetos e dos lazeres, moral hedonista e materialista etc. Mas, estruturalmente, é a generalização do processo da moda que a define propriamente (LIPOVETSKY, 2009, p. 184).

Ademais, no consumo, mais especificamente no consumo de moda, encontramos um relacionamento baseado no prazer e no bem-estar. Svendsen (2010, p. 129) descreve o “hedonista moderno, como romântico que vive no imaginário e para o imaginário, transformando-se por fim no consumidor pós-moderno”.

Reforça-se então o conceito de uma sociedade de consumo que se vê abarrotada de significado, constituída de elementos que auxiliarão na formação da identidade do indivíduo. A moda, então, passa a ser uma estratégia de demonstração, de similarização, de expressão e, com essas informações, o indivíduo identifica e é identificado pelos outros do grupo (AVELAR, 2011).

Nesse aspecto, Godart (2010) afirma que a moda se encontra em uma constante dinâmica dos opostos da vida social e psicológica, com a universalidade e a particularidade, ou ainda a criação e a destruição. Portanto, a moda é o que une o coletivo com a individualidade, fazendo com que o indivíduo se sinta dentro de determinado grupo.

Featherstone (1995) nos alerta pertinentemente que questões de desejo e prazer, satisfações emocionais e estéticas derivadas das experiências de consumo não devem ser encaradas simplesmente como uma lógica de manipulação psicológica, que celebre o populismo de massa e a desordem cultural. Para este sociólogo, “há a questão dos prazeres emocionais de consumo, os sonhos e os desejos celebrados no imaginário cultural consumista e em locais específicos de consumo que produzem diversos tipos de excitação física e prazeres estéticos” (FEATHERSTONE, 1995, p. 31). Essa lógica do consumo que incrementa um filão cultural e estético, aponta para uma ênfase na estetização da vida cotidiana, que segundo Featherstone apaga as fronteiras entre arte e vida cotidiana, provocando uma “promiscuidade lúdica de códigos” (FEATHERSTONE, 1995, p. 97).

Não custa lembrar, como esclarece Fritjof Capra (1996) em *A teia da vida*, que nós pensamos com emoções, baseados na experiência de vida e conectados com um ambiente de miscelâneas estilísticas ecléticas, onde o adulto descobre o velho no novo e a criança o novo de novo.

A moda *nerd fashion*

Entendendo que a sociedade de consumo se torna essencialmente cultural, Mike Featherstone (1995) nos diz que, na medida em que a vida social fica desregulada, as relações sociais tornam-se mais variáveis e menos estruturadas por normas estáveis. Este autor ainda considera que a estetização da vida cotidiana das grandes cidades proporciona à arte a oportunidade de se deslocar para a indústria, na qual a publicidade, o marketing e o design produzem uma nova paisagem urbana estetizada.

Assim, o avanço dos meios de comunicação de massa, principalmente no universo cinematográfico, proporcionou uma divulgação das tendências da moda e um desejo de segui-las na população, caracterizando uma influência no vestuário e no estilo das pessoas. Surge, então, a moda pré-fabricada que acaba virando uma necessidade de todos, sendo vendida, através desses meios, para milhões de pessoas. Esse tipo de mercado chama-se *fast fashion*, no qual grandes lojas adaptam as grandes tendências ao mercado de massa (POSNER, 2015).

Neste contexto, busca-se os *nerd fashions*, público consumidor que se divide em dois grupos: o primeiro grupo, que consome por paixão os produtos de moda, lê histórias em

quadrinhos, coleciona *HotToys*¹² e assiste filmes de heróis; e o segundo grupo, que consome os produtos por tendência e por estarem na moda, sem se preocupar com a história dos personagens por trás de cada artigo produzido.

Ao primeiro grupo, reserva-se o entendimento da identidade dos personagens e de distingui-los, tanto dentro como fora das grandes telas. Assim, o indivíduo absorve as características do personagem carregando no peito a sua identificação e sua relação com a entidade homenageada. Esse público entende as referências e não usa os produtos apenas como um artigo de moda, mas como um produto cheio de significado. Além do mais, esse grupo também consome esse tipo de artigo para colecionar ou como uma forma de recordar algum momento especial já vivido.

O segundo grupo é entendido como um público que utiliza os produtos, não por buscar referências dos personagens, mas por serem tendência de moda e para tentar fazer parte de um determinado grupo ou tribo. Nesse mesmo grupo, existem indivíduos que frequentam os ambientes de cultura nerd por curiosidade ou por lazer.

Assim, surgem as lojas especializadas em satisfazer o desejo desse grupo de consumidores, como a loja Piticas (figura 1), que a cada estreia cinematográfica lança uma coleção de produtos voltada para o novo filme.

FIGURA 1 – GRUPO DE VENDEDORES EM QUIOSQUE DA PITICAS SANTARÉM EXPONDO A NOVA COLEÇÃO DE CAMISAS COM ESTAMPAS DO PANTERA NEGRA, TRAJE DO MUNDO QUÂNTICO, LOGO DA MARVEL E DOS PERSONAGENS DO FILME VINGADORES ULTIMATO



FONTE: PITICAS BELÉM. Coleção nova dos #vingadoresultimato em todas @piticasbelem, corre #pitifã que tá saindo num estalar de dedos. Belém, 4 abr. 2019. Instagram: @piticasbelem. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bv200ubhDet/?hl=pt-br>. Acesso em: 4 jul. 2019.

¹² Bonecos e colecionáveis de luxo.

Outro caso no mercado são as lojas de departamento, como a rede de lojas Riachuelo, que dispõe de uma seção fixa voltada para este público e com lançamentos constantes de novos produtos, desde camisetas a *squeezes* e também estojos com temas de personagens e heróis do momento. A mesma rede de lojas ainda participa anualmente de eventos ligados ao universo cinematográfico, como a *Comic Com XP*, em São Paulo.

Nesse contexto, portanto, percebe-se que os nerd fashions são novos consumidores, em novo segmento mercadológico, com produtos estampados com personagens de histórias em quadrinhos ou do cinema. Estes consumidores, mesmo em dois grupos distintos de identidade, se unem em um mesmo propósito, o de se firmarem dentro de uma tribo ou grupo social.

Exponentes de peso também abocanham esse cenário. A prova disso é a coleção preparada pela marca Adidas (figura 2), mundialmente conhecida pela produção de artigos e moda esportiva, que teve o lançamento de camisas inspiradas em super-heróis da Marvel, usando o aquecimento do mercado por causa da Copa do Mundo de 2018 e a estreia do novo filme da franquia Vingadores, *Guerra Infinita*, marcado para o final de abril de 2019, para atingir um público até então não visto como consumidor dos seus produtos. Apesar das camisas estarem sendo produzidas apenas em tamanho infantil, ninguém se surpreenderia se elas também saíssem em uma edição para adultos.

FIGURA 2 – CAMISA DO HOMEM DE FERRO EM VERMELHO E AMARELO, COM O NÚMERO 8 E O NOME STARK NAS COSTAS.



FONTE: ADIDAS. **Conjunto Futebol Marvel Iron Man**. 2018. Disponível em: <https://www.adidas.com.br/conjunto-futebol-marvel-iron-man/DI0199.html>. Acesso em: 17 abr. 2018.

Segundo pesquisa¹³ realizada em janeiro de 2018 pelo Omelete Group e o Ibope CONECTA para mapear o público de cultura pop e entretenimento no Brasil, a maior parte dos fãs tem de 22 a 39 anos (66%), mora no Sudeste (60%), tem ensino superior completo, pós-graduação, mestrado ou doutorado (52%) e tem renda familiar entre 2 e 15 salários mínimos (26%). A maioria é homem (83%), com um pequeno avanço das mulheres em relação a 2016, quando eram 15% e agora são 17%.

O consumo do *nerd fashion* tem crescido com o grande investimento em produções cinematográficas dos últimos anos, e a mudança cultural acaba sendo o grande impulso para esse mercado:

Para entender o consumo é preciso conhecer como a cultura constrói essa experiência na vida cotidiana, como atuam os códigos culturais que dão coerência às práticas e como, através do consumo, classificamos objetos e pessoas, elaboramos semelhanças e diferenças. O consumo é um sistema simbólico que articula coisas e seres humanos, como tal, uma forma privilegiada de ler o mundo que nos cerca. Através dele a cultura expressa princípios, estilos de vida, ideias, categorias, identidades sociais e projetos coletivos. Ele é um dos grandes inventores das classificações sociais que regulam as visões de mundo e talvez, nenhum outro fenômeno espelhe com tanta adequação um certo espírito do tempo – face definitiva de nossa época (ROCHA, 2000, p. 19).

Esse consumo, como vimos, parte do que Maffesoli chama de tribalismo emocional, pois se trata de uma categoria que pode servir como reveladora desta situação, identificando pontos como aspectos efêmeros, composição cambiante, inscrição local e estrutura cotidiana. Nessa perspectiva, na pós-modernidade as massas que se diluem em tribos, ou as tribos que se agregam em massas, constituem um reencantamento que tem como cimento principal uma emoção ou uma sensibilidade vivida em comum.

Então, os super-heróis, apesar de seus superpoderes, têm na sua essência o traço da cotidianidade. O Homem Aranha antes de prender o Dr. Octopus precisa fazer o dever de casa, levar leite para Tia May e ainda ir ao cinema com Mary Jane. No *Quarteto Fantástico*, o Sr. e a Sra. Richards precisam fazer o jantar e arrumar as crianças na cama, antes de sair para salvar a terra. Diz Maffesoli (2012), o coração que bate da cotidianidade é o *copertencimento*.

Este sentido de mediação, imbrincado na perspectiva da vida cotidiana, nos conecta ao conceito de “tribalização” defendido por Michel Mafesoli, que propõe uma valorização do fluido, do simples, do polimorfo, aderindo uma perspectiva relativa ao papel da afetividade, da proximidade, do calor humano na constituição do social.

¹³ Disponível em: <http://escolabrasileiradegames.com.br/blog/pesquisa-mapeia-habitos-e-comportamentos-do-consumidor-de-cultura-pop-no-brasil>. Acesso em: 22 mar. 2018.

Como tribo, Maffesoli (2012) entende grupos sociais que se deslocam dentro do processo de massificação da sociedade moderna, não sendo estáticos, pelo contrário, visando constante transformação. E, se a sociedade é maleável, afirma, é porque é composta por seres humanos, que têm motivações diversas. São instáveis e podem se deslocar para contextos diferentes.

Considerações finais

Estamos em um tempo nerd, cenário montado pelo universo cinematográfico das grandes marcas, mas, principalmente, estamos num tempo de afetividades compartilhadas, portanto, os indivíduos na contemporaneidade se entrelaçam naquilo que Maffesoli (2012) chama de emoção coletiva. O sociólogo francês ainda pondera que, uma vez que essa comunidade emocional está condicionada ao sentimento dos atores sociais, ela está propensa a mudanças efêmeras.

O ser humano busca a proximidade com aqueles que pensam e sentem como ele; Walter Benjamin (1987) afirma que existe uma espécie de aura sobre esse sentimento que cria as comunidades emocionais. Como regulador desse emaranhado de sentimentos está a ética que, para Maffesoli (1998, p. 29), é “cimento que fará com que diversos elementos de um conjunto dado formem um todo”.

O consumo da moda *nerd fashion* é dividido em dois grupos. O primeiro é das pessoas que compram pela paixão ao universo nerd, que conhecem os personagens, histórias e geralmente consomem muito além de roupas e de acessórios. Mergulham em diversos produtos ligados a HQs, filmes, séries e livros. O segundo grupo compra por tendência, motivado pela grande avalanche da indústria cinematográfica. Em resumo, compra por estar na “moda”.

Apesar das motivações de compra, existe algo além da divisão dos grupos expostos que possibilita que pessoas de gerações, de classes e de perfis de consumo diferentes acabem fazendo parte da mesma experiência emocional em que o comportamento afetivo motiva a compra da moda *nerd fashion*, uma compra para pertencer.

Essa comunidade emocional está ligada pelo querer fazer parte, pois cada vez mais pode se sentir próxima, através da moda que se veste. Isso torna o consumo da moda além do simples vestir, mas uma forma de se afirmar, de copertencer e significar o mundo ao redor.

Esse segmento mercadológico está longe de se esgotar. Ele vai se ressignificar, assim como o conceito de nerd se ressignificou, ao passar de “pessoa estranha” para amantes da cultura pop. O consumo é então, além do ato de comprar, ato de afirmar sua identidade, de pertencer a um grupo, de estar dentro do que acontece fora, uma individualização para então fazer parte.

Referências

- AVELAR, Suzana. **Moda e globalização**. São Paulo: Estação Letras e Cores, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica**, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. Tradução Newton Roberval Eicheberg. 11. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura do consumo e pós-modernismo**. Tradução Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.
- GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. Tradução Leia P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaraci Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. Tradução Maria Lúcia Machado. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Correa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massas. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo retorna**: formas elementares da pós-modernidade. Tradução Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MATOS, Patrícia. **O nerd virou cool**: identidade, consumo midiático e capital simbólico em uma cultura juvenil em ascensão. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 16., 2011, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Intercom, 2011, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/r24-1149-1.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2018.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea**: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

OLIVEIRA, Josiane Silva de. **O “olhar” antropológico do marketing**: contribuições da antropologia do consumo ao entendimento do sistema de produção de bens e do comportamento do consumidor. **Revista ADM.MADE**, v. 14, n. 2, p. 21-35, maio/agosto 2010. Disponível em: <http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/admmade/article/view/50>. Acesso em: 14 fev. 2018.

POSNER, Harriet. **Marketing de moda**. Tradução Márcia Longarçol. São Paulo: Editora G. Gili, 2015.

ROCHA, Everardo. **Totem e consumo**: um estudo antropológico de anúncios publicitários. *Revista Alceu*, v. 1, n. 1, p. 18-37, jul./dez. 2000. Disponível em: <http://criancaeconsumo.org.br/wp-content/uploads/2017/03/Totem-e-Consumo.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2018.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SILVA, Soraya Madeira. Evolução da identidade, estereótipo e imagem midiática da tribo urbana dos nerds. *In: INTERPROGAMAS DE MESTRADO DA FACULDADE CÁSPER LÍBERO*, 10., 2015, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2015. Disponível em: https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/01/Soraya-Madeira.UFC_.pdf. Acesso em: 27 abr. 2018.

YOKOTE, Guilherme Kazuo Lopes. **O mundo dos nerds**: imagens, consumo e interação. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-19052015-133604/>. Acesso em: 27 mar. 2018.



A moda brasileira é jovem, branca e magra: perfil de estilistas e modelos na SPFW entre 2013 e 2017

The Brazilian fashion is young, white, and skinny: profile of stylists and models in SPFW between 2013 and 2017

ANA CAROLINE SIQUEIRA MARTINS¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1152-913X>

CARLA CRISTINA SIQUEIRA MARTINS²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1383-1316>

[resumo] O corpo, entendido como mídia, linguagem que comunica gostos, possibilidades, continuidades e descontinuidades culturais, foi objeto de estudo para se entender uma das múltiplas vertentes do funcionamento da moda atual. Para tanto, foram investigados os perfis de estilistas e modelos participantes do considerado maior e mais significativo evento de moda do Brasil, o *SPFW*, entre os anos 2013 e 2017, representativo, portanto, nas dinâmicas e comportamentos atuais do campo da moda com relação a esse tema. A pesquisa se justifica pela importância da moda enquanto fenômeno social, materializado em produtos de consumo que permeiam o corpo e o cotidiano da sociedade, expressando comportamentos, identidades nacionais, regionais, locais, individuais e coletivas, tornando-se instrumento para/nas investigações a respeito das práticas e narrativas culturais. Também pela relevância do setor de moda no país, que possui no eixo de vestuário um papel importante na composição da indústria de transformação nacional, seja em valores da sua produção, seja por sua capacidade de gerar empregos. Por meio da pesquisa bibliográfica e documental e análise dos dados, verificou-se a hegemonia jovem/adulta, branca e magra dos biótipos dos agentes investigados, que assim representam a moda brasileira para o país e para mundo. Entre os autores que ofereceram suporte para as análises destacam-se Bourdieu (1992, 1996, 2001, 2006), Del Priore (2000), Mesquita e Castilho (2012) e Santaella (2004).

[palavras-chave] **Moda brasileira. Corpo. Juventude. Magreza. Branquitude.**

¹ Mestre. Universidade Estadual de Maringá.
E-mail: lf_carol@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8912956416859713>.

² Mestre. Universidade Estadual de Maringá.
E-mail: carlasiq10@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9572279239008148>.

[abstract] The body, understood as a medium and as a language which communicates personal tastes, possibilities, as well as cultural continuities and discontinuities, was employed in this article as a study object directed towards the understanding of one among the multiple strands of the workings of current fashion. In order to achieve said goal, a profile investigation of the stylists and participants of that which is considered the greatest and most significant fashion event in Brazil, namely, SPFW, was carried out, with a special focus on the period between the years of 2013 and 2017. Such a time lapse is, therefore, representative of the current dynamics and behaviors of the fashion field regarding this theme. This research is justified by the importance of fashion as a social phenomenon which is materialized in consumer goods which permeate society's entirety and daily life. It expresses behaviors and national, regional, local, individual and collective identities, becoming an instrument both for and in the investigations about cultural practices and narratives. The justification also comes from the relevance of the fashion segment in Brazil, which plays in the apparel axis an important part in the composition of the national transformation industry, whether because of the monetary worth of its manufacturing or its capacity for job creation. By means of bibliographical and documental research and data analysis, a hegemony of young/adult, white and thin biotypes was verified in the investigated subjects, who therefore represent Brazilian fashion in this way for the country itself and for the rest of the world. Among the authors who provided support for the analysis, some worthy of mention are Bourdieu (1996, 2001, 2006), Del Priori (2000), Mesquita and Castilho (2012), and Santaella (2004).

[keywords] Brazilian fashion. Body. Youth. Thinness. Whiteness.

Recebido em: 15-03-2019.

Aprovado em: 15-05-2019.

Introdução

A moda enquanto fenômeno histórico-social, expressivo de um determinado tempo e espaço e das relações socioculturais engendradas nele, apresenta-se como terreno fértil para as interpretações de suas narrativas, entre elas as que envolvem o corpo, este que está presente em todas as ações dos agentes em uma sociedade, de forma potencializada ou não, e que aqui será privilegiado. Neste artigo, o corpo foi entendido como mecanismo de suporte e ação por meio do qual são concebidas e manifestadas as propostas criativas de moda e, logo, interesses, preferências e práticas culturais.

A escolha do lócus de estudo – a *SPFW, São Paulo Fashion Week*, em português *Semana de Moda de São Paulo* – se apresentou pertinente, devido à sua relevância para o estabelecimento e desenvolvimento da moda nacional. Criado na década de 1990, o evento *SPFW* é um marco importante na busca dos envolvidos com o setor da moda por sua consolidação (em trânsito). E, atualmente, é considerado o maior do Brasil e América Latina e o quinto mais importante do mundo, junto com as também reconhecidas semanas das capitais da moda, Paris, Londres, Milão e Nova Iorque, apresentando-se assim como palco para expressão e difusão da moda brasileira para o país e mundo (CAMELO; COELHO-COSTA, 2016).

O *SPFW*, ao expor/desfile novas propostas e tendências de moda de uma parcela dos criadores brasileiros, atua como uma mídia que influencia comportamentos, padrões estéticos e construções de identidades individuais e/ou coletivas, possibilidades e estruturas de funcionamento da moda no Brasil. Quando foi criado, era realizado com quatro desfiles por dia e público de 300 pessoas. Já no ano de 2014, por exemplo, a Semana de Moda de São Paulo reuniu em torno de 100 mil pessoas em seus 7 dias de duração. De acordo com o colunista Pedro Diniz, do jornal *Folha de São Paulo*, “a cada edição, nos últimos seis anos, o evento gerou R\$ 2 bilhões em negócios e 11 mil empregos diretos e indiretos” (DINIZ, 2014). Esses dados deixam claro a proeminência do evento como expressão de identidade da moda nacional e, sendo assim, sua relevância como objeto de pesquisas e análises diversas (CHLAMTAC, 2015).

O intuito deste texto foi pesquisar e analisar as expressões de corpos presentes no evento *SPFW*, e assim compreender qual cânone corpóreo é apresentado e valorizado pela moda nacional, utilizando para tal duas categorias-base: o perfil de estilistas e o perfil de modelos participantes entre os anos 2013 e 2017. Os(as) estilistas foram selecionados(as) por serem um dos agentes de poder do contexto estudado e, por isso, é relevante investigar sobre suas características (gênero, cor, idade e perfil de corpo), além de suas escolhas com relação aos corpos/modelos que desfilaram suas criações nas passarelas do evento. As escolhas dos(as) estilistas, junto com diretores de marcas, produtores de moda, stylists etc. revelaram suas preferências quanto ao perfil de corpos reconhecidos como oportunos para representar a moda ali apresentada.

Metodologicamente, a pesquisa bibliográfica e a documental foram privilegiadas, concentrando-se nas aparições de estilistas e modelos nos desfiles da *SPFW* de 2013 a 2017, refletindo sobre qual corpo apareceu e foi reforçado pelas escolhas de marcas e estilistas que participaram e participam do evento e dão credibilidade, pelo seu poder influenciador, a um ideal a ser seguido.

Na pesquisa documental utilizou-se como fonte principal a plataforma online de conteúdo oficial do *SPFW* chamada *FFW*, na qual foi possível explorar as imagens e textos de todas as edições do evento ocorridas no período estudado, totalizando 10 edições e 329 desfiles. O site *FFW* é organizado por abas de conteúdo divididas em: “Home”, “Desfiles”, “Notícias”, “Moda”, “Beleza”, “Trends” (tendências), “Life Style” (estilo de vida), “Blog”, “Vídeos”, “Models” (modelos) e “Tudo”. Ainda, abas específicas intituladas: “SPFW”, que trata especificamente sobre o evento; “FFWMAG”, que apresenta o conteúdo produzido na *Revista FFW*, e “FASHION TOUR”, que divulga a respeito deste projeto. Para o estudo, foram consultadas na aba “SPFW”, categoria “Temporada”, as edições 35 a 44³. As pesquisas nesse meio digital foram realizadas entre agosto e dezembro de 2017 e contemplaram principalmente os textos imagéticos, totalizando aproximadamente 10.998 páginas de fontes analisadas. Dessas análises foram produzidos relatórios de cada edição, já voltados para a perspectiva deste estudo.

A pesquisa se justifica pela importância da moda enquanto fenômeno social, materializado em produtos de consumo que permeiam o corpo e o cotidiano da sociedade, expressando comportamentos, identidades nacionais, regionais, locais, individuais e coletivas, tornando-se instrumento protuberante nas investigações a respeito das práticas e narrativas culturais, por exemplo. Também pela relevância do setor de moda no país, que possui no eixo de vestuário um papel importante na composição da indústria de transformação nacional, seja em valores da sua produção, seja por sua capacidade de gerar empregos. O dado mais recente encontrado sobre esse assunto, de 2012, apontou que a produção nacional de artigos de vestuário chegou a 6,1 bilhões de peças. Em valores monetários, o setor produziu em 2012 um total de US\$ 45,5 bilhões, o que é equivalente a 4,3% do valor total da produção da indústria brasileira de transformação. Os empregos gerados somaram 1,2 milhão de postos de trabalho, demonstrando assim sua relevância econômica e seu forte impacto social (IEMI, 2013).

³ Referências das páginas do site *FFW* consultadas para análise do perfil de estilistas e modelos:
 FASHION FORWARD. **Desfiles**. 2013a. Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2014-rtw>. Acesso em: 22 ago. 2017.
 FASHION FORWARD. **Desfiles**. 2013b. Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/inverno-2014-rtw/>. Acesso em: 29 ago. 2017.
 SPFW – São Paulo Fashion Week. **Verão 2015 RTW**. 2014a. Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/spfw/verao-2015-rtw/>. Acesso em: 15 set. 2017.
 SPFW – São Paulo Fashion Week. **Inverno 2015 RTW**. 2014b. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/spfw/inverno-2015-rtw/>. Acesso em: 28 set. 2017.
 SPFW – São Paulo Fashion Week. **Verão 2016 RTW**. 2015a. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/spfw/verao-2016-rtw/>. Acesso em: 10 out. 2017.
 SPFW – São Paulo Fashion Week. **Inverno 2016 RTW**. 2015b. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/spfw/inverno-2016-rtw/>. Acesso em: 23 out. 2017.
 SPFW – São Paulo Fashion Week. **N41**. 2016a. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/spfw/verao-2017-rtw/>. Acesso em: 3 nov. 2017.
 SPFW – São Paulo Fashion Week. **N42**. 2016b. Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/spfw/n42/>. Acesso em: 18 nov. 2017.
 SPFW – São Paulo Fashion Week. **N43**. 2017a. Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/spfw/n43/>. Acesso em: 3 dez. 2017.
 SPFW – São Paulo Fashion Week. **N44**. 2017b. Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/spfw/n44/>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Como um sistema de signos, a moda difunde conceitos por meio dos quais o ser humano esquematiza a sua posição no mundo e a sua relação com ele (BARNARD, 2003). Ainda, a moda e seu funcionamento constroem territórios de sentido sobre as possibilidades, constâncias, dinâmicas e movimentos a respeito dela, onde o corpo é veículo para suas exposições e entendimentos. Corpo e moda se apresentam como linguagem, em um ritual comunicativo que influencia seus interlocutores à medida que esses se envolvem com suas expressões e ditames, manifestados de maneira estética.

As estéticas de moda apresentadas no evento *SPFW* comunicaram maneiras de ser da moda brasileira, em especial aqui, no que diz respeito ao corpo, ao que é recorrente nas aparições. Atualmente com 22 anos de existência, o *SPFW* apresenta duas edições anuais, uma de Outono-Inverno e outra Primavera-Verão, que expõem não só as criações de marcas e estilistas de moda como também aspectos culturais riquíssimos para se pensar o campo⁴ da moda.

As localidades oficiais do evento nos anos pesquisados foram o Pavilhão da Bienal do Ibirapuera, o Anfiteatro do Parque Villa-Lobos e Parque Candido Portinari, todos na cidade de São Paulo. O acesso ao evento era restrito a convidados, geralmente profissionais envolvidos com a área de moda como estilistas, modelos, celebridades, produtores de moda, jornalistas, lojistas e consumidores das grifes participantes da edição. Todavia, desde o ano 2001, o evento passou a ter transmissão *online* ao vivo, por meio da *Plataforma FFW* e do portal *Terra*, por meio dos quais todos os interessados, além de terem acesso em tempo real aos desfiles, podiam conhecer sobre o funcionamento dos bastidores e corredores do evento e acompanhar comentários de estilistas, jornalistas e personalidade sobre as criações apresentadas, via conteúdo veiculado na *SPFW TV*, produzida especialmente para cobertura do evento, o que permitia tanto maior acesso como maior impacto influenciador (GUERATO, 2010; CADDAAH, 2012).

A *FFW* é uma plataforma digital de conteúdo voltado para moda e cultura, lançada pela promotora de eventos Luminosidade em 2009, de propriedade de Paulo Borges, empresário e produtor de eventos que idealizou o *SPFW*. A plataforma publica conteúdos de todas as edições a partir do ano 2000 até o presente momento. Com o intuito de substituir o antigo portal *SPFW*, a *FFW* se tornou referência para o calendário da moda brasileira. O conteúdo se destaca por ter o maior acervo brasileiro de fotos de desfiles nacionais e internacionais. O portal foi o primeiro site de moda no Brasil a explorar a convergência de textos, fotos, áudios e vídeos, por isso a sua escolha como fonte principal de pesquisa (FASHION FORWARD, 2018).

Como citado anteriormente, para o desenvolvimento da pesquisa foram estabelecidas categorias-base distintas – o perfil de estilistas e o perfil de modelos participantes do evento *SPFW* entre os anos 2013 e 2017 –, e foram elaborados relatórios para cada vertente

⁴ A denominação campo nesse texto considerou a teoria de Pierre Bourdieu. O campo consiste em um espaço de lutas onde ocorrem as relações e disputas entre os agentes, grupos e estruturas sociais: “[...] os campos não são estruturas fixas. São produtos da história das suas posições constitutivas e das disposições que elas privilegiam” (BOURDIEU, 2001, p. 129).

investigativa. Nas análises sobre os(as) estilistas, foram contempladas as categorias gênero, cor, idade e perfil corporal dos(as) criadores(as) de moda citados nos textos e/ou presentes em cada desfile investigado. Primeiramente, foi realizada uma listagem de todos os nomes dos(as) profissionais participantes da Semana nos cinco anos de estudo, o que derivou no resultado de 122 estilistas. Em seguida, foram pesquisadas, no próprio portal *FFW* e em demais veículos de mídia que fizeram a cobertura do evento, matérias e entrevistas com estilistas para que assim fossem identificadas as características pretendidas, principalmente com relação à idade. Vale destacar que uma pequena parcela de estilistas não possuía todas as informações disponíveis nos meios escolhidos para a investigação, por isso, estes foram contatados via e-mail e redes sociais digitais particulares. Assim, a pesquisa alcançou a completude dos dados almejados.

Já para a pesquisa referente ao gênero, cor e perfil corporal de modelos participantes do evento, todos os dados foram coletados na plataforma *FFW*.

A nomenclatura para o perfil de cor considerou a norma instituída pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), que nomeia as cores branco, preto, pardo, amarelo e indígena para se referir à coloração de pele da população brasileira.

Para análise do perfil corpóreo, dividido entre as categorias corpo magro, mediano e gordo, utilizou-se como referência as definições cunhadas pelo fisiologista norte-americano William Herbert Sheldon, referente às características físicas que assim foram classificadas em três tipos: ectomorfo, mesomorfo e endomorfo. De acordo com essas definições, o corpo ectomorfo é esguio e magro, pois predominam os ossos sobre o tecido adiposo e os músculos, uma estrutura óssea estreita, com ombros mais curtos, cintura fina e caixa torácica estreita, conferido uma forma corporal retangular. As pernas são mais alongadas e magras e a largura do corpo reduzida. Já o perfil mesomorfo (definido aqui como biótipo mediano, pois se encontra entre os perfis ectomorfo e endomorfo) tem uma estrutura óssea grande, músculos mais fortes e definidos; forma corporal trapézio, possuindo certa facilidade em acumular gordura em algumas partes do corpo, como no abdômen. E, por fim, as pessoas de perfil endomorfo, geralmente consideradas gordas, que possuem maior quantidade de tecido adiposo em relação aos músculos e ossos, adquirem gordura facilmente, tendo aspecto corporal mais flácido que os demais, forma corporal arredondada e dificuldade para adquirir músculos (KISS, 1987; SABINO, 2017).

O corpo da/na moda na SPFW

Nas análises dos dados coletados, inicialmente foram tabuladas as características dos(as) estilistas. Nelas, no que concerne ao gênero, os resultados apontaram que a presença de estilistas mulheres foi maior (59%), embora a masculina tenha sido significativa (41%), demonstrando um aparente equilíbrio com relação às oportunidades de participação no evento no que se refere ao gênero. Todavia, se for analisado que no ensino superior em moda se formam majoritariamente mulheres e que, culturalmente, ao gênero femini-

no é mais frequentemente atribuído o interesse em assuntos relacionado à moda (ALÁRIO, 2007), os percentuais revelaram uma disparidade e predileção à participação de estilistas homens. Mesmo assim, é importante salientar que esse cenário é bem diferente do apresentado nos anos 1960-1970, início da configuração de um campo da moda no Brasil, em que, segundo Bonadio (2014), a figura criativa da moda nacional era majoritariamente masculina. Isso demonstra avanço no que diz respeito à presença feminina em posições privilegiadas no campo da moda, consequência, sem dúvida, de movimentos, políticas e conquistas das mulheres na segunda metade do século XX.

Quanto à cor e ao perfil corporal, manteve-se a feição branco e magro, recorrente tanto nos croquis e escolhas de modelos, quanto na própria estrutura corpórea dos(as) estilistas.

De todos(as) estilistas participantes, 75,4% eram brancos e 67,2% magros, em que a magreza recaiu mais entre as mulheres, que representaram 61% do total, dados que relatam preferências, continuidades e imposições implícitas e explícitas de boa parte do sistema da moda que, como já apontava Barthes (2009), expressa-se também no imperativo do rigor, estruturada em condutas estruturantes bastante enraizadas, do ponto de vista de Bourdieu (2006). Embora, ambos os autores tenham teorizado práticas de moda ocorridas especialmente na França dos anos 1960, a força condicionante desse *habitus* reverberou em muitos outros países e por várias décadas posteriores. *Habitus* são “os princípios geradores das práticas distintas e distintivas dos agentes em um determinado campo” social, de modo que estes se comportam condicionados a uma estrutura de conduta já incorporada pelo contexto, percebida como comum/habitual (BOURDIEU, 1996, p. 22).

Na moda, essa força condicionante se deve, por exemplo, ao fato de a França, desde o século XIX, ser considerada o berço da moda e, por isso, suas propostas de moda terem forte adesão em outras partes do mundo. No Brasil, tal influência se intensifica pela história de colonização do país por países europeus, que de forma enfática impuseram modos estrangeiros ao vestuário e, posteriormente, à moda nacional, que pela ação de seus agentes conservou tal prática de copiar modelos e condutas vindos de fora do país (BRAGA; PRADO, 2011).

Sob esse aspecto, o corpo do(da) estilista brasileiro(a) pode ser considerado tanto imperativo, aquele que cria e seleciona os perfis corpóreos que desfilarão suas coleções, quanto dominado, à medida em que é configurado e reconfigurado conforme os ditames percebidos como valorosos em seu contexto. Isto é, o *habitus* que estabelece as condutas deste microcosmo social é conservado, pois o(a) estilista (agente com capital simbólico de poder) é tanto estruturante como estruturado pelas forças culturais marcadoras dessa estética hegemônica, que ainda no século XXI insiste em reproduzir aparência europeia.

