

S a r t i c i o s

abepem

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA

Associação
Brasileira
de Estudos
e Pesquisas
em Moda

COMITÊ EDITORIAL

EDITORA-CHEFE

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

EDITORA-EXECUTIVA

Dra. Valéria Faria dos Santos Tessari

ASSISTENTE EDITORIAL SÊNIOR

Ms. Gabriela Soares Cabral

ASSISTENTE EDITORIAL

Ana Luiza Monteiro

GESTORA FINANCEIRA

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

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 (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni (Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Caroline Evans (Central Saint Martins, Inglaterra); Profa. Dra. Denise Berruezo Portinari (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil); Prof. Dr. Fausto Viana (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil); Prof. Dr. Frederic Godart (Insead, The Business School for the World, França); Profa. Dra. Giulia Ceriani (Università di Bergamo, Itália); Profa. Dra. Ivana Guilherme Simili (Universidade Estadual de Maringá, Brasil); Profa. Dra. Kathia Castilho (pesquisadora independente); Profa. Dra. Luz Neira García (Fashion For Future, Milão, Itália); Profa. Dra. Maria do Carmo Rainho (Arquivo Nacional, Brasil); Profa. Dra. Maria Eunice Souza Maciel (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil); Profa. Dra. Paula Maria Guerra Tavares (Universidade do Porto, Portugal); Prof. Dr. Paulo Keller (Universidade Federal do Maranhão, Brasil); Profa. Dra. Regina Root (William & Mary, Estados Unidos); Profa. Dra. Renata Pitombo (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil); Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás, Brasil); Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa (Universidade Federal do Paraná, Brasil); Profa. Dra. Sofia Pantouvaki (Aalto University, Finlândia); Profa. Dra. Vânia Carneiro Carvalho (Museu Paulista, Universidade de São Paulo, Brasil).

CAPA

Marcelo Max a partir da foto da artista Silvana Mendes
(@sil.vana; silvanamendesfoto@gmail.com)

IMAGENS DO MIOLO E NA GALERIA DE FOTOS DA REVISTA

Silvana Mendes

DIREÇÃO DE ARTE | PROJETO GRÁFICO

Marcelo Max

REVISÃO DOS TEXTOS EM PORTUGUÊS

Márcia Moura e Ana Carolina Carvalho

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 obra[s]/2007.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA (ABEPEM)

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

Nominata dos Pareceristas 2020:

Alexandre Araújo Bispo (Pesquisador independente), Alex Sander Luiz Campos (IFNMG, Campus Salinas), Ana Cláudia Suriani (UCL), Ana Elisa Ribeiro (Cefet /MG), Ana Helena Passos (USP), Ana Luiza Martins (Condephaat da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo), Ana Manarino (UFRJ), Ana Maria Mauad (UFF), Ana Paula Simioni (IEB/USP), Andrea Casa Nova (UFRJ), Angélica Oliveira Adverse (UFMG), Avelino Romero Simões Pereira (Unirio), Bebel Nepomuceno (UFABC), Bruna Ferraz (CEFET - MG), Bruno Puccineli (pesquisador independente). Carolina Anglada (UFOP), Chema Paz Gago (Universidad da Corunã), Claudia Garcia Vicentini (USP), Claudia Mesquita (Universo), Claudia Oliveira (UFRJ), Dalmir Rogério Pereira (UFG), Deborah Chagas Christo (PUC-RJ), Elisabeth Murilho (UFJF), Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva (Universidade Federal do Ceará), Fábio Mariano (PUC-SP), Francione Oliveira (UFJF), Francisca Mendes (UFC), Geanneti Tavares Salomon (Centro Universitário Una), Gerson Carvalho (UFPR), Gisele Venâncio (UFF), Greicy Pinto Bellin (Uniandrade), Isabella Pezzini (Sapienza Università di Roma), Isabel Lustosa (FCRB). Isabel Travancas (UFRJ), Issaaf Santos Karhawi (Centro Universitário Senac), Jaqueline Lima Santos (Pesquisadora independente), Javer Volpini (UFJF), Jenny Cristina Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México), João Batista Santiago Sobrinho (CEFET - MG), João Dalla Rosa - (Senai-Cetiqt), Joelma Rezende Xavier (CEFET - MG), Josué Borges de Araújo Godinho (CEFET-MG), Juliana Bevilacqua (Pesquisadora independente), Kaori Kodama (FIOCRUZ), Kathia Castilho (Pesquisadora Independente), Laura Ferrazza de Lima (UFRGS), Letícia Pedruzzi (UFES), Lucia Bastos (UERJ), Luciana Dulci (UFOP), Luciana Xavier (UFABC), Luiz Ernani Fritoli (UFPR), Maraíza Labanca (Espaço a'mais), Mara Rúbia Sant'Anna (UDESC), Marcelo Machado Martins (UFPE), Márcia Merlo (Pesquisadora Independente), Marcus Freitas (UFMG), Maria Celeste De Fátima Sanches (UEL), Maria Claudia Bonadio (UFJF). Maria Cristina Volpi (UFRJ), Maria do Carmo Teixeira Rainho (Arquivo Nacional), Maria Eduarda Araujo Guimarães (Senac-SP), Mariane Tojeira Cara Almeida (PUC-SP), Marinês Ribeiro (UFTPR), Mário Alex Rosa (Editora Scriptum), Mário Queiroz (Pesquisador Independente), Martin Jayo (USP), Milena Martins (UFPR), Moema Rebouças (UFES), Mylene Mizhari (PUC-RJ), Nathan Magalhães (UFMG; Editora Moinhos), Orna Levin (UNICAMP), Paulo Garcia Debom (Universidade Candido Mendes), Rafael Fava Beluzio (UFMG), Raphael Castanheira Scholl (IFSul), Renata Aparecida Felinto (UFCariri), Renata Fratton Noronha (Universidade Feevale), Rita de Moraes Andrade (UFG), Rochelle Cristina dos Santos (UFSC), Rogéria de Ipanema (EBA/UFRJ), Rosa Cláudia Cerqueira Pereira (Escola Tenente Rego Barros), Rosane Feijão (Pesquisadora independente), Rosane Preciosa (UFJF), Sandra Stroparo (UFPR), Solange Mezabarba (UFF), Solange Wajzman (Pesquisadora Independente), Talita Trizoli (USP), Tatiana da Costa Martins (UFRJ), Tatiana Siciliano (PUC-Rio), Valéria Guimarães (UNESP), Vânia Carneiro Carvalho (Museu Paulista - USP), Vera Lins (UFRJ), Verônica Daniel Kobs (Uniandrade), Victor da Rosa (UFOP), Vinícios Kabral (UFRJ)

EDITORIAL

6

CORPOS NEGROS TAMBÉM SE VESTEM

Valéria Faria dos Santos Tessari
Gabriela Soares Cabral
Maria Claudia Bonadio

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ

9AFROMODA: O USO DAS ROUPAS
E DAS APARÊNCIAS EM CORPOS POLÍTICOSDulcilei da Conceição Lima
Maria Claudia Bonadio

APRESENTAÇÃO IMAGENS DOSSIÊ

14

ENTRE AFROMODAS, IMAGENS E NARRATIVAS NEGRAS

Hanayrá Negreiros

DOSSIÊ

15MODA AFRO-BRASILEIRA: O VESTIR
COMO AÇÃO POLÍTICAMaria do Carmo Paulino dos Santos
Cláudia Regina Garcia Vicentini**39**MONSTROS OU SERES HUMANOS? A APARÊNCIA
VESTIMENTADA DE CORPOS POLÍTICOS E
A TRANSFORMAÇÃO DE UMA SENSIBILIDADE
DETERIORADA

Baga de Bagaceira Souza Campos

64A IDENTIDADE CONSTRUÍDA PELA APARÊNCIA:
A MODA NEGRA NO CONTEXTO NORTE-AMERICANO.

Deyse Pinto de Almeida

91INFLUÊNCIAS DOS TECIDOS E DAS
ESTAMPARIAS AFRICANAS NA IDENTIDADE
E NA CULTURA AFRO-BRASILEIRASJulia Vidal
Dyego de Oliveira Arruda**115**TRAJETÓRIA E NARRATIVAS DE GOYA LOPES:
POR UMA MODA BRASILEIRA MAIS PLURALBruna Carmona Bonifácio
Ronaldo de Oliveira Corrêa**140**RELATOS DE TRANSIÇÃO CAPILAR SOB O OLHAR
DE UMA CRESPA

Kátia Xavier-Zeca

157NO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO DE FIDANZA:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DAS MULHERES
ESCRAVIZADAS NA CIDADE DE BELÉM (1869-1875)
Amanda Gatinho Teixeira**181**MODA, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA AFETIVA
EM SEYDOU KEÏTA (1948-1962)

Rafael Tassi Teixeira

ARTIGOS

205LE CORPS DE LA MODE. HISTOIRE SOCIALE DE LA
MESURE DE L'HOMME (EUROPE, 16E-19E SIÈCLE)

Audrey Millet

223BELEZA É FUNDAMENTAL SIM, MAS É ESSA BELEZA
QUE QUEREMOS?: A APARÊNCIA FEMININA NAS
PÁGINAS DO JORNAL FEMINISTA MULHERIO

Laise Lutz Condé de Castro

ENTREVISTAS

244

A AFROMODA E O ESTILISTA ISAAC SILVA

Sheila Cristina Silva Aragão Caetano

257“FOI PRECISO ESTABELECEER UM PROPÓSITO”:
LABORATÓRIO FANTASMA E A TRANSFORMAÇÃO
DA ARTE EM NEGÓCIO SEM PERDER A ESSÊNCIA

Tais Oliveira

RESENHAS

264O FIGURINO DO FUNK NA PERSPECTIVA
DA CULTURA MATERIAL

Maria Eduarda Araujo Guimarães

271MODA PLUS SIZE NO CONTEXTO DA
RACIONALIDADE NEOLIBERAL: EMPODERAMENTO,
GERENCIAMENTO DE SI E CONSUMO

Ana Lucia de Castro

277

DESMISTIFICANDO OS ESTUDOS DE TENDÊNCIAS

Márcia Mesquita

284

GALERIA DE FOTOS

[editorial]



Corpos negros também se vestem

Valéria Faria dos Santos Tessari – Editora-executiva

<http://orcid.org/0000-0002-7959-909X>

Gabriela Soares Cabral – Assistente editorial sênior

<https://orcid.org/0000-0002-3410-3839>

Maria Claudia Bonadio – Editora-chefe

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

O número 30 da dObra[s], a terceira e última edição da revista em 2020, chega fechando um ano em que, em alguma medida, o mundo parou. Mas, ao mesmo tempo, um ano em que o mundo esteve/está em ebulição.

Ainda em meio à pandemia, 2020 viu a urgência dos protestos ao redor do mundo contra a violência policial e estrutural que tem negras e negros como principal alvo. O movimento Black Lives Matter fala do óbvio, mas há ainda quem não tenha entendido. Talvez porque nesse lema existe uma palavra suprimida, subentendida: Black Lives ALSO Matter.

Não é mais tempo de a moda passar ao largo dessas questões. É hora de repensar, redesenhar, refazer a moda e a história da moda no Brasil. É nesse sentido que esta edição da dObra[s] apresenta o dossiê **Afromoda: o uso das roupas e das aparências em corpos políticos**. Um gesto que pretende afirmar a importância dos movimentos recentes, que reivindicam a construção de novos lugares sociais para aquelas e aqueles que, historicamente, vêm sendo mantidos à margem.

Organizado pelas pesquisadoras Dulcilei Lima (UFABC/Sesc-SP) e Maria Claudia Bonadio (UFJF), o dossiê é composto por oito artigos que discutem indumentárias e/em corpos negros e suas necessárias relações históricas e contemporâneas com o que é social e, portanto, político. Duas entrevistas também o integram, o que permite tornar mais próximo o registro escrito das experiências vividas.

As fotografias que compõem esta edição são de autoria da artista Silvana Mendes, com a curadoria de Hanayrá Negreiros, e estão em diálogo com o tema do dossiê quando buscam ressignificar visualidades de corpos negros. Agradecemos à artista a cessão das imagens e à curadora pela organização.

Os corpos e suas produções seguem sendo tema na seção *Artigos*, formada a partir da submissão em fluxo contínuo, que traz dois textos. Em **Le corps de la mode: histoire sociale de la mesure de l'homme (Europe, 16^e-19^e siècle)**, a historiadora Audrey Millet propõe uma história social das medidas humanas, buscando compreender qual a participação de profissionais produtores e produtoras de indumentária nas transformações ocorridas na produção de corpos e sujeitos entre os séculos XVI e XIX na Europa.

No segundo texto desta seção, a pesquisadora Laise Lutz Condé de Castro investiga em **“Beleza é fundamental sim, mas é essa beleza que queremos?”: a aparência feminina nas páginas do jornal feminista *Mulherio*** como esse veículo paulistano da imprensa alternativa e feminista da década de 1980 utilizava e abordava representações imagéticas femininas.

A seção *Resenhas* nos convida a conhecer três obras. Maria Eduarda Araujo Guimarães compartilha uma leitura especializada do livro de Mylene Mizrahi, *Figurino funk: roupa, corpo e dança em um baile carioca* (Rio de Janeiro: 7Letras: UFRJ, 2019). Tendo como tema principal a materialidade da indumentária de jovens frequentadores de bailes funks no Rio de Janeiro, a autora da resenha registra que são diversos os motivos que fazem valer a leitura dessa obra, mas destaca três: o valor do livro como documento histórico, suas contribuições teóricas, assim como as metodológicas.

Ana Lucia Castro apresenta o livro *De gorda a plus size: a moda do tamanho grande*, (São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2019), de Aliana Aires. Nessa resenha, a autora ressalta a análise acurada de Aliana Aires sobre as articulações entre mídia, moda e mercado para compreender as transformações de sentidos, sensibilidades e práticas a respeito do corpo gordo ao longo do século XX e no início século XXI no Brasil e nos Estados Unidos. A obra ressalta como, no decorrer do tempo, ao corpo gordo foram atribuídos sentidos positivados ou negativados, sendo tomado invariavelmente como objeto de julgamentos e classificações.

Na terceira e última resenha, Márcia Mesquita apresenta o livro *Tendências: mitos, métodos e experiências sobre consumo e futuros*, (Barueri: Estação das Letras e Cores, 2020), organizado por Aline Monçores. A autora destaca como a obra transita entre vieses de interesse de profissionais e de pesquisadores e pesquisadoras, discutindo aspectos conceituais, históricos, sociológicos e seus usos. Isto, segundo Márcia Mesquita, permite a circulação da obra entre profissionais e acadêmicos, abrindo possibilidades de diálogos.

Esta edição conta com uma novidade. Valéria Faria dos Santos Tessari passa a colaborar com a equipe da revista como editora-executiva. Valéria é doutora em Design pela Universidade Federal do Paraná e pesquisadora dos temas história do consumo feminino de moda e cultura material.

As editoras agradecem às organizadoras do dossiê e a todas e todos que colaboraram para a realização da dObra[s] ao longo desse atípico ano.

Seguimos!