No Brasil, até a segunda metade do século XX, grande parte da conduta de moda adotada no país era incorporada da Europa (o que, em menor dimensão, permanece nos dias atuais), por meio da reprodução de usos e maneiras inicialmente trazidos pelos colonizadores e, depois, pela vinda da corte portuguesa ao país, no século XIX, fazendo com que a família real exercesse papel importante na moda que os brasileiros adotavam, influenciando a permanência e fortalecimento de representações estrangeiras em terras tropicais.

As modas e os modos seguidos também eram difundidos pelas revistas e folhetins de moda da época, que estabeleciam todo um código vestimentar e de moda a ser seguido e copiado, o que incluía o corpo. Nesse período, os produtos de moda (acessórios, sapatos, meias, roupas, espartilhos, maquiagem) e imagens de referência quanto à beleza eram importados da considerada capital da moda – Paris – e chegavam ao Brasil via encomenda ou trazidos de navio para assim atenderem à elite, enquanto os menos favorecidos copiavam e reproduziam as vestimentas usadas por ela. Homens e mulheres, em busca de status e do que consideravam como elegante, refletiam os modos e costumes dos europeus que, no caso do corpo, privilegiavam o biótipo magro (BRAGA; PRADO, 2011).

O estereótipo do corpo magro se torna paradigma no campo da moda, convertendo-se em agente dominante. Assim, estilistas incorporaram esse biótipo (67,2% dos(as) estilistas participantes da SPFW eram magros) como forma de serem pertencentes, em alguma medida, a esse modelo. Se o(a) estilista pode ser percebido(a) como agente decisivo dos padrões e corpos da moda, sua seleção de corpo indicava um arquétipo por ele(a) considerado valoroso. Sendo assim, ele(a), entendendo-se como também representante dessa estética, visava ter ou se aproximar do ideal de corpo privilegiado em suas escolhas.

Mesmo o habitus sendo um mecanismo condicionado e condicionante das práticas sociais, ele não está fechado, resistente às mudanças, pois são os agentes, de acordo com seus interesses e de posse de posições privilegiadas que permitem articulação em determinado campo social, que implicarão em suas transformações ou permanências. “O habitus não é destino como se vê às vezes. Sendo produto da história, é um sistema de disposição aberto, que é incessantemente confrontado por experiências novas e assim incessantemente afetado por elas” (BOURDIEU, 1992, p. 108). Nessa tangente, cabe ressaltar que a conservação de práticas não é algo obrigatório, mas sim uma estratégia de agentes para se posicionarem no campo que atuam, por reconhecerem que tais posicionamentos lhes conferem capital simbólico e status positivo.

Ainda sobre o assunto corpo, a idade foi outra característica analisada, em que foram elencadas 4 subcategorias, que derivaram os seguintes resultados: 56,6% dos(as) estilistas possuíam de 31 a 45 anos de idade; 30,3% de 46 a 60 anos; 7,4% de 22 a 30 anos, e 5,7% acima de 60 anos. Sendo assim, foi verificado que os(as) criadores(as) de moda do evento pertenciam à fase etária adulta, totalizando 86,9% deles(as), enquanto os extremos de idade contemplados apresentaram percentuais menores. Para a divisão das subcategorias de idade foram observadas as definições estabelecidas pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990), que considera o fim da adolescência aos 18 anos e o início da fase adulta jovem entre 18 e 21 anos, e o Estatuto do Idoso (Lei nº 10.741, de 1 de outubro de 2003), que define a pessoa idosa como aquela que tem 60 anos ou mais (BRASIL, 1990; BRASIL, 2003).

O conjunto de informações sobre gênero, cor, idade e perfil corporal dos(as) estilistas está representado no quadro 1 a seguir.

QUADRO 1 – PERFIL DE ESTILISTAS PARTICIPANTES DA SPFW ENTRE 2013 E 2017
GÊNERO, COR, IDADE E PERFIL CORPÓREO.

GÊNERO	COR	IDADE	PERFIL CORPÓREO
59% feminino (72 mulheres)	75,4% brancos(as) (59 mulheres e 32 homens)	7,4% (22 a 30 anos) (5 mulheres e 5 homens)	67,2% magro(a) (50 mulheres e 32 homens)
41% masculino (50 homens)	18,2% pardos(as) (5 mulheres e 17 homens)	56,6% (31 a 45 anos) (40 mulheres e 28 homens)	23% mediano(a) (15 mulheres e 13 homens)
	4% amarelos(as) (4 mulheres e 1 homem)	30,3% (46 a 60 anos) (21 mulheres e 16 homens)	9,8% mediano(a) para gordo(a) (4 mulheres e 8 homens)
	2,4% pretos(as) (1 mulher e 2 homens)	5,7%(acima 60 anos) (4 mulheres e 3 homens)	0% gordo(a)
	0% indígena		

FONTE: As autoras, 2017, com base nas referências indicadas na nota 3.

Os dados apresentados no quadro 1 fazem ressoar a recusa/resistência do campo da moda (aqui interpretado pelas características de estilistas do *São Paulo Fashion Week*) ao biótipo gordo, negro e de terceira idade, em contrapartida à presença significativa de pessoas brancas, magras, jovens ou adultas na composição do grupo de estilistas que participavam do evento. Isso porque a ausência de pessoas com esse perfil nos cargos de estilo aqui analisados não pode ser justificada pela composição populacional do Brasil, já que, de acordo com pesquisa realizada pelo Ministério da Saúde em 2015, “o índice de brasileiros acima do peso segue em crescimento no país – mais da metade de população está nesta categoria (52,5%) e destes, 17,9% são obesos” (FORMIGA, 2015).

Ainda conforme dados do IBGE, entre os anos 2012 e 2016 44,2% dos brasileiros(as) se autodeclararam brancos(as), enquanto 46,7% e 8,2% pardos(as) e pretos(as) respectivamente, e as pessoas com 60 anos ou mais representaram 14,4% da população (PNAD, 2017), evidências que confirmam a situação de minoria social dessas pessoas no espaço estudado.

O quadro percentual dos grupos observados enfatiza a questão da minoria social, porque esta não diz respeito a uma minoria estatística, de uma parte menos numerosa da população, mas de inferioridade com relação a posição social, de possibilidades e oportunidades de entrada e pertencimento a um contexto que, no caso estudado, refere-se à minoria de corpos diversos, fora do padrão, no campo da moda. Assim, considerando que os biótipos pertencentes à minoria social aqui abordada possuíam menos poder que os entendidos como ideais (jovem, branco e magro), as escolhas estratégicas dos(as) estilistas sinalizavam os valores deste grupo, fato que reverberou nas escolhas dos corpos de modelos que representaram suas criações, como descrito a seguir.

Para as análises do perfil dos(as) modelos que desfilaram na *São Paulo Fashion Week* no período pesquisado, foram verificadas 10.936 páginas *online*, nas quais eram expostos(as) modelos desfilando nas apresentações das coleções correspondentes às 10 edições investigadas. Foi elaborada uma tabela específica para compreensão de qual biótipo foi privilegiado no evento, de acordo com as categorias ano do evento, marca desfilada e quantidade de *looks* desfilados por marca, pois a análise focou nas aparições de *looks* desfilados por modelos e não na quantidade de modelos, visto que era comum a repetição desses(as) profissionais durante o desfile.

No momento de caracterização dos perfis dos(as) modelos ocorreram dificuldades na categoria cor, em especial na distinção entre as cores branco e pardo, por conta das interferências de maquiagem, máscaras, roupas sobre rosto e corpo, além dos efeitos de iluminação que comprometeram o reconhecimento. Deste modo, para a categoria cor foram unificadas as cores branco e pardo em uma só categoria designada: “branco ou pardo”, além das cores preto, amarelo (de origem nipônica) e vermelho (de origem indígena). E, na categoria perfil corporal, foram verificados a quantidade de *looks* desfilados por corpos altos e magros, definidos aqui como o padrão de corpo contemplado nas manifestações de moda, e de biótipos fora desse padrão (em que em termos de corpo, para esse artigo privilegiou-se o perfil mediano e gordo).

A categoria idade também foi verificada e por meio dela foi analisada a quantidade de *looks* desfilados por modelos jovens ou adultos(as) com idade de 18 a 45 anos, e modelos acima de 46 anos, intitulados(as) como adultos/maduros(as) ou de terceira idade, usando para tal as mesmas diretrizes adotadas anteriormente para a verificação do perfil de estilistas.

No primeiro ano de análise, 2013, houve 55 marcas participantes, que totalizaram 1.753 *looks* desfilados, isto é, 1.753 aparições de modelos nas passarelas do evento. Destes(as), 1672 eram de cor branca ou parda (95,3%), 73 modelos de cor preta (4,2%) e 8 de cor amarela (0,5%). Quanto ao perfil de corpo desfilado neste ano, 100% corresponderam ao biótipo magro e jovem/adulto(a).

Já no ano 2014, 70 grifes desfilaram suas coleções, somando 2.344 modelos exibidos(as), em que 2133 aparições foram de modelos brancos(as) ou pardos(as) (91%), 207 de cor preta (8,8%) e 4 de cor amarela (0,2%), apresentando um aumento de mais de 50% da presença de corpos negros em comparação ao ano anterior. Referente ao perfil corpóreo, as manifestações permaneceram as mesmas, isto é, nenhum(a) modelo diferente do biótipo magro desfilou no evento, e quanto à categoria idade, 100% eram jovens ou adultos(as).

O ano de 2015, que teve 70 marcas desfiladas entre as edições de Primavera/Verão 2016 e Outono/Inverno 2016, houve uma maior diversidade de corpos nas passarelas, embora ainda pouco expressiva. Isso porque dos/das 2.355 modelos do casting, 212 eram negros(as), correspondendo a 9%, 13 eram de cor amarela (0,6%) e 2.130 eram de cor branca ou parda (90,4%). E nas categorias perfil de corpos e idade, houve 1 modelo com biótipo gordo (0,04%) dentre os(as) 2354 modelos magras(os) (99,96%), e 8 modelos adultos(as) maduros(as) ou de terceira idade (0,3%) em relação aos demais 2.347 que participaram (99,7%).

Em 2016, algumas propostas se destacaram no que diz respeito a tipos de corpos desfilados. A marca FH, do estilista Fause Hatén, apresentou bonecas brancas no lugar de modelos, e o estilista Ronaldo Fraga escolheu 1 mulher e 4 homens refugiados de guerra que

residiam no Brasil para compor os desfiles da edição Primavera/Verão 2017, e mulheres transgêneras para representarem todo seu grupo de 32 modelos na edição de Outono/Inverno 2017. A marca estreante, LAB, escolheu 70% de modelos negras(os) para seu desfile. Neste ano, 62 marcas estiveram presentes na *São Paulo Fashion Week* e 2.178 *looks* foram desfilados, sendo 1.905 por modelos brancos(as) ou pardos(as), correspondendo a 87,4% dos(as) profissionais participantes, 266 de cor preta (11,9%) e 7 de cor amarela (0,4%). Na categoria corpo, 2.156 pessoas apresentaram perfil magro (99%), 19 modelos biótipo mediano (0,9%) e 3 modelos corpos gordos (0,1%). Na análise da idade, a maioria de jovens ou adultos prevaleceu – 2177 modelos –, correspondendo a 99,96% do total, enquanto apenas 1 modelo era pertencente à terceira idade (0,04%).

No último ano de investigação, 2017, foi reiterada a permanência de corpos que vem sendo reforçada pelas escolhas de marcas e estilistas que participaram do evento, ainda que com o maior percentual de modelos fora do padrão de cor, corpo e idade dos cinco anos investigados. Em 2017, 78 grifes participaram, totalizando 2.306 aparições de modelos. Houve a presença de 327 modelos pretos desfilando (14,2%), 5 de cor amarela (0,2%) e a grande maioria, 1974, de cor branca ou parda (85,6%). O predomínio de corpos magros também foi recorrente, sendo que 2267 modelos (98,4%) tinham esse perfil, seguido de 29 pessoas com corpos medianos (1,2%) e 10 com corpos gordos (0,4%). Quanto à idade, 2306 modelos (99%) eram jovens/adultos(as), em detrimento da idade adulta/madura ou terceira idade, que mesmo com o maior número, 25 pessoas, representou 1% das participações.

Sobre o ano de 2017, é importante salientar que nas duas edições da SPFW foi possível notar uma incipiente diversificação de corpos; foram verificados, além dos 10 modelos gordos(as) e 25 pessoas com perfil de idade adulto/maduro(a) ou terceira idade, 2 modelos com alguma deficiência corporal, 2 com vitiligo (doença caracterizada, segundo Bruna (2018), pela diminuição ou falta de melanina em determinadas áreas do corpo, gerando manchas brancas nos locais afetados), 92 com tatuagens e/ou piercings, 25 aparições de modelos do sexo feminino com cabelos raspados e 9 mulheres transgêneras. Ou seja, estéticas pouco visualizadas nos desfiles de moda do evento, que assim eram apresentadas como novidade, atributo importante para lançamentos de moda, além de serem congruentes com movimentos em prol da “representatividade” que emergia no período e, por isso, influía numa percepção positiva de consumidores e demais agentes de poder da moda.

O conceito de representatividade, seja na moda ou em outras esferas culturais, era assunto tratado por diversos meios de comunicação. As reivindicações de parte da sociedade, refletidas em posturas de consumidores que discutiam o tema, passaram a pressionar, de variadas formas, condutas que contemplassem a multiplicidade e heterogeneidade das manifestações e possibilidades sociais que vieram à tona nesse período, entre elas a representatividade étnica, corpórea, sexual e de gênero, fato que passou a influir, mesmo que de forma incipiente, nas expressões de moda de alguns estilistas da SPFW.

Os quadros 2, 3 e 4 demonstram de forma clara a caracterização realizada sobre as aparições de modelos no maior evento brasileiro de moda, nos anos de 2013 a 2017.

QUADRO 2 – PERFIL DE MODELOS PARTICIPANTES DA SPFW ENTRE 2013 E 2017 – COR

ANO/RESULTADOS	2013	2014	2015	2016	2017
% de modelos de cor branca ou parda	95,3%	91%	90,4%	87,4%	85,6%
% de modelos de cor preta	4,2%	8,8%	9%	12,2%	14,2%
% de modelos de cor amarela	0,5%	0,2%	0,6%	0,4%	0,2%
% de modelos de cor vermelha	0%	0%	0%	0%	0%

FONTE: As autoras, 2017, com base nas referências indicadas na nota 3.

QUADRO 3 – PERFIL DE MODELOS PARTICIPANTES DA SPFW ENTRE 2013 E 2017 – IDADE

ANO/RESULTADOS	2013	2014	2015	2016	2017
% de modelos com idade jovem/adulta (entre 18 e 45 anos)	100%	100%	99,7%	99,96%	99%
% de modelos com idade adulta/madura ou terceira idade (acima de 46 anos)	0%	0%	0,3%	0,04%	1%

FONTE: As autoras, 2017, com base nas referências indicadas na nota 3.

QUADRO 4 – PERFIL DE MODELOS PARTICIPANTES DA SPFW ENTRE 2013 E 2017 – CORPO

ANO/RESULTADOS	2013	2014	2015	2016	2017
% de modelos com corpo magro	100%	100%	99,96%	99%	98,4%
% de modelos com corpo mediano	0%	0%	0%	0,9%	1,2%
% de modelos com corpo gordo	0%	0%	0,04%	0,1%	0,4%

FONTE: As autoras, 2017, com base nas referências indicadas na nota 3.

É interessante constatar que, no período pesquisado, a maioria dos(as) modelos com perfil de beleza fora do padrão era homem, revelando que o modelo consolidado de beleza ainda recaiu de forma mais latente no corpo feminino. Também que, quando havia a presença de modelos fora do arquétipo tradicional, como modelos transgêneros(as), por exemplo,

a marca ou estilista defendia em sua proposta de coleção questões correlacionadas, como diversidade de gênero, a tolerância da diferença etc. Isto é, a apresentação de corpos distintos precisava ser justificada por um tema de coleção ou por uma “bandeira política”, publicitária, que explicava as escolhas.

Nesse sentido, é possível observar que a escolha de modelos para os desfiles permaneceu conservando uma estrutura bem consolidada quanto a padrão de beleza. E, quando esse comportamento foi diverso, em poucos episódios, demonstrava a busca dos(as) estilistas e das marcas por atenderem, especialmente, as demandas comportamentais de consumidores(as) de suas coleções, em prol de seus negócios. Mesmo assim, não se pode desconsiderar a postura de tais estilistas e marcas, que iam à contramão de uma cultura muito enraizada nesse contexto, que privilegiava e privilegia o corpo mais jovem, magro, alto e branco.

Ao considerar o período estudado como um todo, foi constatado que o percentual de aparições de modelos brancas(os) ou pardas(os) em todas as edições do evento correspondeu a 89,7%, enquanto foram 9,9% de modelos pretos(as), 0,4% de modelos de cor amarela (origem nipônica) e nenhum(a) modelo de cor vermelha (origem indígena). Entre eles(as), participaram 99,7% com idade entre 18 e 45 anos e 0,3% com faixa etária superior a 46 anos, bem como 99,4% de magros(as), 0,5% com corpos medianos e 0,1% de gordos(as).

Considerações finais

Os resultados provenientes do levantamento dos dados das aparições de estilistas e modelos no evento *SPFW* permitiram compreender parte das configurações e propostas da moda brasileira com relação ao corpo entre os anos 2013 e 2017. De acordo com estes dados, é possível afirmar que o funcionamento da moda brasileira, representada aqui pelo *locus do São Paulo Fashion Week*, privilegia majoritariamente corpos brancos, magros, jovens/adultos, o que salienta a manutenção de um padrão estético de beleza reforçado pela moda por diversas décadas.

Em matéria para o jornal *O Estado de São Paulo*, Brooke Erin Duffy, professora americana da Universidade de Cornell, especializada em estudos sobre mídia e cultura de consumo, afirmou que o padrão de corpo/beleza idealizado na moda “geralmente é alto, branco, magro e com porte aristocrático” (MARTIN, 2016). Esse ideal se difundiu nos anos 1920, momento em que a cultura de consumo americana e o ramo de modelos cresceram simultaneamente, instituindo esse perfil como o adequado. No contexto atual, a beleza constitui uma forma de aceitação social, qualidades estéticas explicitadas nos atributos físicos que são constantemente veiculados pela mídia. O corpo é, então, um produto cultural, histórico e social que se fragmentou e se recompôs (DEL PRIORE, 2000) ao longo do tempo, moldando-se a variadas modas.

O grau de diversidade dos perfis de estilistas e modelos investigados foi ínfimo, predominando o biótipo branco, magro e de idade jovem/adulta. Essa constatação revelou que a *SPFW*, enquanto expressão importante do Brasil para o mundo por meio da moda, não representa a multiplicidade de corpos presentes no país. Contrapondo os percentuais obtidos nessa pesquisa aos dados do IBGE de 2016 quanto à cor/etnia, por exemplo – que aponta-

ram que há no Brasil uma população de 54,9% de negros e pardos, e 44,2% de brancos –, a discrepância é latente. E quando a análise se volta aos parâmetros de dimensão física/biótipo, o corpo magro e jovem/adulto predomina em detrimento do físico gordo e adulto/maduro ou de terceira idade, e a recusa destes corpos também se apresenta no cenário da moda exposta no evento (SARAIVA, 2017).

As práticas são fruto de representações, amparadas no poder simbólico construído por um determinado grupo e em um determinado tempo histórico e espaço social, estruturados por reproduções de papéis sociais considerados importantes ao longo da história, e que são reforçados pelas práticas dos agentes de poder desse espaço (MARTINS, 2015). Não se pode perder de vista que o São Paulo Fashion Week é um evento com fins comerciais, de promoção das marcas ali apresentadas em busca de imagem positiva que se converta em vendas. Também, que parte das estratégias do evento não só buscava estar em sintonia com perspectivas internacionais como refletia um padrão recorrente em outras fashion weeks e mídias de moda, principalmente a imprensa, sob a eficácia das revistas. Novelli (2014), em seu estudo sobre a “branquidade” dominante presente nas revistas Vogue Brasil e Vogue Paris no século XXI, deixa evidente que esse padrão corporal (inter)nacional é uma cultura ainda muito enraizada no campo da moda.

Nessa perspectiva, o corpo dos(as) modelos, em especial, é mais um artifício que o mercado utiliza para impulsionar o consumo, isto é, o corpo que “serve” à moda necessita se moldar as preferências instituídas. Assim, entendendo o papel da moda como orquestradora de condutas a serem copiadas e seguidas, esse corpo da moda apresentado na SPFW, por sua vez, torna-se o corpo desejado que, segundo Mesquita e Castilho (2012), incita a padronização e o culto de um ideal, causando uma influência negativa naqueles que são impactados pela sedução que as imagens promovem, e que em boa parte das vezes não conseguem alcançá-las.

A aparência, então, pode ser entendida como uma característica de nivelamento social. Estilistas seguem ideias dominantes, bem como impõem (de cima pra baixo) esse padrão. A moda, como um dos universos do belo, age como “curadora” da entrada daqueles(as) tidos(as) como detentores(as) de uma estética privilegiada, que atende aos critérios do belo instituídos. É a estética definindo grupos e posicionamentos.

A cultura de valorização do corpo é um fato na sociedade contemporânea. No Brasil, segundo Goldenberg (2007), o corpo constitui-se como um dos capitais (físico, simbólico, social) centrais da cultura, identificando e distinguindo os sujeitos, sendo objeto de desejo, expressão e admiração. “O corpo, muito mais do que as roupas, se transforma em símbolo que consagra e torna evidentes as diferenças entre classes sociais” (GOLDBERG, 2007, p. 103). Para Samarão (2017, p. 50), “o século XXI traz a obsessão por ser magro, por ter um corpo musculoso, ‘perfeito’, isento de qualquer descuido ou preguiça [...], à prova de velhice, um corpo que se torna, cada vez mais, um objeto de design”.

Tal afirmação se mostra congruente com os resultados apresentados nesse artigo, pois o ser humano molda sua corporeidade com símbolos que ele sabe que os outros de

sua sociedade saberão ler, conformando uma construção visual frente a grupos que almeja pertencer, passando por preceitos morais e estéticos, tradicionais ou não, que influem em suas ações (SANTAELLA, 2004). No caso dos corpos presentes no evento *SPFW*, sejam de estilistas, sejam de modelos escolhidos(as) por eles(as), foi comunicada a continuidade de um arquétipo tradicional e predileto da moda. Os mesmos valores culturais que influem nas escolhas dos(as) modelos agem sobre aqueles(as) que os(as) escolhem, os(as) estilistas.

Ainda, a moda, por estar carregada de códigos e ser um meio de expressão individual e coletiva, tornou-se importante na disseminação de vertentes do comportamento da sociedade, por motivos ideológicos e/ou por interesses econômicos (LIPOVETSKY, 1989). Portanto, refletindo sobre o corpo expresso nas manifestações da *SPFW*, objeto deste estudo, a afirmação que deu título a esse texto se confirma: “a moda brasileira é jovem, branca e magra”. Por meio dos corpos presentes no evento, sejam os de estilistas, sejam os de modelos escolhidos(as) por eles(as), foi comunicada a continuidade de um arquétipo corpóreo tradicional nas aparições de moda, benquistado por seus agentes.

Diante desse cenário, a expectativa que se insere é de que transformações ocorram, tanto no evento São Paulo Fashion Week quanto em outras áreas do “mundo fashion”, tornando a moda brasileira, em termos de corpos, mais representativa de toda sua heterogeneidade.

Referências

ALÁRIO, Mônica Agda de Souza. **Os estilistas e a produção de moda**. 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2007. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106287/alario_mas_dr_arafcl.pdf?sequence=1. Acesso em: 2 jan. 2018.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Tradução Lúcia Olinto. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960**. 1. ed. São Paulo: Versos, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução Mariza Corrêa. 11. ed. Campinas: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Tradução Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. O costureiro e sua grife – contribuição para uma teoria da magia. *In: A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira e Maria da Graça Jacintho Setton. São Paulo: Zouk, 2006.

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. **História da moda no Brasil** – das influências às autorreferências. 2. ed. São Paulo: Disal, 2011.

BRASIL. **Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990**. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1990. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 13 fev. 2018.

BRASIL. **Lei no 10.741, de 1º de outubro de 2003**. Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.741.htm. Acesso em: 13 fev. 2018.

BRUNA, Maria Helena Varella. **Vitiligo**. Drauzio Varella. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/vitiligo/>. Acesso em: jul. 2018.

CADDAH, Sergio. SPFW começa com transmissão ao vivo no FFW: saiba tudo aqui. **Fashion Forward**, 19 jan. 2012. Disponível em: <http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/a-spfw-vem-ai-veja-o-line-up-completo-da-edicao-inverno-2012/>. Acesso em: 1 dez. 2017.

CAMELO, Priscila. M.; COELHO-COSTA, Ewerton R. Semana de Moda e Turismo de Eventos no Brasil. **Revista Rosa dos Ventos – Turismo e Hospitalidade**, v. 8, n. III, p. 301-310, jul.-set., 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18226/21789061.v8i3p301>. Acesso em: 1 dez. 2017.

CHLAMTAC, Alexia. A história do SPFW e o crescimento da moda brasileira. **Costanza Who?**, 14 out. 2015. Disponível em: <http://costanzawho.com.br/historia-da-moda/historia-do-spfw/>. Acesso em: 2 dez. 2017.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2000.

DINIZ, Pedro. Moda celebra 20 anos da SPFW em temporada de mudança. **Folha de S. Paulo**, 7 nov. 2014. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1544292-moda-celebra-20-anos-da-spfw-em-temporada-de-mudanca.shtml>. Acesso em: 1 nov. 2017.

FASHION FORWARD. 2018. Disponível em: <http://ffw.uol.com.br>. Acesso em: 1 fev. 2018.

FORMIGA, Isabella. Excesso de peso atinge 52,5% dos brasileiros, segundo pesquisa Vigitel. **G1**, 15 abr. 2015. Bem Estar. Disponível em: <http://g1.globo.com/bemestar/noticia/2015/04/excesso-de-peso-atinge-525-dos-brasileiros-segundo-pesquisa-vigitel.html>. Acesso em: 29 jan. 2018.

GOLDENBERG, Mirian. **O corpo como capital**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

GUERATO, Ariane Magalhães. **Turismo e consumo: um estudo da SPFW**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Turismo) – Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2010.

IEMI – Instituto de Estudos e Marketing Industrial. **Estudo da competitividade do setor do vestuário no estado do Paraná**: relatório setorial, 2013.

KISS, Maria Augusta Peduti Dalmolin. **Avaliação em educação física: aspectos biológicos e educacionais**. São Paulo: Manole, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARTIN, Crystal. Por que a indústria de beleza ignora as modelos plus size? **O Estado de São Paulo**, 22 jul. 2016. Emais. Disponível em: <http://emails.estadao.com.br/noticias/moda-beleza,por-que-a-industria-de-beleza-ignora-as-modelos-plus-size,10000064377>. Acesso em: 20 jan. 2018.

MARTINS, Ana Caroline. Siqueira. **“A nossa diferença é a criatividade!”: A configuração do setor industrial de moda em Cianorte/PR**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2015. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/bitstream/tede/2022/1/Ana%20C%20Siqueira%20Martins.pdf>. Acesso em: 9 maio 2019.

MESQUITA, Cristiane.; CASTILHO, Kathia. **Corpo, moda e ética: pistas para uma reflexão de valores**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

NOVELLI, Daniela. **A branquidade em Vogue (Paris e Brasil): imagens da violência simbólica no século XXI**. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/123183/327370.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 7 maio 2019.

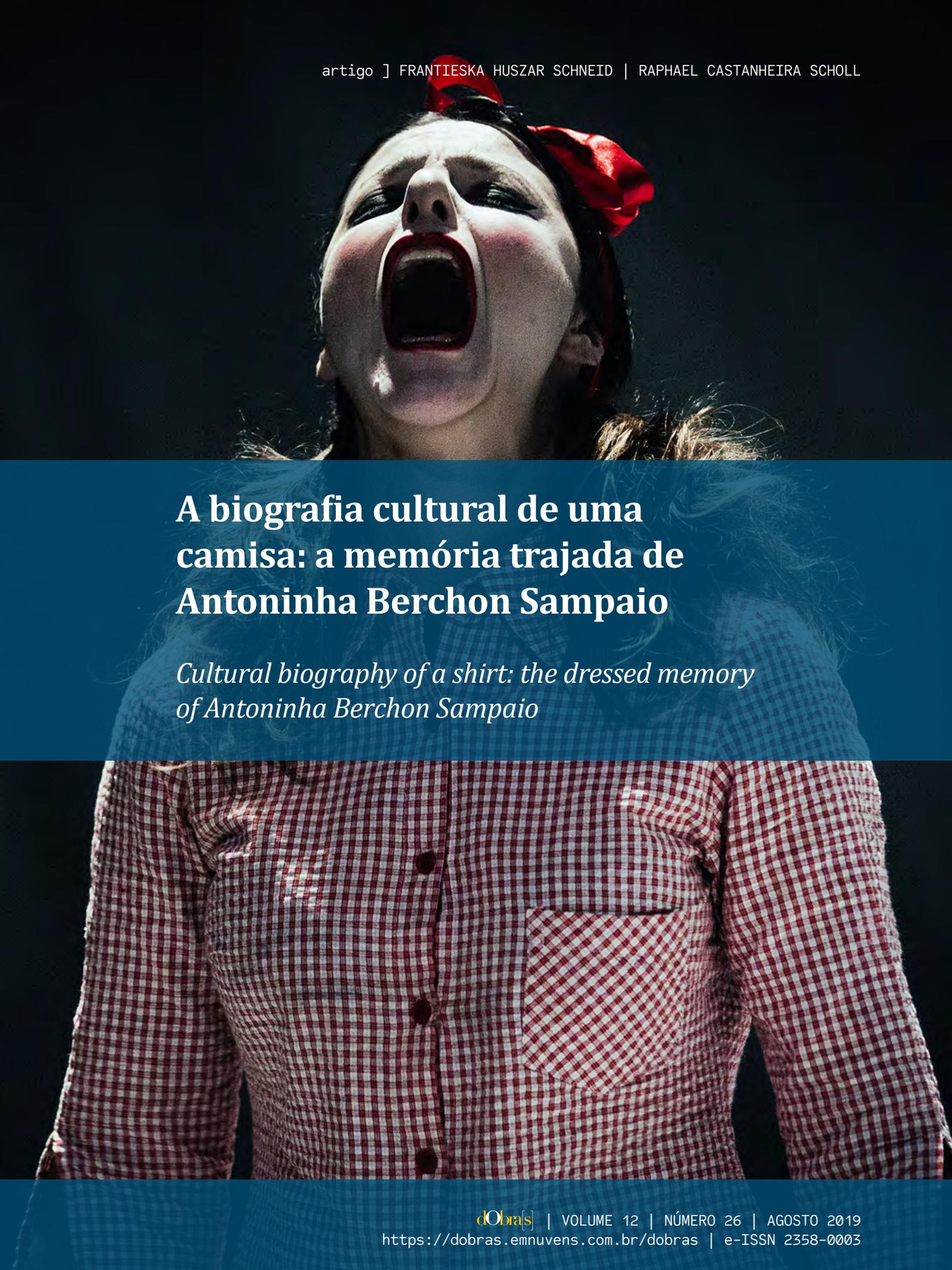
PNAD 2016: população idosa cresce 16,0% frente a 2012 e chega a 29,6 milhões. **Agência IBGE**, 24 nov. 2017. Estatísticas Sociais. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/18263-pnad-2016-populacao-idosa-cresce-16-0-frente-a-2012-e-chega-a-29-6-milhoes>. Acesso em: 20 jun. 2018.

SABINO, Marcos. Ectomorfo, mesomorfo, endomorfo: qual o meu somatotipo corporal? **Tá fitness**, 2 jul. 2017. Disponível em: <http://tafitness.net/ectomorfo-mesomorfo-endomorfo-somatotipo-corporal/>. Acesso em: 4 mai. 2019.

SAMARÃO, Lilianny. O espetáculo da publicidade: a representação do corpo feminino na mídia. **Contemporânea UERJ**, n. 8, p. 45-57, 2007. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_08/04LILIANY.pdf. Acesso em: 2 jul. 2019.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2004.

SARAIVA, Adriana. População chega a 205,5 milhões, com menos brancos e mais pardos e pretos. **Agência IBGE**, 24 nov. 2017. Estatísticas Sociais. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores.html>. Acesso em: 22 jan. 2018.



A biografia cultural de uma camisa: a memória trajada de Antoninha Berchon Sampaio

*Cultural biography of a shirt: the dressed memory
of Antoninha Berchon Sampaio*

FRANTIESKA HUSZAR SCHNEID¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9351-0776>

RAPHAEL CASTANHEIRA SCHOLL²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7161-2715>

[resumo] O artigo busca destacar uma peça de vestuário do acervo que pertenceu à Sra. Antoninha Berchon Sampaio, uma figura relevante na sociedade de elite do Rio Grande do Sul. Esta peça e todas as outras que compuseram o acervo, serviram de aporte para o projeto “Memória Trajada”, que se propôs a pesquisar o traje como objeto cultural a partir dos pressupostos de Prown (1982), Andrade (2006; 2008) e Gies (2008). O objetivo geral do estudo foi pesquisar uma camisa de Antoninha Berchon, abordando questões relacionadas aos arquivos pessoais (ARTIÈRES, 1998; BELLOTO, 2006; VIDAL, 2007; CUNHA, 2008), interligando estes a temas que tratam da moda e seus elos com a memória e a cultura material. Justifica-se a escolha de tal pesquisa por entender as diversas possibilidades metodológicas da roupa como um artefato cultural e da circulação do traje por meio de diferentes sujeitos em seus corpos, imagens e espaços. A metodologia utilizada nesta pesquisa teve como base o estudo de Andrade (2006; 2008) sobre artefatos têxteis, porém adaptado ao acervo analisado. Almejou-se a construção de uma tessitura interdisciplinar, na qual se entrelaçaram diversos campos do saber e estes são fundamentais para entender as mensagens que os artefatos contam. Assim sendo, pode-se afirmar a importância da relação da roupa como objeto que carrega e narra memórias.