Boa leitura

[dossiê]



Apresentação: Afromoda: o uso das roupas e das aparências em corpos políticos

Afrofashion: the use of clothes and apparency in politic bodies

Dulcilei da Conceição Lima¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5136-3341>

Maria Claudia Bonadio²

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

A associação entre moda e pessoas negras quase sempre se dá por escândalos de racismo que vez ou outra surgem envolvendo nomes de profissionais, marcas e revistas de moda acusados de discriminação racial na escolha de modelos, de utilização inapropriada e desrespeitosa de elementos de culturas africanas ou afro-brasileiras (como o desfile de Adriana Degreas, na São Paulo Fashion Week (SPFW) 2013, que glamourizou a tortura representada na imagem da escrava Anastácia), na denúncia quanto à ausência de criadores negros nas passarelas e revistas, em situações como a falta de preparo de maquiadores para trabalhar em rostos negros, na grande diferença salarial entre profissionais negros e brancos da indústria da moda, entre tantas outras situações que vem sendo denunciadas especialmente em redes sociais, como nos perfis Moda Racista (deletado após ação judicial movida por Reinaldo Lourenço), Moda Racista Vive, Racismo na Moda e Pretos na Moda (todos no Instagram).

Como resultado de denúncias como as mencionadas e em meio ao cenário de mobilizações antirracistas internacionais motivadas pelo caso George Floyd, a SPFW 2020, em diálogo com o Coletivo Pretos na Moda, determinou que 50% das/dos modelos fossem negras/os ou indígenas e ainda estabeleceu valores mínimos de cachê e critérios de conduta e respeito a tais profissionais. O resultado foi uma semana de moda, que mesmo virtual, apresentou uma pluralidade maior de corpos e aparências. Entretanto, há de se lembrar que as grandes marcas não apresentaram desfiles nessa edição.

De modo geral, os espaços hegemônicos da moda insistem na fetichização das expressões das culturas de matriz africana e na desumanização dos corpos negros. Felizmente, profissionais negros da moda proliferam por caminhos alternativos, produzindo moda como

¹ Doutora em Ciências Humanas e Sociais pela UFABC. Pesquisadora no Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP. E-mail: dulcilima78@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9211366923645368>.

² Doutora em História pela Unicamp. Professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: mariacbonadio@uol.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3920027222039096>.

estética política, expressão de identidade e pluralidade das culturas negras tradicionais e urbanas, como demonstram os artigos reunidos neste dossiê que pretende ser também um espaço de ocupação para autores que estudam temáticas ligadas à **Afromoda: o uso das roupas e das aparências em corpos políticos**.

Afinal de contas, uma revista científica pode não ter o alcance na mídia que tem uma São Paulo Fashion Week, mas é sem dúvida um lugar de micropoder, que deve cada vez mais proporcionar espaço para discussões e temas decoloniais.

Abrir campo para artigos científicos que tratem das relações entre raça e moda e reuni-los em um único volume é importante ainda para dar maior visibilidade às pesquisas e evidenciar os usos das vestimentas e aparências como formas de resistência não verbal. O que é especialmente importante quando consideramos que há um apagamento das negras, negros e negres, por exemplo, nos manuais de história da moda – presentes no currículo de grande parte dos cursos de formação em Moda (técnicos ou graduação) no país.

Em pesquisa ainda em andamento, uma das organizadoras deste dossiê pôde constatar que em nove manuais de história da moda ilustrados, publicados no exterior e traduzidos para o português, o número de imagens de indivíduos pretas não ultrapassava 8,5% do total das fotografias das obras, mas no famoso livro de James Laver, *A roupa e a moda*, não há sequer uma fotografia de pessoas negras/os no livro³. Ao analisar a produção nacional sobre história da moda, a situação não é muito diferente e dos quatro livros pesquisados, o que mais traz imagens de pessoas negras ilustrando a obra é *A moda no século XX*, tais fotografias totalizam no máximo 2,7% das figuras da publicação⁴.

A invisibilização ocorre também nos textos de alguns desses livros, cujo exemplo mais escandaloso é *Moda: o século dos estilistas*, de Charlotte Selling, no qual o vestido de casamento de Jacqueline (Bouvier) Kennedy ocupa toda a página 292, porém na legenda não há qualquer menção à Ann Cole Lowe (1898-1981), costureira americana negra, de grande sucesso e criadora do vestido icônico. Na página ao lado, na qual aparece o vestido de casamento da rainha Elizabeth II da Inglaterra, seu criador, o costureiro britânico Norman

³ A pesquisadora Maria Claudia Bonadio vem pesquisando a produção historiográfica sobre moda e constatou as seguintes porcentagens sob o total de fotografias que ilustram os seguintes manuais de história da moda: BAUDOT, François, *Moda do século*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000 – 3,9%; BLACKMAN, Cally. *100 anos de moda: a história da indumentária e do estilo no século XX*, dos grandes nomes da alta-costura ao prêt-à-porter. São Paulo: Publifolha, 2012 – 4,1%; BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac & Naif, 2012 – 2,4%; COSGRAV, Bronwyn. *História da indumentária e da moda: da Antiguidade aos dias atuais*. São Paulo: GG, 2012 – 7,8%; FOGG, Marnie. *Tudo sobre moda*. São Paulo: Sextante, 2013 – 8,5%; GRUMBACH, Didier. *Histórias da moda*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009 – 1,4%; LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 – 0%; MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 – 2,1%; SELLING, Charlotte. *Moda: o século dos estilistas*. Kōneman: Colônia, 1999 – 2,4%;

⁴ CARRASCOSA, João (ed.). *O Brasil na moda*. São Paulo: Caras, 2003, v. 1 e 2 – 2,6%; GONTIJO, Silvana. *80 anos de moda no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987 – 0%; MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. *A moda no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2000 – 2,7%; PRADO, Luís André; BRAGA, João. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. São Paulo: Disal 2011 – 2,3%.

Hartnell, não deixa de ser mencionado. Há, portanto, uma clara hierarquia entre o costureiro homem branco e a costureira mulher e preta, cujo nome é “esquecido” na legenda.

Neste dossiê, começamos, portanto, destacando as imagens que ilustram todo o número da revista e também sua capa, que são criação da mulher preta e artista visual maranhense Silvana Mendes, cujas fotografias foram selecionadas pela pesquisadora, mestra em Ciências da Religião e colunista da revista *Elle*, Hanayrá Negreiros (e sobretudo mulher preta), que também escreveu um texto de apresentação das imagens que está disponível no fim da edição. A ambas nossos sinceros agradecimentos.

Abre do dossiê, o texto *Moda afro-brasileira: o vestir como ação política*, de Maria do Carmo Paulino dos Santos e Cláudia Garcia Vicentini, aborda os usos da moda afro-brasileira como forma de ativismo negro, observando desde o uso do design de joias crioulas como design e resistência até a Marcha do Orgulho Crespo, evento que surgiu nas redes sociais em 2014 e passou a ocupar as ruas de diversas cidades a partir de 2015. O movimento é abordado pelas autoras como uma ação política e de resistência aos padrões de beleza e branquitude dominantes, no qual cabelos crespos são negativados e as imagens do evento publicadas na revista *Veja* são analisadas a partir da semiótica discursiva e da sociosemiótica de Eric Landowski.

Em *A identidade construída pela aparência: a moda negra no contexto norte-americano*, Deyse Pinto apresenta uma história cultural da relação entre negros e a moda nos Estados Unidos desde o período pós-escravidão, quando os negros libertos buscavam imitar o jeito branco de vestir, até a moda do hip hop, que emerge nos anos 1970 e se torna uma febre e um mercado importante até os dias de hoje.

Monstros ou seres humanos? A aparência vestimentada de corpos políticos e a transformação de uma sensibilidade deteriorada, escrito por Baga de Bagaceira Souza Campos, analisa os modos de vestir de Tikal Babado e Pai Amor, negras, viados-trans e corpos dissidentes da cidade de Cachoeira, na Bahia, com vistas a compreender, entre outras questões, como esses sujeitos queers, cujos corpos adornados podem ser considerados presenças políticas, se conectam com marcadores de raça e gêneros não ideais e colocam em questão os padrões normativos e dominantes no vestir.

O estudo dos tecidos e das estamparias, de origem africana, Wax, Adinkra e Ofi/Pano da Costa, que foram amplamente difundidos via diáspora africana no Brasil como formas de escrita não tradicional, como um sistema de transmissão de saberes relacionados aos símbolos, produções, representações e tradições culturais africanas presentes em diversos espaços do mundo global e contemporâneo é o tema do artigo *Influências dos tecidos e das estamparias africanas na identidade e na cultura afro-brasileiras*, de Julia Vidal e Dyego de Oliveira Arruda. No texto, os autores observam como tais tecidos e estampas são utilizados e compreendidos no Brasil atual, notando como o Wax tornou-se mais popular entre simpatizantes da cultura afro-brasileira, ao passo que o Ofi/Pano da Costa tem seu uso reservado nas religiões de matrizes africanas e o Adinkra tem uma circulação mais restrita entre pesquisadores, artistas e designers do imagético afro-brasileiro.

Em *Trajatória e narrativas de Goya Lopes: por uma moda brasileira mais plural*, Bruna Carmona Bonifácio e Ronaldo de Oliveira Corrêa abordam o trabalho da grande referência para a moda afro-brasileira, a artista e designer baiana Goya Lopes. A partir da análise de artigos sobre a designer publicados em diversos veículos da mídia, bem como entrevistas cedidas por ela e publicações nas redes sociais da empresa Goya Lopes Design Brasileiro, os autores buscaram situar a trajetória profissional e política da artista que se destaca como uma importante representante de pautas de profissionais negros que trabalham com moda articulada com culturas africanas e afro-brasileiras.

A transição capilar, processo de abandonar a prática de alisamento dos cabelos e deixá-los crescer naturalmente, tornou-se popular nas redes sociais há alguns anos em meio a retomada de práticas estéticas como afirmação política inspiradas em movimentos como o Black is Beautiful e Black Power, da década de 1970. Kátia Xavier-Zeca, em *Relatos de uma transição capilar sob o olhar de uma crespa*, busca em mulheres moçambicanas que fizeram a transição, relatos de suas experiências com esse processo. Por meio da coleta de dados em redes sociais, a autora investigou as razões que levaram essas mulheres a fazer a transição, bem como os desafios e as sensações em torno da adoção do cabelo crespo.

Amanda Gatinho Teixeira aborda em *No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875)*, a obra do fotógrafo Felipe Augusto Fidanza. Em meados da década de 1860, o fotógrafo português radicado em Belém (PA), inaugurou o seu estúdio de fotografias onde se dedicou a registrar cenas cotidianas e, no formato *carte de visite*, retratou negros, índios e outros tipos sociais urbanos que transitavam pelas ruas da cidade. A autora focou sua análise em cinco fotografias de mulheres negras e mestiças, observando adereços, penteados, roupas e calçados por meio dos quais buscou evidenciar alguns possíveis significados sociais da Belém daquele período.

Fecha essa seção o artigo de Rafael Tassi Teixeira intitulado *Moda, fotografia e memória afetiva em Seydou Keïta (1948-1962)*. O autor analisa as fotografias produzidas pelo fotógrafo malinês no período compreendido entre 1948 e 1962 e observa a confluência entre elementos ocidentais e tradicionais das culturas africanas. Como observa o pesquisador, as roupas, os acessórios e os cenários das fotografias revelam simultaneamente o apelo às tradições e o desejo de permanência associados aos anseios pela modernidade e pela mudança. Tais fotografias remetem ao momento efervescente vivido por Keïta, que fotografa em meio a transformações sociais e políticas profundas no Mali, colônia em vias de se tornar independente.

O dossiê conta ainda com duas entrevistas conduzidas por Sheila Cristina Silva Araújo Caetano e Taís Oliveira, nas quais o leitor será apresentado aos designers e empresários Isaac Silva e Evandro Fióti, ambos negros e responsáveis por marcas que já alcançaram alguma notoriedade, que tem apresentado suas coleções nas principais semanas de moda (Casa de Criadores e São Paulo Fashion Week). A ideia do dossiê, é portanto, também abrir espaço de fala para os criadores, para os nomes do mercado, que, apesar de já terem representação na grande imprensa, aqui são apresentados em diálogo com pesquisadoras das áreas de Educação, Arte e História e Ciências Humanas e Sociais.

Fecha esta edição a resenha *O figurino do funk na perspectiva da cultura material*, de Maria Eduarda Araujo Guimarães, sobre o livro *Figurino funk: roupa, corpo e dança em um baile carioca* (Editora 7Letras, UFRJ, 2019), fruto da dissertação de mestrado de Mylene Mizrahi, na qual, por meio de um estudo etnográfico entre 2005 e 2006, a pesquisadora buscou determinar o estilo de vestimenta dos frequentadores dos bailes funk, bem como os sentidos simbólicos e sociais que representa.

Por fim, dedicamos esta edição à Baga de Bagaceira, artista e ativista trans não-binária do Recôncavo baiano que nos deixou em julho último, vítima da epidemia de Covid-19 e do descaso brasileiro diante da pandemia e da vulnerabilidade de pessoas pobres, negras e LGBTQ. Baga vive!⁵

Boa leitura!

⁵ Agradecemos à professora Renata Pitombo Cidreira, que orientava Baga em seu doutorado, por colaborar com a edição revisando o texto do autor.

Entre afromodas, imagens e narrativas negras

Hanayrá Negreiros¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8502-4858>

Que momento importante esse em que vivemos para pensar *afromodas* e jeitos de vestir negros. Ouso reivindicar aqui inclusive o plural do título deste dossiê para conseguirmos dar conta das diversas *negras maneiras de vestir* que temos tanto no Brasil, nas Américas, no Caribe e na Europa, como também no continente africano que engloba muitas Áfricas.

Para esta edição da revista dObras, as imagens que ilustram cada seção são da fotógrafa e artista visual negra e maranhense Silvana Mendes, que, a partir de suas produções, conta-nos sobre dimensões estéticas de corpos negros nordestinos e nortistas. Uma ótima oportunidade para se pensar moda e beleza para além do eixo sudestino, já tão aclamado pelo mercado de moda brasileiro. O fazer imagético da artista nos proporciona a ampliação do olhar para o que entendemos e chamamos por moda, dividindo-se em duas linguagens que abarcam o vestir da comunidade tradicional de matriz africana Kamafêu de Oxóssi, situada na região metropolitana de São Luís (capital maranhense), revelando o axé das indumentárias litúrgicas usadas nos rituais de Terecô, religião afro-brasileira praticada há tempos no estado. Aqui junta-se a materialidade das roupas e dos adornos religiosos com a imaterialidade do axé (força vital), tão caro para as cosmologias dessas afro-religiões, com destaque para o vestir de Mãe Zênite que ilustra a capa desta edição com suas roupas e joias rituais.

Uma segunda linguagem que pode ser compreendida nas fotos de Silvana são os registros de mulheres negras, protagonizados por Kerolayne Kemblin e Tassila Custodes, em ensaios caseiros de moda, que nos revelam a necessidade de se ver beleza e afeto em corpos plurais e em modos de vestir que não são os que costumamos contemplar em revistas tradicionais de moda. Há de se convir que isto está mudando, uma vez que esses veículos já estão compreendendo que não há mais caminho para uma única moda, aquela que por muito tempo apenas contemplou histórias eurocentradas, grandes marcas, corpos magros e quase sempre exclusivamente brancos. Moda é também o que vestimos em casa, no nosso cotidiano muitas vezes costurado pelas memórias e heranças de família.

Pensar a moda como memória e cultura, a partir de perspectivas negras, mostra-se um caminho interessante para refletir também sobre questões raciais, sociais e de gênero, desde os corpos que a vestem. Corpos políticos e detentores de muitos saberes ancestrais que constantemente se atualizam na contemporaneidade, projetando futuros possíveis. Futuros desenhados por meio de memórias, narrativas e olhares de autorias negras, que estão alinhavando outras histórias da moda nesse país.

¹ Mestre em Ciência da Religião pela PUC-SP. E-mail: hanayra@outlook.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5904000880877923>.

Moda afro-brasileira: o vestir como ação política

Afro-Brazilian fashion: dressing as political action



Maria do Carmo Paulino dos Santos¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6013-2812>

Cláudia Regina Garcia Vicentini²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5059-4271>

[**resumo**] A moda afro-brasileira vem sendo estudada como uma moda contemporânea, que ressignifica conceitos, tradições, comportamentos, modos de fazer e usos no vestir das negras crioulas às negras ativistas em prol do cabelo crespo, que fez do turbante um artefato de resistência negra. O objetivo deste artigo é provocar uma reflexão sobre moda afro-brasileira como um vestir político que ressignifica o conceito de luta e resistência a partir da diáspora africana e reafirma a rica contribuição dessa população no fazer da moda brasileira. Para tanto faremos uso do ferramental teórico da semiótica discursiva e dos desdobramentos da sociosemiótica proposta por Eric Landowski, a fim de darmos conta do sincretismo dos discursos figurativizados nas imagens veiculadas em um conhecido veículo de comunicação brasileiro a *Revista Veja*. A justificativa dessa escolha se dá pelo fato de que a eleição de determinadas figuras por esse destinador, de reconhecido alcance midiático, combinada aos arranjos plásticos presentes nas imagens nos faz refletir sobre esses corpos sociais, permitindo-nos pensar a moda afro-brasileira como uma ação política. Por conseguinte, sugerimos a inclusão do estudo da moda afro-brasileira nos currículos dos cursos de graduação e pós-graduação em Têxtil e Moda e Design de Moda em atenção às leis n. 10.639/2003 e n. 11.645/2008.

[**palavras-chave**] **Moda – aspectos sociais. Moda afro-brasileira. Orgulho crespo. Relações étnicas e raciais. Design de resistência.**

¹ Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Têxtil e Moda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo. E-mail: mducarmow@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1144295437540346>.

² Doutora em Engenharia Mecânica pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora Doutora na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: claudiagarcia@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9606500622271822>.

[abstract] The Afro-Brazilian fashion has been studied as a contemporary fashion, which gives new meanings to concepts, traditions, behavior and the ways of doing and using dress of black creoles at black activists in favor of curly hair, which made the turban an artifact of black resistance. The purpose of this article is to provoke a reflection on Afro-brazilian fashion as a political dress that resignifies the concept of resistance fight from the African diaspora, reaffirms the rich contribution of this population in the making of Brazilian fashion, since the formation of Brazil. To do so, we will make use of the theoretical tooling of discursive semiotics and the developments of sociosemiotics proposed by Eric Landowski in order to account for the syncretism of the speeches depicted in the images conveyed in a well-known Brazilian media the *Revista Veja*. The justification for this choice is given by the fact that the choice of certain images by this recipient, of recognized media reach, combined with the plastic arrangements present in the images makes us reflect on these social bodies allowing us to think of Afro-brazilian fashion as a political action. And it suggests the inclusion of the study of Afro-brazilian fashion in the curriculum of undergraduate and graduate courses in textiles and fashion and fashion design in compliance with laws no.10.639/03 and no.11.645/08.

[keywords] Fashion – social aspects. Afro-brazilian fashion. Curly pride. Ethnic and race relations. Resistance design.

Recebido em: 01-04-2020.

Aprovado em: 17-07-2020.

Introdução

O termo moda afro-brasileira tem sido utilizado para designar um vestir contemporâneo, que ressignifica conceitos, tradições, comportamentos e o modo de vida de pessoas negras e não negras – mas que se identificam com esse estilo no vestir. Essa moda está nas ruas, nos eventos periféricos e nas manifestações de resistência de maneira que muitas pessoas se apropriam desse conjunto de elementos estéticos como uma forma de expressão de identidade negra.

Os arranjos plásticos que figurativizam esses valores estão inseridos nos debates das relações étnico-raciais e nas lutas dessa população ao longo da formação do Brasil.

A fim de compreendermos melhor essa complexa rede de significados, delineamos neste artigo um breve relato sobre a moda afro-brasileira e suas incursões desde o período colonial. Pontuamos a presença da mão negra no fazer da moda brasileira no século XVIII, durante o qual homens e mulheres, negros escravizados e forros, confeccionavam finas alfaiatarias, ocupavam-se dos serviços domésticos, das costuras, dos bordados e das rendas com fios de ouro e prata.

A sabedoria e as habilidades das mulheres negras sutilmente atravessou o tempo e está permeado na moda. Elas se tornaram costureiras de peças delicadas e volumosas que exigiam modelagem marcada ao corpo, com um caimento que agradasse a burguesia. As peças desenvolvidas para a classe dominante eram carregadas de sobreposições, detalhes bordados e/ou rendados. Além desse fazer manual, essas mulheres eram habilidosas comerciantes, vendiam tecidos, roupas, especiarias, frutas e os famosos quitutes. Elas também tinham um jeito próprio de se vestir, de se adornar com as joias de crioulas e de modelar os seus turbantes, que são usados até hoje como um símbolo de resistência da mulher negra.

Na atualidade, observamos o uso do turbante em diversos espaços e nas manifestações de resistência negra, como o movimento Orgulho Crespo que foi criado com o mote de enfrentamento do racismo estrutural e em prol da valorização da estética e da identidade negras. A moda afro-brasileira aparece como uma estratégia de visibilidade desse corpo negro ao se manifestar e reivindicar o seu lugar nessa sociedade como sujeito.

O movimento Orgulho Crespo surgiu nas redes sociais a partir de 2014 e, em 2015, ocupou as ruas de diversas cidades brasileiras. Tal alcance angariou o apoio do governo do Estado de São Paulo e resultou na Lei n. 16.682/2018, que instituiu o Dia do Orgulho Crespo.

A moda, como sabemos, legitima padrões estéticos já aceitos socialmente, e segundo Vicentini, Có e Avelar (2020), o corpo é, então, domesticado nesses arranjos estéticos. Ao escravizar o povo negro, a sociedade branca brasileira tentou docilizar esse corpo a fim de submetê-lo às suas vontades e aos seus caprichos. Conforme fala Shucman a ideia de raça está “presente em diferentes experiências da vida social: nas distribuições de recursos e poder, nas experiências subjetivas, nas identidades coletivas, nas formas culturais, e nos sistemas de significação” (SHUCMAN, 2012, p. 13). Apesar de termos no Brasil um discurso que tenta mostrar a miscigenação como um marco positivo da identidade brasileira, o racismo ficou enraizado na sociedade, contribuindo para aumentar as já enormes diferenças socioeconômicas entre negros e brancos.

Assim, objetivamos, neste artigo, provocar uma reflexão sobre a moda afro-brasileira como um vestir político que ressignifica a resistência do povo negro para além da contemporaneidade, e reafirmar a rica contribuição dessa população no fazer da moda brasileira. Para tanto, faremos uso do ferramental teórico da semiótica discursiva, de Algirdas Julien Greimas, e dos desdobramentos da sociosemiótica proposta por Eric Landowski.

Moda afro-brasileira: breve histórico

Segundo Santos (2019), a moda afro-brasileira pode ser considerada um fenômeno híbrido da contemporaneidade que agrega, em sua subjetividade, sutilezas das culturas africanas e diaspórica ao receber influência dos movimentos *blacks* de resistência afro-americano, mesclando objetos e conceitos que perpassam por outras culturas e que estão sendo ressignificados pelos afrodescendentes brasileiros. É nessa teia de grande complexidade que se pode observar a moda afro-brasileira marcando presença em manifestações e eventos que fortalecem a identidade negra.

Segundo Santos (2019), a moda afro-brasileira resgata a herança cultural africana por meio de suas tradições, dos seus usos e costumes, revelando a riqueza de conhecimento do “saber das pessoas” (FOUCAULT, 2016, p. 266) diaspóricas. Esse saber esteve permeado em corpos negros que, ao atravessarem o Oceano Atlântico, transportaram consigo suas riquezas, seus saberes populares: a pluralidade na oralidade, o respeito às ancestralidades, os cultos aos orixás e as crenças religiosas, as técnicas do fazer manual, o cultivo e o beneficiamento do algodão, as costuras de roupas e têxteis, os bordados, os nós e trançados, os usos dos seus turbantes, das joias de crioula, da saia de roda em camadas, do camisú, da cor branca, das cores fortes e quentes, das batas, do decote aberto e arredondado, as ourivesarias (joias artesanais), a marcenaria e a marchetaria (Santos, 2019)

Entre esses fazeres manuais, Araújo (2013) conta que “as mulheres negras impactavam com seus bordados Richelieu, seus panos da Costa, seus banquinhos de bilro e suas sandálias douradas”(ARAÚJO, 2013, p. 36) e que “homens e mulheres africanos, embarcados da Costa do Marfim com destino ao Brasil, eram tradicionais conhecedores de técnicas de mineração do ouro e do ferro, além de dominarem antigas técnicas de fundição desses metais” (ARAÚJO, 2013, p. 125). Para dar visibilidade a esses saberes, Araújo fala que devemos fomentar na sociedade a discussão sobre a herança e a contribuição do povo negro na formação do Brasil:

A negação do passado científico e tecnológico dos povos africanos e a exacerbação do seu caráter lúdico são algumas das principais façanhas do eurocentrismo, abalando fortemente, ainda hoje, a autoestima da população africana e da diáspora. (ARAÚJO, 2013, p. 33)

Segundo Araújo (2013), o estudo da técnica no Brasil Colônia não pode ser orientado pela história da técnica tal como se desenvolveu na Europa a partir do século XVII por acreditar que esse pensamento se organizou como história das invenções ou como tecnologia, o

qual seria a descrição dos processos produtivos por meio do discurso lógico e pormenorizado. A partir desse contexto, pode-se dizer que “se justifica uma história da técnica no Brasil, não a partir de uma história de invenções, mas a partir da invenção de uma história [...] ao longo de um período humano” (ARAÚJO, 2013, p. 83-84).

A resistência negra no cenário da moda brasileira foi atravessada por “muitos negros ou pardos engajados nas tropas, já libertos ou escravos, que participaram do movimento considerado como Conspiração dos Alfaiates de 1798” (FLEXOR, 2008, citado por ARAÚJO, 2013, p. 65). E quem eram esses alfaiates? Quem eram as costureiras que foram escravizadas? Como eles faziam as roupas naquela época? Quais técnicas usavam? Segundo Flexor, em suas pesquisas, nos testamentos dos ofícios do período da escravidão, os principais trabalhos dos homens negros que foram escravizados na Bahia eram como alfaiate, barbeiro, cabeleireiro, calafate, carpinteiro, cavouqueiro, oleiro, padeiro, pedreiro e sapateiro. Já as mulheres negras, além dos serviços domésticos, dedicavam-se em sua grande maioria à costura, à renda e ao bordado, mas essas ocupações não eram reconhecidas como um ofício, ao contrário dos alfaiates que eram considerados como artesãos pela exímia qualidade da confecção de suas peças de vestuário, além do que eles costuravam para homens e mulheres com muita sofisticação (FLEXOR, 2008, citado por ARAÚJO, 2013).

As mulheres negras escravizadas ou forras marcaram presença no cenário da moda brasileira no fazer – costurar, bordar e render – das roupas no cotidiano do Brasil Colônia; no vestir, ao se adornarem; e como comerciantes. Elas vendiam roupas, tecidos nobres, joias de muito valor, além de outros artefatos. Essas mulheres eram exímias negociantes, algumas se deslocavam de um estado para o outro para fazer negócio com as suas mercadorias. Paiva, citado por Xavier (2012), investigou diversos testamentos deixados por mulheres negras que foram escravizadas e que na condição de forras lavraram seus bens.

Uma delas é dona Joana da Silva Machada, nome de batismo cristão recebido por ser uma pessoa escravizada que veio da Costa da Mina, no continente africano, para o Brasil. Em 1745, a liberta Joana mandou escrever o seu testamento, na Vila de Santo Antônio do Recife, na capitania de Pernambuco. Ela faleceu em 1747, e no espaço de tempo entre a realização de seu testamento e a sua morte, a comerciante se deslocou para fazer negócios de Recife a Minas Gerais, passando pelo estado da Bahia. Sobre os têxteis e a moda deixados por Joana em seu testamento, Paiva descreve:

Seu inventário post-mortem de 1748 arrolavam: tecidos de vários tipos, roupas prontas, lençóis e toalhas, sapatos, fivelas de sapatos [...] Entre roupas de uso, roupas de cama e de mesa, tecidos e sapatos, encontravam-se uma mantilha de veludo guarnecida de renda de prata; saias de primavera preta, de pinhoela preta, de pano azul com seu galão de ouro por baixo, de seda verde, de lã verde, de baeta, de riscadinho “com seu uso” e de “nobreza com muito uso”, um capote de camelão forrado de baeta; um colete de galacé (glacê) usado; dois côvados de “pano rosco”, 11 de riscadinho, dois de lemiste usado e um de baeta cor-de-rosa; duas varas de Bretanha e quatro entremeio; um chapéu com sua bordadeira, um

timão de baeta encarnada; uma caixa de moscóvia; dois lençóis com seu entre-meio de pano de linho e dois lisos; 11 camisas de Bretanha, cinco de cambraia, e uma “de caça usada”, quatro toalhas de pano de linho e uma de Bretanha com sua renda; um lenço branco; dois guardanapos; um gibão de baeta e um chinelo de marroquim com seu uso [...]. (PAIVA, 2012, citado por Xavier, 2012, p. 12-13)

Nessa citação de Paiva, é possível verificar a variedade de tecidos nobres que essa mulher negra na condição de forra comercializava: há uma diversidade de cores e matérias-primas, tecidos pesados e encorpados, bordados em ouro, renda em prata. Trazer à balia todos esses detalhes é fundamental para falarmos da invisibilidade desse fazer negro na moda brasileira que agora passa a ser contado e denunciado pela moda afro-brasileira.

Outra expoente na história, mas que pouco se ouve falar e marca a história ao se adornar com joias de crioula, é dona Folô (figura1). Conforme Factum (2009), dona Folô é a Florinda Anna do Nascimento, a *cria* da Fazenda Bom Sucesso, em Cruz das Almas, de propriedade do coronel Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos e de dona Ana Maria do Nascimento. Ainda segundo Factum, dona Folô “usava a indumentária típica das **mulheres da sua condição, mas não era escrava**” (FACTUM, 2009, p. 239, grifo nosso). Assim, perguntamos: o que era ser ou não uma escrava? E o que era ser uma *cria*? Qual era a condição dessa mulher? Ela tinha liberdade sobre o seu próprio corpo? Ela usufruía de liberdade? Ela podia falar não para o seu dono, quando o seu corpo negro era violentado sexualmente? Ela era dona da propriedade em que vivia? Ela pôde gerar e criar os seus filhos nas mesmas condições que a sua patroa?

A questão de ser *cria* e não escrava, ou seja, uma criada, uma espécie de hierarquia perpetrada pelo “branqueamento”³ (DÁVILA, 2006, p. 53) para discriminar e/ou classificar os níveis entre as pessoas escravizadas que reforçaram as relações de trabalho escravagista, também se tornou um problema entre os (as) negros (as) para se reconhecerem como tal dentro do contexto social e histórico em que se encontravam, uma vez que esse estado de coisas provocava disputas e rivalidades entre eles mesmos.

A *condição de criado* era de uma pessoa de confiança, quase um membro da família, mas que na realidade dizia de um escravizado (a) que supervisionava outro escravizado (a). Ou seja, não possuíam de fato uma liberdade plena para gozar sua própria vida como bem quisessem, eles viviam em uma estrutura familiar de controle.