[palavras-chave] **Acervo de vestuário. Memória trajada. Cultura material.**

¹ Mestre e doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Docente do curso de Design de Moda do Instituto Federal Sul-rio-grandense. E-mail: frantieskahs@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2346887754842567>.

² Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Docente do curso de Design de Moda do Instituto Federal Sul-rio-grandense. E-mail: raphasholl@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1162131987927410>.

[abstract] This paper aims to highlight a piece of the clothing collection which belonged to Mrs. Antonia Berchon Sampaio, a relevant figure in the elite society of Rio Grande do Sul. The collection in question is composed of pieces of clothing that made up the personal wardrobe of Mrs. Berchon. This piece and all the others that composed the collection served as a contribution to the “Dressed Memory” project, which had the purpose of researching costume as a cultural object based on the contributions of Prown (1982), Andrade (2006; 2008), and Gies (2008). The overall objective of the study was to investigate a shirt which belonged to Antoninha Berchon, addressing issues related to personal files (ARTIÈRES, 1998; BELLOTO, 2006; VIDAL, 2007; CUNHA, 2008), and linking these with fashion and its connections with memory and material culture. The choice of this research is justified since it is possible to understand the various methodological possibilities of clothing as a cultural artifact and the circulation of the costume through different subjects in their bodies, images, and spaces. The methodology used in this research was based on the study of Andrade (2006; 2008) on textile artifacts but adapted to the analyzed acquis. The objective was to build an interdisciplinary tessitura, intertwining several fields of knowledge; these are fundamental to understand the messages spoken by the artifacts. Therefore, it is possible to reassure the importance of the relationship of clothing as an object that carries and narrates memories.

[keywords] Clothing collection. Dressed memory. Material culture.

Recebido em: 14-03-2019.

Aprovado em: 23-04-2019.

Introdução

A pesquisa apresentada nesse artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa “Memória Trajada”, que estuda o acervo de Antoninha Berchon Sampaio e suas relações com a memória. Para o presente trabalho, fez-se uma análise da biografia cultural de uma camisa, peça esta que habitou o guarda-roupa desta senhora, considerada agente do patrimônio cultural do Rio Grande do Sul³. Antoninha não é o objeto de pesquisa do presente estudo, porém é imprescindível saber mais do corpo e alma que habitou em primeira mão a camisa.

O estudo pretende provocar reflexões resultantes da costura entre moda, memória, acervo e biografia cultural. Tais considerações só são permitidas se alinhavadas com apontamentos da cultura material (PROWN, 1982; MENESES, 1998; GLASSIE, 1999; MILLER, 2005; ANDRADE 2011; GIES, 2013). Para compreender as relações entre moda e memória, a pesquisa buscou apoiar-se em estudos já existentes que apresentaram inter-relações entre ambos os temas, esclarecendo o caráter interdisciplinar que se estabelece nos trabalhos que versam acerca da moda e seus múltiplos caminhos, sejam eles históricos, sociológicos, econômicos, antropológicos, estéticos, psicológicos, e outros tantos atributos que resultam em diversas variáveis para compreensão da moda para além do seu cunho material.

Foram priorizados dois procedimentos metodológicos para a construção da pesquisa. Primeiro, foi realizada uma revisão bibliográfica acerca dos temas e, em seguida, foi aplicado o procedimento metodológico de caráter prático (PROWN, 1982; ANDRADE, 2008) para o desenvolvimento da análise de uma peça do acervo de vestuário da personagem em questão.

Desta forma, o texto foi organizado da seguinte forma: primeiro, é feita uma revisão bibliográfica sobre as relações de moda com memória, utilizando Stalybrass (2012), Perrot (1989), Simili (2012) e Benarush (2012; 2014; 2015); logo após, é realizado um estudo da roupa pelo viés da cultura material, baseando-se em Prown (1982), Meneses (1983; 1998), Taylor (2004), Andrade (2006; 2008; 2011; 2016), Gies (2008; 2013) e Miller (2013); para então, chegar na biografia cultural⁴ da camisa analisada, fundamentada nos estudos de Andrade (2006; 2008; 2011; 2016) e Kopytoff (2008)⁵.

As referências bibliográficas utilizadas auxiliaram na reflexão da roupa como documento histórico e objeto⁶, em um contexto cultural. A escolha dos autores de diversas áreas se deu com o intuito de experimentar as potencialidades dos objetos por uma visão interdisciplinar.

³ “Antoninha Sampaio também foi importante colaboradora da valorização do patrimônio e da cena cultural de Pelotas. Contribuiu para o tombamento de prédios no entorno da Praça Coronel Pedro Osório e do Teatro Sete de Abril, além da consolidação do Museu da Baronesa” (FARACO, 2014).

⁴ Os conceitos de biografia cultural são apresentados através de autores e aplicados na seção “Biografia cultural da camisa”.

⁵ As obras dos referidos autores são analisadas e discutidas ao longo da revisão bibliográfica.

⁶ No estudo optou-se pela conceituação a partir do termo objeto (MENESES, 1998), ainda que sejam possíveis outras abordagens, como artefato, trechos, troços, coisas, restos, rastros, vestígios, relíquias, quinquilharias etc.

O projeto de pesquisa “Memória Trajada”⁷ tem a finalidade de identificar, descrever e analisar o acervo de vestuário de Antonia Berchon des Essarts Carvalho de Oliveira Sampaio, conhecida como Antoninha Berchon. A intenção da pesquisa é levantar questões em torno da memória e suas relações, mais precisamente sobre o vestuário de Antoninha Berchon, como este representa e conta histórias de sua trajetória. Além das roupas, a presente pesquisa utiliza fotografias da personagem vestindo as peças estudadas.

A personagem citada no estudo faleceu em 2014, aos 96 anos, sendo ainda, nos dias atuais, considerada uma figura representativa para a memória de Pelotas pela defesa do patrimônio cultural da cidade. Os pertences de Antoninha Berchon permaneceram, durante três anos, no apartamento onde ela morava, até as filhas decidirem o que seria feito com o acervo⁸ da mãe. Calligaris explica que este acervo se transforma em arquivo pessoal, mesmo sem a intenção por parte do portador ainda em vida. E cabe aos filhos separar e dar o destino para os objetos que acompanharam os pais durante toda a vida,

[...] desde as fotos de lembrança até a simples acumulação de objetos e documentos [...]. Esses conjuntos, às vezes confusos, outras vezes ordenados e organizados, reunidos ou não com o intento de construir um arquivo, se transformam inevitavelmente em arquivos pessoais (autobiografias materiais, por assim dizer), pela morte do sujeito que os acumulou. Assim, no mínimo uma vez na vida, cada um torna-se arquivista, quando se depara infelizmente com a necessidade de esvaziar a casa de seus pais depois da morte deles (CALLIGARIS, 1998, p. 46).

Em 2017, a família doou o acervo da senhora para a Associação dos Amigos da Baronesa (Ambar), entidade da qual dona Antoninha foi considerada presidente de honra. A Ambar fez um contato com uma das pesquisadoras, convidando para avaliar as peças que compunham o acervo. A partir deste contato inicial, surgiu a idealização da pesquisa e a ideia de criar um brechó para comercializar as peças e reverter a quantia arrecadada para melhorias no Museu da Baronesa. Além de angariar verbas, a ideia era que as peças que acompanharam dona Antoninha passassem a habitar outros corpos e vivessem outras histórias, premissas essas que dariam início ao projeto “Memória Trajada” e norteariam as pesquisas decorrentes. Assim, utilizou-se a proposição de Andrade (2008, p. 30) de que: “fora do corpo e do guarda-roupa que um dia a abrigou, aquele vestido passará por novos estados, se conectará a outros espaços e estará sujeito à novas interpretações”. Desse modo, no estudo verificou-se a circulação de um objeto-vestuário em sua trajetória de uso pela primeira proprietária e seus outros caminhos.

O objetivo geral do projeto é pesquisar o acervo de vestuário de Antoninha Berchon, abordando questões relacionadas aos arquivos pessoais (ARTIÈRES, 1998; BELLOTO, 2006;

⁷ Termo utilizado por Michelle Perrot (1989) no artigo “As práticas na memória feminina”.

⁸ Termo utilizado pelos familiares para se referirem ao conjunto de objetos de Antoninha.

VIDAL, 2007; CUNHA, 2008), nas pesquisas de caráter científico que tratem da moda e seus elos com a memória e a cultura material. A metodologia utilizada nesta pesquisa teve como base o estudo de Andrade (2006) sobre artefatos têxteis, porém adaptado para o acervo analisado aqui. A metodologia contempla as seguintes etapas:

1. higienização: o acervo encontrava-se guardado em um apartamento desocupado (local onde morava Antoninha Berchon) e precisava ser higienizado, de acordo com as normas de conservação, para que não houvesse nenhuma perda das características originais dos objetos;
2. inventário: inicialmente foi feito um levantamento de todo o acervo – roupas e acessórios. A quantidade foi totalizada em 326 peças, sendo 229 peças de roupas e 97 de acessórios. Dentre estas peças, nem todas pertenciam à figura citada, mas à família Berchon Sampaio⁹. Deste total, foram selecionadas 25 peças de roupas como objetos de estudo do projeto “Memória Trajada”. A seleção destas peças contou com a participação de uma das filhas da senhora Antoninha Berchon, que identificou quais peças seriam pesquisadas, em concordância com os critérios estabelecidos pelos pesquisadores, a saber: peças identificadas com etiqueta/marca, trajes que estivessem demarcados por importância do seu uso (acontecimentos, ocasiões, fatos), técnicas de confecção (trajes feitos sob medida e/ou com técnicas de costura raras¹⁰) e roupas identificadas em fotografias;
3. identificação: fichas de sistematização foram criadas para que se extraísse a maior quantidade de informações sobre as peças. Fita métrica e máquina fotográfica auxiliaram nesta etapa de reconhecimento dos objetos. Para a construção das fichas, utilizou-se: Frings (2012) para as categorias do vestuário e faixas de preços e estilos; Benarush (2014), que organizou a obra *Termos básicos para catalogação de vestuário*¹¹ e Faerm (2012) para descrição das peças e componentes da roupa como golas, colarinhos, mangas, punhos e demais informações. Neste momento, também foram criados os desenhos técnicos para que as impressões pessoais dos pesquisadores pudessem ser compartilhadas, além de questionadas, caso os objetos não estivessem mais disponíveis para um exame minucioso, como indicado por Prown (1982);
4. pesquisa em outras fontes e programas de pesquisa: avançou-se para a leitura e uso de fontes escritas e iconográficas, externas aos objetos estudados, com a finalidade de comparação. A pesquisa bibliográfica e iconográfica serve para esclarecer uma série de questões como, por exemplo, qual a data aproximada da roupa, como

⁹ As peças que formavam o acervo da família Berchon Sampaio não eram compostas por peças herdadas, mas sim por trajes que pertenceram a diversos membros da família.

¹⁰ Exemplo disto é um traje assinado por Walter Otegui, no qual havia moedas presas na parte interna da bainha do vestido, para dar o caimento necessário à peça.

¹¹ Uma adaptação do *Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume* do ICOM (International Committee for Museums and Collection of Costume).

- estas peças eram usadas, se o desenho (tecidos, aviamentos, silhueta, detalhes) era característico do período. Ainda nesta etapa, uma análise do contexto de consumo da tendência de moda foi realizada, com auxílio da foto da usuária portando o traje;
5. brechó: após as peças higienizadas, observadas, descritas, identificadas, exploradas e pesquisadas, foi organizado um brechó que comercializou 278 peças e toda a verba arrecadada foi destinada para reformas e melhorias no Museu da Baronesa;
 6. divulgação do projeto: foi criado um perfil no *Instagram* (@memoriatrajada) para compartilhar o andamento da pesquisa, que durante esta etapa, possibilitou experiência para duas alunas bolsistas e quatro voluntárias¹² nas áreas de produção de moda, marketing de moda e história da moda. Através do trabalho dos pesquisadores e alunos envolvidos, foi realizado um editorial de moda para demonstrar novas maneiras de uso das roupas.

Roupa e suas múltiplas relações com a memória

Vestuário e moda podem ser analisados a partir de uma visão multidisciplinar/interdisciplinar, por pesquisadores oriundos de diversos campos do conhecimento. Benarush reforça atestando que:

O estudo da moda como fenômeno cultural, multidisciplinar por natureza, instiga investigações teóricas nos diversos campos do saber. Estudos da história, sociologia, psicologia, filosofia e economia, já considerados clássicos, ajudaram a consolidar a moda no universo acadêmico (BENARUSH, 2012, p. 114).

Assim sendo, afirma-se que diversas áreas discutem a questão da moda e a relacionam com a memória, o indivíduo e a roupa, atestando que esta intersecção pode se tornar um objeto de estudo. Andrzejewski (2015, p. 89) fala desta relação: “[...] percebemos que a roupa, como objeto de estudo para a memória social, responderá questões por ter em comum os pontos de deflagrações dessas memórias”. Desse modo, compreende-se que a roupa, enquanto objeto de investigação, não abrange em si todas as possibilidades e questionamentos, pois ela dependerá de outros fatores externos à sua materialidade.

Por esse ponto de vista, pode-se inserir e explorar a vestimenta como um documento social; compreende-se que as roupas e acessórios podem dizer sobre o modo de vida dos sujeitos, pois documentam a passagem destes no tempo e constituem-se como fontes de conhecimento sobre estética, costumes e hábitos de determinados períodos.

Simili (2012, p. 3) aborda que “as roupas são marcadores da memória sentimental”. Já Pollack (1992, p. 2) diz que “a memória é constituída por pessoas, personagens”. E, assim

¹² Curso Técnico em Vestuário e Tecnólogo em Design de Moda do Instituto Federal Sul-rio-grandense.

sendo, juntos, o indivíduo e a roupa assumem atribuição de personagens dessa trama, pois ao passar pelos acontecimentos, tornam-se peças-chave para a sua relação com a memória. Isto posto, pode-se pensar a moda como dispositivo para memórias de acontecimentos vividos, sendo a roupa uma maneira palpável de interpretar episódios marcantes no imaginário de uma sociedade.

É como se a roupa fosse um elo entre presente e passado, perpassando pela utilidade da vestimenta. Schmitt (2009, p. 2), na resenha do livro *O casaco de Marx: roupas, memória, dor* (STALLYBRAS, 2012), ao falar das vestimentas, afirma que “além de representarem a presença física e rememorarem, a todo instante, a ausência de quem partiu, denotam também as escolhas pessoais, seus gostos e opiniões: são verdadeiras relíquias”. A relíquia possui a capacidade de evocar memórias, sendo um agente de lembrança, ou funcionando como vestígio do indivíduo que já se foi, como é o caso da jaqueta de Allon. Uma roupa também pode representar a ausência de alguém “eternizando uma prova palpável da existência daquele sujeito histórico” (MACIEL, 2013, p. 20).

Neste sentido, o objeto-vestuário pode ser compreendido, de acordo com Perrot (1989), como uma relíquia. Para a autora, um vestido, um lenço, um chapéu, a cor de uma echarpe, representam para as mulheres um acontecimento, uma sensibilidade de valor único evocada através da roupa. Perrot (1989, p. 15) afirma que “a memória das mulheres é uma memória trajada”. Nessa perspectiva, então, afirma-se que as roupas são instrumentos da memória, por meio das quais o indivíduo recorda suas passagens por momentos que marcam sua história.

A moda, através das roupas, é o elemento mais próximo das pessoas. Por intermédio do vestuário – roupas e acessórios – rememora-se com detalhes ocasiões marcantes que se apresentam conectadas a acontecimentos da trajetória pessoal de cada indivíduo. Benarush (2012, p. 116) diz que “As roupas mostram muito mais do que somente formas, volumes, cores e texturas: nas roupas é possível também ver o envolvimento emocional, corporal e sensorial das pessoas que as usaram”. Porém, é necessário investigar sobre quem produziu, quem e em que período vestiu, se foi desprezado, descartado ou guardado, entre outros aspectos. Benarush aborda sobre narrativas que surgem através das biografias das roupas:

As histórias que as roupas contam são dos costumes, das maneiras, dos relacionamentos, das regras sociais. Mas também são histórias de tecnologia, de manufatura, de gosto, de tradições. As roupas têm esse poder, de guardar as curvas de quem as usou, o puído, a memória (BENARUSH, 2015, p. 100-101).

Ao abordar o assunto memória a partir das roupas, Stallybrass (2012, p. 13-14) afirma que a vida social da roupa “está no fato de que ela nos recebe, recebe nosso cheiro, nosso suor, recebe até mesmo nossa forma. [...] As roupas recebem a marca humana”. E Andrade vai além, fala de outros caminhos que as roupas podem tomar: “Fora do corpo e do guarda-roupa que um dia a abrigou, aquela roupa viverá uma outra vida, se conectará a outros corpos e estará sujeita a novas interpretações” (ANDRADE, 2006, p. 5).

Stallybras (2012, p. 11) diz que a roupa está intrinsecamente ligada à memória. O autor afirma que “os corpos vêm, e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem”. É possível pensar no corpo como algo que preenche a roupa, pois, quando a vida acaba, as roupas ficam lá, nos mesmos cabides dentro do armário, carregando seu cheiro, contando sua história. As roupas também não duram para sempre, porém elas estendem a presença, a essência e atestam a personalidade de quem as usou. A partir do conceito de mútua constituição de Miller (2013, p. 37), pode-se pensar que é necessário investigar detalhadamente as roupas não apenas como representação de sujeitos, mas como elementos que compõem, organizam e arranjam quem as utiliza.

Uma peça de roupa, analisada como memória, é aquela que aciona conexões nos sujeitos e reminiscências de tempos, atestando não apenas a constituição de uma peça, mas também a construção social que nela se instaura.

As roupas são, por natureza, frágeis e sujeitas a um tempo relativamente curto, devido ao uso, lavagens e ajustes, ou seja, as roupas são objetos temporais, principalmente quando a roupa se relaciona com a moda. As características físicas das fibras, aliadas com a forma de pertencimento pelos seus usuários e o mundo externo, fazem com que poucas sobrevivam com o tempo. Paula corrobora isso, afirmando que “Os tecidos são materiais especialmente frágeis e suscetíveis à deterioração” (PAULA, 2006, p. 266). Por isso, neste estudo optou-se por usar a roupa como fonte principal, e a fotografia como fonte auxiliar para a análise das formas vestimentares¹³. Nacif explica a importância e, ao mesmo tempo, as dificuldades de trabalhar com fotografia nos estudos de moda:

A imagem é tradicionalmente uma fonte privilegiada para o estudo das formas vestimentares [...] representada, proporcionando informações que, somadas às outras fontes tradicionais (escritas ou o objeto traje) contemplam aspectos muito diversos e enriquecedores. Mais recentemente, a fotografia passou a constituir um tipo de imagem importante para se conhecer as formas vestimentares contemporâneas [...] (NACIF, 2007, p. 5).

A indumentária e a moda passam a ser pontos de referência significativos para análise de uma época ou situação vivida, para se entender os usos, costumes e mudanças, criações e recriações que ficaram congeladas na imagem fotográfica. Além disso, trazem a oportunidade de lembrar aquele momento; as imagens ancoram-se nos elementos presentes da cena retratada, bem como possibilitam se apoiar no documento histórico para também não se deixar esquecer e ajudar a compor o lembrar.

¹³ “Optei por empregar o termo ‘formas vestimentares’ para me referir às práticas encontradas neste estudo, o qual foi tomado de empréstimo de Denise Pop-Câmpeanu – mestre de conferências na École de Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) nos anos 1990. [...] Mais do que refletir a moda de um período, o aspecto e ordenação destas formas vestimentares, constituem a expressão individual e as escolhas simbólicas de um grupo” (VOLPI, 2018, p. 14).

O estudo da roupa pelo viés da cultura material

O termo cultura material relaciona-se aos objetos, ao corpo material e às estruturas produzidas por uma certa sociedade. Para Miller (2013, p. 7), “A cultura material prospera como substituta indisciplinada de uma disciplina: é inclusiva, abrangente, original, às vezes com pesquisas e observações peculiares”. Os estudos da cultura material não servem apenas para perceber como determinados valores são atribuídos aos objetos mas, sobretudo, compreender também como essas materialidades agem sobre os sujeitos.

De acordo com Glassie (1999), o estudo da cultura material usa objetos para abordar o pensamento humano em ação. Tal estudo provê uma abordagem acadêmica multidisciplinar para a análise de diversos tipos de objetos, possibilitando expandir ou adicionar ao corpo de conhecimento já existente (GIES, 2013). Miller (2005) corrobora, afirmando que a cultura material não é um estudo ancorado apenas na etnografia, mas eclético em seus métodos e abordagens das múltiplas disciplinas e suas contribuições. A cultura material é considerada uma nova tecnologia na área de investigação (MILLER, 2005). Para Attfield (2000¹⁴ *apud* GIES, 2008, p. 3), “o que começou como um pequeno desdobramento tem se desenvolvido consideravelmente, e que é esperado que esse crescimento continue e floresça”.

Na cultura material, a fonte de conhecimento é o próprio objeto, não sua representação imagética ou descrição textual: “[...] os objetos figuram como uma espécie de eixo permanente e ponto de partida das pesquisas” (JULIÃO, 2006, p. 95). Ao analisar um objeto, pode-se obter indícios da tecnologia de manufatura, dos materiais utilizados na sua construção, formas, cores e detalhes. A cultura material é também um processo de descoberta, por meio dos objetos, dos valores simbólicos, sociais, materiais, imateriais, entre outras tantas valorizações que se possa atribuir a quem os fez ou os usou (PROWN, 1982; SCHIFFER, 1999). Volpi (2014) ainda complementa que, a partir deles, pode-se compreender quais são os valores significativos em nível cultural e estético empregados em cada artefato.

A leitura do objeto se dá em diversos níveis, do abstrato ao material, do mundo visível ao invisível. Segundo Bourdieu (1983), a relação entre objetos e a mente é que estes são o resultado tangível de como a mente trabalha. E nesta perspectiva, pode-se relacionar com os conceitos de Pomian, para quem o objeto tem potencial de passar de utilitário para semióforo, ou seja, objetos “que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura” (POMIAN, 1984, p. 71). Meneses também aborda esta categoria de objetos: “Relíquias, semióforo, objetos históricos: seus compromissos são essencialmente com o presente, pois é no presente que eles são produzidos ou reproduzidos como categoria de objeto e às necessidades do presente que eles respondem” (MENESES, 1998, p. 94).

Os objetos podem ser entendidos como fontes para contar histórias e memórias e, no caso do referente estudo, o objeto-vestuário é visto como um documento dentro da metodologia de pesquisa, assim como qualquer fonte tradicional. Andrade afirma que:

¹⁴ ATTFIELD, Judy. *Wild Things: the material culture of everyday life*. Oxford: Berg, 2000.

Priorizar a própria roupa como fonte histórica dentro de um trabalho de pesquisa é reconhecer, finalmente, o papel fundamental e central desta fonte na história e no cotidiano da moda. A reflexão a respeito do riquíssimo valor histórico que está naquilo que vestimos é um excelente caminho no estudo e na preservação do nosso patrimônio cultural através da moda (ANDRADE, s/d).

Parece-me, portanto, mais vantajoso pensar em investigações sobre a roupa como método de estudo e interpretação histórica no lugar de engessá-las na classificação que se fez delas no momento em que foram criadas, desprezando o seu itinerário, suas mudanças físico-químicas e as implicações sobre os sentidos das roupas antigas na cultura contemporânea (ANDRADE, 2011, p. 1).

Aqui, a roupa é vista como fonte primária, o próprio objeto de estudo passível de variados caminhos de estudos e interpretações. As roupas são documentos essenciais para o estudo da história da indumentária e da moda, pois, como afirma Meneses (1983, p. 112), elas são “suporte material, físico, imediatamente concreto, da produção e reprodução da vida social”. Analisar as roupas pelo viés da cultura material aproxima-se ao estudo arqueológico, no qual se almeja refletir sobre os costumes de certos povos a partir de objetos criados e consumidos pelos sujeitos. Pesquisas baseadas em objetos fornecem uma concepção inédita no desenvolvimento histórico e estético da moda (STEELE, 1998). A construção do conhecimento fundamentado na roupa como objeto de estudo “tem sido uma contribuição valiosa, enriquecedora e consistente à ciência e deve ser considerada no estudo histórico e contemporâneo da roupa” (GIES, 2008). Miller (2013, p. 64) afirma que “um estudo da indumentária não deve ser frio; ele precisa evocar o mundo tátil, emocional e íntimo dos sentimentos”.

Porém, Nacif (2007, p. 9) e Benarush (2012, p. 114) dizem que este tipo de estudo ainda é pouco explorado pela historiografia contemporânea e que muitos pesquisadores negligenciam a importância da roupa como artefato da cultura material. Lou Taylor (2004) também explica que ainda existem barreiras no reconhecimento da importância cultural das roupas e que a maioria das pesquisas é ancorada em literatura primária e secundária, muitas vezes sem relação direta com pesquisas empíricas que insiram os artefatos no corpus da análise. Andrade complementa que “[...] limita-se a usar esses objetos como ilustração de texto ou decoração para a fala” (ANDRADE, s/d). Contudo, a existência de acervos e coleções públicas e privadas emerge como possibilidade de um contato mais aprofundado entre o pesquisador e o objeto-vestuário, que será utilizado como uma fonte primária, deixando de ser apenas uma ilustração. Podem, com isso, surgir caminhos para diferentes tipos de pesquisa, desde a materialidade até a imaterialidade que a roupa representa.

“Roupas são objetos que têm uma circulação social. Sua longevidade material, geralmente maior que a humana, possibilita-lhes transitar por diversos espaços e tempos” (ANDRADE, 2011, p. 1). Andrade (2016) e Benarush (2012) compartilham o mesmo pensamento quando afirmam que o estudo da moda como fenômeno cultural e categoria de patrimônio deve ser multidisciplinar e associar-se com áreas do conhecimento como a museologia,

conservação têxtil, história, sociologia, psicologia, filosofia, economia, design e antropologia. Vale acrescentar que “[...] é verdade também que o campo da investigação da cultura material compreende um universo de múltiplos atravessamentos entre diferentes áreas e saberes” (SOARES; ANDRADE, 2017, p. 177).

Daniel Miller (2013), Judy Attfield (2000) e Jules Prown (1982) são os pioneiros nos estudos com o uso da cultura material como ferramenta, método, caminho indispensável para o entendimento real dos significados das roupas¹⁵. O livro *Clothing as Material Culture*, organizado por Daniel Miller e Susanne Kuchler (2005), apresenta diversos resultados de pesquisadores que trabalham com o viés da cultura material.

A presente pesquisa foi fundamentada na metodologia de Prown (1982) e Andrade (2008). Jules Prown trabalha na área de artes aplicadas, mas também participa de pesquisas nas áreas de ciências sociais e linguística; destaca-se dos demais estudos relacionados com arqueologia, pois aceita interposição subjetiva no processo de análise, que está diretamente ligado à relação sujeito (quem observa, manipula, analisa) x objeto da pesquisa. O professor da Universidade de Yale (EUA) desenvolveu um método especial para compreender o universo cultural por meio dos artefatos; tal metodologia não foi pensada exclusivamente para a moda, mas aplica-se facilmente às roupas. Sua metodologia é baseada na utilização dos objetos como pilares que conduzem a pesquisa e, assim, não serve apenas de ilustração para algum texto. A metodologia do autor norte-americano é descomplicada, priorizando inicialmente a observação dos aspectos físicos dos objetos, para depois investigar a história. Sua técnica abre novas possibilidades de investigação para a história da indumentária e da moda.

Para Prown (1982), a cultura material é um campo que se fundamenta no fato de que um objeto feito pelo homem possui indícios concretos da presença de um ser humano, além dos conhecimentos empregados nas técnicas de fabricação. O autor propõe um método de análise da cultura material, considerando a sua variedade como uma solução para se fundamentar a pesquisa, apresentando a classificação por categorias de análise da cultura material por etapas. São elas: 1) descrição – análise substancial, conteúdo e análise formal. No registro de evidências internas do objeto em si, restringe-se àquilo que se pode ver no objeto. Indica que se comece por uma descrição mais geral do objeto, passando sistematicamente para os detalhes. Nesta fase, é feita a representação do objeto, o desenho; 2) dedução – experiência sensorial, experiência intelectual e resposta emocional. É a interpretação da interação entre o objeto e o analista, o que é possível observar durante a primeira etapa; 3) especulação – formulação de hipóteses e programa de pesquisa, aliadas à análise das evidências externas (quantitativa, estilística e iconológica) ao objeto para testá-las e resolvê-las. Acontece na mente do analista, é a associação livre de ideias, percepções e imaginação.

Rita Morais de Andrade, brasileira e professora da Universidade Federal de Goiás, defendeu sua tese de doutorado em História sobre a biografia cultural de um vestido. Andrade

¹⁵ Outros autores também vêm se destacando, são eles: Aileen Ribeiro, Chloe Colchester, Christopher Breward, Doris Langley e Anne Buck, Elizabeth Wilson, Susanne Kuchler, Talbot Hughes, Valerie Steele e, no Brasil, Rita de Andrade e Sheila Gies.

(2008), apoiada na bibliografia para construção de sua tese (BARRETO, 1982/4; DURBIN; MORRIS; WILKINSON, 1990; PROWN, 1994; HORTA et al., 1999; TAYLOR, 2002), descreve cinco questões abordadas no estudo de um artefato têxtil: 1) observação das características físicas: observar as evidências internas do objeto por meio da percepção sensorial (o que se vê/o que se ouve); 2) descrição ou registro: desenhos, descrição verbal ou escrita, gráficos, fotografias, maquetes etc.; 3) identificação: exige conhecimento de materiais familiares ou não; 4) exploração ou especulação do problema: levantamento de hipóteses, discussões e questionamentos; 5) pesquisa em outras fontes e programas de pesquisa: desenvolvimento em um programa de estudo que partiu da análise de um objeto e expandiu-se pela formulação de hipóteses. O pesquisador deverá avançar para outras fontes tais como a escrita, a iconográfica, as fílmicas e entrevistas externas ao objeto estudado. Pode ainda trabalhar com comparação, ou seja, estudar peças semelhantes ou datadas da mesma época, para elucidar os aspectos observados e que se tornaram relevantes na problematização desenvolvida no processo de especulação.

A autora, pioneira no país em abordar esta relação, fala que é inadmissível abandonar o objeto e cometer o erro de deixar-se levar pela literatura e por generalizações históricas, utilizando a peça analisada apenas como ilustração do texto escrito.

A biografia cultural de uma camisa

Os indivíduos possuem um vínculo exclusivo com os objetos que guardam e estes tornam-se um tipo de registro documental, servem como uma ligação com o passado e os contadores de memórias. A vontade de se fazer preservar permite a guarda de um vestido, uma blusa, um casaco. Porém, devido à fragilidade da matéria-prima de que é composta a peça, muitas vezes as roupas são descartadas; mas,

[...] o que sobrevive normalmente é raro e deve-se investigar, quando possível, a biografia do artefato, considerando possíveis alterações no traje, a menos que a roupa tenha algum significado especial para uma família ou indivíduo, ela não é normalmente preservada e seu destino é quase sempre o descarte e o reuso (ANDRADE, 2016, p. 19).

Esta peça de roupa, confeccionada em um determinado período e contexto social e cultural, circula possibilitando que sua trajetória e biografia sejam pesquisadas, compreendendo que as características perceptíveis dos objetos podem revelar sua trajetória e historicidade, o que poderíamos chamar de uma biografia cultural desses objetos (ANDRADE, 2008, p. 25).

A biografia de um objeto é muito semelhante à biografia de uma pessoa, e se aproxima das correntes dos estudos culturais “especialmente no que diz respeito à descentralização, na interpretação histórica, do sujeito” (ANDRADE, 2011, p. 2). O objeto, então, torna-se uma fonte passível de identificação e de estudo das suas relações com os sujeitos e

cotidianos. Kopytoff (2008, p. 93) explica que qualquer biografia é sempre construída sob a ótica do narrador: “De qualquer forma, a biografia (de pessoas ou de objetos) será sempre parcial, porque será escrita sob determinado ponto de vista – pessoal, familiar, profissional, econômico, etc”.

Andrade (2008) explica que, no caso das roupas, existe uma biografia física – quanto ao material com que é confeccionada a peça –, uma biografia técnica – que refere-se às habilidades de quem fez e aos maquinários utilizados – e, ainda, uma biografia econômica, que diz respeito ao valor de mercado, custo de produção etc. Kopytoff (2008) utiliza o exemplo de um carro para falar em uma biografia social, o lugar das relações familiares, papel nas relações da família com a sociedade e/ou a forma de pertencimento a um determinado grupo social. Contudo, no presente artigo, optou-se, assim como Andrade (2008), por pesquisar a biografia cultural de uma camisa desde sua criação, passando pelo uso da peça por Antoninha Berchon, doação para a Ambar, divulgação em um editorial de moda para promoção do brechó beneficente, até vestir um novo corpo.