³ Sobre o branqueamento, no livro *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945* (DÁVILA, 2006), aborda as questões de eugenia que a sociedade brasileira enfrentou. Nessa leitura, observamos Eduardo Capanema, ministro da Educação e da Saúde em 1938, incomodado com uma estátua do *homem brasileiro* - que aparentava ser um mestiço. A estátua ficava em frente do prédio do ministério e, segundo o ministro, estava errada pois deveria ser de um homem branco, viril e ariano. Por causa disso, houve todo um esforço do ministro, junto com diversos pesquisadores e cientistas, para tentar mudar biologicamente a genética da população negra brasileira. A intenção deles era transformar todas as pessoas negras e mestiças em brancas (DÁVILA, 2006).

FIGURA 1 – DONA FOLÔ COM SUAS JOIAS CRIOULAS



FONTE: FACTUM, Ana Beatriz (2009, p. 239-289). Fotografia de Florinda Anna do Nascimento⁴ integrante do acervo do Museu do Traje e do Têxtil da cidade de Salvador, Bahia.

Nessa imagem, dona Folô faz uso das joias de crioulas, também conhecidas como joalheria escrava baiana. Segundo Campos⁵ (1925), dona Folô estaria vestida da cabeça aos pés para um momento religioso:

⁴ Florinda Anna Nascimento, segundo Factum (2009), em fotografia do acervo do Museu do Traje e do Têxtil da cidade de Salvador, sem a indicação do autor e da data.

⁵ CAMPOS, [...]. [...], 1925. Não foi possível encontrar nas referências de Factum (2009) mais informações sobre essa fonte, apenas (Campos, 1925) como segue a citação logo abaixo da imagem.

[...] quando as crioulas se vestiam para ir ver Deus. Elas exibiam seus vestidos pretos pregueados, a mão, turbantes de seda, camisa de um tecido muito fino, admiravelmente bordadas, sandálias de veludo preto ornadas de sequins de ouro e uma profusão incrível de joias caras, nas orelhas, no peito, nos punhos até os cotovelos e nos dedos [...] (CAMPOS, 1925, p.[...] citado por FACTUM, 2009, p. 289).

Dona Folô está carregada de joias de ouro e de prata nos dedos, nos braços, no pescoço; na cintura tem a penca de balangandãs; e na cabeça o turbante que na moda afro-brasileira é considerado um símbolo de resistência negra muito usado pelas ativistas nas manifestações. Outros detalhes que chamam a atenção são a saia de pregas e o sapato marroquim, que nos remetem às peças listadas no testamento de Joana da Silva Machada. Desse modo, imaginamos que ela era uma mulher negra alforriada, por portar essa quantidade de joias, que ostentava seu poder e sua riqueza. Porém, segundo Factum (2009), ela era uma mulher na condição de escrava, usada pelo seu dono como uma espécie de modelo vivo. Ao portarem esses objetos, com a finalidade de exibir suas joias em eventos da “elite na sociedade colonial” (FACTUM, 2009, p. 131), seus escravos domésticos eram como um manequim em encontros e solenidades importantes para ostentar e exibirem seus patrimônios – poder e riqueza:

A joalheria escrava baiana é um conjunto de artefatos votivos, pois estão associados às crenças religiosas de suas usuárias, principalmente as penca de balangandãs. Também são insígnias de poder quando vinculadas aos senhores de escravos, como modelo de comportamento da elite na sociedade colonial, que adornava suas escravas com uma quantidade exagerada de joias de ouro para exibir poder e riqueza [...]. (FACTUM, 2009, p. 131)

O corpo negro dessas pessoas, que foram usadas como objetos e silenciadas como seres humanos, segue na memória dos afrodescendentes e permeado na trajetória do *design* de joia, ao qual Factum (2009) e Araújo (2013) propõem que se recontem essa história a partir do reconhecimento da contribuição africana no *design* de joia brasileiro começando da joalheria escrava baiana.

Factum (2009) investiga a joia de crioula desde dois campos: o concreto e o simbólico. No concreto, analisa a joia escrava como objeto do *design*, no qual aborda: figuras, formas, matérias-primas, métodos e processos de fabricação, tecnologias, fundições, garimpos e minérios. E destaca que o estado da Bahia, nos séculos XVIII e XIX, foi o centro produtor de “Joias Escravas ou Joias de Crioulas” (FACTUM, 2009, p. 123) e que essas são peças exclusivas do uso das mulheres negras:

No Brasil, a Bahia foi o centro produtor das chamadas Joias Escravas ou Joias de Crioulas [...] Portanto, trata-se de joias que foram elaboradas para uso exclusivo das mulheres negras e mestiças (escravas, alforriadas ou libertas) e são entendidas como objetos do design devido às condições a elas intrínsecas, de projeto, produção, circulação, uso e descarte. (FACTUM, 2009, p. 123)

Assim, é possível concluir que no passado as negras carregavam as joias de crioula sobre seus corpos e presas às suas vestes como lembranças afetivas de pertencimento à sua cultura africana (FACTUM, 2009). Já no presente as mulheres ressignificam essas histórias e carregam em suas cabeças os turbantes como um símbolo de resistência que exalta as memórias da herança cultural africana e diaspórica.

O turbante, no campo simbólico, é um adorno de resistência negra que está presente na moda afro-brasileira. Ele também é conhecido como torso, e “pelos praticantes do Candomblé como *Ojá Ori* – que tem a função litúrgica de proteger o *Ori*” (PEREIRA, 2017, p. 94). Segundo Pereira (2017), *Ori* é uma palavra em iorubá que significa cabeça. O turbante é um adorno que veio junto com a cultura africana no doloroso processo escravagista, fazendo parte do traje das mulheres negras que, em alguns momentos, utilizavam o turbante e em outros, as tranças.

O uso do turbante permaneceu ao longo desses 520 anos no Brasil por diversos motivos, entre eles, as questões religiosas, a proteção da cabeça, o respeito aos antepassados e às divindades superiores e a tradição.

No Brasil, com as mulheres negras crioulas, aprendemos a usar turbantes menores no comprimento do tecido e no volume, porém, é possível notar diferenças como, por exemplo, nos africanos descendentes do império de Mali que usavam estilos volumosos, enrolando mais de 40 metros de tecido em cima de suas cabeças para compor seus turbantes – encontramos essa tradição entre os africanos muçulmanos praticantes do Islã que, no Brasil, lideraram o protagonismo pela Revolta dos Malês, em 25 de janeiro de 1835. Kabengele fala sobre a procedência desses africanos muçulmanos no Brasil:

[...] nas pesquisas realizadas para descobrir a procedência dos malês que chegavam à Bahia e que foram denunciados nos relatos da revolta dos Malês, os historiadores encontraram: Nagôs, Haussás, Jêjes, Minas, Bornu, Cabinda, Congo, Gruna ou Grunci e Tapa. (MUNANGA; GOMES, 2016, p. 91)

Com isso, percebemos o turbante como um adorno de cabeça que foi usado ao longo dos tempos e respeitado por diversas identidades religiosas e culturais africanas e pelos os afrodescendentes brasileiros. No Brasil contemporâneo, o turbante permanece como símbolo da resistência negra na composição visual da atual moda afro-brasileira.

Moda afro-brasileira contemporânea

Essa moda emerge em um momento no qual ativistas negros buscam mostrar à sociedade o quanto ainda são pautados pelo pensamento hegemônico de supremacia branca sobre a população negra. Nesse contexto, o movimento Orgulho Crespo provocou uma ruptura de paradigmas e influenciou o vestir e a valorização da estética e do estilo afro-brasileiro (SANTOS, 2019).

Os negros, então, adotaram essa moda como estratégia política no vestir, uma espécie de “denuncismo” (LOPES, 2015, p. 80). Esses modos de vestir enunciam, e assim, revelam

a identidade de uma população estigmatizada pelo racismo institucional e estrutural. O ativismo busca exaltar o reconhecimento existente entre as “identidades” (HALL, 2009, p. 28) africanas, o sentimento de pertencimento à diáspora e a importância das lutas de resistência da população negra em toda a historiografia social, cultural e política na formação do Brasil.

A expressão “orgulho crespo” nasce nas redes sociais como uma espécie de ativismo em prol da valorização do cabelo crespo como estética negra, impulsionado por um coletivo de blogueiras negras. O avanço dessas manifestações começou a ser percebido em 2014 no Brasil, tendo sido influenciado por movimentos semelhantes de outros países.

No Brasil, acreditamos que a mobilização tenha recebido influência de um evento denominado *Curl Fest*, que acontece no imenso *Prospect Park* em *Nethermead*, no *Brooklyn* (*Nova York*), nos Estados Unidos, desde 2014, com o slogan *The natural hair movement* (SANTOS, 2019).

O movimento Orgulho Crespo avançou por todo o território brasileiro. Segundo Malta e Oliveira (2016), esse fenômeno foi impulsionado por meio das redes sociais com o mote orgulho crespo, reunindo especialmente jovens da população negra em números expressivos de seguidores, em diversas cidades brasileiras.

Em 2015, impulsionadas pelas redes sociais, foram organizadas marchas em todo o país com o mote **Orgulho Crespo**. Elas tinham como objetivo reunir a população negra em prol do orgulho de seus traços étnicos e de sua negritude. Esse espaço reuniu ativistas, militantes sociais, blogueiras que discutem a estética negra etc. O aspecto político presente nessa onda de marchas que se sucederam foi impactante. Ele fica mais evidente se levarmos em conta que a fragilização da autoestima da população negra, ocasionada pela ausência de representações positivas de negros e negras na mídia e pela excessiva difusão dos padrões estéticos hegemônicos, está entre os mecanismos mais eficazes do racismo. (MALTA; OLIVEIRA, 2016, p. 65, grifos nossos)

As mídias digitais mostraram força ao convocar, em 2015, a primeira marcha no Brasil que foi para as ruas. A partir dessa comunicação envolvente em rede, as ativistas criaram uma página no *Facebook* com o nome Movimento Orgulho Crespo e organizaram a Marcha do Orgulho Crespo (figura 2), encabeçada pelo *Hot Pente*, da jornalista Neomisia Silvestre em parceria com a produtora de moda Thaianne Almeida, junto com o “Blog das Cabeludas, Crespas e Cacheadas”, da blogueira Nanda Cury. O *Hot Pente* é um projeto independente e itinerante de festa *hip hop* que circula pela cidade com o protagonismo feminino. Envolvendo o grafite, a moda e o *street dance*, que celebra a cultura negra e urbana, visa a valorização da mulher negra no universo do *hip hop* que, conforme afirmam essas ativistas, sempre foi visto como um espaço totalmente masculino (SANTOS e VICENTINI, 2019).

Sueli Carneiro, filósofa, escritora e ativista na luta pelos direitos das mulheres negras, além de uma das fundadoras do Geledés (Instituto da Mulher Negra), explica que o feminismo negro emerge por dois motivos: falta de espaço para essas mulheres dentro dos movimentos negros e o não-lugar desses sujeitos dentro do feminismo branco. Segundo Djamila

Ribeiro, “falar a partir das mulheres negras é uma premissa importante do feminismo negro” (RIBEIRO, 2017, p. 35) e reforça que, para elas, é fundamental pensar em saídas emancipatórias que desloquem o pensamento hegemônico para outro lugar, a fim de ressignificar as identidades dando-lhes voz e visibilidade.

[...] pensar em saídas emancipatórias para isso, lutar para que elas possam ter direito a voz e melhores condições. Nesse sentido, seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica. (RIBEIRO, 2017, p. 43)

Ribeiro (2017) ressalta que a luta das mulheres negras precisa possibilitar e dar visibilidade à voz dessas pessoas, aos seus discursos, e à importância de ouvi-las. Em prol dessa narrativa, mulheres como Sueli Carneiro, Lélia Gonzales, Patrícia Hill Collins, Isabella Baumfree (conhecida como Sojourner Truth), Grada Kilomba, Giovana Xavier, bell hooks, Joice Berth, entre outras, dialogam com os contextos sociais e as inquietações étnico-raciais e de gênero nos quais estão inseridas as negras.

Portanto, falar de si mesmas a respeito de suas questões raciais, partindo dos seus corpos, de sua essência, sem deixar que outras pessoas não negras assumam esse lugar, é fundamental para que se rompam paradigmas raciais (RIBEIRO, 2017).

A Marcha do Orgulho Crespo assumiu, então, esse lugar de fala e foi importantíssima para garantir a visibilidade que fora negada por tanto tempo ao povo negro. A primeira mobilização aconteceu no domingo, dia 26 de julho de 2015, por volta das 11 horas da manhã, no vão livre do Museu de Arte de São Paulo (Masp), na Avenida Paulista, em São Paulo. Ali formou-se uma grande roda de manifestantes de todas as idades, imprensa (Jornalistas Livres, Globo e a TVT), diversas bandeiras e representações de movimentos negros (Educafro⁶, Unegro⁷ e Uneafro⁸, entre outros), além de movimentos sociais e artistas.

Os ativistas se reuniram para denunciar atos de racismo por causa do cabelo crespo, da cor da pele e do fenótipo negro. A marcha voltou a acontecer em 2016 e em 2017. Da primeira Marcha do Orgulho Crespo, em 2015, surgiu o projeto de Lei n. 1207/2015, criado a partir das reivindicações das organizadoras da manifestação, de autoria da deputada estadual Leci Brandão, assinado pelo governo do estado de São Paulo, que o reconheceu com a Lei n.16.682, de 19 de março 2018, e instituiu o Dia do Orgulho Crespo de São Paulo a ser celebrado todo dia 26 de julho.

⁶ Educação e Cidadania de Afrodescendentes e Carentes. Fonte: www.educafro.org.br. Acesso em: 22 jun. 2019.

⁷ União de Negras e Negros e pela Igualdade. Fonte: www.copene2018. Acesso em: 22 jun. 2019.

⁸ União de Núcleos de Educação Popular para Negras/os e Classe Trabalhadora. Fonte: www.uneafrobrasil.org. Acesso em: 22 jun. 2019.

Segundo o manifesto da Marcha do Orgulho Crespo, o movimento tem como objetivo “celebrar a cultura negra e busca fortalecer a estética afro-brasileira como símbolo de identidade e resistência” (ORGULHO CRESPO, 2017c). É um desejo do movimento, “[..] que a cultura do Orgulho Crespo seja capaz de combater o racismo pelo viés estético e que este seja um ponto de partida para que a sociedade compreenda que cabelo não pode nem deve ser motivo de discriminação e/ou exclusão de qualquer oportunidade” (ORGULHO CRESPO, 2017c).

O movimento apresenta um recorte de gênero e de raça e problematiza a situação da mulher negra no Brasil, destacando fatores como a desigualdade social, o racismo, a falta de visibilidade e de representatividade na mídia e na moda e a escassa oportunidade no mercado de trabalho.

Observamos, a partir dessas manifestações, que em diversas cidades e estados do nosso país, o comportamento e o estilo da moda afro-brasileira vêm demarcando território e disputando narrativas no cenário da moda nacional. A partir de 2015, notamos maior abertura para a participação de modelos negras em capas de revistas de moda de grande circulação nacional, como *Vogue*, *Marie Claire*, *ID*, *Glamour* e *ELLE*, entre outras, e também aumentou a circulação do estilo afro em novas propostas de produtos de moda, como roupas, objetos de design e estilo e em diversos segmentos dessa área.

Essa moda passou a ocupar um espaço central nas manifestações de resistência da população negra que aconteceram na Avenida Paulista nos últimos anos – nas marchas do Orgulho Crespo, da Consciência Negra e no desfile PaulistAfro⁹, como podemos ver algumas imagens abaixo.