A camisa feminina ou *chemise*¹⁶ é uma peça de vestuário que historicamente esteve associada ao universo indumentário masculino. Para as mulheres esta vestimenta também se fazia presente, porém restrita ao conjunto de roupas íntimas ou roupas brancas. Entre os períodos Barroco e Rococó a camisa feminina atravessou algumas modificações em relação à sua forma e modelagem e, ainda, transitou do interno para o externo, ou seja, antes a peça figurava apenas na intimidade, separando o corpo do traje exterior, e depois passa a ser utilizada de modo aparente. A camisa feminina era também utilizada como forma de proteção física dos incômodos causados pelos corpetes e espartilhos e, ainda, por uma questão higiênica, visto que sua lavagem, como a de todas as outras roupas brancas, era feita com maior frequência e facilidade. Os trajes aparentes, aqui entendidos como a roupa externa, eram de modo geral confeccionados com tecidos mais pesados e adornados, não sendo higienizados com a mesma regularidade que as roupas brancas.

A visualidade da camisa no traje se dava de maneira diferente de acordo com o período histórico. Ora as mangas da camisa destacavam-se, ora a gola ou o peitilho eram vistos através do decote do traje externo. À guisa de exemplo, de acordo com Leventon (2009, p. 288), no século XVII as mangas da *chemise* eram reveladas por baixo do traje principal. Kohler (2001, p. 533-534) traz que entre 1850 e 1870 esta peça era frequentemente utilizada por baixo dos vestidos de lã e seda, sendo as mangas largas confeccionadas em cambraia e adornadas com bordados.

Entre o final do século XVIII e todo o século XIX a camisa foi ganhando uma maior notoriedade como peça aparente do guarda-roupa das mulheres. Stevenson (2012, p. 70) exemplifica que uma blusa de corte feminino com colarinho, por vezes utilizada com gravata, era o complemento para o traje de lazer inspirado na alfaiataria masculina. Apesar da

¹⁶ Uma espécie de camisa de tecido leve, geralmente linho, usada por homens e mulheres como proteção da vestimenta de cima (em tecido mais nobre), dos suores do corpo. [...] A cor branca da *chemise* aparente sob os decotes simbolizava a “limpeza” do usuário (POLLINI, 2007, p. 25).

chemise ser citada por diversos autores¹⁷ como peça fundamental do vestuário feminino, esta transição do interno para o externo não foi encontrada.

O objeto em questão neste artigo – a camisa – foi utilizado pela senhora Antoninha Berchon Sampaio¹⁸ em um evento organizado por sua filha Maria Rita Sampaio na estância São José, no município do Capão do Leão. Em uma recepção ao diretor de cinema Jayme Monjardim, durante as gravações do filme *O tempo e o vento* em abril de 2012, Antoninha foi fotografada utilizando a peça aqui analisada (figura 1).

FIGURA 1 – ANTONINHA BERCHON DES ESSARTS CARVALHO DE OLIVEIRA SAMPAIO USANDO A CAMISA QUE É OBJETO DESTA ESTUDO



FONTE: JORNAL DIÁRIO POPULAR. Pelotas, 3 abr. 2012. Sociedade – Especial Marina Oliveira. Acervo dos autores.

¹⁷ Kohler (2001), Sabino (2007), Leventon (2009), Stevenson (2012), Fogg (2013).

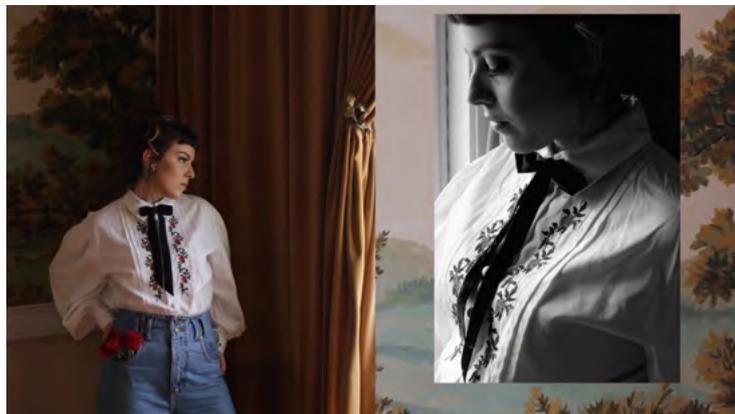
¹⁸ A escolha da personagem principal da pesquisa se dá pelo fato de ter sido considerada uma figura de relevância dentro da sociedade de elite do Rio Grande do Sul. Segundo memórias autobiográficas (SAMPALIO, 2010), Antoninha Berchon nasceu em 28 de fevereiro de 1918, na Estância Santo Antônio, hoje município do Capão do Leão. Filha de Jayme de Carvalho e Vera Chaves des Essarts Carvalho, estudou no colégio Félix da Cunha em Pelotas e, com onze anos, foi para Paris com seu avô. De volta ao Brasil, morou no Rio de Janeiro, onde fez o curso de Assistente Social, casou com Luiz Raphael de Oliveira Sampaio e teve as filhas Maria Rita, Rosa May e Anna Luiza, além de nove netos. Nos anos 1970, ficou viúva e passou a se dedicar às atividades rurais, em uma época em que a presença feminina no campo era rara. “Quando viúva, vim como última da família tomar conta dos campos. Quis fazer faxina na casa da cidade onde agora morava titio Edmund, que ficara solteirão” (SAMPALIO, 2010, p. 37).

Através destas imagens complementares de Antoninha, pode-se observar que camisas eram recorrentes no seu guarda-roupa; prova disto é que, no acervo que foi doado para realização do brechó, dentre as 229 peças foram contabilizadas 30 camisas. A camisa apresenta a etiqueta da marca *Renato Nucci – Paris*. O estilista, que nasceu no Egito, mudou-se para Itália ainda criança e, aos 19 anos, foi morar em Paris, onde firmou sua marca especializada em camisas femininas em diferentes estilos. É considerado um dos primeiros designers inovadores responsáveis por revolucionar a moda feminina no início da década de 1970. Assim, ficou conhecido em toda a Europa como um ícone de moda por sua aparência e estilo de vanguarda. Os vestidos da marca foram usados pela aristocracia, celebridades e lançadores de tendência. Até onde se tem notícia¹⁹, conforme dados levantados em sites da internet, a marca chegou ao fim na década de 1990.

Não havendo a presença do sujeito de pesquisa para relatar a aquisição da peça analisada, uma das filhas de Antoninha informou em entrevista que esta peça fora adquirida na cidade de Montevidéu (Uruguai). Nas palavras de Maria Rita: “O que eu sei desta camisa foi que minha mãe comprou em Montevidéu para usar com uma saia bege que foi confeccionada pelo costureiro de sua preferência, Walter Otegui. Não sei que marca ela tem²⁰”.

Como já dito em outro momento, as peças de Antoninha foram doadas para a Ambar e, após serem analisadas e pesquisadas, foram encaminhadas para um brechó que arrecadou fundos para o Museu da Baronesa. Para a divulgação deste brechó, foi produzido um editorial de moda, no qual a camisa foi utilizada como figurino juntamente com outras peças. O conceito deste editorial esteve baseado na demonstração de peças consideradas *vintage* como itens relacionados a uma tendência de moda atual. Na figura 3 veem-se fotos nas quais aparece esta camisa.

FIGURA 3 – FOTOS DO EDITORIAL MEMÓRIA TRAJADA



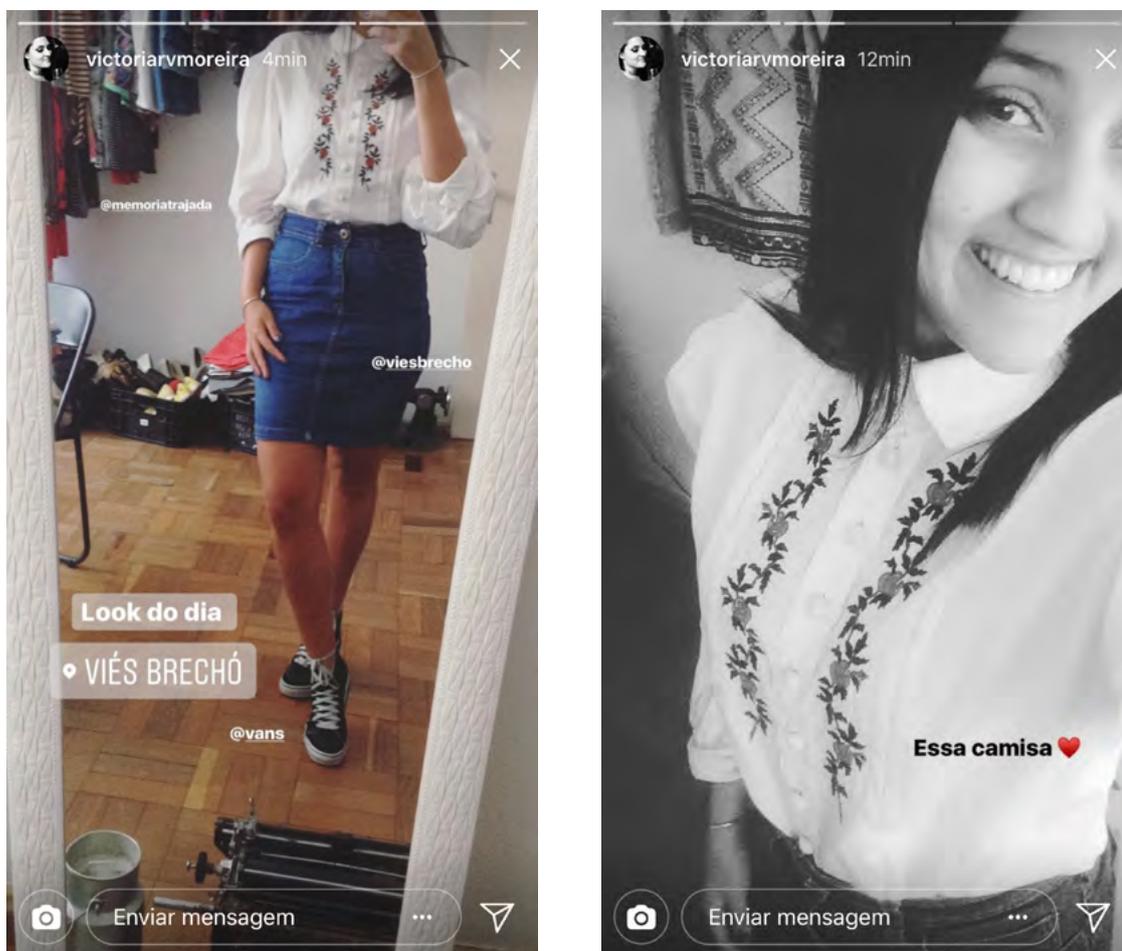
FONTE: GRILL, Nathalia. **Modelo Dafne Monteiro no editorial “Memória Trajada”**. 10 ago. 2017. Acervo dos autores.

¹⁹ Estas informações foram retiradas e traduzidas pelos autores de uma entrevista concedida por Renato Nucci ao site *Gossclub*, pois não foram encontrados dados sobre o estilista e a marca na bibliografia impressa disponível. Disponível em: <https://gossclub.com/business-man-turned-fashion-icon/>. Acesso em: 12 jan. 2018.

²⁰ Entrevista concedida por SAMPAIO, Maria Rita. Entrevista I. [17 jan. 2018]. Entrevistadora: Frantieska Schneid. Pelotas, 2018. 1 arquivo.jpg.

A camisa foi adquirida por Victoria Moreira, uma jovem de 25 anos, proprietária de um brechó, para uso pessoal. Logo após a aquisição da peça, Victoria postou em uma rede social fotos (figuras 4 e 5) trajando a peça. A nova proprietária pessoalmente contou aos autores que a motivação para a compra da roupa se deu após a divulgação do editorial e relatou ainda que já chegou ao brechó sabendo qual peça queria adquirir.

FIGURAS 4 E 5 – VICTORIA MOREIRA TRAJANDO A CAMISA



FONTE: MOREIRA, Victoria. Look do dia: viés brechó/Essa camisa. Pelotas, 4 set. 2017.

Instagram: @victoriarvmoreira. Captura de tela realizada pelos autores.

Lurie (1997, p. 38-39) afirma que “Colocar as roupas de alguém é simbolicamente assumir sua personalidade. [...] Compartilhar roupas é sempre uma forte indicação de gostos, opiniões e, até mesmo, personalidades compartilhadas”. Acerca disso, a atual proprietária da camisa também disse aos autores que, ao adquirir a peça tomou conhecimento sobre a biografia da senhora Antoninha Berchon Sampaio e que tal fato valora a camisa para além da sua utilidade e estilo *vintage*, ganhando significado afetivo e um novo estatuto para o traje.

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi provocar reflexões resultantes da costura entre moda, memória, acervo e biografia cultural. Buscou-se neste artigo, que é o recorte do projeto de pesquisa “Memória Trajada”, demonstrar as possibilidades metodológicas da roupa como um artefato cultural para um entendimento da circulação do traje por meio de diferentes sujeitos em seus corpos, imagens e espaços.

Através da análise realizada, pode-se perceber que a construção da aparência da senhora Antoninha Berchon esteve baseada em um estilo predominantemente clássico, sóbrio e romântico. Vários elementos visuais podem atestar a consolidação de uma permanência de estilo independente da passagem do tempo e das variações das tendências de moda. Determinados fatos ocorridos durante a vida da personagem central do estudo também poderiam corroborar a ideia já citada acerca de uma representação estética fundamentada na permanência. Isso delinear-se-ia pela sua posição econômica e sociocultural, seu período de vivência na cidade de Paris, seu papel de matriarca de uma família tradicional e grande produtora rural, reconhecida mundialmente.

A roupa, considerada como objeto pertencente à cultura material e imaterial, ora se apresenta fisicamente na esfera do artefato tangível, ora transita no campo do sensível, a partir da memória evocada pela imagem fotográfica ou narrativa. Almejou-se, no estudo, a construção de uma tessitura interdisciplinar, na qual se entrelaçaram diversos campos do saber e estes são fundamentais para entender as mensagens que os artefatos contam. É imprescindível o incentivo a projetos de pesquisa e trabalhos interdisciplinares que analisem acervos de vestuário como fontes de pesquisa para diversas áreas do conhecimento. Destaca-se também a relevância de trabalhar com fontes tridimensionais, nas quais o objeto investigado ganhará outras dimensões que não somente ilustrativas e/ou decorativas, mas que ampliam os olhares para um maior aprofundamento das possíveis faces de um objeto-vestuário.

Na intenção de traçar uma biografia cultural do objeto de vestuário pesquisado, foram utilizadas duas trajetórias: uma teórica, que usa a bibliografia para compreensão dos temas abordados, e outra prática, que constitui a análise do artefato em si. A união destas duas etapas levou os autores a pesquisar um objeto e a compreender as relações intrínsecas de um traje e seus desdobramentos em diferentes faces. Assim sendo, pode-se afirmar a importância da relação da roupa como objeto que carrega e narra memórias.

Referências

ANDRADE, Rita Moraes de. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. *In: COLÓQUIO DE MODA*, 2., 2006, Salvador. **Anais do II Colóquio de Moda**. Salvador: Abepem, 2006. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/2-Coloquio-de-Moda_2006/artigos/100.pdf. Acesso em: 28 out. 2017.

ANDRADE, Rita Moraes de. **Boué Soeurs RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. 2008. 224 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/13076>. Acesso em: 8 jul. 2019.

ANDRADE, Rita Moraes de. O caso do vestido e a biografia cultural das roupas. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: Anpuh, 2011. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simpósios/pdf/2019-01/1548856705_84919e1ae0396fcdc6778e641af12dd7.pdf. Acesso em: 28 out. 2017.

ANDRADE, Rita Moraes de. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. **Revista Musas**, n. 7, p. 10-31, 2016. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Musas-7.pdf>. Acesso em: 28 out. 2017.

ANDRADE, Rita Moraes de. **Cultura Material**: o estudo da história da roupa/moda através da interpretação de objetos. Material didático do Programa de Pós-Graduação a distância Moda, consumo e cultura material, da Universidade Anhembi Morumbi. s/d.

ANDRZEJEWSKI, Luciana. A moda como despertar da memória. *In*: MERLO, Marcia (org.). **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 89-97.

ARTIÈRES, Phillipe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Pesquisa/cultgen/arquivar_a_propria_vida.pdf. Acesso em: 28 out. 2017.

ATTFIELD, Judy. **Wild Things**: the material culture of everyday life. Oxford: Berg, 2000.

BARRETO, Maria de Lourdes Parreira Horta. Educação patrimonial e práticas centradas no objeto ligadas a teorias da organização do comportamento, 1982/84. **Boletim Temático 1: Indumentária**. Museu Paulista, Universidade de São Paulo, v. 1, n. 1, 1996.

BELLOTO, Heloisa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BENARUSH, Michelle Kauffmann. A memória das roupas. **dObras**, v. 5, n. 12, p. 113-117, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.26563/dobras.v5i12.121>. Acesso em: 8 jul. 2019.

BENARUSH, Michelle Kauffmann (org.). **Termos básicos para catalogação de vestuário**. Rio de Janeiro: Governo do Rio de Janeiro; Secretaria de Cultura; FUNARJ; Museus RJ, 2014.

BENARUSH, Michelle Kauffmann. Por uma museologia do vestuário: patrimônio, memória, cultura. *In*: MERLO, Marcia (org.). **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 99-111.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. *In*: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. Tradução Paula Montero e Alcía Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983. p. 46-81.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2071/1210>. Acesso em: 28 out. 2017.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Essa coisa de guardar... Homens de letras e acervos pessoais. **História da Educação**, ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas, v. 12, n. 25, p. 109-130, maio/ago. 2008. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4891583.pdf>. Acesso em: 28 out. 2017.

DURBIN, Gail; MORRIS, Susan; WILKINSON, Sue. **A teacher's guide to learning from objects**. English: Heritage, 1990 (Apostila da exposição "Formas de Humanidade": Treinamento para Professores. São Paulo: MAE, Universidade de São Paulo, 1999).

FAERM, Steven. **Curso de design de moda: princípios, prática e técnicas**. Amadora, Portugal: Editorial Gustavo Gili, 2012.

FARACO, Camila. Morre em Pelotas Antoninha Berchon Sampaio. **Gaúcha ZH**, 5 out. 2014. Geral. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2014/10/morre-em-pelotas-antoninha-berchon-sampaio-cj5vqhsas0phvxbj0y1p5u91l.html>. Acesso em: 30 jan. 2018.

FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Tradução Débora Chaves, Fernanda Abreu, Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FRINGS, Gini Stephens. **Moda: do conceito ao consumidor**. 9. ed. Tradução Mariana Belloli. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GIES, Sheila. Cultura material e design de moda contemporâneo: uma metodologia aplicada. *In*: COLÓQUIO DE MODA, 4., 2008, Novo Hamburgo. **Anais do IV Colóquio de Moda**. Novo Hamburgo: Abepem, 2008. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/42510.pdf>. Acesso em: 28 out. 2017.

GIES, Sheila. Design de Moda Brasileiro – uma abordagem da cultura material. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 113-127, dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/download/.../9545>. Acesso em: 28 out. 2017.

GLASSIE, Henry H. **Material culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras et al. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999. Disponível em: http://www.historia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao_leitura/guia_educacao_patrimonial.pdf. Acesso em: 28 out. 2017.

KOHLER, Carl. **História do vestuário**. Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Silvana Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: EdUFF, 2008. p. 89-121.

KUCHLER, Susanne; MILLER, Daniel (ed.). **Clothing as Material Culture**. Oxford, New York: Berg, 2005.

JULIÃO, Leticia. Pesquisa histórica no museu. **Cadernos de Diretrizes Museológicas**. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN/DEMU; Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. p. 93-105. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_quintaparte.pdf. Acesso em: 14 jul. 2019.

LEVENTON, Melissa (org.). **História ilustrada do vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX**. Tradução Livia Almendary. São Paulo: Publifolha, 2009.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. Personagens, seus objetos, suas imagens. Arcabouço material como evidência biográfica. **Revista História Social**, n. 24, p. 17-30, 2013. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/1575/1081>. Acesso em: 28 out. 2017.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História**, n. 115, p. 103-117, 1983. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61796/64659>. Acesso em: 28 out. 2017.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206>. Acesso em: 28 out. 2017.

MILLER, Daniel. Introduction. In: KUCHLER, Susanne; MILLER, Daniel (ed.). **Clothing as Material Culture**. Oxford, New York: Berg, 2005.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NACIF, Maria Cristina Volpi. O vestuário como princípio de leitura do mundo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo. **Anais [...]**. São Leopoldo: Associação Nacional de História, 2007. Disponível em: <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Maria%20Cristina%20V%20Nacif.pdf>. Acesso: 28 out. 2017.

PAULA, Teresa Cristina Toledo. A excepcional terra do pau-brasil: um país “sem tecidos”. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo (ed.). **Tecidos e sua conservação no Brasil**: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 77-84.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo: Anpuh-Marco Zero, v. 9, n. 18, p. 9-18, 1989. Disponível em: https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3846. Acesso em: 28 out. 2017.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 28 out. 2017.

POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. São Paulo: Editora Claridade, 2007. Coleção Saber de tudo.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 1: Memória – História. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PROWN, Jules David. Mind in matter: an introduction to material theory and method. **Winterthur Portfólio**, Chicago, v. 17, n. 1, p. 1-19, Spring 1982. Disponível em: ciuhct.fc.ul.pt/textos/Prown_1982.pdf. Acesso em: 28 out. 2017.

PROWN, Jules David. Mind in matter: an introduction to material culture theory and method. In: PEARCE, Susan M. (ed.). **Interpreting objects and collections**. Londres: Routledge, 1994. p. 133-138.

SABINO, Marco. **Dicionário da Moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SAMPAIO, Antonia de Oliveira. **Escrevendo a história de nossos antepassados**. Pelotas: Editora Palloti, 2010.

SOARES, Kárita Garcia; ANDRADE, Rita Morais de. Estudar acervos e coleções de figurino no Brasil: alguns apontamentos. **Anais Moda Documenta**: Museu, Memória e Design, São Paulo, ano 4, n. 1, maio 2017. Disponível em: <http://www.modadocumenta.com.br/anais-2017/>. Acesso em: 28 out. 2017.

SCHIFFER, Michael Brian. **The material life of human beings**: artifacts, behavior and communication. London and New York, Routledge, 1999.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. Instâncias subjetivas das roupas: quando o vestuário conta histórias. **Iara** – Revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, v. 2, n. 2, out./dez. 2009. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/12_IARA_vol2_n2_Resenha.pdf. Acesso em: 28 out. 2017.

STEELE, Valerie. A museum of fashion is more than a clothes-bag. **Fashion Theory**: The journal of dress, body & culture, New York: Berg, v. 2, n. 4, p. 327-335, 1998.

SIMILI, Ivana. Memórias trajadas: roupas e sentimentos no diário íntimo de uma prostituta. **CLIO** – Revista de Pesquisa Histórica, n. 30.2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24360/19732>. Acesso em: 28 out. 2017.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Tradução Tomaz Tadeu. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

STEVENSON, N. J. **Cronologia da moda**: de Maria Antonieta a Alexander McQueen. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

TAYLOR, Lou. **Establishing dress history**. Manchester, New York: Manchester University Press, 2004.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

VIDAL, Laurent. Acervos pessoais e memória coletiva – alguns elementos de reflexão. **Patrimônio e Memória**, UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 3, n. 1, p. 3-13, 2007. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/1/452>. Acesso em: 28 out. 2017.

VOLPI, Maria Cristina. As roupas pelo avesso: cultura material e história social do vestuário. **dObra[s]**, v. 7, n. 15, p. 70-78, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.26563/dobras.v7i15.75>. Acesso em: 8 jul. 2019.

VOLPI, Maria Cristina. **Estilo urbano**: modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

Agradecimentos

O projeto “Memória Trajada” foi contemplado em um edital da Pró-Reitoria de Pesquisa (Propesp 03/2017) do Instituto Federal Sul-rio-grandense. Inclui-se aqui um agradecimento especial à iniciativa da instituição em contemplar um estudo sobre patrimônio, moda e memória. Políticas institucionais como esta contribuem para a produção do campo de pesquisa. Gostaríamos de destacar também a contribuição da colega mestrande Camila Rodrigues Oliveira, das bolsistas Fernanda Collares e Tuane Rodrigues e de todos os alunos voluntários que participaram do projeto de pesquisa “Memória Trajada”.

Aparência: uma revisão bibliográfica e proposta conceitual

Appearance: a literature review and conceptual proposal

PATRÍCIA DA SILVA YOKOMIZO¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9767-1596>

ANDREA LOPES²

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7680-8618>

[**resumo**] O artigo apresenta uma revisão bibliográfica sobre a noção de aparência e uma definição conceitual original, de natureza biopsicossocial, que procura contextualizar e sintetizar aspectos gerais da produção recente, em especial proveniente das Ciências Humanas. Observou-se a ausência de uma definição abrangente, integrada e clara de aparência, estando pulverizada em termos correlatos ou indireta e tangencialmente utilizada em diferentes estudos e campos do saber. Os esforços visaram fortalecer e congregar o debate sobre a construção da apresentação pessoal e coletiva em torno dessa variável, importante para a compreensão dos modos de vida e organização social ao longo do curso de vida.

[**palavras-chave**] **Aparência. Moda. Corpo. Beleza. Imagem.**

[**abstract**] The article introduces a literature review about the notion of appearance and presents an original conceptual definition, of a biopsychosocial nature, which seeks to contextualize and synthesize general aspects of the recent production on the subject, especially inside the Human Sciences field. There was a lack of a comprehensive, integrated and clear definition of appearance, which was sprayed in correlated terms or indirectly and tangentially used in different studies and fields of knowledge. These efforts aimed to strengthen and conjoin the debate about the construction of personal and collective presentation around this variable, important for the understanding of the ways of life and social organization along the life course.

[**keywords**] Appearance. Fashion. Body. Beauty. Image.

Recebido em: 30-01-2019.

Aprovado em: 22-03-2019.

¹ Mestre em Gerontologia, Universidade de São Paulo. E-mail: pati@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2002114396935975>.

² Doutora em Educação, Universidade de São Paulo. E-mail: andrealopes@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1418645481026778>.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo discutir a noção de aparência, a partir de revisão de literatura. Igualmente, propõe uma definição conceitual original para o termo, de natureza biopsicossocial. O estudo observou a ausência de um conceito claro e/ou abrangente no que tange à complexidade dessa variável, presente nos mais diferentes estudos obtidos. Percebeu-se, ainda, que muitos pesquisadores do período têm tratado o conceito de modo tangencial em estudos envolvendo principalmente as noções de corpo, beleza e imagem. A pulverização parece enfraquecer o debate e sua direção em torno de um consenso.

Os esforços fazem parte das ações do grupo de pesquisa, ensino e extensão Envelhecimento, Aparência e Significados (EAPS), da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (Usp). O foco do grupo é especialmente investigar as variáveis socioculturais da aparência e seus significados ao longo do processo de envelhecimento. Desde sua fundação, em 2009, parte da noção de aparência como diferentes formas de construção da apresentação pessoal e coletiva. Busca promover a visibilidade e a importância da heterogeneidade desse tipo de experiência igualmente simbólica nos diversos contextos socioculturais. As ações do grupo ancoram-se, especialmente, na intersecção dos campos da Moda, da Antropologia e da Gerontologia.

Primeiramente, será apresentado o método utilizado. Em seguida, os resultados obtidos com a revisão bibliográfica, organizados em duas partes: uma síntese histórica envolvendo a noção de aparência, seguida de uma discussão sobre as principais contribuições levantadas quanto à compreensão e uso da noção. Por fim, apresenta-se o conceito de aparência, elaborado e aqui proposto pelo EAPS.

Método

O levantamento foi realizado em fontes brasileiras e internacionais, nas línguas portuguesa, inglesa e espanhola. Orientou-se pelo método da revisão narrativa, que trata de descrever e discutir de forma ampla a compreensão teórica de um determinado tema (ROTHER, 2007; GRANT & BOOTH, 2009).

Investigou-se nove bases de dados e 15 periódicos, parte deles de caráter multidisciplinar. As fontes foram escolhidas conforme os campos de interesse do grupo e considerando-se o material disponível no acervo eletrônico da Usp, além das oportunidades de acesso gratuito disponíveis na internet. O escopo abrangeu o período de 2010 a 2017. Complementarmente, também foram consultadas publicações de posse do grupo, especialmente no que tange à reflexão preliminar histórica sobre o termo. O quadro 1 indica as fontes consultadas.

QUADRO 1 – RELAÇÃO DE BASES E PERIÓDICOS CONSULTADOS

BASE DE DADOS	PERIÓDICOS BRASILEIROS	PERIÓDICOS INTERNACIONAIS
<ul style="list-style-type: none"> • Academic Search Premier • Ageline • JSTOR • Muse • Portal Capes • Pro Quest • Scielo • Scopus • Taylor & Francis Online 	<ul style="list-style-type: none"> • 60 e mais • Cadernos de Campo • Cadernos Pagu • Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento • Kairós Gerontologia • Revista Brasileira de Ciências do Envelhecimento Humano • Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia • Revista de Antropologia da Usp • Revista Textos e Contextos • Revista Dobras • Revista Iara 	<ul style="list-style-type: none"> • Body & Society • International Journal of Fashion Studies • Journal of Fashion Marketing and Management • Journal of Spanish Cultural Studies

FONTE: Autoras, 2018.

Nas consultas realizadas, utilizou-se os descritores *appearance, fashion, image, body e beauty*, também no português (*aparência, moda, imagem, corpo e beleza*) e em espanhol (*aparencia, moda, imagen, cuerpo e belleza*). Considerando-se os interesses do EAPS, essas palavras iniciais foram combinadas aos seguintes termos, igualmente nas três línguas: 1) no campo gerontológico – idosos; sênior; idade; envelhecimento; velhice; longevidade; quarta idade; terceira idade; ageísmo; 2) no campo das Ciências Sociais – engajamento social; participação social; significativo; significado; engajamento social; participação social; 3) no campo da Educação – educação informal. A seleção dos descritores contou com o apoio das bibliotecárias da EACH-Usp, considerando-se as proposições presentes no vocabulário controlado organizado pela instituição.

A seleção do material teve como critério de inclusão o aparecimento dos descritores no título, resumo e palavras-chave. Quanto aos periódicos consultados, obteve-se um total de 67 artigos. Nas bases encontrou-se 7280 resultados de pesquisa. Porém, apesar do elevado número de materiais diversos listados, apenas 497 se mostraram relacionados à aparência, boa parte tangencialmente, em termos de apresentação pessoal ou coletiva, foco de interesse do grupo. Além disso, foram incorporadas na revisão outras 147 referências provenientes do banco de literatura do grupo, fruto da coleta de dados literários anteriores ou aquisições espontâneas.

Com relação às palavras-chave escolhidas, de modo geral foi possível encontrar uma pulverização de materiais e abordagens, advindos de diferentes campos. No entanto, a palavra aparência muitas vezes surgia como sinônimo de aparição. Também foram gerados muitos resultados relativos à fisionomia de objetos e alimentos. Notou-se que o termo aparência, no que diz respeito à apresentação pessoal e coletiva, não deteve um único conceito amplamente compreendido, denso, compartilhado ou debatido pela literatura consultada.

Sobre os tipos de estudo, foram encontradas pesquisas tanto quantitativas quanto de abordagem qualitativa. A maior parte trata sobre as mulheres, referindo-se aos temas esté-

tica, imagem e corpo, sendo esse último o termo que mais gerou resultados. Com relação ao corpo, predominaram as publicações sobre questões médico-estéticas e psicológicas. Ainda, percebeu-se que os campos mais envolvidos e interessados por esse tipo de investigação foram os campos da Moda, da Psicologia, da Comunicação e das Ciências Sociais.

Ressalta-se, mais uma vez, que grande parte dos materiais foi selecionada por estabelecer algum tipo de relação com o foco do grupo e não necessariamente por abordar diretamente o termo aparência. Dessa maneira, não se trata aqui de apresentar uma revisão sistemática, mas apontar uma reflexão sobre os materiais obtidos de forma a propor um conceito que reúna e sintetize os debates e avanços identificados.

Breve contextualização histórica sobre a noção de aparência na literatura consultada

Historicamente, no geral, a revisão realizada apontou que autores de diferentes áreas do conhecimento têm estudado e produzido registros sobre o uso de vestes, calçados, penteados e adornos. Neste sentido, o contato com o material ainda permitiu observar e avançar na compreensão de que as vestes se encontram também relacionadas a posturas, expressões, cuidados pessoais, entre outros elementos de ordem física, estética, atitudinal, comportamental e simbólica. Os debates e estudos têm caracterizado os esforços em termos de apresentação social de indivíduos, grupos, sociedades e períodos históricos. A discussão, a seguir, visa ressaltar os detalhes dessas constatações.

Análises indicam que a organização de diversas sociedades recebe forte influência desse conjunto de aspectos, adotados como um meio de, principalmente: demonstrar origem ou pertencimento; representar uma ideia ou identidade; e distinguir-se. Em acréscimo, Calanca (2008) coloca que, ao longo do tempo, tais atributos têm servido aos indivíduos também para alcançar visibilidade e refletir o próprio cotidiano.

Köhler (2009), em um estudo bastante abrangente sobre a história do vestuário no mundo, organizou um registro acerca dos usos e transformações das vestimentas desde a Antiguidade até o final do século XIX. Durante o período, o autor descreve que as roupas, somadas a acessórios, calçados e penteados, eram usadas por diferentes povos e tribos, principalmente para diferenciar classes e etnias. Segundo o pesquisador, em distintas localidades as classes sociais superiores e inferiores costumavam usar trajes de formato muito semelhante, diferenciando-se, porém, pelos tipos de tecido, comprimentos e adornos empregados nas combinações.