FIGURAS 2 e 3 – MANIFESTANTES NA 2ª MARCHA DO ORGULHO CRESPO, EM 2016



FONTE: Foto de Yui (2016). Álbum de Fotos: Marcha do Orgulho Crespo. Facebook. São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.facebook.com/vanderleiyui/media_set?set=a.892222177481855&type=3. Acesso em: jul. 2019.

⁹ O desfile PaulistAfro aconteceu no domingo, dia 17/7/2016, no meio do protesto pelo #ForaTemer, em defesa da democracia e se posicionando contra o *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff. A organização do desfile foi de Andreia Akilah em parceria com vários coletivos de mulheres negras, entre eles, Educafro e Resistência Democracia, em apoio ao evento #DomingosContraOGolpe, que foi organizado pelos grupos Resistência, Democracia Corinthiana e CUT-SP.

As figuras 2 e 3 mostram o uso de turbantes, tecidos coloridos e acessórios com a temática afro atualizada para o contemporâneo: os panos estampados, os brincos com silhueta do continente africano e do pente garfo, o colar de contas, os óculos escuros e a t-shirt – todos esses elementos convergem para uma profusão de culturas. O código implícito nessas linguagens visuais é aceitação de “ser” negro, o sentimento de pertencimento e identidade negra.

A moda afro-brasileira perpassa por diversos movimentos: na década de 1980, o “break do hip hop” (LOPES, 2015, p. 22) esteve muito presente entre os jovens negros da periferia, que iam para o metrô São Bento ver o artista Nelson Triunfo dançar com seu enorme cabelo *black power*, vestindo camisa e *beca*¹⁰ boca de sino enorme com nesga na lateral. Ali, no vão livre do metrô São Bento, e posteriormente na Galeria do Rock na Rua 24 de Maio, aconteciam eventos que falavam das pautas étnico-raciais por meio da dança, da poesia, da música e do estilo, criando consciência política nos jovens participantes.

Assim, aos poucos, a moda afro-brasileira foi sendo assumida, reforçando essa subversão de ordem social ao possibilitar ao indivíduo que à veste posicionar-se contra a imposição da chapinha e do alisamento nos cabelos das mulheres negras: o uso dos turbantes, os trançados e os diversos estilos de cabelo *black*, como Angela Davis e os Panteras Negras, na década de 1970, que também influenciaram a moda afro-brasileira. Os cabelos dos negros e negras têm que estar para cima, como dizem as manifestantes ao marchar: “Cabelo armado e nunca penteado!”

Essas características do que é chamada de moda afro-brasileira subvertem a imposição do vestir da moda pautada pelo modelo eurocêntrico branco e magro, uma vez que negros e negras criam e usam roupas amplas, volumosas, coloridas e estampadas com motivos da cultura africana, como o turbante, misturados com elementos da cultura afro-americana.

Comercialmente, o Sebrae de Santa Catarina mostra em seu relatório setorial que o termo *moda afro-brasileira*, bem como todo esse segmento, vem sendo explorado desde os anos 2000 e é um nicho de mercado composto por vestimentas e acessórios coloridos, alegres, que misturam diversas informações culturais, simbólicas e religiosas. Ressalta ainda que essa moda destaca-se pelas estampas que valorizam a mulher negra por meio da utilização de formas geométricas, do uso de peles, fibras, aplicações, máscaras e símbolos do candomblé, e por influências do grafite e do hip hop. Entre as técnicas empregadas no desenvolvimento das peças, encontra-se a moulage (modelagem tridimensional utilizada como opção na construção do molde), o macramê (com trançados, nós e amarrações), os bordados e a estamparia, entre outras (SIS, 2016).

É possível notar que essa maneira de se vestir está ganhando cada vez mais espaço no guarda-roupa da população negra brasileira, reafirmando o contato com as tradições e os modos de vida de seu povo ancestral.

¹⁰ Beca é uma expressão popular que significa calça.

A Sociossemiótica

Segundo Oliveira (2018), a definição de sociossemiótica foi inspirada por Eric Landowski a partir dos estudos de Algirdas Julien Greimas sobre semiótica plástica, figurativa e discursiva. Greimas fala que a semiótica do visual não é, com frequência, um catálogo de nossas falsas evidências por admitir, de início, o seu caráter construído – artificial – e, portanto, isto se opõe às *línguas naturais* e aos *mundos naturais* que define como duas *macrosemióticas* que, indiretamente, nos insere nessa condição de *ser* um ser humano. Ele sugere-nos pensar a gestualidade *natural* que acompanha o discurso verbal das linguagens, quando suas formas elementares surgem perante análise como idênticas à visualidade *natural*, observando que se manifesta de maneira transcodificada no interior dos discursos. Ao mesmo tempo que é *artificial* por se constituir sob a forma de imagens, que é um componente essencial da linguagem poética construída. Nesse sentido, Landowski define a semiótica do visual pelo seu suporte planar, encarregando, assim, a superfície de falar do espaço tridimensional. Com isso, as manifestações imagéticas passam a ser reunidas com base em um modo de presença no mundo comum.

Segundo Castilho e Martins (2014), a sociossemiótica propõe compreender a produção de sentidos na relação sujeito-corpo-roupa, ampliando-as para as questões universais. Nesse contexto, a roupa e o corpo associam-se na expressão do sujeito, acrescentando-lhe orientações de sentido nas conexões que ele estabelece consigo mesmo e com o mundo.

Segundo José Luiz Fiorin (2007), o falante é o suporte das formações discursivas ao construir o discurso, investe nas estruturas sintáticas abstratas, em temas e figuras que materializam valores, carências, desejos, explicações, justificativas e racionalizações existentes em sua formação social. O falante é o enunciador, aquele que fala e anuncia. Esse enunciador não é um agente do discurso, mas, é um sujeito paciente e e/ou passivo do discurso. O enunciador ou falante é um produto das relações sociais, que assimila uma ou várias formações narrativas existentes em sua concepção política e as reproduz em sua explanação. É nesse sentido que se diz que esse enunciador e/ou falante é um suporte do discurso que reproduz (FIORIN, 2007).

O agente discursivo é construído à medida em que as formações discursivas materializam as ideológicas, e estas estão relacionadas às classes sociais, portanto, os agentes discursivos são as classes sociais e as frações de classe (FIORIN, 2007).

A semiótica discursiva propõe um percurso gerativo do sentido em que são analisados os dois planos do discurso: o conteúdo e a expressão. No plano do conteúdo, veiculam-se ideias e valores que são concretizados no plano da expressão.

No plano discursivo, vai-se do mais abstrato (nível fundamental), no qual elementos semânticos, tais como liberdade vs. opressão, natureza vs. cultura e outros, são colocados em oposição. No plano narrativo (nível intermediário), essas categorias são colocadas como valores e objetos a serem ou não conquistados. E, por fim, o plano discursivo, o mais concreto de todos, no qual os valores são revestidos de temas e figuras que, segundo Fiorin (2007), são utilizados por uma determinada sociedade em uma época para mostrar distintas visões de mundo (FIORIN, 2007).

No caso de objetos sincréticos, como os que são estudados neste artigo, em que imagens e textos se misturam, o plano da expressão mostrará os arranjos plásticos eleitos pelo enunciador a fim de concretizar os valores tematizados pelo plano do conteúdo.

Esse plano é caracterizado pela relação entre os formantes, que podem ser cromáticos, eidéticos e topológicos. Os cromáticos mostram as relações entre harmonias cromáticas e seus efeitos de sentido, os eidéticos são relativos às formas de determinados objetos e os topológicos revelam a organização dos outros formantes no espaço pictórico.

Todos os formantes, em relação uns com os outros, corroboram os efeitos de sentido do plano do conteúdo.

Análises

A mídia é um importante espaço de produção de sentido que ressignifica as práticas culturais e os valores da sociedade, e mais ainda na atualidade, desde que os indivíduos passam cada vez mais tempo navegando na internet e tendo contato com vários meios de comunicação e seus modos de enunciação.

A *Revista Veja* é um veículo de grande alcance nacional em seus formatos impresso e digital e, segundo dados da Associação Nacional dos Editores de Revistas Brasileiras, é uma das maiores revistas semanais de circulação no país. Conforme Scalzo (2003), é possível conhecer os pensamentos e os valores de uma determinada sociedade por meio de suas revistas.

É um fazer persuasivo que cria efeitos de sentido veridictório, pautado em recursos discursivos nos quais o destinador-manipulador *Revista Veja* oferece um contrato com o destinatário, uma vez que esse contrato é aceito, o destinatário assume como verdade os dizeres da revista.

Por isso, interessa-nos analisar como foi veiculada a notícia sobre a Marcha do Orgulho Crespo, realizada em 7 de agosto de 2016, já que, como dissemos anteriormente neste artigo, a visibilidade do povo negro nos meios de comunicação historicamente dominados por brancos é muito pequena. Assim, a reportagem mostra, por meio da articulação entre os planos do conteúdo e da expressão, modos de ver o mundo do enunciador. Cabe ressaltar que apenas uma matéria sobre o tema foi veiculada.

A matéria, na página da revista na internet, diz: “Marcha do Orgulho Crespo toma parte da Paulista neste domingo (7)”, em negrito. Em seguida, o subtítulo “Segunda edição do movimento, em defesa da cultura negra e dos cabelos crespos, reuniu cerca de 300 pessoas” tem um tamanho bastante reduzido: em poucas palavras e apenas três imagens, é toda informação que se tem sobre o evento¹¹.

Dada a importância da marcha para o povo afro-brasileiro, o tamanho reduzido da matéria chama a atenção. Ao nos depararmos com a chamada encabeçada pelo título da matéria, a debreagem enunciativa, nesse caso colocada espacialmente “[...] parte da Paulista

¹¹ VEJA SÃO PAULO. Marcha do Orgulho Crespo toma parte da Paulista neste domingo (7). Disponível em: www.vejasp.abril.com/marchadoorgulhocrespo. Acesso em: nov. 2020.

neste domingo (7)” (VEJA SÃO PAULO, 2016), remete-nos imediatamente às manchetes sem as marcas do enunciador, mostrando distanciamento. O subtítulo segue as mesmas diretrizes, revelando o distanciamento do enunciador comum nas matérias da revista.

Em seguida está escrito: “Por Veja São Paulo – atualizado em 1 de junho de 2017, 16:02. Publicado em 7 de agosto de 2016, 18:38” (VEJA SÃO PAULO, 2016). Em termos enunciativos, as marcas do enunciador são recuperadas e se coloca o eu/aqui/agora da de-breagem enunciativa. Abaixo desse último texto verbal está colocada a imagem:

FIGURA 4 – DESTINADOR-MANIPULADOR REVISTA VEJA



FONTE: *Veja São Paulo* (2016). Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/marcha-do-orgulho-crespo-toma-parte-da-paulista/>. Acesso em: nov. 2020.

O olhar passeia pela figura 4 e o que mais se destaca é o grande número de pessoas na avenida, que se sabe ser a Paulista, importante via de ligação em São Paulo. Topologicamente, o plano da expressão é construído de cima para baixo, remetendo ao efeito de sentido de amplitude, mas também de distanciamento, reiterando o efeito enunciativo do texto verbal escrito do título.

Centralizada na metade inferior da imagem está a faixa branca com dizeres em vermelho, em caixa alta, “2ª Marcha do Orgulho Crespo”, carregada pelas manifestantes nos diz do que se trata o assunto. Os formantes cromáticos branco vs. vermelho em contraste reiteram o título da reportagem. A imagem como um todo seria impessoal, não fosse por um

pequeno e importante detalhe: no canto superior direito podemos ver o logotipo da *Revista Veja* e o começo da palavra banca. Nesse caso, é possível depreender que está em cima de uma banca de jornais. Mas também está na posição daquele que nos mostra o que está acontecendo pela debreagem enunciativa, instaurando um *eu/aqui/agora*. Aqui, o enunciador *Veja* se coloca no discurso criando um efeito de sentido de subjetividade, ou seja, quem está mostrando a imagem é o enunciador. Esse recurso é sutil e eficiente ao estabelecer o contrato de veridicção com o enunciatário, que está ligado a um saber-fazer da revista em informar seu público, criando efeitos de sentido de verdade.

Logo em seguida, a matéria diz que a Avenida Paulista foi tomada no domingo por cerca de 300 pessoas, em sua maioria mulheres que participaram da marcha em defesa da cultura negra. Também coloca que foi organizada pelo projeto Hot Pente e pelo *Blog das Cabeludas*, cujo objetivo é fortalecer a estética afro-brasileira como símbolo de identidade. E continua: “O resultado foi um show de penteados afro de várias cores e tamanhos” (VEJA SÃO PAULO, 2016). Nada é dito sobre a origem do movimento e o objetivo, em poucas palavras, é comunicado como defesa da cultura negra. A ênfase é colocada em “um show de penteados afro” (VEJA SÃO PAULO, 2016) ou seja, o emprego da palavra show remete-nos a algo lúdico e de entretenimento. E, como todo entretenimento, algo supérfluo. Assim, a escolha lexical diz muito sobre o efeito de sentido desejado e, nesse caso, ao associar ao espetáculo, de um modo geral, busca descaracterizar a seriedade do movimento. Reiterando o texto verbal escrito, a imagem que vem a seguir mostra o que o enunciador entende por show.

FIGURA 5 – DISTORÇÃO DA REVISTA VEJA AO REGISTRAR A MARCHA DO ORGULHO CRESPO



FONTE: *Veja São Paulo* (2016). Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/marcha-do-orgulho-crespo-toma-parte-da-paulista/>. Acesso em: nov. 2020.

No registro acima, podemos ver quatro mulheres em primeiro plano, a maioria jovem, em poses descontraídas, ostentando o penteado para o qual o enunciador chama a atenção. Essa imagem reitera o efeito de sentido lúdico e, na visão do enunciador, leve e descontraído. Porém, a figura seguinte que ilustra a reportagem mostra-nos algo um pouco diferente. Senão, vejamos.

FIGURA 6 – MARCHA DO ORGULHO CRESPO TOMA PARTE DA PAULISTA NO DOMINGO (7)



FONTE: *Veja São Paulo* (2016), Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/marcha-do-orgulho-crespo-toma-parte-da-paulista/>. Acesso em: nov. 2020.

Essa fotografia, apesar do formante cromático predominante em seus contrastes, tem na gestualidade seu maior apelo: rostos e mãos levantados e os punhos fechados, signos de determinação e força, contrastam com a ludicidade presentes nos formantes plásticos da imagem anterior. Aqui, mais do que os turbantes e penteados no estilo afro, as palavras de ordem não ouvidas, mas nitidamente pronunciadas pelos rostos em destaque, mostram-nos que, talvez, o simulacro de “show” construído pelo enunciador, não seja, afinal, o único objetivo dessa marcha, mas sim, como dissemos anteriormente, é uma mobilização política em que os padrões vestimentares reiteram o discurso político enunciado pelas mulheres negras.

Continuando a análise, a matéria termina dizendo que estavam previstos mesas-redondas e shows das rappers MC Soffia e Tássia Reis, buscando reiterar o aspecto lúdico do evento.

Desse modo, podemos deduzir que o destinatário *Veja* tenta mostrar a Marcha do Orgulho Crespo como um discurso voltado a uma questão estética feminina, descolado do que realmente significa ostentar o cabelo crespo como ele realmente é, um ato político em um contraponto a uma estética branca eurocêntrica que vê nisso um signo de conotação inferior.