Como exemplo, em relação aos assírios e babilônios, Köhler (2009) descreve que os homens de classes mais altas se diferenciavam dos demais usando vestes de comprimento até os pés e cintos enfeitados com borlas, sendo estas conferidas de acordo com sua dignidade. Em outro contexto, na Pérsia, os sacerdotes deveriam vestir branco no exercício de suas funções oficiais, sendo o corte de suas roupas o marcador da posição ocupada. O autor elucida ainda que, em arquivos históricos dos cretenses, as figuras de mulheres de classes inferiores estão vestidas apenas da cintura para baixo.

Essas e outras observações do estudo de Köhler (2009) apontam que, até a Idade Média (século V ao XV), o vestuário e demais complementos eram usados para formar e

separar grupos sociais em termos de status, papéis, poder e influência. Outros marcadores, como os sexuais e de gênero, não foram muito relevantes e definidos até o século XVI, segundo o autor. Foi posteriormente a esse período que começaram a surgir diferenças mais marcantes entre homens e mulheres em termos de vestuário e outros elementos de seu aspecto visual, coexistindo à distinção de classes. Ainda de acordo com o pesquisador, até 1870 as mudanças nos trajes femininos estavam mais concentradas nos decotes, cintura, quadris e mangas, enquanto os masculinos alternavam entre comprimentos e uso de adornos como capas, cintos e gibões.

Segundo Mattos (2011), o período entre o final do século XIX e início do XX foi caracterizado por uma celebração da distinção social, cada vez mais reforçada nos modos de vestir. Existia, conforme a autora, um “prazer de ver” e “ser visto” (MATTOS, 2011, p. 163), de modo que o jeito de trajar e se portar tornava-se cada vez mais importante na esfera social, uma vez que entendido como instrumento de representação, afirmação e possível ascensão.

Em acréscimo, Blackman (2011) relata que o século XIX constituiu um domínio de quase 100 anos da chamada alta-costura (ou *haute couture*), modo de produção de vestuário e acessórios caracterizado pelo refinamento em termos de materiais, técnicas de confecção (muitas vezes completamente manuais) e estilo. Tais produções eram tomadas como referência por distintos grupos, superiores e inferiores, e eram elaboradas pelas casas de costura de Paris e Londres. Nestes termos, a produção da apresentação pessoal tomava tempo e era individualizada, cara e exclusiva.

Ainda segundo a autora, somente no final do século XIX, com a desvalorização dos preceitos burgueses e as consequências socioeconômicas dos conflitos mundiais da época, observou-se que o império da alta-costura começou a perder forças. Havia a necessidade de confeccionar peças de menor custo e em larga escala, empregando um novo conceito de vestir, que viria a facilitar o consumo de estratos sociais inferiores no século XX: o *prêt-à-porter* (ou pronto para usar). Este segue até os dias atuais entendido como uma tradução simplificada e mais barata das criações vistas em desfiles da *haute couture*. Comparativamente, a construção da apresentação pessoal passa a ser massificada, barateada, fugaz e descartável.

Para Crane (2006), enquanto a distinção de classes era bastante explícita nas vestimentas ao longo do século XIX na Europa e na América, em especial por meio do uso de uniformes e códigos de vestuário, no século XX a roupa e outros elementos da apresentação pessoal perdem gradativamente sua importância econômica – mas não a simbólica – com a propagação de peças prontas para usar e de variadas faixas de preço. Segundo a autora, a oferta de artigos mais baratos significava que aqueles cujos recursos eram limitados poderiam criar estilos pessoais e expressar sua identidade, ao invés de imitar estilos elaborados pelos mais ricos. Finalmente, a pesquisadora considera que o vestuário, desde os séculos XIX e XX, tem sido utilizado para refletir nossa ligação (ou não) com os demais indivíduos e grupos em sociedade, nas suas diferentes estruturas e instituições.

Em acréscimo, ainda sobre o século XX, Armstrong (2017) investigou os ideais construídos em torno da representação profissional de designers proposta por associações britânicas do setor entre 1945-1960. A autora observou que a percepção de superioridade ou inferioridade em relação a estes profissionais se dava por meio de suas roupas, vinculadas

às atitudes e comportamentos esperados. Além disso, a apresentação dos estudantes de Design deveria discursar sobre a instituição da qual provinham. Estas organizações guiavam o mercado de trabalho e a opinião pública quanto às expectativas sobre o profissional da área. A pesquisadora aponta que a configuração, inserção e reconhecimento desses profissionais ocorria mais por suas escolhas de estilo de vida e comportamentos, que compreendiam vestuário e acessórios específicos, do que por seu conteúdo disciplinar ou expertise.

Nos registros sobre o universo da roupa e seus complementos, percebeu-se que a produção e uso desses itens têm servido, especialmente, para estratificar sociedades e identificar indivíduos. Tais funções ordenadoras têm se mantido presentes na concepção da apresentação pessoal em diferentes culturas, mesmo com mudanças ocorridas em termos de modelos, formatos e materiais.

Para Calanca (2008) e Blackman (2011), as mudanças em termos da maneira de vestir e de se portar se relacionam com as transformações ocorridas na concepção de tempo e espaço, implicando uma separação de trajés por ocasiões (uniforme de trabalho e roupa para o tempo livre, por exemplo) e lugares (praia, academia, rua etc.). Calanca considera também que as modificações nas vestimentas, atitudes e comportamentos têm ocorrido para distinguir não apenas momentos, locais, classes e gêneros, mas ainda sexualidade e papéis sociais em diversas civilizações.

Ainda de acordo com Calanca, as mudanças no modo de vestir e de se apresentar caracterizam o “fenômeno” denominado moda, que se entende como “um princípio constante, um hábito, uma exigência cultural” (CALANCA, 2008, p. 12). Para a autora, as modas são concebidas a partir dos costumes, crenças e regras de uma sociedade, refletindo – no caso, em roupas e adornos – padrões, preferências, estilos de vida e aspirações.

Em acréscimo, Blackman (2011) aponta que a moda é um fenômeno contínuo, explicando que as vivências do século XX serviram de base para formular o modo de vestir do início do século XXI. Para a pesquisadora, a maneira como nos apresentamos em sociedade ao longo das últimas décadas representa nossa compreensão sobre, principalmente: as consequências das guerras mundiais; os desastres ambientais e econômicos; os movimentos artísticos; a inovação no design; e a era digital, transformações advindas do século passado.

Nesse sentido, Crane (2006), baseada nas ideias de Fred Davis³, acrescenta que, no decorrer dos séculos XIX e XX, o vestuário era utilizado para expressar variados conflitos da estratificação social, tais como: juventude versus velhice; masculinidade *versus* feminilidade; androginia versus singularidade; trabalho *versus* diversão; conformismo *versus* rebeldia. Segundo a autora, o “fascínio da moda” (CRANE, 2006, p. 43) existente em diferentes sociedades ocorre justamente pela contínua redefinição das tensões sociais e dos estilos para expressá-las.

Para Blackman (2011), entre os séculos XX e XXI, a moda, em termos de vestuário e demais complementos, tem se mostrado dinâmica, mas não necessariamente democrática. Em outras palavras, a oferta, continuamente renovada, é bastante diversificada apenas para

³ DAVIS, Fred. *Fashion, culture and identity*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

os que seguem os modelos vigentes de estilo e beleza. Ainda segundo a autora, em diferentes contextos sociais nota-se uma forte necessidade de autoexpressão e também uma demanda por novidades para distinguir-se – e, ao mesmo tempo, participar de um coletivo reconhecido.

Em complemento, Dweck (1999) descreveu que no Brasil o interesse pela moda, por artigos de vestuário e cosméticos nos anos 1990 estava principalmente relacionado com o âmbito profissional e cultural do período. De acordo com a pesquisadora, durante a referida década investia-se muito em produtos e serviços de beleza para participar do mercado de trabalho, ocupar uma determinada posição profissional e, ainda, combater as marcas do envelhecimento, vistas como prejuízos à apresentação pessoal.

Mais recentemente, uma pesquisa elaborada pelo Serviço de Proteção ao Crédito (SPC) e pela Confederação Nacional de Dirigentes Lojistas (CNDL) do Brasil, realizada com consumidores de todas as regiões brasileiras, de idade igual ou superior a 18 anos, homens e mulheres, de todas as classes econômicas, apresentou significados da beleza e motivos que levam pessoas a investir em artigos do setor. De acordo com o estudo, mais da metade dos participantes se diz vaidosa e considera que a beleza é uma necessidade para a vida social (SERVIÇO DE PROTEÇÃO AO CRÉDITO; CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE DIRIGENTES LOJISTAS, 2016).

De acordo com o estudo do SPC e da CNDL, os consumidores analisados investem em produtos e serviços principalmente para o aumento da autoestima, seguido do desejo de ficar mais bonito e sentir-se atraente. A maioria dos entrevistados acredita que as pessoas bonitas são as que conseguem mais oportunidades na vida e alcançam sucesso nas relações amorosas, sendo essas crenças ainda maiores entre as classes C, D e E, de menor poder econômico no contexto brasileiro. Por fim, o modo como os demais notam a maneira como nos apresentamos é uma preocupação novamente maior entre as classes C, D e E.

Em complemento, sobre o âmbito político estadunidense de 2012, Ahler, Citrin, Dougal e Lenz (2017) apontam que roupas, expressões, posturas e outros elementos da apresentação pessoal influenciaram a escolha de eleitores quanto a distintos cargos de governo. De acordo com os pesquisadores, tais atributos foram ainda mais relevantes entre os públicos com menos nível de informação, os quais fundamentavam suas decisões mais no que o candidato aparentava do que em suas propostas substanciais.

Por outro lado, no universo profissional, o estudo de Baert (2017), realizado na Bélgica, indica que fotografias de perfis da rede social digital Facebook têm influenciado as decisões de recrutadores de recursos humanos. Na pesquisa, constatou-se que os candidatos com fotos entendidas como favoráveis por sua composição estética obtiveram mais oportunidades para entrevistas de emprego. As chances eram ainda mais elevadas quando combinadas à alta escolaridade.

As diferentes pesquisas consultadas apresentam, historicamente e em diferentes sociedades, um expressivo interesse dos indivíduos pelos modos de se apresentar e transmitir mensagens por meio de aspectos físicos, estéticos, simbólicos, comportamentais e atitudinais. Tais atributos têm sido utilizados especialmente para ocupar posições, exercer papéis, atender ou contrapor expectativas em distintas dinâmicas e contextos sociais. O conceito de aparência não é explícito e não detém contornos claros. No entanto, observa-se a existência

da noção de apresentação pessoal e coletiva, em síntese, bastante vinculada ao debate sobre vestuário, atitudes, moda, significados, relações e ocupação de espaços e papéis, como também comunicação e expressão, mediante a combinação de uma diversidade de determinantes.

A seguir, são descritos os termos que, no levantamento realizado, comumente se associam à noção de aparência e auxiliam a compreensão da abrangência e complexidade dessa variável de investigação. Por fim, apresenta-se a proposta de conceito de aparência, fruto da revisão realizada e dos esforços do EAPS nestes dez anos de investigação sobre a temática envelhecimento, aparência e significados.

A noção de aparência na literatura investigada: aspectos, associações comuns e proposta conceitual

O levantamento realizado apontou que os termos corpo e a beleza são alguns dos temas correlatos mais presentes nas pesquisas consultadas que tratam da noção de aparência. O corpo é entendido como um dos instrumentos de performance da aparência (ARAÚJO; LEORATTO, 2013; COFFEY, 2013; GOLDENBERG, 2013; CASTILLO, 2014; CASTRO; PINTO, 2014; CAMPOS, 2015). Apreendeu-se que o corpo detém especial importância e sobrevalorização, sendo destacado e objeto de intervenção nos amplos universos do cinema, televisão, música, moda e publicitário. Neste último, mais especificamente nos anúncios de cosméticos, de produtos light, de dietas, cirurgias estéticas, entre outros. Em síntese, é apontado que o corpo vem a constituir, historicamente, um objeto de culto (CASTILLO, 2014).

Para Araújo e Leoratto (2013), até a primeira metade do século XX o vestuário era uma importante referência de poder. Ao longo dos tempos, segundo as autoras, ele foi despojado de sua posição pelo corpo, que, hoje, é visto como o elemento mais destacado na atribuição de status e diferenças entre as pessoas. A roupa passa a ser um item secundário, porém ao qual o corpo se submete e ajusta para melhor portar os modismos das épocas, de acordo com os pesquisadores.

Em complemento, Castillo (2014) aponta que as intenções do cultivo e cuidado do corpo sempre estão aliadas a algum momento histórico. O corpo está em constante “mutação e comunicação com o espaço e a sociedade cultural nos quais está inserido” (NOROGRANDO, 2014, p. 114). Monteleone, Witter e Gama (2015) descrevem, ainda, que o corpo veio a tornar-se um objeto de exposição regido por exigências de mercado e consumo de modelos.

Nesse sentido, Sant’Anna (2014) indica motivações gerais que impulsionaram o, segundo ela, vigente sucesso das cirurgias estéticas: a divulgação de um padrão de beleza global pela publicidade e o medo de envelhecer. Monteleone, Witter e Gama (2015, p. 926), que observaram a omissão de aspectos da velhice em imagens publicadas na revista *Veja*, descrevem que: “As doenças e incapacidades físicas próprias do declínio biológico do envelhecimento não correspondem às necessidades mercadológicas impulsionadas pela valorização do corpo perfeito e do ideal de beleza”.

Já no final da década de 1990, Featherstone (1998) indicou que o corpo constitui um indicador de poder e prestígio social, base para julgamentos tanto de si como do outro,

de forma que sua capacidade de operar no mundo social vem a ser medida pela cultura. O autor afirma também que a construção de identidade de um indivíduo depende, consideravelmente, da concepção de imagens do corpo.

Ainda sobre o corpo, também é encontrado em diversos estudos provenientes do levantamento o uso do termo imagem corporal (MONTEMURRO; GILLEN, 2013; VIANA; ANDRADE, 2013; NOROGRANDO, 2014). Este denomina-se, para Shkolnik e Iecovich (2013, p. 1718): “A soma de pensamentos, concepções, emoções e comportamentos que as pessoas têm sobre si mesmas [...] fortemente influenciada por normas sociais sobre a beleza física e atributos desejáveis para mulheres e homens”.

A imagem corporal envolve a percepção, estima, satisfação, ansiedade e preocupação com o próprio corpo, sendo avaliada de acordo com a cultura e seus ideais de beleza, conforme Viana e Andrade (2013).

O termo beleza, tal como o corpo, associa-se frequentemente aos estudos sobre aparência (SANT'ANNA, 2014; GUEVARA, 2015). Por meio de amplo levantamento, especialmente imagético, Umberto Eco (2014) elucida que, ao longo da história, a concepção sobre o bonito se mostra transitória e relacionada a determinantes como, por exemplo, cultura, religião e gênero. Segundo o autor, durante o século XX e em diante, nota-se a existência de um politeísmo da beleza, de modo que, principalmente após esse período, torna-se necessário revisar seu conceito com maior frequência.

Avelar e Veiga (2013) apontam que é comum a redução da beleza a traços físicos específicos, como a pele clara, olhos vivos, cabelos brilhantes etc. No entanto, segundo os autores, estas características marcam outros aspectos mais sutis, como juventude e resistência a doenças, “que comunicam sinais de saúde e potencial reprodutivo” (AVELAR; VEIGA, 2013, p. 339), além da capacidade de consumo.

Sant'Anna (2014) reuniu diversos entendimentos sobre a beleza formulados entre os séculos XIX e XX, sendo compreendida como: 1) direito de todas as classes e idades; 2) dever não apenas para sair de casa, mas permanente; 3) passaporte de primeiro mundo, que possibilita transpor fronteiras econômicas, culturais e de gênero; e 4) investimento no bem-estar individual e sucesso. Por outro lado, a autora coloca que, tendo em vista os predicados da beleza, a feiura veio a ser tratada como falta de sensibilidade e “coisa de gente ignorante” (SANT'ANNA, 2014, p. 184). No estudo de Teixeira, Freitas e Caminha (2014), os autores identificaram associações da beleza com a segurança, distinção social e formas de impulsionar a vida de um indivíduo.

Para Garcia (2008), do ponto de vista histórico a moda também se relaciona estreitamente à conferência de poder e à distinção social por meio da aparência, mediante a inclusão e valorização de itens que, ao longo de diferentes épocas, vêm servindo à assimilação ou incorporação de pessoas a um grupo social particular. Na história da beleza no Brasil, Sant'Anna (2014) aponta que os diversos elementos que elaboram a aparência têm sido utilizados para distinguir, por vezes pejorativamente, gêneros, classes sociais, ofícios e profissões, localidades e idades.

Dessa forma, grande parte da literatura levantada entende que o corpo, a beleza e a moda, como a aparência, são sociocultural e historicamente construídos. Atuam na visualização, aceitação, reflexo e perpetuação de modelos da educação, religião, profissão e outros

contextos relacionados a um indivíduo em sociedade e à composição de sua aparência. Além disso, também ilustram o cuidado (ou a falta dele) no trato pessoal (COUTINHO; TOMAZETI; ACOSTA, 2013), apontando o potencial tanto de gestão da aparência (KWON; KWON, 2013), quanto de domínio e inserção nas relações sociais (CRANE, 2006; CAMPOS, 2015).

A revisão realizada indica ainda registros sobre as mudanças ou modas de vestuário, calçados, acessórios, penteados e cosméticos (KÖHLER, 2009; BLACKMAN, 2011), além de discussões sobre padrões de beleza (SANT'ANNA, 2014; CAMPOS, 2015) e uso desses atributos na organização de diferentes sociedades (CRANE, 2006; CALANCA, 2008). No entanto, notou-se a ausência de uma definição clara que congregue e explicitamente esse conjunto complexo de elementos em torno do que pode ser compreendido como apresentação pessoal e coletiva.

Em suas diferentes abordagens e campos, reuniu-se, em síntese, que o conceito de aparência deve abranger a combinação e utilização de atributos físicos, comportamentais, emocionais, atitudinais, estéticos e simbólicos, por parte de indivíduos e grupos sociais. Portanto, variáveis biopsicossociais.

Especialmente em estudos sobre beleza, corpo, imagem e identidade, encontrou-se algumas compreensões sobre o termo aparência. Entre os autores que trataram mais diretamente do conceito (CAVICO; MUFFLER; MUJTABA, 2013; KWON; KWON, 2013; KARL; PELUCHETTE; HALL, 2016), notou-se um consenso de que a aparência é um recurso de expressão individual e coletiva, que serve à organização social em distintos contextos culturais.

Para Silva (2013), a aparência pode ser entendida como uma referência visual dos indivíduos, que demonstram sua relação com o tempo e o espaço em que vivem por meio de roupas, acessórios, penteados, maquiagens etc. Silva, Cachioni e Lopes (2012, p. 240), ancoradas em Crane (2006), descrevem que a aparência “[...] vai muito além de roupas, indumentárias, incluindo também papéis, comportamentos e tarefas sociais [...] nos levando então a dizer que a aparência é socioculturalmente construída e que sofre influências externas e internas”.

Os elementos e dinâmicas mencionados pelas autoras podem ser configurados a partir de trocas simbólicas, comportamentais, atitudinais e afetivas. São, ainda, capazes de explicar sobre um indivíduo, sobre o meio em que este vive e sobre o *modus operandi* de seu envelhecimento.

Goffman (2002) descreve que um indivíduo elabora sua representação pessoal de acordo com o grupo e posição social a qual pertence, com vistas a exercer um papel e manter-se em uma rede de relações. Para tanto, o autor argumenta que é construída a denominada “fachada” (GOFFMAN, 2002, p. 29), que é composta por aspectos físicos, comportamentais, atitudinais e simbólicos, sendo responsável por situar os observadores do cotidiano em relação à apresentação do indivíduo. O pesquisador explica, ainda, que o reconhecimento do papel desempenhado se dá por meio do nível de coerência entre fachada, representação e contexto. Portanto, depende de um conjunto indissociável de características individuais e do entorno que são esperadas para certo personagem. A falta de coerência vem chamar atenção para as exceções, como, por exemplo: “O perfil de Roger Stevens (o verdadeiro agente imobiliário que maquinou a venda do Empire State Building) traçado pelo New Yorker faz

comentários sobre o fato espantoso de Stevens ter uma casa pequena, um escritório pobre e nenhum papel timbrado” (GOFFMAN, 2002, p. 32).

O trabalho de Goffman (2002), em síntese, elucida a relevância dos modos de aparentar visando inserção social e vice-versa. Em outras palavras, a aparência pode ser entendida pelo autor como uma das ferramentas para organização e envolvimento social, sendo influenciada pelas relações estabelecidas no cotidiano.

Em acréscimo, mais recentemente, Kwon e Kwon (2013) apresentam o termo gestão da aparência, utilizado para descrever o processo de engajamento de um consumidor mediante o uso de produtos e serviços de manutenção e controle da aparência. Para as autoras, cada indivíduo administra sua aparência baseado em múltiplos contextos e papéis que necessita desempenhar. Entendem o gerenciamento da aparência como uma prática cultural imbuída de significados e objetivos.

Nesse sentido, destacando seu caráter processual, o estudo sobre a história da beleza no Brasil desde o final do século XIX, de Sant’Anna (2014), aponta que durante a primeira metade do século XX, a construção da aparência esteve relacionada: 1) ao controle secreto da beleza feminina; 2) à não “exclusividade individual” dos corpos (SANT’ANNA, 2014, p. 56), que dependiam da aceitação e visibilidade social, inclusive para os homens; 3) à saúde, como significado de força para trabalhar; 4) e aos médicos e higienistas, como educadores informais que buscavam a construção de um povo belo e saudável. Já na segunda metade do período, ainda segundo a autora, tendo em vista especialmente a revelação na intimidade e a crescente exposição pública dos corpos, a oferta de produtos e tratamentos de beleza passou a promover transformações de caráter permanente na aparência. Além disso, a introdução de roupas mais reveladoras, como trajes de banho, de ginástica ou de comprimento mais curto, facilitou a valorização de cuidados para exibição cotidiana e também privada do corpo.

A partir das demais compreensões da literatura consultada (CAMPOS, 2015; SCHEMES; DUARTE; MAGALHÃES, 2015; GALAK; GRAY; ELBERT; STROHMINGER, 2016; KACZAN, 2016), percebeu-se ainda que a noção de aparência compõe um vasto repertório e campo de investigação. Observou-se serem diversos os aspectos envolvidos na gestão da vida em sociedade e do envelhecimento como processo dinâmico e heterogêneo, quando o foco é como a aparência é construída através dos tempos e mediante diferentes investimentos, acordos, punições, recompensas e expectativas.

Em síntese, a revisão indicou que a compreensão da aparência tem implicado uma (re)formulação contínua de variados aspectos, não apenas estéticos ou físicos, mas também comportamentais, atitudinais e simbólicos que, em conjunto, comunicam sobre um indivíduo ou grupo social. Historicamente, a aparência tem sido recurso fundamental para expressar posições, papéis e tarefas sociais em diferentes culturas. Percebe-se, ainda, uma estreita relação, mesmo que tangencial, da noção de aparência com outros termos, em especial corpo, vestuário, imagem e beleza. No entanto, não foi percebida a concepção da aparência como um conceito amplo, que abarque uma série de temas, no intuito de compreender, de forma mais integrada, a construção da apresentação pessoal e/ou coletiva.

Mediante a identificação das inúmeras contribuições dos autores discutidos até o momento, o EAPS, para efeito de seus trabalhos, define e propõe um conceito original de

aparência, abarcando seus múltiplos domínios e estrutura, como sendo: um conjunto de aspectos físicos, comportamentais, atitudinais, estéticos e simbólicos construídos e externalizados pelos indivíduos ou grupos, compondo sua apresentação pessoal ou coletiva.

Diante da proposição desse conceito, o grupo entende que a aparência resulta do contato pessoal e coletivo com diversos contextos e relações socioculturais, historicamente datadas, estabelecidas ou não, ao longo da vida. Por meio da aparência, visa-se proteção e, especialmente, comunicar mensagens, significados, emoções, crenças, estilos e/ou tipos e compreensões de beleza. Além disso, expressa pertencimento, exercício de papéis e tarefas sociais, atendimento ou contraposição de expectativas e punições sociais reconhecidas e acordadas, muitas vezes, conforme a ocasião e o local, posto que ancoradas socioculturalmente e/ou em condições climáticas. Neste sentido, o EAPS considera, ainda, que a construção da aparência é processual, histórica, situacional, dinâmica, interdependente e heterogênea. Por fim, ocorre ao longo de toda vida e em acordo com as condições e modos por meio dos quais os indivíduos e os grupos envelhecem nesse percurso.

Considerações finais

A partir da revisão realizada, percebeu-se, primeiro, que poucos estudos têm definido ou trabalhado de modo incisivo a possível complexidade da variável aparência. Pesquisas, principalmente do campo da Moda, associadas, por vezes, à Comunicação, à Psicologia, à História e às Ciências Sociais, têm-se debruçado sobre a produção de registros sobre os modos e motivações do vestir entre determinados grupos e épocas, relacionando-se especialmente aos temas corpo, imagem e beleza.

No levantamento realizado notou-se também um consenso de que a construção da aparência tem servido à organização social. No entanto, pouco foi explorado em termos do conjunto de aspectos físicos, comportamentais, atitudinais, estéticos e simbólicos que se entende constituir a aparência, tratando de maneira difusa temas correlatos. O conceito de aparência e sua complexidade, tal como entendida pelo grupo, mostrou-se disperso, tangencial ou subentendido nas fontes consultadas.

Com base na bibliografia revisada e em pesquisas do grupo EAPS, propôs-se nesse artigo um conceito de aparência e seus desfechos, a fim de contribuir com futuras abordagens, não apenas científicas ou acadêmicas, mas também políticas, profissionais e comunitárias. Considera-se que a aparência é uma variável potente para compreender e explicar, mais do que estruturas sociais, igualmente modos de vida e de envelhecer, bem como seus significados. Além disso, é ainda relevante aos estudos sobre envolvimento ou isolamento social, uma vez que permite entender como são formulados, estabelecidos ou reconhecidos determinados modelos de visibilidade ou de exclusão social.

Destaca-se a necessidade de entender seu caráter biopsicossociocultural, recomendando-se que essa variável seja pensada tanto quanto possível de forma mais integral e interdisciplinar. Dessa forma, sugere-se que estudiosos utilizem fontes de pesquisas advindas de variadas áreas, complementando o conhecimento em torno do tema e desvendando a relação dos diferentes aspectos que resultam em determinada aparência e seus respectivos sentidos.

Por fim, trata-se aqui de uma possível leitura e definição de aparência, útil às pesquisas que vem sendo desenvolvidas no âmbito do EAPS. Espera-se que incentive outros pesquisadores a elaborarem e a compartilharem novas contribuições sobre o estudo da aparência, inspirados nessa ou a partir dessa proposição e revisão de literatura. Mediante a complexidade temática, estudos devem combinar variáveis e contextos, visando uma noção mais assertiva da compreensão do assunto. No âmbito geral, os esforços visam que as pesquisas sobre aparência possam colaborar na indicação de caminhos salutareos na compreensão sobre a heterogeneidade das formas de ser e de viver, como também de significar o curso de vida.

Referências

AHLER, Douglas J.; CITRIN, Jack; DOUGAL, Michael C.; LENZ, Gabriel. Face value? Experimental evidence that candidate appearance influences electoral choice. **Political Behavior**, v. 39, n. 1, p. 77-102, 2017. Disponível em: <http://doi.org/10.1007/s11109-016-9348-6>. Acesso em: 2 jul. 2019.

ARAÚJO, Denise Castilhos de; LEORATTO, Danielle. Alterações da silhueta feminina: a influência da moda. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 35, n. 3, p. 717-739, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-32892013000300014>. Acesso em: 2 jul. 2019.

ARMSTRONG, Leah. A new image for a new profession: self-image and representation in the professionalization of design in Britain, 1945-1960. **Journal of Consumer Culture**, p. 1-21, julho, 2017. Disponível em: <http://doi.org/10.1177/1469540517708830>. Acesso em: 2 jul. 2019.

AVELAR, Cátia Fabíola Parreira de; VEIGA, Ricardo Teixeira. Como entender a vaidade feminina utilizando a autoestima e a personalidade. **Revista de Administração de Empresas (FGV-EAESP)**, v. 53, n. 4, p. 338-349, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-75902013000400002>. Acesso em: 2 jul. 2019.

BAERT, Stijn. Facebook profile picture appearance affects recruiters' first hiring decisions. **New Media & Society**, v. 20, n. 3, p. 1220-1239, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1461444816687294>. Acesso em: 2 jul. 2019.

BLACKMAN, Cally. **100 anos de Moda**. Tradução Mario Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011.

CALANCA, Daniela. **História social da Moda**. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

CAMPOS, Raquel Discini. A educação do corpo feminino no Correio da Manhã (1901-1974): magreza, bom gosto e envelhecimento. **Cadernos Pagu**, v. 45, p. 457-478, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/18094449201500450457>. Acesso em: 2 jul. 2019.

CASTILLO, Enrique Gervilla. Desafios de la belleza corporal. Valoración y crítica educativa. **Revista Lusófona de Educação**, v. 26, p. 29-43, 2014. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/4704>. Acesso em: 1 jul. 2019.

CASTRO, Ana Lúcia; PINTO, Renata Pires. Corporalidade brasileira na fabricação da identidade nacional. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 50, n. 1, p. 34-40, 2014. Disponível em: 10.4013/csu.2014.50.1.04. Acesso em: 2 jul. 2019.

CAVICO, Frank J.; MUFFLER, Stephen C.; MUJTABA, Bahaudin G. Appearance discrimination in employment: legal and ethical implications of “lookism” and “lookphobia”. **Equality, Diversity and Inclusion International Journal**, v. 32, n. 1, p. 83-119, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1108/02610151311305632>. Acesso em: 2 jul. 2019.

COFFEY, Julia. Bodies, body work and gender: exploring a Deleuzian approach. **Journal of Gender Studies**, v. 22, n. 1, p. 3-16, 2013. Disponível em: <http://doi.org/10.1080/09589236.2012.714076>. Acesso em: 2 jul. 2019.

COUTINHO, Renato Xavier; TOMAZETI, Renata Venturini; ACOSTA, Marco Aurelio de Figueiredo. Representação de corpo na velhice: o corpo real versus o corpo social. **Revista Kairós Gerontologia**, v. 16, n. 4, p. 215-236, 2013. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/view/19665>. Acesso em: 1 jul. 2019.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. 2. ed. Tradução Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

DWECK, Ruth Helena. **A beleza como variável econômica: reflexo nos mercados de trabalho e de bens e serviços**. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 1999.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução Eliana Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FEATHERSTONE, Mike. O curso da vida: corpo, cultura e imagens do processo de envelhecimento. In: DEBERT, Guita Grin (org.). **Textos Didáticos nº 13: Antropologia e Velhice**. 2. ed. Campinas: Textos Didáticos, 1998. p. 45-64.

GALAK, Jeff; GRAY, Kurt; ELBERT, Igor; STROHMINGER, Nina. Trickle-down preferences: preferential conformity to high status peers in fashion choices. **PLOS ONE**, v. 11, n. 5, p. 1-11, 2016. Disponível em: <http://doi.org/10.1371/journal.pone.0153448>. Acesso em: 2 jul. 2019.

GARCÍA, Alejandro Nestor. Distinção social e processo civilizador em Norbert Elias. **Revista Iara**, v. 1, n. 1, p. 68-101, 2008. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_Garcia_versao-final.pdf. Acesso em: 1 jul. 2019.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10. ed. Tradução Editora Vozes Ltda. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GOLDENBERG, Mirian. Corpo, gênero e envelhecimento na cultura brasileira. **Revista A Terceira Idade**, v.24, n.58, p.69-81, 2013. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7304_CORPO+GENERO+E+ENVELHECIMENTO+NA+CULTURA+BRASILEIRA. Acesso em: 1 jul. 2019.

GRANT, Maria J.; BOOTH, Andrew. A typology of reviews: an analysis of 14 review types and associated methodologies. **Health Information and Libraries Journal**, v. 26, p. 91-108, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1471-1842.2009.00848.x>. Acesso em: 2 jul. 2019.

GUEVARA, Jordan. **A conversation on beauty**. Orientadora: Susan Sterner. 2015. Dissertação (Mestrado em Fotografia de Estúdio) – Columbian College of Arts and Sciences, George Washington University, Washington, D.C., 2015. Disponível em: http://scholarspace.library.gwu.edu/concern/gw_etds/m613mx652. Acesso em: 1 jul. 2019.

KACZAN, Gisela Paola. La práctica gimnástica y el deporte, la cultura física y el cuerpo bello en la historia de las mujeres. Argentina 1900-1930. **Historia Crítica**, v. 61, p. 23-43, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7440/histcrit61.2016.02>. Acesso em: 2 jul. 2019.

KARL, Katherine; PELUCHETTE, Joy Van Eck; HALL, Leda McIntyre. Employee beliefs regarding the impact of unconventional appearance on customers in Mexico and Turkey. **Employee Relations**, v. 38, n. 2, p. 163-181, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1108/ER-05-2015-0083>. Acesso em: 2 jul. 2019.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário (1825-1876)**. 3. ed. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

KWON, Yoo Ji; KWON, Kyoung-Nan. Multifaceted appearance management as cultural practice. **Review of European Studies**, v. 5, n. 4, p. 19-29, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5539/res.v5n4p19>. Acesso em: 2 jul. 2019.

MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de. Moda, imagem e representação. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (org.). **História e cultura de moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 158-175.

MONTELEONE, Thiago Vinicius; WITTER, Carla; GAMA, Eliane Florencio. Representação social de idosos: análise de imagens publicadas no discurso midiático. **Estudos Interdisciplinares do Envelhecimento**, v. 20, n. 3, p. 921-937, 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevEnvelhecer/article/view/48330>. Acesso em: 1 jul. 2019.

MONTEMURRO, Beth; GILLEN, Meghan M. Wrinkles and sagging flesh: exploring transformations in women's sexual body image. **Journal of Women & Aging**, v. 25, p. 3-23, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08952841.2012.720179>. Acesso em: 2 jul. 2019.

NOROGRANDO, Rafaela. Imagem corporal: público, privado, superfície, âmago. **Revista Iara**, v. 7, n. 2, p. 113-133, 2014. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/06_IARA_vol7_n2_Artigos.pdf. Acesso em: 1 jul. 2019.

ROTHER, Edna Terezinha. Revisão sistemática x Revisão narrativa. **Acta Paulista de Enfermagem**, v. 20, n. 2, p. v-vi, 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21002007000200001>. Acesso em: 2 jul. 2019.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

SCHEMES, Claudia; DUARTE, Paulo Henrique Saul; MAGALHÃES, Magna Lima. Anseios e desejos: mulher madura e a moda como construção social. **Revista PRÂKSIS**, v. 2, n. 12, p. 146-158, 2015. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525552633014>. Acesso em: 2 jul. 2019.

SERVIÇO DE PROTEÇÃO AO CRÉDITO; CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE DIRIGENTES LOJISTAS. **Significados da beleza: autoimagem e consumo**. Brasil: Serviço de Proteção ao Crédito (SPC); Confederação Nacional de Dirigentes Lojistas (CNDL), julho, 2016.

SHKOLNIK, Darya; IECOVICH, Esther. Health, body image, gender and migration status: their relationship to sexuality in old age. **International Psychogeriatrics**, v. 25, n. 10, p. 1717-1727, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1041610213000604>. Acesso em: 2 jul. 2019.

SILVA, Emanuelle Kelly Ribeira da. Moda, informação e cultura. **Revista Iara**, v. 6, n. 1, p. 66-89, 2013. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05_IARA_vol6_n1_Artigo.pdf. Disponível em: 1 jul. 2019.

SILVA, Natália Polo; CACHIONI, Meire; LOPES, Andrea. Velhice, imagem e aparência: a experiência de idosos da UNATI EACH-USP. **Revista Kairós Gerontologia**, v. 15, n. 7, p. 235-257, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/view/15251>. Acesso em: 1 jul. 2019.

TEIXEIRA, Fábio Luís Santos; FREITAS, Clara Maria Silvestre Monteiro de; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. A beleza feminina como poder: desvendando outros sentidos para a construção estética de si. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 36, n. 2, p. 485-500, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbce/v36n2/0101-3289-rbce-36-02-00485.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2019.

VIANA, Helena Brandão; ANDRADE, Jessica Souza Schlichting de. Fotografia e imagem corporal na maturidade. **Revista Kairós Gerontologia**, v. 16, n. 4, p. 103-123, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/kairos/article/view/19632>. Acesso em: 1 jul. 2019.

Agradecimentos

O presente artigo é parte de pesquisa realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Diseño y contexto: pensando en abierto desde la moda

Design e contexto: pensando em aberto no âmbito da moda

Design and context: thinking openly in fashion

ELISABETH LORENZI FERNÁNDEZ¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9518-6666>

MARIA CELESTE SANCHES²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0533-4793>

[resumen] Las contribuciones de este trabajo provienen de la intersección de dos investigaciones que comparten el reto de incentivar nuevos enfoques metodológicos en los campos del textil y de la moda: un proyecto de innovación ciudadana que favoreció el aprendizaje colaborativo a través de la experimentación textil y una investigación de doctorado que propuso metodologías para el diseño de moda en el ámbito educacional. Los hallazgos de las investigaciones fueron cotejados desde un enfoque exploratorio y generaron inferencias sobre los efectos de las metodologías colaborativas en experiencias educativas y de ciencia ciudadana. Las reflexiones resultantes refuerzan el potencial de los planteamientos sistémicos y en abierto como agentes transformadores de la praxis del diseño y de la gestión del conocimiento.

[palabras-clave] **Diseño de moda. Metodologías colaborativas. Innovación social.**

[resumo] As contribuições deste artigo procedem da intersecção entre duas investigações que compartilham o desafio de incentivar e propor novas abordagens metodológicas para as áreas têxtil e de moda: um projeto de inovação social que favoreceu a aprendizagem colaborativa mediante a experimentação têxtil e uma pesquisa de doutorado, que propôs metodologias para o design de moda no âmbito educacional. As constatações das pesquisas foram cotejadas sob um enfoque exploratório, gerando inferências integradas acerca dos efeitos das metodologias colaborativas em experiências educacionais e ciência cidadã. As ponderações resultantes reforçam o potencial das propostas sistêmicas e abertas como agentes transformadores da práxis do design e da gestão do conhecimento.

[palavras-chave] **Design de moda. Metodologias colaborativas. Inovação social.**

¹ Doctora en Antropología Social. Profesora e investigadora en la Universidad Nebrija (España). E-mail: elorenzi@nebrija.es.

² Doctora en Ciencias y en Diseño, Fabricación y Gestión de Proyectos Industriales. Profesora e investigadora en la Universidad Nebrija (España) y Universidade Estadual de Londrina (Brasil). E-mail: tetisanchez@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8907190875740535>.

[abstract] The contributions of this work come from the intersection between two investigations sharing the challenge of encouraging new methodological approaches in the areas of textile and fashion: a citizen innovation project which favored collaborative learning through textile experimentation and a Ph.D. research which proposed methodologies for fashion design in the scope of the academic education. The researches' findings were collated by an exploratory approach, resulting in inferences about the effects of collaborative methodologies on educational experiences and citizen science. The resulting reflections reinforce the potential of systemic and open approaches as transforming agents of the design praxis and knowledge management.

[keywords] Fashion design. Collaborative methodologies. Social innovation.

Recebido em: 31-01-2019.

Aprovado em: 11-03-2019.

Introducción

Emprender un proyecto de diseño implica levantar la mirada hacia el entorno, ya que el escenario sociocultural se entrelaza con el proceso proyectual como su espacio de acogida y de producción. En este artículo enfatizamos la consideración de este escenario, no sólo como el espacio que acoge el proyecto, sino como un agente activo que produce el sentido del diseño.

En esencia, diseñar es proponer interfaces que median la integración humana con el entorno. El acto de proyectar emerge de la demanda del contexto y finaliza sumergiéndose otra vez en la misma realidad que lo definió, por medio de la experiencia con el artefacto. Por lo tanto, diseñar es una acción que requiere gran empeño en desvelar la coyuntura que la produce y un compromiso en mantenerse en constante comunicación con ella.

Desde esa idea general de interacción constante, corroborada por Cardoso (2012), Manzini (2015), Sanches (2017) e Sztulwark (2012), nos proponemos estudiar la gestión del proceso de diseño de moda como una responsabilidad compartida, analizando estrategias colaborativas y abiertas que señalan a la "interacción" como base para la innovación y la gestión del conocimiento. A tal efecto, reflexionamos sobre estas cuestiones desde la experiencia que nos ha aportado la investigación de nuevos enfoques metodológicos para el diseño textil y de moda, al objeto de aportar directrices para la aplicación de estrategias colaborativas en tal campo.

El estudio se ha elaborado desde el diálogo entre dos experiencias de investigación consolidadas. La primera es "Textil en Abierto", un proyecto de investigación-mediación que promovía la innovación social en el campo textil y de la indumentaria a través de laboratorios abiertos a la ciudadanía, usando metodologías colaborativas, tecnologías de código abierto y una documentación en abierto de los procesos y de los resultados. Este proyecto se realizó

en un centro cultural público de Madrid (España) de titularidad municipal (2015-2017). La segunda experiencia es una investigación doctoral que, a través de la investigación-acción, desarrolló metodologías para la educación proyectual en diseño. Mediante la colaboración entre la Universidade de São Paulo (Brasil), la Universitat Politècnica de València (España) y la Universidade Estadual de Londrina (Brasil), la investigación se centró en la dimensión colaborativa entre profesores y alumnos para construir nuevas herramientas metodológicas para el diseño de moda.

Para ello, se ha realizado un estudio de orientación exploratoria, en el que la plataforma teórica multidisciplinaria y la experiencia en campo de ambas investigaciones derivaron en la base para generar percepciones complementarias. A partir de la revisión de las publicaciones específicas de cada investigación, se efectuó un cotejo de los análisis de los procedimientos en campo. El resultado fue una síntesis de relaciones entre las estrategias utilizadas y la confirmación de las ventajas de propuestas metodológicas más flexibles y holísticas.

Al converger las dos experiencias, analizamos propuestas que incorporaron el contexto plenamente a sus procesos y cuestionamos el diseño como un proceso cerrado y lineal. De este modo, señalamos el trayecto proyectual como un proceso sistémicamente abierto, como son en sí mismos los propios contextos que los inspiran y nutren. Desde esa perspectiva, alcanzamos inferencias que muestran las ventajas de planteamientos metodológicos de enfoque sistémico y del conocimiento construido desde la filosofía de acceso abierto.

Por otra parte, apostar por este enfoque holístico en la gestión del diseño puede ser el camino para la innovación sostenible, ya que es la base que puede revertir el sentido de la producción como algo unívoco y lineal.

¿Contextos o sistemas?

Proyectar es una práctica natural de los seres humanos. Sztulwark (2015) explica que constantemente predecimos o predefinimos algo, tomando decisiones para responder las demandas de nuestro cotidiano. Los edificios y los objetos, las imágenes y la indumentaria, así como el paisaje, son objetos de proyectación por medio de los cuales se produce la materialidad del mundo. El mismo autor señala que construir y habitar son procesos comunitarios y que proyectar este entorno material implica “pensar con otros”, es decir, asumir un papel en el ámbito del conocimiento compuesto, en el que lo que una persona pensó puede cambiar su rumbo o ser apropiado por otra. Por tanto, en este artículo, cuando hablamos de contexto, nos referimos a la comprensión de que somos parte de un sistema con el cual interaccionamos continuamente.

A nivel conceptual es relativamente sencillo enunciar estos parámetros, pero a nivel práctico, resulta muy complejo acotar los límites de nuestra mirada, ya que vivimos un momento histórico marcado por una percepción homogeneizadora globalizante, donde se activa un entorno sociocultural y económico condicionado por una intensa interconectividad que renueva rápidamente nuestros estímulos.

Por consiguiente, afrontamos un gran escenario globalizado, con diversos agentes en múltiples posiciones e interpretaciones, espoleados por el valor de la innovación, pero

preocupados por el sentido e impacto de las mismas. Desde que la globalización se asentara como el paradigma contemporáneo, la observación del cambio social y la exuberancia de la diversificación, ante la expectativa de la homogeneidad, han generado numerosos debates. Sin ánimo de realizar interpretaciones universalistas, nos planteamos entender este escenario para proponer metodologías de diseño que trasciendan esta vorágine y encuentren en el diálogo prácticas transformadora de contextos. Por eso, empezamos esta reflexión metodológica situándonos ante el momento actual.

Las alteraciones socioculturales provocadas por la globalización han creado un mundo intrincado, marcado por una realidad multifacética, híbrida y en movimiento continuo. Cardoso (2012, p. 25) explica la configuración del escenario actual destacando que vivimos en un contexto complejo, constituido por un “sistema compuesto de muchos elementos, capas y estructuras, cuyas interrelaciones condicionan y redefinen continuamente el funcionamiento del todo”.

En oposición a la concepción de desarrollo constante y lineal, propagada por el ideal moderno, el tiempo presente se caracteriza por la incertidumbre y la disolución de límites rígidos. En esa reestructuración, el orden social se fragmenta y el escenario previsible y estático se convierte en un entorno dinámico. Bauman (2001) afirma que la solidez del mundo moderno ha sido sustituida por la fluidez, la cual no se atiene a una forma fija y está constantemente propensa al cambio. En la dinámica actual hay espacio para la flexibilidad del trabajo, los desplazamientos de las relaciones de poder y la diversidad de posibilidades individuales para las actuaciones sociales. Para hacer frente a la simultaneidad y la movilidad, Morin (2003, p. 89) advierte que es preciso sustituir un pensamiento que aísla por un pensamiento que distingue y une.

Manzini (2015) señala que, en esta realidad enlazada, las comunidades dejan de ser entidades aisladas para convertirse en nodos que forman parte de estructuras de corto y de largo alcance. Así, las redes de ámbito reducido generan y regeneran el tejido socio-económico local y, a la vez, otras más amplias conectan la comunidad con el resto del mundo. En la misma vertiente, Cardoso (2012) resalta el proceso de unificación que marca la actualidad, dónde se consolidan sistemas de producción y información descentralizados y, sobre los cuales, se desarrollan los retos del diseño.

Ante este escenario, nos preguntamos: ¿cómo aterrizamos estas pinceladas en el campo de la moda? Es evidente que este ámbito está dominado por la noción de la necesidad de renovación constante, impulsada por una industrialización hiperactiva del textil. Sin embargo, esta tendencia contrasta con otras miradas que insisten en advertir que, lejos de generar una gran diversificación, el mundo unificado se caracteriza por la inmutabilidad y la uniformidad globalizante en el vestir, como respalda Hill (2005) al observar la intensa difusión del *casual look*, vistiendo todos igual y de forma “mediocre”.

Las interpretaciones globalizantes versus diversificantes son polos con muchos más marcos identitarios que meramente los territoriales. Por ejemplo, las diferencias generacionales constituyen un importante foco de interés, ya que, en nuestros días, es un marco identitario condicionado intensamente por la experiencia definida desde la innovación tecnológica. Desde que los *Millenials* irrumpieron como nuevo sujeto social, descrito por su

relación con las tecnologías de comunicación, el concepto de generaciones empieza otra vez a ser cuestionado como una forma de segmentación social y diversificación identitaria. En este sentido, Tobota (2018) discute la definición de generaciones como una narrativa explicativa eficaz y critica las estrategias de *marketing* basadas en percepciones generacionales que no son universales. Tobota se inspira en Mead (1978), que ponía el acento en cómo las sociedades industriales habían desarrollado una configuración de cultura en la que tanto los niños como los adultos aprendían de sus iguales y no de sus mayores, dando así sentido al concepto de generación. En su visión del futuro, la autora predecía que el siguiente paso sería que los padres aprenderían de sus hijos.

Desde este punto de vista, volviendo nuestra mirada a la industria de la moda globalizada, debemos replantear los modelos explicativos a la hora de entender cómo funciona su difusión. Martínez-Barreiro (2006) rebate que, en el marco de la globalización, el modelo de “filtrados descendentes” (desde la élite hasta clases bajas) no es pertinente para comprender cómo nos vestimos y nuestros referentes. La autora defiende el modelo de la “virulencia”, propuesto por G. Wiswede³ (1971 *apud* MARTÍNEZ-BARREIRO, 2006), en el que hay un mimetismo horizontalmente inducido por contagio, mediante su difusión a través de del contacto entre los grupos de pares (o iguales) que comparten el mismo estrato social. También apunta el impacto de los soportes mediáticos, en los cuales los productos culturales o las modas circulan de forma global y en grandes cantidades. Por consiguiente, la moda no existe como una idea abstracta, sino que se materializa mediante las acciones de distintos agentes de una comunidad y se constituye por interacción mutua entre todos ellos.

La noción de diseño de moda, concebido como un paso previo a la producción lineal que provee la demanda de una masa de consumidores pasivos es, por tanto, una intención, no una acomodación a la realidad. Con la argumentación anterior, queremos fundamentar, de cara a nuestra propuesta metodológica, que el contexto no es un simple marco de factores a tener en cuenta, sino que es vivo y cambiante, que interaccionará y mutará con el impacto del diseño y lo acogerá como parte de sí mismo.

En este sentido, el diseño de moda contemporáneo debe afrontar varios retos: por un lado, proyectar el artefacto como un espacio de interacciones múltiples, totalmente dependiente de las variables socioculturales y, por otra parte, intensificar su proyección en prácticas que tienen en cuenta la potencialidad de la agencia social en la conformación de los contextos.

Afrontando el contexto desde el diseño y la innovación

En este artículo buscamos interrogarnos sobre las metodologías de diseño más aptas para abrazar la complejidad, asumida como parte de nuestro estar en el mundo. Por ello, tomamos la concepción de Morin (2003, p. 89) sobre el valor del pensamiento complejo, en el sentido original del término: lo que es tejido junto.

³ WISWEDE, Günter. Theorien der Mode aus soziologischer Sicht. *Jahrbuch der Absatz- und Verbrauchsforschung*, Kallmünz, v. 1, n. 17, p. 79-92, 1971.

La complejidad es un tema recurrente entre los estudiosos del campo del diseño, una vez que se asume que el pensamiento proyectual debe asentarse en las diferentes formas que se articula socioculturalmente. En ese sentido, Moraes (2010) señala que el gran reto es sobrepasar el ámbito tecnicista y lineal para adentrarse en las esferas de los atributos intangibles y de las interacciones múltiples. La naturaleza holística, transversal y dinámica del diseño puede facilitar la decodificación de la realidad, auxiliando la definición de directrices objetivas y subjetivas para guiar las intervenciones en esa realidad híbrida. En la misma dirección, Cardoso (2012) y Bürdek (2005) enfatizan la esencia sistémica del diseño y sostienen que cada vez hay menos espacio para procesos de diseño basados en el dominio individual del diseñador, exaltando el trabajo en equipo y en redes.

Según Manzini (2015), en un mundo tan conectado, independiente del tiempo y de la distancia, pierde totalmente el sentido una separación entre un equipo de diseño, formado por “expertos”, del resto de la gente. En un contexto tan interactivo, todos los procesos son, de hecho, codiseño. A no ser que se pongan barreras especiales para aislar el trabajo de los diseñadores de su contexto, cada actor social que interactúa en una iniciativa de diseño influirá en su transcurso y en las posibilidades de nuevas conexiones.

A la vista de lo anterior, tres premisas se convierten en imprescindibles para conducir el proceso de diseño: la no linealidad, la interacción simultánea y la colectividad. Así, se constituye una perspectiva sistémica, en la que están involucrados varios actores y una pluralidad de interacciones posibles. Esto implica asumir la naturaleza sistémica del pensamiento proyectual y, por tanto, significa adoptar metodologías que faciliten la comunicabilidad de saberes e impulsen acciones interdependientes.

Desde esta perspectiva, hemos de insistir fuertemente que el proceso de diseño no es una trayectoria solitaria, en la que un solo sujeto retiene todo el conocimiento para dirigir las decisiones tomadas en el transcurso creativo. Sin embargo, en el campo del diseño de moda, el aura de la individualidad creativa persiste y significa fuertemente su industria. Christo (2016) analiza esa posición privilegiada en la lógica de la producción de artefactos de moda y verifica que todavía se establece una valoración de la capacidad autoral y de la “firma del creador” como legitimadora de lo que está “de moda”. Sin embargo, la misma autora señala que el valor de la posición ocupada por el creador, entre los varios agentes en el campo de la moda, puede cambiar de acuerdo con el contexto, ya que todos los actuantes se relacionan e interfieren en las nociones y criterios que influyen tanto en los valores asignados a cada uno, como en las prácticas asociadas a ellos.

Salles (2017), amparada por Colapietro⁴ (2016 *apud* SALLES, 2017), enfatiza que el locus de la creatividad es múltiple e histórico, oponiéndose a la idea de que la creatividad se desarrolla, particularmente, en la imaginación de un individuo. Todo sujeto está constituido y situado, es decir, está constituido por sus convergencias y divergencias socioculturales; y

⁴ COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticos entrelaçados. In: PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília de Almeida (org.). *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.

se sitúa espacial, temporal e históricamente. Para la autora, “el sujeto no es una esfera privada, sino un agente comunicativo”. Se distingue, pero no separa de los otros. No es sólo un posible miembro de una comunidad, antes bien, como sujeto, “tiene la propia forma de una comunidad” (SALLES, 2017, p. 38). Pero la multiplicidad no implica el borrado del sujeto, sino que constituye un espacio de interacciones en el que, a la vez, las individualidades se distinguen y se entrelazan, definiendo una autoría en red para las prácticas creativas. Desde esta perspectiva, la creación también se ve como un proceso de transformación, que intercambia informaciones con el entorno y se apropia del mundo que la envuelve, permitiendo liberar las potencialidades de los sujetos que se conectan en esa red.

Vinculando este razonamiento con el campo del diseño de Moda, mantenemos que el proyecto es ante todo un proceso que se construye sobre una red de relaciones, manteniéndose en continua evolución e impulsando la construcción del conocimiento en colaboración (SANCHES, 2016). Tal proceso debe presentarse como un sistema permeable que se transforma constantemente en la interacción con el entorno sociocultural. Las decisiones se conectan unas con otras a partir de una red dinámica que sigue asimilando nuevas informaciones, modificándose hasta delinear una trayectoria viable. De ese modo, el pensamiento proyectual se construye forjando relaciones.

Eso requiere un ejercicio continuo de flexibilidad y transversalidad, pues integra a personas con perfiles diversos que comparten un proceso no lineal. La actuación sistémica depende del mantenimiento de la autonomía y de la diversidad de aptitudes y conocimientos individuales. Así, pasamos de “proyectar para” a “diseñar con”. En esta dirección, Bason⁵ (2010 *apud* ZURBRIGGEN; GONZÁLEZ-LAGO, 2015) apuesta por la co-creación con la participación de diversos actores como una forma alternativa de innovar.

El textil y la moda son a su vez campos tecnológicos y estéticos que vienen espoleados por la innovación como valor y como práctica. Si la innovación se define como el acto de modificar elementos ya existentes con el fin de mejorarlos o renovarlos, conviene reflexionar sobre este término.

Manzini (2015) defiende que, en la actualidad, el diseño debe ir más allá de la innovación técnica. Debe aprovechar las oportunidades que ofrece para ampliar el significado social de los artefactos. El autor resalta que la complejidad contemporánea promueve un escenario que es como un inmenso laboratorio de ideas para la vida cotidiana, donde modos de ser y de hacer se desdobl原因 en nuevas cuestiones y respuestas inéditas. Esto constituye lo que se denomina innovación social: cambios en la forma en que los individuos o las comunidades actúan para resolver sus problemas o crear nuevas oportunidades.

La dimensión sociocultural del diseño, no obstante, no es un tema reciente. Muchos autores del área matizan que los artefactos proyectados, cuando se insertan en el contexto humano y son usados, no sólo son potencialmente acomodables a las múltiples necesidades

⁵ BASON, Christian. Design-Led Innovation in Government. *Stanford Social Innovation Review*, v. 11, n. 2, Spring 2013. Disponível em: http://www.ssireview.org/articles/entry/design_led_innovation_in_government. Acesso em: 8 jul. 2019.

sociales, sino que también pueden ser agentes de cambios. Bonsiepe (1997) ya reforzaba esa idea diciendo que el diseño busca la producción y coherencia, teniendo como criterio el éxito y la satisfacción de la sociedad, caracterizando sus soluciones como innovación sociocultural.

Sin embargo, la indumentaria es nuestra forma de estar en el mundo como seres humanos, es un artefacto material y con una fuerte carga simbólica; consecuentemente, la agencia social en este campo es mucho más amplia que el campo acotado del diseño de moda. El vestir es un hecho social universal que dialoga con el hecho histórico que es la Moda como disciplina. Mientras que la estructura y la deslocalización de la producción asienta al ciudadano en el rol de consumidor, en los últimos años se ha ido asentando un movimiento de reapropiación cultural del textil y de la indumentaria, generándose interesantes corrientes de innovación social en este campo. El gusto por la customización, las prácticas DIY (*do-it-yourself*), la expansión de una cultura digital que apuesta por el acceso abierto, el feminismo, etc. Son prácticas que tocan el textil como campo de experimentación, expresión y de reapropiación y que entran en diálogo e inspiran propuestas de Moda que apuestan por la colaboración y el pensamiento holístico como seña de identidad, como sería el movimiento *Openwear* y el *Slow Fashion*.

Por tanto, ha llegado el momento de repensar las estrategias de gestión del proceso proyectual. En todo caso, algunos principios están muy claros: a) facilitar la transversalidad de los saberes; b) mantener la permeabilidad del proceso (enfoque sistémico y abierto); c) valorar las potencialidades individuales y dar espacio propositivo a todos los sujetos del grupo (alteridad); d) promover la reflexión sobre la acción (práctica reflexiva), haciendo del trayecto proyectual también un proceso de construcción y transformación del conocimiento.

Es evidente también que la orientación de las estrategias metodológicas para actuar en colaboración es contextual, es decir, la metodología será construida según la situación proyectual y estará bajo la influencia de las relaciones entre los individuos del grupo.

Por lo tanto, es esencial asumir otras formas de actuación y nuevos planteamientos para la educación en diseño. En este sentido presentamos algunas experiencias que pueden contribuir para las articulaciones de esas habilidades colaborativas y éticas en el campo del diseño de moda.

La innovación desde la experiencia

Los análisis de este artículo provienen de dos investigaciones que fueron dirigidas por procedimientos metodológicos diversos que, una vez integrados y cotejados, posibilitan la síntesis de un marco metodológico compartido. Para ello, adoptamos una orientación exploratoria, a partir de la revisión de literatura y el cotejo de las praxis en campo de cada una de las investigaciones, al objeto de proporcionar un análisis complementario. Como procedimientos para alcanzar tal propósito, en primer lugar hemos expuesto líneas de interpretación del contexto en el que se genera los proyectos de diseño de moda. A continuación, abordamos una aproximación teórica sobre cómo entendemos que se debe afrontar la tarea del diseño en general y, en particular, el de moda. En este punto, nuestra intención es relatar los formatos metodológicos que hemos puesto en práctica para afrontar estos retos en dos

proyectos muy diferentes, pero que comparten una visión de que el contexto debe ser parte reconocida del proceso de diseño.

De esta forma, nos centraremos en resumir los procedimientos seguidos en cada una de las experiencias, destacando su punto principal de intersección: la colaboración.

Las experiencias que comentamos son: proyecto de investigación-mediación “Textil en Abierto” (Madrid, España) y la investigación de doctorado “El proyecto de lo intangible en la formación de diseñadores de moda” (entre Brasil y España). En los próximos apartados valoramos los enfoques específicos de cada ámbito, así como los análisis de los efectos resultantes de estas intervenciones.

Textil en abierto

“Textil en Abierto” (2015-2017) fue un proyecto de investigación articulada a través de procesos de mediación y producción cultural. El espacio de trabajo era un centro cultural municipal de la ciudad de Madrid que dirige hacia su ciudadanía un proyecto de intersección entre cultura digital y espacios de encuentro, entre arte y tecnología, entre iniciativas sociales y de emprendimiento. En este marco, “Textil en Abierto” pretendía vincular estas temáticas y la experimentación textil, configurándolo como ocasión de encuentro, reflexión y documentación de procesos de innovación social. Las metodologías colaborativas eran el formato, las tecnologías de código abierto las herramientas y la documentación de acceso abierto de resultados y procesos, el producto final.

Que “Textil en Abierto”⁶ fuera un proyecto de mediación implica que el objetivo principal era nutrir un marco de interacción ciudadano: los recursos públicos se invertían en generar “comunes”. La investigación descansaba en la filosofía del *creative commons* de “pública y menciona”. Por tanto, las prácticas que allí se llevaban a cabo comprendían un aprendizaje desde la colaboración. Se cuidaba mucho la producción de conocimiento desde la mención de sus protagonistas, el contexto desde el que se realizó y la publicación en abierto. El formato de “Textil en Abierto” no entraba en los parámetros de la enseñanza formal, si bien se establecieron formatos de colaboración con centros académicos que implicó la generación de créditos de libre configuración por participar, la realización de prácticas, etc. También se establecieron colaboraciones con espacios de emprendimiento e iniciativas ciudadanas. Que el espacio fuera abierto y de titularidad pública propiciaba que se convirtiera en un espacio de encuentro entre ciudadanía, emprendimiento y enseñanza.

En “Textil en Abierto” nos planteamos el diseño textil como un campo que puede y debe ser abierto, con prácticas colaborativas y horizontales. Esto no es una idea nueva, vive arraigado en el imaginario de las labores textiles femeninas y conecta con planteamientos más contemporáneos de producción de conocimiento (movimiento *Openwear*), cuya mayor fuente de inspiración es el movimiento por el *software* libre. El objetivo de este proyecto era conectar esos dos mundos, a priori percibidos como dispares, pero que metodológicamente

⁶ Toda la documentación de “Textil en Abierto” en <https://opentextil.hotglue.me/>.

percibíamos como cercanos. Al mismo tiempo, queríamos dar forma a una comunidad de personas y a un espacio de trabajo que lo acogiera, permitiendo experimentar y poner en práctica metodologías de trabajo colaborativas y de acceso abierto en el diseño textil (LORENZI, 2017).

Durante su primer año de andadura, el proyecto vivió una fase expansiva en la se contactó con iniciativas textiles, generaron contextos de encuentro e intercambio y, durante este proceso, se fue dando forma a un laboratorio textil en su espacio de acogida. Dos mesas y dos paneles (que generaban un rincón en un espacio de tránsito) estaban siempre ocupadas y se multiplicaban exponencialmente cuando se convocaba encuentros. Se probaban materiales, se dibujaba, se patroneaba, se cosía, se tejía, se hablaba y se teñía. Poco a poco se fue poblando con muestras, prendas y trabajos en curso y de herramientas de trabajo generadas desde la fabricación digital.

Durante el segundo año quisimos centrarnos en el laboratorio textil como espacio de experimentación y prototipado, explorando formas de documentación en abierto adaptadas a las necesidades del textil. Para ello lanzamos una convocatoria abierta de proyectos que fueron incubados en nuestro laboratorio y que se abrieron a la colaboración ciudadana y profesional.

La pregunta que estructuraba todo el proceso era sencilla: ¿Cuáles pueden ser los procesos y resultados que se pueden generar desde la conceptualización y práctica abierta y colaborativa del diseño y producción textil?

Por eso, apostamos por la investigación textil como un espacio que había que ensanchar, recuperando la visión de la indumentaria y del textil como un dominio intrínsecamente humano y universal, al igual que la convivencia, el aprendizaje, el desarrollo tecnológico, las posiciones sociales y la creación de significados, más allá de los procesos de mercantilización que lo atraviesan y que hoy en día conforman un imaginario dominante del textil.

De esta forma, consideramos los procedimientos ligados a la práctica de la experimentación y la interacción colaborativa como capacidades humanas innatas asociadas al desarrollo cognitivo y simbólico y al proceso creativo; no obstante, orientamos estos factores hacia una visión social, inscrita en la formación de comunidades que sean capaces de utilizar dicho conocimiento en el proceso de concebir y forjar su futuro.

Por eso apostamos por la documentación, tanto como proceso como resultado, porque permite compartir y generar un movimiento de acceso abierto. En otros campos de conocimiento se han generando plataformas, pero el textil todavía debe ir encontrando sus propios cánones e ir generando sus propios espacios de referencia.

Si bien podríamos relatar con detalle cómo pusimos en práctica este proyecto, queremos centrarnos en ciertos dilemas que suscitaron su puesta en práctica, ya que apuntan cuestiones sensibles del trabajo colaborativo.

Las tensiones éticas del trabajo colaborativo

Cuando la investigación surge en un entorno de relaciones de reciprocidad es un proceso horizontal y orgánico, pero cuando surge a iniciativa de una persona, se producen otras dinámicas en las que hay un centro que procesa la información y la redistribuye como devolución. Ambos son procesos legítimos y polos de un *continuum*, a la vez que llevan consigo

un contexto de relaciones sociales distintos y se sustentan en órdenes morales diferentes que le dan sentido. ¿En qué contexto son legítimas unas y otras? ¿Qué mecanismos las definen y cómo se pasa de un modelo a otro? ¿Cómo conciliar necesidades profesionales y la iniciativa y energías de la participación social? ¿Son la iniciativa individual y la colectiva dos procesos irreconciliables o hay espectros de continuidad que permiten la conciliación?

Estas cuestiones pueden propiciar conflictos en torno a las atribuciones de autorías, desigualdades en la inversión de energías y tensiones entre posiciones diversas que van de la profesional a la ciudadana.

Por otra parte, las metodologías colaborativas se ubican en un escenario de mercantilización creciente de la investigación y de criterios de minimización de costes, por lo que en ocasiones se produce un manejo abusivo de las metodologías colaborativas y abiertas, en el que se capitaliza la energía social en aras de la precarización de la labor profesional (una reciprocidad negativa).

Saberes, capacidades y tecnologías: cómo abordar las transferencias de conocimiento

Los saberes y las tecnologías están significadas y socialmente jerarquizadas. El textil es un campo interesante para visualizarlo. Después de dos años trabajando en un espacio de divulgación tecnológica, se hace claro que la tecnología, aunque es un elemento común a todos los campos de conocimiento, ha ido tomando un cuerpo propio como sinónimo de “digital”. Este significado de tecnología está fuertemente dominado por el género masculino. En “Textil en Abierto” nos propusimos a recuperar la tecnología como concepto universal, poniendo en consonancia diferentes campos tecnológicos sin jerarquizar unos sobre otros cuando trabajábamos en la innovación textil.

Por otro lado, las formas de colaboración establecen canales de información, ya sea reticular o desde la devolución. La estructura, o la falta de ella, y la capacidad de procesar la información nos condiciona a la hora de satisfacer nuestras motivaciones de participación en los procesos y sacar rendimiento de los resultados.