Esses discursos estão relacionados com as questões do poder, do direito e da verdade. O saber dominado permitiu a Foucault (2016) questionar a ausência de conteúdos históricos que pudessem encontrar a origem dos confrontos sociais e das lutas de classes. É nesse sentido que os discursos e as relações de poder passam pela dualidade percebida no micro e no macropoder. Nas lutas de classe social, o micropoder se fragmenta entre as diversas identidades e ideologias que se relacionam entre si – a essa verdade Foucault denominou de “saber das pessoas” (FOUCAULT, 2016, p. 266), ou seja, conhecimentos e discursos que foram desqualificados na sociedade por se tratar de narrativas construídas por uma classe social que permaneceu sob a hierarquia da classe dominante.

Ao se colocarem em marcha, as mulheres negras mostram muito mais do que suas vestes coloridas, seus cabelos ou seus turbantes, trazem inscritos nesses arranjos plásticos a marca de seu desejo, de poderem assumir sua cor, seu cabelo e suas tradições de forma livre.

Conclusão

Das análises, podemos depreender que as categorias do nível fundamental do plano do conteúdo da semiótica discursiva – liberdade vs. opressão –, foram tematizadas no texto da revista. Porém, a liberdade foi contextualizada como um entretenimento e reiterada diversas vezes pela escolha imagética do enunciador.

Foi interessante perceber a diferença entre os objetivos da Marcha do Orgulho Crespo e o que foi sucintamente descrito pela revista, corroborando nossas hipóteses iniciais de não visibilidade do povo negro e do vestuário como ação política.

Percebemos que a resistência e o protagonismo das mulheres negras foram impermeáveis ao longo desses 520 anos e se fizeram presentes na atualidade por meio dos corpos sociais das ativistas nas manifestações do povo negro. E nessa luta, tanto no passado como no presente, a moda afro-brasileira, portadora dos signos de liberdade, é ressignificada nos turbantes, nas joias de crioulas, nas saias de roda em camadas, nos bordados, nas rendas, nas estamparias africanas, nos trançados e no cabelo crespo por meio da música, da dança, por carregar a história dessas mulheres negras – crioulas, forras, costureiras, bordadeiras, rendeiras e ativistas que ainda lutam por igualdade de oportunidade.

Essa moda reforça a importância de movimentos como o Orgulho Crespo e as manifestações de resistência, dando visibilidade a esses corpos sociais que enunciam esse vestir cheio de sentidos. Cada vez mais visível, a moda afro-brasileira está em ascensão no Brasil, explorando vários nichos de mercados promissores, que impulsionam o surgimento de produtos e serviços com essa temática: vestuários, calçados, acessórios, cosméticos, plataformas eletrônicas, eventos, mídias, editorias de moda, artesanato, entre outros.

Por isso, acreditamos que o estudo da moda afro-brasileira precisa fazer parte dos currículos dos cursos de graduação e pós-graduação em Têxtil e Moda e Design de Moda em

atenção à Lei n.10.639/2003 e à Lei n.11.645/2008, que consideram fundamental a inclusão do ensino da história da cultura africana e indígena na Educação Básica. Recomendamos que se estudem a trajetória do protagonismo das negras crioulas na moda brasileira e a alfaiataria feita por alfaiates negros. É importante que se mostre para os alunos de Moda as referências bibliográficas que valorizam o legado do povo negro afro-brasileiro.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

BEYDOUN, Suamy. Mulheres participam da 2ª Marcha do Orgulho Crespo. **G1 SÃO PAULO**, São Paulo, 7 ago. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/mulheres-participam-da-2-marcha-do-orgulho-crespo-em-sao-paulo.html>. Acesso em: ago. 2019.

BRAGA, Alexandre F. Unegro, um projeto de raça, classe e gênero no Brasil. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES NEGROS, 10.; (RE) EXISTÊNCIA INTELECTUAL NEGRA E ANCESTRAL: 18 ANOS DE ENFRENTAMENTO, 2018, Uberlândia. **[Anais...]** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2018, p. [...].

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. Produção de sentidos na relação sujeito-corpo-roupa. *In*: FECHINE, Yvanna. (org.). **Semiótica nas práticas sociais: Comunicação, Artes, Educação**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014, p. 235-245.
CURL FEST. Disponível em: <https://www.curlfest.com/>. Acesso: mar. 2019.

DAVID, Kevin. Mulheres participam da 2ª Marcha do Orgulho Crespo. **G1 SÃO PAULO**, São Paulo, 7 ago. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/mulheres-participam-da-2-marcha-do-orgulho-crespo-em-sao-paulo.html>. Acesso em: ago. 2019.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945**. Trad. Claudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

FACTUM, Ana B. S. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro**. 2009. 335 f. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FAGA, Cris. Mulheres participam da 2ª Marcha do Orgulho Crespo. **G1 SÃO PAULO**, São Paulo, 7 ago. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/mulheres-participam-da-2-marcha-do-orgulho-crespo-em-sao-paulo.html>. Acesso em: ago. 2019.

FIORIN, José L. **Linguagem e ideologia**. 8. ed. rev. e atual. São Paulo: Ática, 2007.

FLEXOR, Maria H. O. Os ofícios mecânicos e os escravos. *In*: ARAÚJO, E. **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013, p. 51-73.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GOMES, Nilma L. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural? **Revista Brasileira de Educação**, [...], n. 21, p. 41-51, set./out./nov./dez. 2002.

HAGER, Patrícia H. C. Consumo e discriminação étnico racial: considerações sobre o mercado de moda-afro-brasileira. **Revista Percurso**, Maringá, v. 8, 2016, p. 87-109.

HALL, Stuart. **Da diáspora e meditações culturais**. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine la Guardia Resende [et al.]. 1ª edição atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Retrato das desigualdades de gênero e raça**. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada-IPEA... [et al.]. 4. ed. Brasília: Ipea, 2011. 39 p.: il. Com a participação de: ONU Mulheres, Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM), Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir).

LIMA, Dulcilei C. Tá na cabeça, tá na web! Significados simbólicos e historicidade do uso do turbante no Brasil. **Revista dObras**, v. 10. n. 22. nov. 2017, p. 21-41.

LOPES, Charleston R. S. **Racionais MC's: do denunciamento deslocado à virada crítica (1990 a 2006)**. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

KOFES, Suely (org.). Gênero e raça em revista: debate com os editores da revista Raça Brasil. Campinas, São Paulo. **Cadernos Pagu**, jun./jul.,1996, p. 241-296.

MALTA, Renata B.; OLIVEIRA, Laila. T. B. de. Enegrecendo as redes: o ativismo de mulheres negras no espaço virtual. **Revista GÊNERO**, Niterói, v.16, n. 2, p. 55-69. 1. sem. 2016.

MARCHA DO ORGULHO CRESPO BRASIL. Disponível em: <https://www.facebook.com/orgulhocrespobrasil/>. Acesso: jan. 2019.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma. L. **O negro no Brasil de hoje**. 2. ed. São Paulo: Global, 2016.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, dez./fev. 2005-2006, p. 46-57.

OLIVEIRA, Ana C. (org.). **Semiótica do social**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2018.
 PAIVA, Eduardo. F.; ANASTASIA, Maria. J. (orgs.). **O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX**. São Paulo: Annablume / PPGH/UFMG, 2002.

PAULO, Paula P. Mulheres dão adeus ao alisamento e assumem cachos e o orgulho crespo. **G1 SÃO PAULO**. São Paulo, 7 ago. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/08/mulheres-dao-adeus-ao-alisamento-e-assumem-cachos-e-o-orgulho-crespo.html>. Acesso em: ago. 2019.

PEREIRA, Hanayrá N. O. **O axé das roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redanda**. 2017. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

REIS, João J. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Maria C. P. **Moda afro-brasileira, design de resistência: o vestir como ação política**. 2019. 160 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda). Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, Maria C. P.; VICENTINI, Cláudia R. G. A moda afro-brasileira na marcha do orgulho crespo: regimes de visibilidade. In: BERTOSO, L. S. (org.). **Na estante da moda**. São Paulo: Ed. Athena, 2019.

SÃO PAULO. Lei n. 16.682, de 19 de março de 2018. Institui o Dia o Orgulho Crespo de São Paulo. **Diário Oficial Estado de São Paulo**, São Paulo, SP, 20 mar. 2018, v. 128, n. 51.
 SACALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2003.

SCHUMACHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Eric. **Mulheres negras do Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SCHUCMAN, Lia V. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**, 2012. [...] f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA JR, Hedio. (org.). **Diversidade étnico-racial e pluralismo religioso no município de São Paulo**. Secretaria Municipal de Promoção da Igualdade Racial-SMPIR. São Paulo: Centrográfica, 2016.

SILVIA, Simone T. V. **Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto**. 2005. 210 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SIS. Sistema de Inteligência Setorial. **Moda africana no Brasil**. Boletim de Tendências: SEBRAE-SC. fev. 2016.

VEJA SÃO PAULO. **Marcha do Orgulho Crespo toma parte da Paulista neste domingo (7)**: segunda edição do movimento, em defesa da cultura negra e dos cabelos crespos, reuniu cerca de 300 pessoas. 7 de ago. 2016. Disponível em: www.vejasp.abril.com/marchadoorgulhocrespo. Acesso em: nov. 2020.

VICENTINI, Cláudia. R. G.; CÓ, Yasmin.; AVELAR, Suzana. Discursos políticos na moda: o coletivo Estileras, uma análise semiótica. *In: Moda Palavra Periódico*, v. 13, n. 29, 2020. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/issue/view/701>.

YUI, Vanderlei. Álbum de Fotos: Marcha do Orgulho Crespo. **Facebook**. São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.facebook.com/vanderleiyui/media_set?set=a.892222177481855&type=3. Acesso em: jul. 2019.

XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana B.; GOMES, Flávio (orgs.). **Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2012.

Monstros ou seres humanos? A aparência vestimentada de corpos políticos e a transformação de uma sensibilidade deteriorada

Monsters or humans? The dressed appearance of political bodies and the transformation of a deteriorated sensitivity



Baga de Bagaceira Souza Campos¹

ORCID: 0000-0001-9427-1511

[**resumo**] A discussão proposta para este trabalho parte de um estudo empírico com as agentes de pesquisa Tikal Babado e Pai Amor e os seus modos de vestir. Interseccionamos tanto os seus gêneros e sexualidades desobedientes quanto a questão de raça para pensarmos em suas formas *queers* e sensíveis. Sua moda se faz presente dentro de uma percepção de humanidade que lançamos nesse jogo de regras que a sociedade dita como correto ou não. No intuito de potencializar seus discursos e suas maneiras de sentir e perceber as vestes, objetivamos destacar seus aspectos de humanidade, sensibilidade e corpo *queer*, recorrendo a autores como Foucault (1987; 2001), Munanga (1988), Butler (2003) e Cidreira (2005), entre outros.

[**palavras-chave**] **Humanidade. Monstros. Sensibilidade. Vestimentas. Queer.**

[**abstract**] The discussion proposed for this work is linked to an empirical study with the research agents Tikal Babado and Pai Amor and their ways of dressing. We intersect both their disobedient genders and sexualities and the issue of race to think about their *queer* and sensitive ways. His fashion is present within a perception of humanity that we launched within this set of rules that society dictates as correct or not. In order to enhance their speeches and ways of feeling and perceiving clothes, we aim to highlight their aspects of humanity, sensitivity and queer body, launching authors such as Foucault (1987; 2001), Munanga (1988), Butler (2003), Cidreira (2005), among others.

[**keywords**] Humanity. Monsters. Sensibility. Clothes. *Queer*.

Recebido em: 26-03-2020

Aprovado em: 04-08-2020

¹ Doutorando pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB, 2019). Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (2017) pela mesma instituição. Foi membro do Coletivo Aquecida de Diversidade Sexual e de Gênero e do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura (cadastrado no CNPq). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4636121059914357>.

Introdução

A chave de discussão deste trabalho abordará as nossas sujeitas empíricas, automeadas Tikal Babado e Pai Amor, na perspectiva da humanidade e da monstruosidade. Assim, apontaremos como as negações da humanidade se relacionam com as ditas produções monstruosas a partir dos seus corpos vestimentados. A antítese construída entre a concepção de humanidade e o fato de não serem consideradas como tal, pela desobediência que imperam, possibilitou-nos interpretar as plasticidades e os modos como elas são vistas nessa dualidade.

Tikal Babado, negra, viado-trans, corpo dissidente que atravessa a cidade de Cachoeira (BA²) e por ela é atravessada, apresenta, como força de sua sensibilidade, a conexão direta com as formas das suas vestes. Sua presença e sua performance vestimentar trazem todo o mistério necessário para desvendar o que já se começa a pensar como choque dos monstros, atormentando todos aqueles/as que ousam desafiar as inscrições e acepções do seu corpo. Babado é a eficiência dentro de um sistema falido e prestes a desabar. Assim como Babado, Pai Amor é também uma bixa trans, negra, que não aceita as caixinhas e nem por elas quer ser fechada. A sua potência vestimentada é o trabalho resistivo de dizer que a loucura que alegam ser sua não passa de uma não compreensão das sensibilidades e formas de ser no mundo. Sua singularidade destaca-se, principalmente, pela maneira como desaprova o essencialismo do sujeito e abre a boca para dizer que usa calcinha mesmo.

Neste artigo, serão abordados alguns conceitos teóricos para que, antes de tudo, consigamos por em prática a proposta aqui apresentada, realçar a roupa que cobre seus corpos. O título *Monstros ou seres humanos?* é colocado como questão que visa provocar a discussão sobre quais sujeitos têm ou não a garantia de serem tratados como humanos nas relações sociais. A definição de monstruosidade e de humanidade, apresentada por alguns autores, como Michel Foucault (2001) e Kabengele Munanga (1988) respectivamente, tem elevada importância no recorte estabelecido para o entendimento sobre aqueles/as que, historicamente, vivenciaram suas existências de forma deteriorada.

Outro debate que nos parece inevitável é estabelecer uma comunicação transversal sobre o que os seus corpos adornados intentam provocar e, assim, podermos empenhar, interseccionalmente, as relações entre raça, gênero e sexualidade que ali se estabelecem. Esses esforços em trabalhar as diversas maneiras que desumanizam o outro põem em pauta a inegável experiência do indivíduo que recusa a normalidade e que não deve ser desconsiderada em sua pujante compreensão do que foi sinalizado como corpo dissidente.

É por causa desse reconhecimento que resolvemos reunir tais estudos, considerando apontar que a presença política de seus corpos adornados interliga-se a marcadores de raça e gêneros não ideais e, desse modo, expressam-se de maneira indissociável e na contramão

² A cidade de Cachoeira, onde a pesquisa foi realizada, fica localizada na região do Recôncavo da Bahia e sua vizinha, São Félix, liga-se a ela por meio da Ponte Dom Pedro II. Importante cidade do Estado, Cachoeira é conhecida pelas grandes festas religiosas, como A Festa de Nossa Senhora da Boa Morte.

dos desejos hegemônicos. Aqui, serão destacadas potencialmente pelas suas falas, realizadas a partir de *entrevistas em profundidade* (DUARTE, 2005), como ferramenta metodológica, e a apresentação de imagens produzidas durante a realização da pesquisa, no ano de 2019.

Por isso, movimentamos autores e autoras no empenho de interseccionar o tratamento dos aspectos *queers*, e destes ao corpo negro, assim como abordar, a partir de alguns/as autores/as, a reflexão sobre as afetações que a sensibilidade aflora a partir dos adornos de Babado e Amor. Assim, o trabalho está dividido em três subseções: o *queer*, o vestuário e a sensibilidade. Buscamos nas contribuições da moda, em sua compreensão indissociável do corpo, a sua presença provocativa e política.

O *queer*: por que entendê-lo?

Entender a questão *queer* é fundamental para não distanciarmos os corpos adornados do entendimento desviado que intersecta tanto Tikal Babado quanto Pai Amor constantemente. O problema envolvido na pergunta inicial – *por que entendê-lo?* –, ainda que seja importante na compreensão do que caracteriza o sujeito excluído, é identificado em seu outro ponto de interrogação quando podemos incitar questionamentos que levem, de algum modo, à resolução também do porquê tais corpos não são entendidos.

Então, o que se configura como um corpo *queer*? Autores e autoras brasileiros/as têm se debruçado sobre tal expressão, chegando até mesmo a ressignificá-la a partir do contexto brasileiro (e até latino-americano) no desejo de chegar o mais próximo de uma definição (mas não definitiva e fixada) do termo. O *queer* é a bixa, o viado, a sapatão, a pessoa trans, o corpo negro e tudo mais que consigamos estabelecer como categoria que, historicamente, deteve – e detém – algum prejuízo ou exclusão social. No entanto, o termo ainda apresenta-se mais aproximado das pessoas dissidentes de gêneros e sexualidades tidos como inadequados. Contudo, outras definições de *queer* ou *kuir* podem ser encontradas em autores como Richard Miskolci, Teresa de Lauretis, Tamsin Spargo, etc. Spargo diz o seguinte: “‘Queer’ pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, mas em qualquer caso se define contra o “normal” ou normatizador” (SPARGO, 2006, p. 8). Para a estudiosa Guacira Lopes Louro, *queer* pode ser entendido como

[...] estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais [...] esse termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. (LOURO, 2004, p. 38)

Como afirma a autora Gayle Rubin, em *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*, “Qualquer que seja o termo que utilizaremos, o importante é desenvolver conceitos para descrever adequadamente a organização social da sexualidade e a reprodução das convenções de sexo e de gênero” (RUBIN, 1993, p. 6).

FIGURA 1 - TIKAL EM SUA RESIDÊNCIA ESCOLHENDO OS TECIDOS QUE VAI USAR PARA SAIR



FONTE: Fotógrafa Silvia Leme (Cachoeira (BA), 2019).

Na imagem de Babado, observamos a máquina do corpo político e afrontoso, com os seus instrumentos de guerra, pronto para atacar. Seu tecido rosa rendado prestes a chegar à cabeça e formar um lindo turbante e uma chita para cravar sua saia-armadura e dizer “que os outros sejam o normal” (COLLING, 2015). Nesse desejo pela normalidade, constituiu-se também uma adoção à categoria de monstruosidade que define aqueles/as para quem os corpos são indesejáveis e desobedientes. A condição de humano é, assim, autorizada a reconhecer nos corpos a plena produção das hierarquias e, do mesmo modo, esbarra nos tormentos provocados pela experiência do sujeito transgressor, seja pelas vestes, seja pela forma de andar, pelos desejos, pelos gestos, pelas relações, etc.

E mais: ainda que aqui o *queer* esteja sendo pensado na categoria do indivíduo socialmente dissidente em sua expressão de gênero e sexual e de sua afirmação como negro, não deixaremos de apresentá-lo sob a perspectiva daquilo que cobre sua pele, de suas extensões, de sua potencialidade armada. Tais abordagens se fazem potentes para determinar as afetações e as provocações que permitem ser entendidas no eixo da sensibilidade adornada.

Eu digo assim [...] essa coisa [preconceito] do homossexual nunca vai mudar. Porque tem que ter aquela coisa de conscientização. O povo não quer ter a consciência que somos gente, nós somos seres humanos. Como eu falei com um rapaz ali: nós pagamos impostos, temos direito de ir e vir e por que não respeitar? Mas só que acontece com o ser humano, como eu falei com o rapaz hoje: o pessoal gosta de ofuscar o brilho do outro porque você [sociedade] nunca quer ver o outro bem. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Digamos assim, digamos não é verdadeiro. Do lado homossexual, a sociedade tem a gente, eu, no caso, muito mais como andrógono, doença, descaração, um ser que não existe nesse mundo e não deveria existir. Mas os homens são os que mais precisam da gente, as mulheres também, na hora de um trabalho doméstico, por exemplo, sabe? Uma faxina, um ariar panela, lavar um tapete, uns trabalhos bruscos, que a gente dá brilho, a gente puli mesmo, a gente é esforçado. Mas a grande maioria de nós não era pra tá trabalhando pra ninguém, era pra ter o nosso comércio, o nosso empreendimento, a gente deveria trabalhar mais pra ter o que é nosso mesmo. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Quando ressaltamos a importância de abordar as problemáticas envolvendo a desumanização dos seus corpos, reafirmamos mais do que um desejo, mas um compromisso com as políticas de direito de o indivíduo poder cobrir seu corpo da maneira como deseja dentro do espaço social. Quando afirmam que “dão brilho” ao que fazem ou que existem aqueles/as que gostam de “ofuscar os seus brilhos”, percebemos que os conflitos sociais

que tentam negar suas existências são refletidos por práticas expurgatórias, que as suas presenças provocam socialmente e acabam por caracterizar esse lugar de abjeção.

Na provocação de abordar a categoria *queer* também do corpo negro, achamos oportuno transversalizar tais questões, uma vez que não podem ser desconsideradas tendo em vista a notável estética da corporalidade ornamentada de Tikal Babado e de Pai Amor. A categoria que estabelecemos neste trabalho ao dito corpo negro *queer* é perspectivada pela desobediência. Esta, portanto, é compreendida como desumanizada, na qual seus corpos foram e são jogados, e que aqui invocamos a relação estabelecida, também, com os seus ornamentos para confirmar uma sequência de pretensões que ressoam sobre suas individualidades com o propósito de rejeição ou, até mesmo, aniquilamento.

Segundo Frantz Fanon, “os elementos que utilizei não me foram fornecidos pelos ‘resíduos de sensações e percepções de ordem sobretudo táctil, espacial, cinestésica e visual’, mas pelo outro, o branco, que os teceu para mim” (FANON, 2008, p. 104). É a partir desses esquemas e do “outro” como a sua alteridade que possibilitamos analisar quem é considerado humano ou não e, nesse jogo, observamos o quanto se molda esteticamente uma ética do ser, de se vestir, de se montar.

Nessa subjugação, as suas humanidades são tensionadas porque analisamos o racismo de modo mais abrangente, representado aqui no corpo negro e dissidente, na sua sexualidade ou no seu gênero, frente aos falsos e delirantes “atrativos” de uma cis-heteronormatividade compulsória e, muitas vezes, vislumbrada. O autor Guerreiro Ramos (1995), por exemplo, em seu texto *O problema do negro na sociologia brasileira*, aponta que “a cor da pele do negro parece constituir o obstáculo, a anormalidade a sanar. Dir-se-ia que na cultura brasileira o branco é o ideal, a norma, o valor, por excelência” (RAMOS, 1995, p. 192). Não só configuramos problematizar o ideal de beleza branco, como apontamos para outra possibilidade que paira a superfície do corpo no anseio ao estabelecimento conformativo de gênero e de expressão do desejo sexual que impera na já indicada construção das humanidades.

A anormalidade que tanto os teóricos e as teóricas *queers* têm se debruçado é posta, muitas vezes, em defesa, como em uma espécie de contra-ataque argumentativo, do que é impugnado para o corpo estranho e que, nesta pesquisa, é demonstrado pela radicalidade com que as “inversões” às condutas adequadas do vestir nos ressaltam. A contradição entre anormal e normal, humano e não-humano, superior e inferior busca não somente descaracterizar a condição de existência do sujeito, mas, similarmente, mostrar-se despreocupada com o que tais corpos produzem no regime das sensibilidades: afetos, paixão, amor, etc.

Construímos, no pano de fundo desta pesquisa, um pensamento voltado à descolonização dos corpos negros das sujeitas aqui observadas, com o objetivo de apontar que o corpo negro – e *queer* – não mede esforços para construir suas resistências históricas diante

dos processos de desumanização e outros açoitamentos projetados sobre ele. Portanto, os corpos adornados de Babado e Amor são reconfigurados para um presente no qual também contestam as ordens ofertadas pelas condutas disciplinares e emancipam seus corpos na compreensão de que as formas que autoplasmam suas peles não necessitam sofrer as interferências calçadas de uma normatividade inconsequente, mas sim que elas podem explorar a potencialidade com que brilham seus ornamentos, utilizando das estratégias que as rejeitam para, por fim, reapropriá-las em seu sentido mais resistivo.

Valorizamos uma sensibilidade que está, sim, pautando suas dissidências no intuito de motivá-las, mas, sobretudo, que tensiona a leitura que seus choques provocam no processo de invisibilização. No que tange à compreensão do “monstro”, parece improvável a motivação que elevamos ao dizer que é possível constranger às normas e potencializar suas dissidências de forma enfática, mas não tão estranho assim, pois “de fato, o monstro contradiz a lei. Ele é a infração, e a infração levada a seu ponto máximo”, já que, “ao mesmo tempo que viola a lei, ele a deixa sem voz” (FOUCAULT, 2001, p. 70). A definição expressa na citação de Michel Foucault abre-se para o diálogo de um possível corpo incorrigível, que é desobedecido, mas que também impetra desobediência:

O que define o indivíduo a ser corrigido, portanto, é que ele é incorrigível. E no entanto, paradoxalmente, o incorrigível, na medida em que é incorrigível, requer um certo número de intervenções específicas em torno de si, de sobre intervenções em relação às técnicas familiares e corriqueiras de educação e correção, isto é, uma nova tecnologia da reeducação, da sobrecorreção. De modo que vocês vêm desenhar-se em torno desse indivíduo a ser corrigido a espécie de jogo entre a incorrigibilidade e a corrigibilidade. Esboça-se um eixo da corrigível incorrigibilidade, em que vamos encontrar mais tarde, no século XIX, o indivíduo anormal, precisamente. (FOUCAULT, 2001, p. 73)

Ao confiar no termo, expresso nas palavras de Foucault, estamos convencidos de que há um imperativo sobre o corpo que destoa de ser sempre ele que merece correção, punição. O *tabu*, a própria coerção em relação ao corpo, assim como o papel estatal em definir, desde o estado moderno, as leis de punição para aqueles/as que não se adequam aos modelos impostos, é bastante visível dentro de uma lógica que visa punir determinadas expressões do corpo e inculcar regras que mais se alinham a um aprisionamento do indivíduo apontado e de suas variadas formas, estilos. Assim, “esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar de tecnologia política do corpo” (FOUCAULT, 1987, p. 28).

FIGURA 2 – PAI AMOR EM SUA RESIDÊNCIA ESCOLHENDO O TORÇO QUE UTILIZARÁ PARA A SESSÃO DE FOTOS



FONTE: Fotógrafa Silvia Leme (Cachoeira (BA), 2019).

É de se pensar, também, que a necessidade construída na pauta sobre as manutenções coercitivas que o monstro merece, não consegue efetivamente cumpri-la. Ao afirmar isso, não apontamos que é impossível ao corpo que desobedece as regras universais – normativas – deixar de lado a forma com qual adorna, anda, fala, gesticula, etc.; nosso ponto trata de questionar tais padrões como possibilidades únicas de ser e existir e, sobretudo, pensar a categoria monstro, considerada inapropriada, como possibilidade de resistência diante de desejos outros, que em nada lhes cabem. O tecido azul selecionado por Pai Amor, combinando com o seu vestido, põe em questão que suas as escolhas para se adornar afirmam-na como sujeita sensível e livre para eleger suas armaduras.

Essas pré-configurações são as ferramentas utilizadas na categorização dos indivíduos, na qual se pode observar que o corpo obediente às normas consegue se autoestabelecer dentro dessa categoria humanizadora dos corpos, “já aqueles que não têm oportunidade de representar a si mesmos correm grande risco de ser tratados como menos que humanos, de serem vistos como menos humanos ou, de fato, nem serem mesmo vistos” (BUTLER, 2011, p. 24).

A mesma abordagem é encontrada quando refletimos sobre que tipo de dignidade estamos oferecendo e quais corpos merecem ter essa respeitabilidade, quando não é possível nem, ao menos, enxergá-los?

Era tempo de buscar outros caminhos. A situação do negro reclama uma ruptura e não um compromisso. Ela passará pela revolta, compreendendo que a verdadeira solução dos problemas não consiste em macaquear o branco, mas em lutar para quebrar as barreiras sociais que o impedem de ingressar na categoria dos

homens. Assiste-se agora a uma mudança de termos. Abandona a assimilação, a libertação do negro de efetuar-se pela reconquista de si e de uma dignidade autônoma. (MUNANGA, 1988, p. 49)

Podemos notar semelhanças com o que é dito na fala do sociólogo Kabengele Munanga quando refletimos que, para encararmos a humanização de determinados corpos, não é preciso, obrigatoriamente, procurar uma assimilação com o que já é padrão – o branco. Em alguns momentos, é necessário provocar a ruptura, deixar visível a diferença, inclusive no sentido de reeducação ao que lhe foi designado, seja no vestir, seja no andar, seja no falar. Vejamos o que dizem as falas de Babado e Amor:

Aconteceu comigo nessa semana, agora. Fui numa determinada denominação cristã e ao chegar lá a pessoa olhou pra mim e disse assim: “você veio parar aqui com essa maquiagem?” E pensei em falar: Eu não vim no intuito da Igreja, eu vim pra 25 [praça], mas a Igreja tava aberta, eu entrei. “mas maquiagem não é certo. É um ato religioso” e não tem nada a ver. Biblicamente falando, Jesus fala: “rasgue o coração”. Então, se for ver a espiritualidade, vai ver que o povo tá pagando mico pra espiritualidade. Não tá ouvindo a palavra na prática. Isso acontece com muita gente porque se for ver, quem eu era antigamente? Que vivia no meu canto, sossegadinho, vivia na sociedade “social”. E hoje, eu me transformar, mudar o estilo de vida, e mudei, e mudo cada dia mais do jeito que eu quero porque é meu direito. Me sinto bem e se um dia eu achar que não devo vestir assim, eu vou mudar, tudo bem, de novo. Mas não tem que sociedade interferir na minha vida particular, nem família, nem ninguém na minha vida. (Entrevista realizada com Tikal Babado. 11/04/2019)

Nesse caso, pra eu falar assim, da vestimenta, da transparência, eu vou falar da vestimenta interna, porque a vestimenta externa até um caixão veste a gente. Vou falar assim, porque só querem matar [a gente]. Já começa dentro de casa, desde que descobrem que você é homossexual, você é estranho, você é rápido, você é habilidoso, você é perfeccionista; todos nós que somos gays, somos perfeccionistas, só pensam em matar. “É muito estranho. Tá usando uma roupa muito apertada, porque tá usando assim? Porque usa muito brilho. No caso de roupa, tecido, eu aprendi, cresci, me educaram vestindo roupa masculina, mas roupa feminina sempre vesti calcinha desde criança. Uma coisa incrível, mesmo porque, antes de a gente se entender, a gente não sabe o que é calcinha, nem o que é cueca. Como hoje existe uma tal de cueca box, calcinha box e tá tudo misturado. Homem vestindo calcinha descaradamente, mesmo, “da mulher”; e mulher vestindo cueca de “homem”. Mas a gente, homossexual, vestia isso às escondidas. (Entrevista realizada com Pai Amor. 13/04/2019)

Essas correções que seus corpos e suas vestes passaram e passam abarcam uma dimensão que, como já mencionamos aqui, refere-se a essa dita categoria de humano. Tanto Babado quanto Amor entendem que existe um borrão na concepção construída sobre as roupas femininas e masculinas, inclusive na compreensão dos absurdos que são estabelecidos para

categorizar as pessoas a partir da vestimenta. Apesar de ambas estarem nesse lugar denominado “inapropriado” ou “inesperado”, seus universos chocam essa cansável ordem que nos rodeia.