Por eso, dar importancia a la documentación en un mundo de producción cultural, donde prima la comunicación, puede facilitar una idea de cultura abierta, sobre todo si tenemos en cuenta cuáles son los factores que determinan que la interacción con estos materiales sea de provecho para públicos ajenos al proceso de investigación.

Los conceptos de comunidad manejados

Plantear el impacto en las comunidades desde el diseño es una evolución importante, pero debemos interrogarnos sobre el concepto de comunidad que trabajamos.

Desde el impacto de la Revolución Industrial, las ciencias sociales surgieron desde la reflexión sobre el contrato social y la alarma por la desaparición de las comunidades. Pero este concepto ha mutado al ritmo del surgimiento y/o reconocimientos de otros procesos de articulación social y de identificación social (territorio, clase, género, afinidades, etc.). Actualmente, la cultura digital ha propiciado nuevas capas conceptuales de la comunidad y formas de trabajar más interactivas y de largo alcance, a la vez que genera paradojas.

Cuando circunscribimos un grupo humano bajo el término comunidad hay muchos conceptos enlazados, aunque no siempre se incluyen todos: identidad, sentido de lo común, formas de organización social, toma de decisiones para la colectividad, etc. Anderson (1983) narra históricamente el proceso de construcción social de las naciones como comunidades imaginadas (cada persona no conoce a la globalidad del grupo al que pertenece). Este análisis ha sido en muchas ocasiones incorporado a otros procesos de construcción del sentido de comunidad. La comunidad no es, se hace; cada vez que definimos un grupo humano como comunidad hay una intención y unas prácticas que lo hacen posible.

Por eso, y al objeto de considerar el contexto como parte del proceso de diseño, debemos estar atentos a estas dinámicas específicas de las comunidades. Así mismo, es preciso considerar que las capas de realidad que rodean un artefacto son múltiples, puesto que siempre habrá una intención que orientará la elección de los elementos de esta realidad que actuarán como su contexto de interacción. Por eso, el sistema proyectual no es cerrado, sino que se constituye en el transcurso de la percepción y organización de las conexiones distinguidas por el diseñador como elemento inseparable del contexto. En esta dirección, destacamos la necesidad de una formación coherente con esta actuación entrelazada y flexible. En este sentido, a continuación relatamos la experiencia en el ámbito educacional.

El proyecto de lo intangible: la colaboración en el ámbito académico

Como mencionamos anteriormente, todavía subsiste el aura del genio creador en el universo mediático y en determinadas derivas de enseñanza del diseño de moda. La actual coyuntura social y la transversalidad que caracterizan el proceso de diseño requieren iniciativas metodológicas que rompan esa idea jerárquica y monolítica, y esto se tiene que trasladar al campo de la formación y educación proyectual. Para reforzar esta idea ofrecemos un análisis de los efectos de ciertos enfoques colaborativos en el ambiente académico del diseño de moda.

En concreto, esta experiencia en el universo académico se formalizó a través de una investigación de doctorado (2012-2016) desarrollada mediante la colaboración de la Universidade de São Paulo (Brasil), la Universitat Politècnica de València (España) y la Universidade Estadual de Londrina (Brasil). La consolidación de la investigación se basó en el abordaje cualitativo, por medio de investigación-acción, haciendo que profesores y alumnos fueran co-partícipes en la construcción de nuevas herramientas metodológicas para el diseño de moda.

Para reforzar la conexión entre la práctica docente y la investigación científica, nos planteamos el espacio de enseñanza como un lugar de reflexión compartida en torno al proceso proyectual. Creímos que únicamente en ese ambiente pedagógico dinámico y favorable a la colectividad sería posible proponer métodos verdaderamente sistémicos, es decir, métodos que asimilan el proceso de diseño no como una cadena lineal, en la que las etapas proyectuales ocurren aisladamente en un trayecto predefinido, sino que inciden en acciones simultáneas y sucesivos ciclos de interacción y retroalimentación. Desde un enfoque sistémico, las estrategias para gestionar el proyecto deben permitir el flujo cíclico y interactivo

de las asociaciones en transversalidad. Desde esta perspectiva, la educación proyectual se hace más congruente con la comunicabilidad de saberes y la interacción de percepciones en grupos, aspectos primordiales para la práctica del diseño en el contexto complejo.

Así, durante tres años el proceso de investigación-acción se llevó a cabo con estudiantes y profesores del Grado de Diseño de Moda de la Universidade Estadual de Londrina (Brasil). El curso cuenta con un proyecto pedagógico que proporciona flexibilidad de planificación, integración horizontal de las unidades curriculares e interacción de los profesores en actividades conjuntas. Estas condiciones favorecen abordajes metodológicos sistémicos, acciones compartidas y la receptividad a la innovación didáctica. En este contexto, pusimos en práctica un instrumental que facilitó la gestión de la información, la síntesis de conceptos estético-formales y la concreción de ideas en un proyecto real de diseño de moda. No obstante, nuestra prioridad aquí no es detallar el uso del instrumental, sino señalar las formas colaborativas experimentadas en el ambiente educativo.

Con base en la línea pedagógica del Aprendizaje Significativo, planteado por David Ausubel, adoptamos la cooperación entre estudiantes y profesores como vía para la acción transformadora. La esencia constructivista de esa línea estimula el uso del conocimiento existente como puente cognitivo para la construcción del nuevo conocimiento y la participación activa del estudiante, proporcionándole un espacio de autonomía y decisión para la práctica reflexiva (AUSUBEL, 2003).

Desde ese enfoque, la trayectoria de investigación se convirtió en un proceso de aprendizaje para todos los participantes del mismo modo que en el proyecto “Textil en Abierto” y, igualmente, la documentación continuada del proceso fue esencial.

Por una parte, los registros facilitaron la síntesis de ideas y la comunicación para la toma de decisiones dentro de cada grupo de proyecto, por otra parte, permitieron el acceso a los modos de interacción espontáneos que surgieron entre los estudiantes al interactuar con las nuevas herramientas. Esto aportó una dinámica de transformación de la práctica proyectiva para los estudiantes y de ampliación del conocimiento sobre el razonamiento proyectual para la investigadora y profesores colaboradores.

La gestión del proceso de diseño en sí mismo supuso que los estudiantes trabajasen en pequeños grupos por proyecto. En estos grupos, se facilitó la comunicación con la utilización de estrategias gráfico/visuales, las cuales condujeron la integración de las potencialidades individuales, dando espacio propositivo ecuánime a todos los sujetos del grupo (alteridad). Por medio de los protocolos de observación participante, de testimonios extraídos de grupos de discusión (alumnos y profesores) y de la documentación de proceso de cada grupo, comprobamos que la utilización de imágenes y diagramas lúdicos ayudaba el flujo de pensamientos divergente y convergente, característicos del razonamiento proyectual, proporcionando la conexión de las ideas individuales en favor de un objetivo compartido. Sanches (2017), Eppler y Burkhard (2004) y Burdek (2005) corroboran que el pensamiento visual puede favorecer la organización cognitiva, pues ayuda a concretar abstracciones, sintetizar parámetros o transferir conocimiento en el trabajo en grupo. Eso también facilita las iniciativas de co-diseño, ya que estas herramientas son más intuitivas y se puede incluir los sujetos destinatarios del proyecto, ampliando la gama de colaboradores y la conexión con el contexto más allá del campo controlado del aula.

Cabe resaltar que el recorrido creativo estuvo constantemente acompañado por la experimentación material. Los registros del proceso de experimentación y prototipado también formaron parte de la documentación, ayudando a evolucionar el conocimiento colectivo sobre la forma del artefacto proyectado, una vez que la vivencia de la materialidad favorecía nuevas percepciones de lenguaje visual y funcionalidad al grupo.

De esta manera, se comprobó que el pensamiento visual y la experimentación optimizan el trabajo colaborativo que, a su vez, incorpora los razonamientos cíclicos y realimenta las asociaciones de saberes. Eso facilita los ajustes de las síntesis efectuadas en el avance de del proyecto y promueve la inserción constante de nuevos conocimientos en el proceso de diseño. Para avanzar en el camino proyectual es importante que nuevas informaciones se asocien al repertorio existente y expandan el conocimiento sobre la situación en estudio. Así pues, cada proyecto será también un ejercicio de gestión del conocimiento y de investigación aplicada, que implica desentrañar universos, detectar cuestionamientos, formular objetivos y sintetizar, experimentar y comunicar propuestas. Sobre todo, es un proceso en permanente “resignificación” pues, aunque consolide un conocimiento al proponer un resultado, el mismo resultado también despierta nuevas percepciones y posibilidades abiertas a otros saberes.

Sin embargo, constatamos igualmente que las acciones colaborativas en el ambiente académico dependen de una reorganización constante del tiempo y de la planificación, además del acompañamiento cercano de las posibles dificultades y nuevas conexiones. Por eso, el éxito de estas iniciativas dependerá de un marco pedagógico que ampare la interdisciplinaridad y las integraciones transversales, tanto para los contenidos como para las estrategias didácticas.

Conclusiones

Actualmente vivimos un nuevo cambio de paradigma en cuanto a la estructura de producción y los hábitos de consumo. Las perspectivas que apuestan por la sostenibilidad económica y social en el mundo de la moda y por visibilizar la ética de estos procesos cada vez tienen más alcance. Este alcance se debe a un trabajo constante de divulgación de las iniciativas de moda sostenible, pero también a que los modelos económicos están agotando sus ciclos y empiezan a considerar otras formas. En estos nuevos modelos, el “producto de diseño cerrado” está agotado como concepto, de la misma forma que el concepto del consumo. La sostenibilidad, como filosofía y objetivo en moda, puede verse reforzada por la visibilización y promoción de los procesos proyectuales que apuestan por una interacción sistémica y abierta, permitiéndonos ir más allá del producto.

La industria textil y de la moda deben transformar sus procesos y la formación en este campo tiene el compromiso de empujar en este sentido. La indumentaria ha supuesto, en variedad de entornos, una segunda piel que protegía, pero sobre todo, adornaba y moldeaba el cuerpo en interacción con el medio ambiente, el contexto social y cultural. Sin embargo, como práctica simbólica y material panhumana, está sujeta por dinámicas contrapuestas. Las formas de producción dominantes de la contemporaneidad afrontan o subsumen propuestas

alternativas que rescatan y promueven la sostenibilidad, la circularidad de la producción y la accesibilidad del conocimiento en abierto.

Aunque en los últimos años el diseño ha sido visto como una máquina de producir valor agregado y de competitividad, el diseñador como ciudadano activo es responsable del impacto (social y ambiental) de las interfaces materiales que propone, así como de sus reflejos simbólicos en la red de relaciones que constituyen el mundo que habitamos.

Por esta razón, las metodologías de prototipado y de diseño no deberían plantearse como trayectos cerrados y lineales, sino abrirse a los ciclos y a los movimientos del contexto, manteniéndose abiertas al cambio, al versionado y a la resiliencia.

Al trasladar este planteamiento a la realización de experiencias educativas, formales o informales, asumimos que la práctica del diseño, además de crear artefactos, implica un proceso constante de gestión de información y construcción de conocimiento. Desde el enfoque sistémico y colaborativo, la acción proyectual siempre genera un conocimiento compartido que se incorpora al contexto y puede derivar nuevas cuestiones en la dinámica de las comunidades donde se inserta. En esta red, las percepciones y resultados se multiplican, tanto a nivel individual como colectivo.

Esta premisa es esencial en las propuestas metodológicas para la gestión del diseño de moda actual. Del mismo modo, es imprescindible en la formación de los diseñadores si queremos actuaciones más comprometidas hacia la innovación social y el cambio de paradigmas.

En este sentido, las comprobaciones prácticas que sostienen este artículo demuestran que la experimentación y la investigación, documentadas y compartidas, generan muchas más oportunidades de que el diseño sea circular, sostenible y verdaderamente auténtico.

Referencias

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. London/New York: Ed. Verso, 1983.

AUSUBEL, David P. **Aquisição e retenção do conhecimento**: uma perspectiva cognitiva. Tradução Lígia Teopisto. Lisboa: Plátano Ed. Técnicas, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Augusto de Souza Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BONSIEPE, Gui. **Design, do material ao digital**. Tradução Cláudio Dutra. Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.

BÜRDEK, Bernhard E. **Design: The History, Theory and Practice of Product Design**. 3. ed. Basilea: Birkhäuser, 2005.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHRISTO, Deborah C. **Estrutura e funcionamento do campo de produção de objetos do vestuário no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

EPPLER, Martin; BURKHARD, Remo. **Knowledge visualization**: towards a new discipline and its fields of applications. ICAWorking Paper, v. 2, 2004.

HILL, Andrew. People dress so badly nowadays: fashion and late modernity. *In*: BREWARD, Christopher; EVANS, Caroline (ed.). **Fashion and Modernity**. Oxford: Berg Publishers, 2005.

LORENZI, Elisabeth. Investigación Textil en Abierto. *In*: RISPOLI, Ramon; DAL POZZO, Pierino; DE RIBA, Pau (ed.). **Handle with Care**. Actas Bau Design Forum 2017. Barcelona: Bau Ediciones. 2017. p. 35-46.

MANZINI, Ezio. **Cuando todos diseñan**: una introducción al diseño para la innovación social. Madrid: Experimenta Theoria, 2015.

MARTINEZ-BARREIRO, Ana. La difusión de la moda en la era de la globalización. **Papers: Revista de Sociologia**, v. 81, p. 187-204, 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2038>. Acesso em: 5 jul. 2019.

MEAD, Margaret. **Culture and commitment**: the new relationships between the generations in the 1970s. New York: Columbia University Press, 1978.

MORAES, Dijon de. **Metaprojeto**: o design do design. São Paulo: Blucher, 2010.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SALLES, Cecília de Almeida. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANCHES, Maria Celeste de F. **Moda e projeto**: estratégias metodológicas em design. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANCHES, Maria Celeste de F. **O projeto do intangível na formação de designers de moda**: repensando as estratégias metodológicas para a sintaxe da forma na prática projetual. 268 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo/Doctorado en Diseño, Fabricación y Gestión de Proyectos Industriales) – Universidade de São Paulo/Universitat Politècnica de València, São Paulo/ Valência, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-16022017-094603/pt-br.php>. Acesso em: 5 jul. 2019.

SZTULWARK, Pablo. **Componerse con el mundo**: modos del pensamiento proyectual. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015.

TOBOTA, Marek. Las generaciones no son las nuevas gafas culturales. **Antropología 2.0**. 9 maio 2018. Disponível em: <https://blog.antropologia2-0.com/es/las-generaciones-no-son-las-nuevas-gafas-culturales/>. Acesso em: 5 jul. 2019.

ZURBRIGGEN, Cristina; GONZÁLEZ-LAGO, Mariana. Co-creando valor público. Desafíos pendientes para América Latina. **Revista iberoamericana de ciencia tecnología y sociedad**, v. 10, n. 30, p. 143-171, set. 2015. Disponível em: <http://www.revistacts.net/volumen-10-numero-30/307-articulos/691-co-creando-valor-publico-desafios-pendientes-para-america-latina>. Acesso em: 5 jul. 2019.

[costuras]



Foto: Letícia Godoy

Sobre conhecer Pam Tait, figurinista, em Surrey, Reino Unido

*On how I met costume designer Pam Tait in Surrey,
United Kingdom*

FAUSTO VIANA¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4823-3626>

Em 2018, aconteceu o encontro *Critical Costume*, em Surrey, na Inglaterra. O evento foi apoiado pela Universidade de Surrey e teve a organização planejada pela professora da casa Rachel Hann e por Sofia Pantouvaki, professora na Finlândia. Eu era membro do comitê diretivo, junto com Katie Barford (UK), Donatella Barbieri, University of the Arts London (UK), Sidsel Bech, Edge Hill University (UK), Jessica Bugg, RMIT (AU), Sarah Gilligan, Hartlepool College (UK), Christina Lindgren, Oslo National Academy of the Arts (NO), Deborah Nadoolman Landis, UCLA (US), Aoife Monks, Queen Mary University of London (UK), Simona Rybáková, Chair of the OISTAT Performance Design Commission / Costume (CZ); Natalie Rewa, Queens University at Kingston (CA), Marlis Schweitzer, York University (CA) e Sodja Zupanc Lotker, Academy of Performing Arts in Prague (CZ).

Eram muitos encontros, discussões e exposições. Entre as melhores coisas que acontecem em eventos deste tipo estão a troca de informações, os questionamentos, a mediação de mesas, apresentação de trabalhos e... conhecer pessoas.

Foi lá que conheci Pam Tait, que de longe me parecia uma destas pessoas encantadoras que a gente tem que conhecer. Eu a vi conversando no almoço, peguei o meu kit refeição e fui sentar ao lado dela, em uma destas poltronas de saguão. A conversa era muito interessante e logo se dirigiu para a vida pessoal de cada um. Pam é uma figurinista bastante ativa, e professora também, e contou ali, naturalmente, parte da história que o leitor vai encontrar aqui na sequência, sobre seu relacionamento com o marido, que teve um final de vida trágico.

Pam era, infelizmente, uma sobrevivente de uma vida plena de agressões físicas e emocionais. Meu interesse primeiro, depois de saber como ela tinha sobrevivido, foi entender como o processo criativo dela se manteve íntegro ao longo de tantos anos, como ela poderia ter criado – e criado coisas belíssimas! – dentro de um ambiente tão conflituoso como o em que estivera.

Naquele mesmo momento, perguntei se ela não gostaria de escrever para o nosso dossiê, tratando do tema guerra interna, guerrilha pessoal, contando sua experiência. Ela topou imediatamente e expliquei brevemente como deveria ser para a publicação que estávamos pensando.

Naturalmente, o processo não foi tão simples assim.

Nesta nova etapa de vida, Pam viaja bastante para todos os lados na Inglaterra e vive ocupada. Achei curioso deixar para o leitor pistas do que significa trabalhar com uma pessoa tão pulsante. Pedi a ela um currículo, para poder escrever mais sobre os trabalhos que ela fez, em uma apresentação formal do trabalho dela. Esperei dias, e nada de resposta. Escrevi novamente e recebi a seguinte mensagem: “Já está no seu Messenger”!

¹ Doutor em teatro e museologia. Professor de cenografia e indumentária, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil.
E-mail: faustoviana@uol.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8433918896586792>.

Como pude não notar? Averiguando melhor, foi este o currículo que ela me enviou, neste formato:

FIGURA 1- MENSAGEM RECEBIDA PELO APLICATIVO MESSENGER.
ENVIADA DE PAM TAIT PARA FAUSTO VIANA. A GRAFIA FOI MANTIDA COMO RECEBIDA.

Cv
BA English st Hilda's Oxford Work with royal court 80/83- designed premiere of top girls 85 asst costume designer on Sid and Nancy Work in tv and film to 2000 inc. on a land of plenty and queer as folk 2000-2011 work at dept of drama university of Bristol 2011-2016 teaching fellow uni of Bristol 2016 to present - work with impermanence dance , house of strays , Jeremy Dellers 'we're here because we're here' , film- ballet of the nations Currently designing set and costume for Brechts Baal opening at Bristol old vic

FONTE: TAIT, Pam. [CV]. **Destinatário: Fausto Viana.** 18 mar. 2019. 1 mensagem de aplicativo Messenger.

E só.

Pedi uma imagem dela para ilustrar o artigo, apresentando-a para o público leitor. Eis a que ela me enviou, com a seguinte mensagem:

FIGURA 2 – A FIGURINISTA PAM TAIT, PROVAVELMENTE EM UMA SELFIE

Not so great but all I have! X
Sent from my iPhone



FONTE: TAIT, Pam. **Selfie.** 7 jul. 2018. Fotografia enviada por aplicativo Messenger.

Eu ri muito, naturalmente, porque a foto diz muito do espírito de Tait, algo como: “espera, se eu tenho que resolver, deixa que eu dou um jeito já!”. Tira a foto e manda. Mas tive que ficar insistindo até que, ao menos dos espetáculos, ela me mandasse algo publicável.

Não foi um grande sucesso também, mas era o que eu tinha para ao menos mostrar ao leitor que trabalho interessante esta senhora fazia (ver figuras 4 e 5).

FIGURA 3 – RESPECTIVAMENTE, FIGURINOS DE PAM TAIT PARA PRODUÇÕES DO BRISTOL UNIVERSITY DEPARTMENT OF DRAMA EM 2011, 2012 E 2013



FONTE: acervo Pam Tait.

FIGURA 4 – RESPECTIVAMENTE, FIGURINOS DE PAM TAIT PARA UMA PRODUÇÃO DE 2015 DO BRISTOL UNIVERSITY DEPARTMENT OF DRAMA E PARA O ESPETÁCULO DE DANÇA *EGON SCHIELE*, EM 2019



FONTE: acervo Pam Tait.

Termino assim esta breve introdução ao trabalho de Pam Tait, e que seu relato seja uma inspiração para nós todos. E que a vida da Pam tenha, agora, a merecida paz, como ela pede no final de seu texto.

Sleeping with the enemy: personal processes and the creation of a costume designer in times of personal wars

Dormindo com o inimigo: processos pessoais e a criação de uma figurinista em tempos de guerras pessoais

Pam Tait¹

A life in design in the midst of war? It's a big, powerful thought. Can creative practice survive the horror and insanity of trauma? How might these forces impact on self-expression, the urge to create, to exist? And in my case, can there be a war in little, mortal combat played out by two people with their home providing the battlefield? Hands that loved now threaten, strong white hands that no longer caress but slap and strangle, horrible fathomless anger rules the day.

I lived out years and months with this threatening situation as my husband's mental state slid inexorably from eccentric to paranoid to psychotic. The slow progress of his deterioration and the great love and connection I felt for him, even at the end of his life – for he did kill himself in the end, and declined to kill me – made it hard to recognise how bad things had become, how dangerous everyday life was.

Do citizens dodging snipers or mines or airstrikes refuse to recognise the danger that surrounds them, in order to live some semblance of a normal life? This was certainly the case with me; I got up, went to work, socialised with friends, taught students and designed costumes, all with a sword hanging over my head.

In common with almost all victims of domestic violence, I said nothing about the troubles at home. Towards the end of a long marriage, friends could see the toll the atmosphere of hatred and violence was taking on me but they withdrew rather than speak up. I was trapped in a conspiracy of silence and isolation and in terrible danger. So much of my life was frozen, impenetrable, in incommunicado and yet my imagination ran on, unfettered and alive.

Clearly, denial helps here: I was too frightened to acknowledge the poverty of my existence or the danger in which I was. Indeed, when my husband killed himself, I was more shocked than anyone we knew. But you might imagine that the control necessary to block out such a major part of my existence would inevitably impact on my creative life.

It didn't seem to be the case; ideas flowed free and I found writing and teaching as easy and pleasant as ever, even if my temper seemed frayed and overactive. In many ways, this situation – unbearable tension and disappointment at home and joy in work – was familiar to me.

All through my childhood, my mother had been angry and disappointed in me, belittled my artistic efforts and trashed my appearance and character, labelled me dirty, ugly, destructive and a failure – and all through my childhood I adored school time and the chance to read, draw and learn. In later life when I came upon Alice Miller's book *The Drama of Being a Child* I was stunned to see a portrait of myself and my mother; it made so much of the nonsense into sanity.

So I took my damage, as all of us do, from childhood into the grown-up world, married an unforgiving narcissist and continued to write, read and draw. The turf war that raged over our home came to an end at my careful and persistent insistence. Fearful of what he might do to me, the house, or our pets, I gave my husband an ultimatum – to move out and

¹ Professora de indumentária e traje de cena na Universidade de Bristol, no Reino Unido. Atua como figurinista em várias produções teatrais na Inglaterra. E-mail: pamtait11@gmail.com.

move on, then waited for him to comply. If anything, this deepened the denial needed to function. Things had become even more terrifying with my husband visibly fighting, on an everyday basis, an urge to kill me and have done with the situation.

It came very close once; he gripped my neck and shouted at me to answer a question “yes” or he would continue to grip my neck and I would lose consciousness in minutes. I can’t remember the question, but I found out later that the hold he had me in would cause unconsciousness in around 2 or 3 minutes, and then death in around 5. Close call I brought... and went to work.

In this period of what turned out to be the end game, I was involved in putting on a devised performance by the final years in the university drama department where I worked. It was a wonderful time there; practice as a researcher was a fundamental of the teaching, and the students were bright keen and inspired.

Often collaborations between me and my students would prove seamless – after a particularly wonderful production of the *Oresteia*, a fellow tutor remarked the fury costumes (wax printed, padded, and dyed with claws and tufts of hair and clotted bloody dreadlocks, truly horrible) that I had designed, of course. I had indeed bought a set of odd red dresses which provided the basis for the costumes, but I genuinely couldn’t say which ideas had been whose in the production process; we seemed to be operating on the same intensely imaginative and pragmatic plane.

Experiences such as these certainly held off the horror of my situation; truly collaborative creative work is a bliss that few achieve. The final year production I was working on in the weeks that led up to my husband’s leaving and death was devised and very complex.

The opening of the show began behind plastic, with the students in flesh coloured sequins and soft silver costumes, shoaling together. Several duets and trios followed in moving surreal sets in crazy colours and clothes; there was a feeling for fragility, movement, oddity. The climax of the piece was a wild homage to Nick Cave’s sound suits and to drag. Boas and neon colours abounded, electric coloured gimp masks were worn, three of the boys stripped to tiny shiny thongs. As the final dance exploded to the sounds of coughing, the cast disappeared, one by one, and re-emerged in white underwear and miniskirts and lined up in front of a projection of themselves in white underwear and miniskirts.

At a late stage in the technical get-in, my phone rang; my husband had been staying in a hotel in town and had gone missing late at night. Amongst writings in his room the hotel staff had found death threats for me, and they were sending the police to the department. A policewoman arrived, chatted and suggested that we go to my house to look for anything suspicious or deadly – a sword or knife perhaps – that might be missing, something my husband might use to kill me. Fully aware of the danger in his hands, I agreed to accompany the policewoman.

By the time I had returned with my coat the officer had had news: my husband had been found, dead.

I did go home then, to tell everyone that it was over and to begin the very long process of recognition of the danger in which I had been, to be followed by the very long process of grief for the loss of my twin spirit.

Things were not easy: anger and fear came out roaring into my life and nearly wrecked my career. It was very hard to exist.

After a year of sick leave, I came back to work and a freelance project. Working with a dance company which was beginning to transition from mainly cabaret and festival short-form performances, I helped put on a Max Ernst photolithographic novel, *The young Girl longs for the veil*. It was difficult to adapt, I didn't know the dancers very well, and I respected them a great deal; the process was delicate and tricky.

The result was spectacular, funny surreal, horrifying in turn, the dancers were superb and my costumes many, various and excellent.

I had a strange feeling of lightness at the opening of the show. Obviously I was delighted that the piece was finally on – there had been an awful lot of costumes and even more negotiation. It had been difficult enough to manage my still stunned and exhausted state; I wanted to work with the group forever, they were so insanely talented and kind and imaginative, so I was pleased that they were pleased. But the lightness came from another source: for the first time since my husband's death and the utter collapse of my world that followed, I had made a good and beautiful thing.

It was at this point that I realised that I had been in denial about a very serious question – had all that had happened destroyed my creative genius? The wounds sustained in the years of madness and marriage had not proved fatal, although I was what you might call walking wounded for a very long time. I was now free to live out my life in new and better ways.

I moved far away and began again, in hope and peace.

FIGURA 1 - UMA AMIGA E PAM TAIT



FONTE: fotografia publicada no Facebook de Pam Tait. 18 ago. 2015.

[resenhas]



Foto: Letícia Godoy

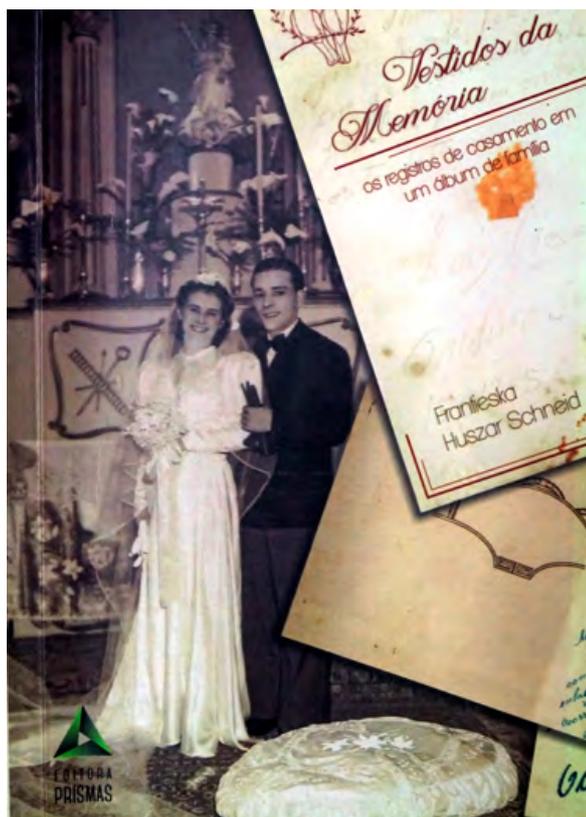
A fotografia de casamento como fonte, documento e chave de leitura em uma investigação

Wedding photography as a source, document and a key feature in an investigation

Resenha de: SCHNEID, Frantieska Huszar. **Vestidos da memória**: os registros de casamento em um álbum de família. Curitiba: Editora Prismas, 2018.

CAROLINE MÜLLER¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7486-0359>



São muitos os artefatos que habitam e permanecem em repouso nos nossos armários, cristaleiras e cômodas, com a possibilidade de um dia serem revisitados, reconfigurados ou até mesmo descartados. Nesse livro, um álbum de família é retirado da gaveta e consultado para, então, ser interpretado como fonte documental. A generosidade da autora quanto ao estilo de escrita adotado contribui para que pesquisadores(as), profissionais da área da moda e simpatizantes do tema possam acessar com facilidade esta produção publicada em 2018, decorrente de sua dissertação defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

A questão central que moveu Frantieska Huszar Schneid foi compreender de que modo as fotografias contidas no álbum, em especial as de casamento e os vestidos de noiva ali representados, podem se tornar suportes de memória e dispositivos capazes de consagrar uma ideia de família. Seu objetivo esteve pautado em reconstruir narrativas sobre o rito de passagem do casamento por meio de fotografias localizadas em um álbum de família. O

¹ Mestre em Design. Doutoranda em Design pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: carolinemuller.design@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3636756727375869>.

período histórico deste estudo compreende os anos entre 1940 e 1969, intervalo de tempo em que, segundo a autora, era habitual o compartilhamento de imagens entre pessoas.

O álbum, reconhecido não somente como um meio para o arquivamento de fotografias, é também um recorte da narrativa familiar. São momentos do passado que foram escolhidos para serem lembrados e acessados em diversas temporalidades. Logo, o argumento é de que as imagens fotográficas guardadas seriam, então, recordações familiares, um tipo de materialidade que atua no processo de constituição desses grupos. Rememorar os eventos, as roupas utilizadas, as pessoas que fizeram parte daquele instante registrado são fatores que ajudam a construir a identidade da família.

Assim como as roupas, os álbuns de fotografias têm cheiro, cor, textura e marcas promovidos pelo uso ou pelo tempo. São materialidades que foram produzidas e perpetuadas a partir do trabalho e da escolha humana. Mantê-los escondidos da poeira e das outras possíveis intempéries, seja com papel de seda, envelopes ou por meio de encadernações são tentativas de eternizar um tempo, uma paixão e/ou um afeto. Isso lembrou-me uma passagem de Adélia Prado, que em 1976 nos presenteou com um poema chamado “O vestido”, tendo com ele a possibilidade de ponderarmos que as materialidades nos guardam, nos habitam e nos constituem como pessoas.

No armário do meu quarto escondo de tempo e traça meu vestido estampado em fundo preto.

É de seda macia desenhada em campânulas vermelhas à ponta de longas hastes delicadas.

Eu o quis com paixão e o vesti como um rito, meu vestido de amante.

Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido.

É só tocá-lo, volatiza-se a memória guardada:

eu estou no cinema e deixo que segurem minha mão.

De tempo e traça meu vestido me guarda (PRADO, 2008).

Em certa medida, o álbum de fotografias de casamento da família de Frantieska Schneid tem habitado sua trajetória de vida. Professora, pesquisadora e entusiasta da moda desde a sua infância, Schneid também é filha de estilista e neta de costureira. Isso a leva a aproximar-se dos álbuns de família de sua avó, Thereza da Silva Schneid, e de conseqüentemente construí-los como fonte de pesquisa. No total foram registradas 230 fotografias, e destas 13 foram selecionadas para análise. As imagens são lembranças de amigos, familiares e conhecidos de Thereza, bem como da mãe e da avó de Thereza, o que nos permite pensar que as práticas de colecionamento de fotografias eram recorrentes entre as mulheres. A multiplicidade de imagens reunidas por elas tornou-se uma espécie de sistematização de memórias, evidenciando, assim, temporalidades familiares, afetos, desejos, valores e ideais de vida.

A possibilidade de tratar uma imagem fotográfica como documento está alinhada à abordagem da Nova História, tradição francesa que contribuiu, especialmente a partir dos

anos de 1970, com a maneira de se pensar os estudos históricos. Peter Burke (2011) assinala que houve uma ampliação de temas, abordagens e fontes para registro e documentação. A chamada “história vista de baixo”, por exemplo, passa a considerar as vozes de pessoas comuns, convidando-as para a construção de narrativas sobre o seu próprio passado. Relatos orais, imagens, diários e jornais passam a ser utilizadas de forma legítima.

Por considerar importante compreender os sentidos e as histórias vinculadas à família da guardiã, a autora traz para a análise os olhares, as lembranças e as versões de The-reza sobre aqueles momentos capturados. Para transformar os relatos orais em fonte, são acessados e incorporados os princípios da História Oral – uma postura metodológica que interpreta e escreve histórias por intermédio da escuta das pessoas.