A referência do texto de Jocélio Teles dos Santos, *Incorrigíveis, afeminados, desenfreados: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX* (1997), alinha-se às abordagens que motivamos aqui sobre as formas de se pensar as sensibilidades das vestes comprometidas nos corpos das sujeitas desta pesquisa. Pois, segundo o autor, o sentido propagado por essas desconfigurações sociais do ato de cobrir o corpo surgem da seguinte maneira:

Como consequência, encontramos deslocamentos e transformações dos elementos vestimentares constitutivos da ordem social dominante no mundo urbano no século XIX que serão definidas como transgressivas. Esta ordem abrangeria a gestão das aparências (sexuadas), a normatização do corpo (através da roupa, ou da ornamentação corporal e da cosmética de uma forma geral) e a regulação da sua visibilidade (nos espaços público e privado). (SANTOS, 1997, p. 146)

Mostrou-se justo apontar que “a normalidade vestimentar passou a ser uma dimensão da vida cotidiana, cada vez mais regulamentada pelo Estado, através da legislação e de instituições especializadas destinadas ao controle do espaço público” (SANTOS, 1997, p. 147) e que diz respeito às qualificações e desqualificações do sujeito na incorporação ou destruição de uma condição que possa vir a torná-lo a figura de um ser harmonizado ou de uma aberração. O que determina o fato de essa decisão também ser formulada e acionada por instâncias macro que provocam os dispositivos sexualizados, racializados e generificados de regulação no apontamento e no julgamento dos monstros pela sociedade.

Em uma perspectiva histórica, o século XVIII, por exemplo, foi um momento fundamental da produção dessas anormalidades, abjeções e de corpos outros, não desejáveis, infames. Em razão de uma estrutura racial, econômica e política que estipulava e detinha uma narrativa de poder, desde lá os corpos são marcados pelas disciplinas do saber e do poder, como também afirma Foucault em seu clássico livro *Vigiar e punir* (1987) sobre os mecanismos estatais de controle sobre e com o corpo.

O porquê de não entendê-las ultrapassa as noções pelas quais são vistas, apontadas, punidas, e revela que a noção estabelecida pelo “outro” como inapropriada não deixa de ser um assombro nas políticas que operam na linguagem estrutural das disciplinas, a contar pela própria negação do indivíduo em reconhecer tais questões como possibilidades outras de ser enquanto indivíduo. Nesse sentido, a caracterização que as colocam como menos importantes corrobora com o que já dizia Fanon: “aquele que hesita em me reconhecer se opõe a mim” (FANON, 2008, p. 182).

As sensibilidades: o que afetam?

Refletir sobre como as sensibilidades de Tikal Babado e Pai Amor, possibilitadas pelas emoções, afetividades e percepções, nos afetam é deixar marcado o encontro com as formas adornadas com as quais elas nos emprestam suas configurações, a partir do sentir

e do perceber. A afetividade, observada por meio da plasticidade que envolve as vestes e os corpos das nossas sujeitas na cidade de Cachoeira, convida-nos a refletir sobre a relação que suas aparições ornamentadas tendem a ter com o aspecto sensível.

FIGURA 3 - TIKAL BABADO NA SUA RESIDÊNCIA, FALANDO SOBRE OS MISTÉRIOS DA VIDA



FONTE: Fotógrafa Silvia Leme (Cachoeira (BA), 2019).

Em uma composição de imagem na qual se contempla o seu lar e os seus adereços, Babado ressalta as forças políticas do vestir invocando, em sua contemplação, os mistérios da vida. A beleza estética dessa composição vibra a sensibilidade encorajada em sua desejosa forma e em paixão. Essa faculdade do sensível, na qual esse vocábulo – sensibilidade – se insere, experimenta as mais diversas formas de sentimento e são retomadas aqui no que diz respeito, mais especificamente, às “segundas peles” (MCLUHAN, 2005), peles que, como disse McLuhan, são extensões de nós mesmos, de nossos sentimentos e do que carregamos enquanto presença. Ao longo do trabalho, observamos que as sensibilidades envolvidas passam por experimentações, que vão desde expressões do desejo, do prazer, da paixão, etc., pelas quais as vestes de Babado e Amor produzem enquanto corporalidades que acionam a percepção de si.

A propósito, vale ressaltar que a concepção desumana, que faz parte dos estudos *queers*, é impulsionada em seu sentido disruptivo. Uma suspensão que segue na linha de compreender o fato dado de os diversos corpos – nas suas desobedientes inscrições de gênero, raça e sexualidade – não serem entendidos, como força não somente de sua operação diante dos enfrentamentos sociais, mas também máquina propulsora que compartilha experiências enquanto ser dotado de sensibilidade e plasticidade.

Demonstrando que os subitens (*queer* e sensibilidade) estão totalmente interligados, percebemos o quanto essa categorização de desumanidade dos corpos *queers* é operada em um terreno no qual suas sensibilidades são afetadas. Diante dessa investigação, a autora Ieda Tucherman aponta que

a figura da monstruosidade exerceu uma função simbólica fundamental. Perturbando os sentidos, especificamente a visão, o monstro foi pensado como uma aberração, uma folia do corpo, introduzindo, como oposição lógica, a crença na necessidade da existência da “normalidade” humana, do corpo lógico. (TUCHERMAN, 1999, p. 79)

As sensibilidades acionadas pelos modos de sentir e de perceber as vestes em Tikal Babado e Pai Amor partem de um contorno discursivo em que destacamos a representação da figura do sujeito *queer*, não deixando de lado aspectos sensíveis de suas atividades, formas de viver e de partilhar, da própria memória que constroem e os compartilhamentos que se desenrolam no âmbito social. Observamos, assim, que há sentimentos envolvidos na relação estabelecida entre o corpo e a roupa, com destaque para a “dimensão propriamente estética desta sensibilidade, que não se pode mais reduzir à mera captação de sensações, pois se vê envolvida por formas, sentidos e valores” (VALVERDE, 2018, p. 33).

Outra referência conceitual deste trabalho é a tese de Megg Rayara, ao abordar a questão interseccional de raça e sexualidade em uma perspectiva na qual o corpo, nesse atravessamento das lógicas de dominação, possa atuar na construção de suas resistências, “mesmo porque o corpo não é um elemento inerte, passivo e pode, inclusive, utilizar-se da própria disciplina como tática para reagir contra ela” (OLIVEIRA, 2017, p. 50). E, nesse sentido, poder operar as sensibilidades necessárias ao enfrentamento às violências físicas e simbólicas.

Assim, vale instigar ainda mais o que envolve Babado e Amor como afeto, realçando suas vestes e existências no mundo. Não podemos deixar de negar a sensibilidade que seus corpos transpõem nas mais diversas formas de sentimentos que vivem. Nas falas seguintes, nossas agentes apontam esse sentimento tão presente e revelador dos aspectos que abrigam suas formas:

Rapaz, eu sou uma pessoa muito sensível. Às vezes, as pessoas acham que não, que eu tenho esse lado *muito brutal* e tal. Mas tem muita coisa que me fere assim, [...] me pisar. Eu sinto, eu choro, eu choro mesmo no canto. Às vezes, eu passo e o povo me chama de capenga, isso mesmo com a sensibilidade. Quer ser mulher, quer botar xibiu, vagina, essas coisas [...]. Mas é isso, nós somos sensíveis, quando somos feridos nossa sensibilidade vem à flor da pele. Porque a gente passa com uma roupa de “mulher”: “ah, quer ser mulher” [sentido pejorativo], e isso fere a nossa sensibilidade e a gente faz porque gosta. “Ah, você não tem vagina, tá afrontando a sociedade”. Porque eu trabalho na vidência e quando diz: “a cidade não comporta viado, não comporta travesti”. E ainda disseram assim pra mim: “viado, suja o bairro”, suja, a palavra. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Eu choro, eu adoro chorar. Eu choro se alguém sofre, eu choro se alguém vai embora, eu choro se alguém morre, *se alguém mata* ou é assassinado. [...] eu choro se alguém tá vestindo bem, se alguém tá veste mal; a emoção dentro de mim é muito forte. Eu já nasci assim, melancólico, vou dizer assim. O pessoal fala sentimental, porque o sentimento dentro de mim é muito desembaraçado e pra eu me expressar é tanta dificuldade que só o lado candomblé, você senta na mesa de um Ifá, de uma consulta [...] você iria me entender muito bem. (INFORMAÇÃO VERBAL)

Outro aspecto do sensível que observamos fortemente em seus modos de vestir é a relação religiosa que possuem. Tanto Babado quanto Amor demonstram ligação com a espiritualidade e realçam esse aspecto, e como isto afeta os seus sentidos. Destacamos a forma como essa sensibilidade se manifesta, chegando a nos provocar o mais profundo sentimento, ainda que as brutalidades, que somente elas podem sentir, alcancem seus corpos. Suas escolhas e suas rupturas com os modos de vestir respondem sobre essa camada sensível que emprestam a partir de suas crenças.

Assim, concebemos a experiência estética das aparições *queers* vestimentadas em um lugar de experimentação sensível. O autor Mikel Dufrenne, por exemplo, afirma que “ninguém põe em dúvida que a experiência estética diga respeito primariamente à sensibilidade” (DUFRENNE, 1981, p. 90). Podemos, assim, citar uma experiência, ou melhor dizendo, experiências estéticas transpassadas a partir dos modos de uso da roupa que cobre o corpo dito desobediente em sua expressão sexual ou de gênero. A partir dessas indagações, o autor trata a questão da essência sensível do sujeito, a saber:

Pois há uma essência do sujeito, uma essência singular e sensível. Singular porque ela pertence a um indivíduo. O indivíduo é a obra. Mas é também o autor. Pois essa ligação da obra como o autor, essa presença do autor na obra que define o estilo, ao mesmo tempo justifica a singularidade e ilustra a universalidade da essência. (DUFRENNE, 1981, p. 91)

Dufrenne chama atenção para o fato de que, diante de uma perspectiva localizada na esfera sensível, se justifique, em sua essência, e a partir da ilustre universalidade como sujeitas, que as mesmas se projetem em uma visão de mundo que esteja preparada, de forma sensível, às diversidades que compõem as suas maneiras de vestir o corpo. Essa talvez seja uma das compreensões de essência que buscamos aqui, no sentido de operar as sensibilidades que nos e as afetam desde o momento que adornam o corpo e caminham na direção de um mundo prestes a atacá-las.

FIGURA 4 – PAI AMOR, NO SEU BELO VESTIDO AZUL, REMEMORANDO AS HISTÓRIAS DE INFÂNCIA NO MERCADO MUNICIPAL DE CACHOEIRA (BA)



FONTE: Fotógrafa Silvia Leme (Cachoeira (BA) 2019).

Ao observar a imagem de Pai Amor, no canto, pensativa, em meio à fartura de alimentos do Mercado Municipal, destacamos a presença de um vestuário em pleno choque sobre a sua segunda pele negra; sua presença não escapa das tomadas punitivas e coercitivas, já citadas em nosso texto, em uma propulsão que “visa alienar e inferiorizar os negros em

todos os planos” (MUNANGA, 1988, p. 5), sejam eles estéticos ou morais. Pai Amor, assim, aproveita o clique para relembrar suas histórias de infância, nesse lugar de brincadeiras, risadas, correrias, mas também de muitas lembranças nefastas. Ali era proibido usar vestido.

Aquilo que compõe as mais diversas esferas do sensível encontra nas formas, nas cores e nas texturas das vestes de Babado e de Amor seu mais valoroso ímpeto. É, portanto, evidente a projeção e a infinidade de sentidos que esses elementos do vestuário podem provocar a partir dos modos pelos quais são percebidos. Dessa maneira, entendemos que não devemos incitar o afugentamento, muito menos a repressão dos modos como o outro adorna o corpo; é preciso encarar o que suas sensibilidades – no caso de Pai Amor e Tikal Babado – nos revelam ao escapar dos equívocos e das más compreensões de seus jeitos de ser e estar no mundo.

As sensibilidades e os modos como elas nos afetam se reacendem neste trabalho no intuito de perceber as emoções, os afetos e os demais sentimentos manifestados por Babado e Amor em sua apreensão do mundo. Nessa certeza, Babado e Amor se expõem nas entrevistas, apontando que:

Meu amigo, deixa eu dizer a você: uma palavra que vai fechar tudo assim. Se o povo entender quando o ser humano tiver Deus, por que Deus? Eu, Babado, conheço Deus. Deus nas árvores, Deus nas águas, Deus na mata, Deus em todo o mistério, Eu, Deus nos dons. Quando o ser humano tiver dentro do coração um Deus, uma luz, uma luz que emana, que irradia, entendeu? Aí você vai se curvar e vai dizer assim: “Eu vou ver um mundo diferente, eu vou ver o outro diferente”. Porque, aqui nesse mundão, tudo é ilusão, tudo é passageiro. O mundo que perdura, a verdade, a realidade que perdura e perdurará na eternidade é o mundo espiritual para mim, para você e para todos. (Entrevista realizada com Tikal Babado. 11/04/2019)

Ei, cara, que vai ser babado agora. Babado, fechação e baixaria! [risos]. Rapaz, a guerra. A guerra nossa começa dentro de casa, depois na escola, que são as disputas, as desavenças, a concorrência, depois no trabalho. Tudo isso é guerra. Veja bem aonde vou parar até chegar a guerra. Mas o que falta mais pra esse mundo melhor: apoio do governo para nós. Existe um banheiro masculino e feminino, uma cidade feminina e masculina. Mas gay é uma coisa exclusiva. E nós somos os mais passivos que existe no mundo. (Entrevista realizada com Pai Amor. 13/04/2019)

Parafraseando Pai Amor: a guerra que começa em casa, passa para a escola e assim por diante não tem hora para acabar. O sossego, que quase nunca existiu, escorrega por um imenso tobogã de punições, vigilâncias e de todo o peso que carregam pela simples escolha de ser quem são, de vestirem o que são. Babado e Amor tornam-se, assim, a “ameaça” de um corpo adornado com o qual a sociedade não consegue conviver. Nesse meio em que resistem, na cidade de Cachoeira e suas paisagens históricas e exuberantes, suas vestes vão se formando como acessórios para guerrear e, portanto, para o combate que não cessamos de encontrar.

Se afirmamos que as suas sensibilidades operam a partir do ânimo de seus desejos e que há uma lógica de eliminação do que podem desejar, é porque se institui, unilateralmente, quais desejos serão aceitos e quais percepções podem fazer parte de uma comunicação social “ideal”. Pois, desse jeito, compreendemos que as suas sensibilidades não são mensuradas no plano físico, e muito menos de forma incorpórea, nem digital, como bem nos adverte Monclar Valverde: eles retomam a categoria compreensiva a partir das percepções de cada comunidade (VALVERDE, 2018).

A condição a partir da qual suas sensibilidades são negadas, em alguma medida, revela, realmente, a despreocupação da sociedade pela maneira como sentem seus corpos, vestes e dores. Ao afirmar que choram, riem, amam, fazem-nos refletir em como esses sentimentos vivenciados por Babado e Amor não são pensados como possibilidade de um corpo que rompe as normas. Como se seus corpos tivessem que aguentar a dureza das regras, o soco das condutas e as rasteiras do correto. Nesse sentido, uma pergunta surge: a forma “estranha