No tocante ao percurso da escrita, o texto está dividido em 4 capítulos. Por ser um livro que é fruto de uma dissertação, a organização do documento é semelhante à de uma produção acadêmica. O primeiro momento é dedicado à introdução, com a intenção de situar o(a) leitor (a), apresentando o problema de pesquisa, objetivos, método, delimitações, referencial teórico e a divisão do texto.

No capítulo 1, denominado “Fotografia como suporte de memória”, encontramos discussões acerca das teorias sobre fotografia enquanto fonte e plataforma de análise. Há constantemente um esforço em perceber de que modo elas podem colaborar nos processos de rememoração e na construção de narrativas familiares. São pistas, marcas, rastros, indícios e evidências que estão em constante diálogo com quem as observa. O álbum de família é aqui delimitado como sendo um conjunto de fotografias que permanece armazenado, exposto e/ou organizado, com a intenção de que represente a memória coletiva do grupo.

Outro ponto destacado é no que se refere às lembranças e esquecimentos que a produção da imagem traz. O que foi retratado e por quais motivos? E as outras possibilidades de cenas, episódios e situações que não foram escolhidas para serem materializadas em fotografias? O esforço em eternizar esses momentos é um trabalho sobre o tempo, na tentativa de reconstruir no presente algo que já aconteceu.

O capítulo 2, intitulado “A família, a mulher, a religiosidade e o matrimônio em fotografias de casamento” é dedicado à caracterização e contextualização do modelo de família encontrado nas fotografias. Toma-se como princípio o arranjo da família estudada, que está situada na cidade de Pelotas – Rio Grande do Sul, de religião católica, classe média e formada por marido, mulher e três filhos. A autora indica que nesse tipo de arranjo há demarcações de práticas e espaços reconhecidos como femininos e masculinos. Aqui são problematizados assuntos como a educação dessas meninas e suas necessidades enquanto futuras mulheres e esposas. O rito do casamento, para então constituir uma família, acompanhava a trajetória de muitas mulheres, desde a preparação do enxoval, a construção dos saberes domésticos até o amor incondicional ao marido e aos filhos. Ao homem eram dadas características como o “provedor” e o “chefe” da família, aquele que tinha o poder e a tarefa de tomar decisões pela família.

Apesar dos estudos de gênero não serem pontos selecionados para discussão, penso que seria interessante salientar que nesse processo de constituição das identidades de gênero, vivemos e somos construídas a partir de espaços normativos e de forma polarizada.

Nesse sentido, os espaços e as tarefas ocupadas por homens e mulheres estão, constantemente, em relação e disputa.

Um ponto a destacar é que, apesar da normativa indicar que a mulher deveria ocupar o espaço doméstico como “dona de casa”, Thereza nos apresenta a sua versão de mulher no período: casou-se com um homem que adoeceu quando estava grávida do terceiro filho e, por esse motivo, utilizou a máquina de costura e suas ferramentas para o sustento da família. Por meio de suas narrativas podemos compreender as motivações, aprendizados e o seu carinho pela prática da costura que a levou a se constituir enquanto mulher.

É neste item também que é reforçado o reconhecimento do tipo de mulher em estudo como figura de guardiã das histórias da família, além de ser a responsável pelos ensinamentos morais, éticos e religiosos dos filhos e netos. O álbum de família está atravessado nesse emaranhado de ações, sendo um arquivo que mantém, nas palavras de Silva (2008), “os familiares sobreviventes” – aqueles que estiveram presentes em acontecimentos dignos de se tornarem um rito. Para Silva, “a originalidade da observação do álbum é que sua foto existe para ser falada” (SILVA, 2008, p. 38). E é isso que Schneid propõe no capítulo seguinte, que é acessar o álbum de sua família em diálogo com a avó.

Para aqueles(as) que apreciam as narrativas visuais, elas aparecem somente no capítulo 3, o que para mim é uma surpresa, visto que a própria autora menciona que não encara as imagens apenas como ilustrações, mas sim uma narrativa e uma estratégia discursiva de contar histórias. Intitulado “O tempo da memória nas camadas da imagem”, considero o capítulo de maior fôlego enquanto inovação e contribuição acadêmica, pois é nele que a autora constrói um método de análise das fotografias e nos convida a olhar para as imagens em cruzamento com as fontes orais.

Sua primeira estratégia foi realizar uma “leitura fotográfica”, construindo elementos que reconhece como básicos e essenciais. Itens como número da foto, data, elementos do noivo e da noiva, dedicatória e dimensão, por exemplo, contemplam essa primeira etapa. Em seguida é realizada uma descrição das imagens, analisando-se aspectos como materialidade, conservação, dedicatórias e legendas, cenário, trajes e poses. Considero que, ao propor um método original de análise, seria valioso apresentar os critérios de seleção e as referências que a levaram a selecionar estes aspectos e não outros.

Feito isso, a autora esforça-se em unir a oralidade com a visualidade, propondo um modelo de ficha que consiga contemplar as duas camadas de informação. Para tanto, a imagem é centralizada no documento e as oralidades são apresentadas por meio de frases que foram localizadas nas entrevistas. Sua intenção com isso é registrar e organizar as lembranças e aquilo que não pode ser acessado apenas pelas imagens.

O resultado é um material descritivo a partir do qual será possível desencadear trabalhos futuros. Ao fim do livro, são indicadas algumas considerações sobre os resultados alcançados, dentre os quais chamo a atenção para a relação que a autora faz da fotografia de casamento como parte não somente do rito matrimonial, mas também da família que investiga.

Conhecer o trabalho de Schneid nos permite acessar um tema relevante para os estudos de História da Indumentária e da Moda no Brasil, especialmente por evidenciar espaços

que ultrapassam o eixo Rio-São Paulo, oportunizando outras chaves de leitura e problematizações. Temas como as relações de gênero, processos de catalogação e pesquisa em arquivos, além de histórias sobre os modos de fazer e produzir moda na cidade em Pelotas são outros possíveis caminhos a serem desbravados.

Pensando no objetivo proposto pela pesquisadora, acredito que relacionar os sentidos inscritos e observados nas fotografias com a identidade da família em análise qualificaria positivamente o trabalho. O que está contido nas fotografias que caracteriza, legitima e consagra a família em estudo? O que nos é apresentado são pistas das relações sociais estabelecidas, os tipos de vestimenta e os espaços pelos quais a família circulava, mas discuti-los e pô-los em relação poderia contribuir para alcançar o objetivo estabelecido, que foi de “investigar o papel que fotografias de casamento exercem como suporte de memória familiar e como podem sagrar a ideia de família através do registro dos momentos celebráveis” (SCHNEID, 2018, p. 27).

Ao falar de Thereza, Frantieska Schneid também fala sobre ela mesma. Sua dupla participação neste processo, enquanto neta e investigadora, evidencia que não há neutralidade em uma pesquisa científica e tampouco precisamos nos distanciar de nossas trajetórias de vida para construir uma dissertação ou tese, porque a vida é um conjunto de nós. E os álbuns de fotografia, as roupas e tantos outros artefatos que depositamos nos armários e gavetas fazem parte desses tantos nós que fomos, somos e seremos.

Referências

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. *In*: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. Tradução Sandra Martha Dolins. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

“Sem gênero, idade, nação nem limites”: por uma exposição histórica da moda como dispositivo de reinvenção identitária

“Genderless, ageless, nationless, limitless”: for a historical exhibition of fashion as a device of identity reinvention

Gender Bending Fashion

Curadoria: Michelle Tolini Finamore

Local e período: Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos. De 21 de março a 25 de agosto de 2019.

TÁLISSON MELO DE SOUZA¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1456-0215>

Depois de percorrer a exposição do acervo permanente do Museum of Fine Arts de Boston, e de visitar exposições relacionadas às trajetórias de duas mulheres artistas provenientes do país vizinho ao Sul, *Frida Kahlo and Arte Popular*² e *Graciela Iturbide's Mexico*³, dirigi-me ao andar seguinte para o encontro com a próxima exposição. As únicas coisas que eu podia esperar: essa abordaria a questão de gênero, como informado por algum cartaz ou guia ao entrar na instituição, e teria de ser muito boa para me despertar da *museum fatigue* gerada por duas horas pelos outros três andares.

Uma passagem breve sob as esculturas de meninos pendidas do teto, de Jonathan Borofsky⁴, e pelas silhuetas pintadas na parede por Liliana Porter⁵, que evocavam metáforas de alteridade e sensação como se houvesse muito mais gente ali do que realmente havia. Então, deparei-me com uma longa linha do tempo horizontal disposta entre duas portas de vidro fechadas. Alguns anos entre meados do século XIX e o presente estavam destacados, conectados a textos com letras pequenas e algumas imagens “de época”. Não me provocou curiosidade imediata, até que a primeira frase abordando as reações geradas pela emergência em público de mulheres trajando calças por volta de 1850 capturou minha atenção – com referência a prisões vinculadas a uma publicação da ativista feminista Amelia Bloomer (1851), e às roupas da cirurgiã Dra. Mary Edwards Walker (1866): “I don’t wear men’s clothes, I wear my clothes!”. E fui fisgado pelo potencial cultural e politicamente questionador da mostra; uma nova expectativa recobrou o ânimo para mais uma exposição naquele fim de sexta-feira, dia 22 de março.

Ainda que não tenha lido todos os verbetes e legendas (não imaginava que seria tomado pela vontade de escrever essa resenha ao fim da visita), captei referências a contextos no Ocidente, onde o uso de calças por mulheres ainda hoje é alvo de restrições, como em alguns tribunais nos EUA. Também o uso de ternos por elas, conectado à conquista ao voto e maior acesso ao mercado de trabalho (pautas urgentes de um segmento do feminismo naquele contexto, majoritariamente afeito às demandas de mulheres brancas de centros urbanos), ao redor dos anos de 1920. E a emergência do terno austero e sério do homem moderno, com seu

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: talissonmelo@yahoo.com.br. E-mail: <http://lattes.cnpq.br/6061720305924384>.

² Curada por Layla Bermeo, em cartaz de 27 de fevereiro e 29 de junho de 2019. No mesmo período, houve outra exposição dedicada à obra e trajetória de Kahlo, no Brooklyn Museum, *Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving*, em cartaz de 8 de fevereiro a 12 de maio de 2019. Ambas enfatizam a relação da artista com seu vestuário, exibindo manequins com roupas que usara em diferentes ocasiões.

³ Curada por Kristen Gresh, em cartaz de 19 de janeiro a 12 de maio de 2019.

⁴ *I dreamed I could fly*, 2000.

⁵ *Untitled (Shadows)*, 1969-2014.

own business e seus ideais, persistindo ainda hoje em ampla escala nos centros urbanos ocidentais (e ocidentalizados). Essa linha, no entanto, não se mantém sem muitos ruídos pululando desde intervenções dândi no vestuário do século retrasado até inversões ostensivas da cultura jovem urbana dos 1960, a exemplo de homens vestindo saias – ainda que se tratando do kilt tradicional escocês apropriado por Jacques Esterel, resguardando alguma conotação de masculinidade segura. No extremo, com data mais recente, foto do ator Billy Porter no red carpet do Oscar de 2019, usando vestido/smoking desenhado por Christian Siriano.

Nos últimos anos enfatizados no painel, uma envergadura nessas duas linhas pretensamente paralelas entre vestuário masculino e feminino era promovida por intercâmbios pontuais entre elementos conformadamente pertencentes à indumentária padrão de cada um dos dois gêneros possíveis, um arco ao longo de mais de um século e meio culminava em propostas “unissex”, mais sistematicamente levadas às passarelas desde o início deste milênio, mesclando elementos associados aos padrões de cada gênero, ou irrompendo em configurações formais (estética e epistemologicamente) ambíguas, híbridas, andróginas, confusas e instigantes. Esse é um primeiro olhar, já que perturbam a normalidade das silhuetas padronizadas (e essencializadas) como “masculinas” e “femininas”, porém, não se restringindo à promoção de uma leitura “do exótico”, pois, nessa macrotemporalidade, tais manifestações pontuais de ruptura parecem reverberar no cotidiano, em constante tensão com vetores de força da incorporação e normalização dos papéis de gênero através dos códigos de vestuário.

Adentrei a primeira galeria, uma ambientação expográfica radicalmente distinta com relação às paredes e luzes brancas do hall onde observara a cronologia. Piso de madeira, paredes e divisórias em preto opaco, toda luz advinha de ninhos estruturados como prismas para envolver os manequins que davam corpo às peças, claramente apresentadas como obras de arte tecida pela curadora Michelle Tolini Finamore⁶.

No primeiro prisma, de luz laranja quente e vibrante, um manequim recebia visitantes de braços abertos e com vestido *gender-fluid*⁷ criado por Alessandro Trincone para a coleção primavera/verão 2017 *Annodami*, fundindo referências japonesas e italianas de design e alfaiataria, inspirada por vivência de opressão da infância do próprio estilista. Em grandes letras iridescentes, o título da mostra: Gender Bending Fashion. A tradução ao português é dificilmente literal, no entanto, imagens mecânicas de envergar, encurvar, empenar ou dobrar, rapidamente aguçaram minha imaginação brasileira (assombrado pelo anúncio de uma “nova era”, na qual “meninos vestem azul e meninas vestem rosa”, segundo a atual ministra brasileira da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves (BORGES, 2019)),

⁶ Website do museu para imagens da exposição: <https://www.mfa.org/exhibitions/gender-bending-fashion>.

⁷ Essa categoria é proposta pelo próprio estilista, entendo que se refere à utilização integrada de camisa, vestido, ao movimento e à forma da peça, bem como ao diálogo entre culturas de vestir distintas que estabelecem uma silhueta composta de curvas, ângulos e texturas que chamam atenção para a enorme gama de nuances entre os polos do vestuário padronizado em “silhueta masculina” e “silhueta feminina”.

e alcancei o sentido figurado de subjugação que apela aos vetores de poder entre moda e gênero, numa relação de *mútua (trans)formação*. Na parede ao lado da entrada, o paratexto curatorial posicionava e postulava as intenções e critérios do projeto: “How each of us categorizes our gender grows from a combination of societal expectations, learned habits, our personal experience of our own bodies, our senses of self and identity, and how we present ourselves to the world” (FINAMORE, 2019)⁸.

Uma *playlist* rodando ao fundo, não me apeguei a isso, nem tentei abstrair associações, mas como paisagem sonora ativava o corpo para o movimento, fluir e fruir à continuação de sucessivas obras do design de moda. A segunda sala, enorme e escura, concentrava todo resto da mostra, manequins isolados ou em grupos colocados em nichos triangulares de luzes em cores vibrantes, ou sobre pedestais altos, ou sobre uma estrutura de dois níveis que remetia tanto a vitrines quanto a passarelas – caso da maioria, em torno de 20 peças agrupadas ao fundo. Os destaques iniciais focavam produções icônicas da ruptura das regras generificadas da indumentária e da moda no século XX, como as jupe-culottes de Paul Poiret (1911), ou o conjunto com calças de Jeane Lanvin (1935-36), marcando as ousadias da alta-costura ao separar as pernas, ainda que sem romper radicalmente com as formas do vestido, um processo gradual que coloca as invenções de grife em diálogo com a moda das ruas de Paris e Nova York à época, ou mesmo das telas de cinema a partir dos anos 1930.

Predominantemente tecidas de conexões com a moda autoral das passarelas, as roupas como peças de museu de arte acentuavam formas, cores e texturas, e as colocavam em uma oscilante perspectiva temporal de inovações, apropriações e fusões mais ou menos ousadas – talvez, “legível” apenas por visitantes conhecedoras/es do universo da moda atual e historicamente, ou aqueles/as que, como eu, tentavam acompanhar as etiquetas e encontrar nelas a autoria e o ano de criação de cada peça –, como o terno preto “One Woman Show” de Viktor&Rof para coleção outono/inverno 2003/2004, de cujo amplo decote saem outros decotes de blazers interiores; ou o terno florido com saia pregueada de Rei Kawakubo para Comme des Garçons 2012, com a silhueta híbrida de padrões masculino e feminino justapostos e deslocados.

Acho que híbrido não seria a melhor palavra, e a curadoria deixa isso evidente ao pendurar na parede central da sala uma pintura à óleo da coleção do museu, de autoria desconhecida, datada sem precisão como do século XIX, intitulada *Two Children with Dog*. As duas crianças bem pequenas, de rostos quase idênticos, vestem-se com o mesmo modelo de vestido, um com saia interior rosa, da que segura um chapéu azul, o outro com interior amarelo, da criança que traz um buquezinho de flores vermelhas, os sapatinhos também são iguais e os cortes de cabelo parecem reflexos. O deslocamento de mídia, retomando a pintura, que abunda nas exposições do acervo de arte europeia e norte-americana nas outras galerias, em meio a peças têxteis tridimensionais, parece instalar-se como um lembrete

⁸ Tradução do autor para: “Como cada um de nós categoriza nosso gênero vem de uma combinação de expectativas da sociedade, hábitos aprendidos, nossa experiência pessoal com nossos próprios corpos, nossos sentidos de *self* e identidade, e como nós apresentamos nós mesmos ao mundo”.

perspicaz sobre o aspecto cultural de configuração das regras de vestuário e seu papel na demarcação performativa do gênero de quem o veste.

Numa determinada idade, tanto de cada pessoa como de uma sociedade no curso de sua história, as regras ainda não se incorporam, não cobrem os corpos, ou cobrem-nos de maneiras outras, invertem seus códigos, fundem-nos, se apegam a determinadas cores, formas, texturas, restrições e otimizações de movimentos específicos e ratificações de valores. A moda reforça diferenças, muitas vezes polariza possibilidades de performances e expressões de sujeitos e grupos, e em muitos momentos a exposição nos leva a lembrar que, ali fora, essa influência é claramente identificável no emprego cotidiano dos vestires. Mas o que a seleção curatorial e sua expografia trazem à tona são as perturbações desses padrões. Enfatizam que a moda também pode, fornecendo a dimensão material que cobre e codifica os corpos, ao mesmo tempo constituir-se como dispositivo privilegiado na promoção de ruídos, impactando a linha reta da normalidade e fazendo dela sempre uma sinuosidade.

Ao evitar uma disposição estritamente cronológica dos modelos apresentados, a curadoria logra fazer saltar aos olhos uma movimentação constante, uma relação tensa na (in)adequação entre moda, sexo, identidade de gênero, sexualidade, e, indo além do que o título promete, tangenciam problemáticas de raça, classe, geração e culturas visuais e materiais regionais e nacionais⁹. Dali, alcancei o andar térreo, buscando, enfim, a saída do museu, mas se deu outra captura: *Made Visible – Contemporary South African Fashion and Identity*¹⁰, mas sua ressonância, indissociável da experiência de ver as delineações complexas que subjugam mutuamente moda e gênero, ficam como sugestão para a curiosidade de quem me lê.

Referências

BORGES, André. 'Fiz uma metáfora contra ideologia de gênero', diz Damares sobre vídeo. **O Estado de São Paulo**, 3 jan. 2019. Brasil. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares-alves,70002665826>. Acesso em: 18 jul. 2019.

FINAMORE, Michelle Tolini. **Gender Bending Fashion**. Exposição. Boston: Museum of Fine Arts, 2019.

FINAMORE, Michelle Tolini. **Gender Bending Fashion**. Catálogo de exposição. Boston: Museum of Fine Arts, 2019.

⁹ Nas palavras do estilista e cineasta jordaniano-sírio-canadense Rad Hourani, reproduzidas no catálogo da exposição *Gender Bending Fashion* (FINAMORE, 2019, p. 2).

¹⁰ Curada por Kathryn Gunsch, em cartaz de 2 de fevereiro a 12 de maio de 2019.

Sob o signo das aparências: indumentária urbana carioca da primeira metade do século XX

*Under the sign of appearances: urban carioca
clothing in the first half of the 20th century*

Resenha de: VOLPI, Maria Cristina. **Estilo urbano:**
modos de vestir na primeira metade do século XX
no Rio de Janeiro. São Paulo: Estação das Letras e
Cores, 2018.

LAURA FERRAZZA DE LIMA¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8005-0494>



A professora e pesquisadora Maria Cristina Volpi nos apresenta em seu livro *Estilo urbano: modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro* um estudo que relaciona moda, classe social e cultura material. O texto adaptado de sua tese de doutorado pela Universidade Federal Fluminense, apresenta grande potencial para servir como suporte teórico-metodológico para diferentes áreas de pesquisa que envolvam o vestuário. Partindo de um caso particular – a observação de um conjunto de fotografias que acompanha as mudanças no vestuário de uma família burguesa carioca durante cinquenta anos –, ela analisa a circulação dos códigos de representação social expressos pelas vestimentas.

A diversidade das fontes foi definida segundo os preceitos de Roland Barthes (1981) sobre os três níveis de manifestação do vestuário. Para reconstituir o vestuário escrito a autora utilizou manuais de etiqueta, no melhor estilo Norbert Elias (1993), considerando o traje como parte do processo civilizador humano. Aos manuais de etiqueta uniu os manuais

¹ Pós-doutora em História pela UFRGS.

E-mail: laura_de_lima@yahoo.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1622386303198860>.

de corte e costura, que apresentam a descrição técnica da construção material dos trajes. Utilizou ainda relatos orais transcritos dos proprietários da coleção fotográfica.

A inovação é patente pela utilização dos manuais tanto de etiqueta como de corte e costura, ricas fontes ainda pouco utilizadas nas pesquisas sobre vestuário no Brasil, além da variedade de tipos de fontes, todas muito bem especificadas em seu uso e função dentro da pesquisa. Os manuais são evocados principalmente no segundo capítulo, que visa analisar os meios e códigos de comportamento presentes nos manuais de etiqueta, assim como as regras do bem vestir. A adesão de determinados grupos a tais regras sociais ajudaria a acentuar as distinções de classe.

Para a análise do chamado “vestuário real” a autora propõe a observação das transformações técnicas na fabricação das roupas, possível de ser observada graças aos acervos de indumentária que ela consultou principalmente no Rio de Janeiro, nos lembrando da importância dessas coleções de trajes e indicando como trabalhar com a cultura material nas pesquisas sobre vestuário. Assim, a pesquisa reforça as relações entre os estudos da cultura material e dos comportamentos sociais.

A fim de analisar o que Barthes chamou de “vestuário imagem”, aparece o acervo fotográfico pertencente a um dos ramos da família da própria autora. Chama a atenção o rigor metodológico e o desenvolvimento de quadros analíticos e de fichas de catalogação feitos para melhor mapear o corpus documental, e que podem servir de modelo para outros pesquisadores. Volpi faz transcender o estudo de caso, e nos lembra que nos álbuns de retratos guardados, quem sabe, por nossas mães e avós podemos encontrar um rico e denso material para pesquisa.

No capítulo de abertura Maria Cristina Volpi apresenta uma rica relação de diversas correntes teóricas que faz convergir na direção de seus objetivos de pesquisa. Os objetivos de sua pesquisa são: verificar a alteração no padrão vestimentar, a interiorização e circulação dos novos padrões e a manutenção dos códigos de representação social através do vestuário das camadas médias urbanas ao longo de cinquenta anos. Para atingi-los ela analisa uma fração do todo social através do caso das fotografias de uma família pertencente à burguesia média carioca do período delimitado.

Durante suas elucubrações teóricas, a autora nos lembra do valor intrínseco que podemos encontrar no mundo das aparências e de sua importância simbólica na construção de diferenças sociais. Ao buscar reconstruir a história das formas vestimentares da primeira metade do século XX, ela observa o estabelecimento de uma narrativa através das roupas. Para analisar tal narrativa e o caráter simbólico do vestir a autora utiliza uma perspectiva teórica derivada da semiótica estruturalista, na qual percebe padrões comunicativos nas formas de vestir. Unida a essa visão, Volpi reconstrói importantes contribuições da história cultural para a reflexão do impacto causado na sociedade e na cultura pelos trajes. A pesquisadora constrói assim um importante percurso que vai da macroanálise até a observação em escala reduzida da experiência familiar expressa no conjunto de fotografias escolhido como fonte. Demonstra, portanto, o caráter interdisciplinar das pesquisas em torno do vestir ao unir áreas da história, da antropologia e da análise de imagens.

A autora entende que a fotografia, nesse caso, serve como plataforma de observação dos códigos de comportamento que orientam o bem vestir e fornecem sentido e espessura ao mundo das aparências. Ela define o vestuário como fato antropológico universal, considerando que em todas as sociedades humanas antigas e contemporâneas o traje e os adornos estão presentes. Dessa maneira, podemos atribuir ao ato de vestir um certo caráter ancestral. Afinal, vestir-se demonstra a ação do homem sobre o corpo e ajuda a compreender a função simbólica atribuída por ele a esse corpo. Além disso, o vestuário ajuda a estabelecer a relação entre o corpo humano e o meio natural e cultural unindo aspectos práticos e simbólicos. Através dessa linha argumentativa, Volpi nos lembra que a função do vestir vai muito além de cobrir e proteger o corpo, mas está repleta de grande carga simbólica.

No terceiro capítulo, a autora apresenta um panorama sobre as formas de produção e a transformação da cadeia produtiva dos objetos que compõem a indumentária. O foco no desenvolvimento e no funcionamento da indústria e do comércio dos trajes no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, mais do que contextualizar, une o universo produtivo à intimidade das fotografias de família. Características técnicas como tipo de maquinário, tecidos e estrutura das peças do vestuário revelam de maneira profunda as relações entre a produção do vestuário e sua carga simbólica, uma vez que o resultado de todo esse processo é não apenas cobrir um corpo, mas defini-lo simbolicamente, atribuindo-lhe forma, função e sentido social e cultural.

No capítulo final a autora nos apresenta um retrato da cidade do Rio de Janeiro no período abordado, relacionando a urbanidade e a moda. Ao evocar os espaços e as práticas de sociabilidade da burguesia média carioca, nos aproximamos da família que tem sua trajetória reconstruída pela análise das fotografias e dos trajes nelas expressos. Volpi utiliza a história de uma trajetória familiar que serve de cenário para observar em detalhe a história das formas vestimentares em ação.

Referências

BARTHES, Roland. **O sistema da moda**. Lisboa: Ed. 70, 1981.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. 2 v.

[Índice de fotos, Letícia Godoy]



Normas de formatação para artigos, resenhas, traduções e entrevistas da revista dObras

[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.

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.

[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.

Guidelines for submitting articles, interviews, and reviews to dObras[s]

[Articles]

The article length should be between 5,000 and 9,000 words and include the title, abstract (between 100 and 250 words) and keywords (3 to 5) in Portuguese and English. Articles in any language other than Portuguese should present title, abstract and keywords in the original language, Portuguese and English.

Abstract and keywords should be typed in Arial font, size 12, justified and single-spaced.

Page format: A4. Margins: upper and left edges, 3 cm; lower and right edges, 2 cm.

Titles of sections should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, aligned to the left and boldfaced. Subtitles of sections should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, aligned to the left and in italics. Both for titles and subtitles, there should be a blank line between the title/subtitle and the following paragraph, as well as between the title/subtitle and the previous paragraph.

The body of the text should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, justified and with a 1.25 cm indentation in the first line of each paragraph.

Pages should be enumerated consecutively, including the bibliographical references.

Direct quotes with up to 3 lines should come inside double quotes in the body of the text. Direct quotes longer than 3 lines should be dislocated from the body of the text with a 4 cm indentation on the left margin and typed in Arial font, size 10, single-spaced and justified.

Images, graphics, charts, and tables should be put in the body of the article, and also sent separately at the moment of the submission via the submission system in high resolution and in .TIFF or .JPG formats.

The references for the tables, charts, images, and graphics should be in their caption, following the ABNT NBR 6023:2018 guidelines.

Bibliographical references should come at the end of the text in alphabetical order and following the ABNT NBR 6023:2018 guidelines. In cases of translated works, the translator should also be credited in the reference description.

Explanatory notes should be concise and informative, and be presented and endnotes, typed in Arial font, size 9, simple-spaced and justified.

[Reviews]

Reviews should have only one author and may be on books, exhibitions, events, stage costumes, dance performances or movies released or exhibited in Brazil (up to 2 years after release) and abroad (up to 3 years after release), and have up to 2,500 words.

The title should be presented in Portuguese and English, and the data of the work reviewed should be as follows:

[data of the reviewed work – if it is a book – below these data, insert the cover of the book]
SURNAME, Name. Title. Translation. City: Publisher, year.

[data of the reviewed work – if it is an exhibition]

Title of the exhibition

Curatorship: Name and surname

Place and period: venue, city/state/country. From xx to xx of month, year.

[data of the reviewed work – if it is an event]

Name of the event

Organization: Name and surname of the people or institution organizing the event.

Place and period: venue, city/state/country. From xx to xx of month, year.

[data of the reviewed work – if it is a movie]

Title of the movie

Directed by: Name and surname. Produced by: Name and surname. Cast: Name and surname of the main cast. Written by: Name and surname.

City and/or country: Producing companies, year.

[data of the reviewed work – if it is a show]

Title of the show

Directed by: Name and surname. Produced by: Name and surname. Actors/dancers: Name and surname of the main actors/dancers. Text/dramaturgy/choreography: Name and surname.

City and/or country: Producing company, year.

Page format: A4. Margins: upper and left edges, 3 cm; lower and right edges, 2 cm.

Titles of sections should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, aligned to the left and boldfaced. Subtitles of sections should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, aligned to the left and in italics. Both for titles and subtitles, there should be a blank line between the title/subtitle and the following paragraph, as well as between the title/subtitle and the previous paragraph.

The body of the text should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, justified and with a 1.25 cm indentation in the first line of each paragraph.

Pages should be enumerated consecutively, including the bibliographical references. Direct quotes with up to 3 lines should come inside double quotes in the body of the text. Direct quotes longer than 3 lines should be dislocated from the body of the text with a 4 cm indentation on the left margin and typed in Arial font, size 10, single-spaced and justified.

Images, graphics, charts, and tables should be put in the body of the article, and also sent separately at the moment of the submission via the submission system in high resolution and in .TIFF or .JPG formats.

The references for the tables, charts, images, and graphics should be in their caption, following the ABNT NBR 6023:2018 guidelines.

Bibliographical references should come at the end of the text in alphabetical order and following the ABNT NBR 6023:2018 guidelines. In cases of translated works, the translator should also be credited in the reference description.

Explanatory notes should be concise and informative, and be presented and endnotes, typed in Arial font, size 9, simple-spaced and justified.

[Interviews]

The interview length should be between 1,500 and 3,500 words. The questions and answers should be preceded by a presentation text between 200 and 500 words long.

Page format: A4. Margins: upper and left edges, 3 cm; lower and right edges, 2 cm.

Titles of sections should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, aligned to the left and boldfaced. Subtitles of sections should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, aligned to the left and in italics. Both for titles and subtitles, there should be a blank line between the title/subtitle and the following paragraph, as well as between the title/subtitle and the previous paragraph.

The body of the text should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, justified and with a 1.25 cm indentation in the first line of each paragraph.

Pages should be enumerated consecutively, including the bibliographical references.

Direct quotes with up to 3 lines should come inside double quotes in the body of the text. Direct quotes longer than 3 lines should be dislocated from the body of the text with a 4 cm indentation on the left margin and typed in Arial font, size 10, single-spaced and justified.

Images, graphics, charts, and tables should be put in the body of the article, and also sent separately at the moment of the submission via the submission system in high resolution and in .TIFF or .JPG formats.

The references for the tables, charts, images, and graphics should be in their caption, following the ABNT NBR 6023:2018 guidelines.

Bibliographical references should come at the end of the text in alphabetical order and following the ABNT NBR 6023:2018 guidelines. In cases of translated works, the translator should also be credited in the reference description.

Explanatory notes should be concise and informative, and be presented and endnotes, typed in Arial font, size 9, simple-spaced and justified.

[Translations]

There is no minimum limit of words for the translations.

For references and quotations, the data from the original text should be kept, as well as how they are written. The presentation, however, should follow the guidelines of this journal.

Page format: A4. Margins: upper and left edges, 3 cm; lower and right edges, 2 cm.

Titles of sections should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, aligned to the left and boldfaced. Subtitles of sections should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, aligned to the left and in italics. Both for titles and subtitles, there should be a blank line between the title/subtitle and the following paragraph, as well as between the title/subtitle and the previous paragraph.

The body of the text should be typed in Arial font, size 12, single-spaced, justified and with a 1.25 cm indentation in the first line of each paragraph.

Pages should be enumerated consecutively, including the bibliographical references.

Direct quotes with up to 3 lines should come inside double quotes in the body of the text. Direct quotes longer than 3 lines should be dislocated from the body of the text with a 4 cm indentation on the left margin and typed in Arial font, size 10, single-spaced and justified.

Images, graphics, charts, and tables should be put in the body of the article, and also sent separately at the moment of the submission via the submission system in high resolution and in .TIFF or .JPG formats.

The references for the tables, charts, images, and graphics should be in their caption, following the ABNT NBR 6023:2018 guidelines.

Bibliographical references should come at the end of the text in alphabetical order and following the ABNT NBR 6023:2018 guidelines. In cases of translated works, the translator should also be credited in the reference description.

Explanatory notes should be concise and informative, and be presented and endnotes, typed in Arial font, size 9, simple-spaced and justified.

[Images]

Images should be public domain. Otherwise, authors should ascertain they have permission to use the images by presenting a written authorization by the image author for it to be published in this journal. They should be digitalized in .TIFF or .JPG, with 20 cm width (and proportional height), resolution of 300 dpi and should be identified to be linked to the captions and credits. The references/credits of images should be in full in the caption, according to the ABNT 6023:2018 guidelines.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA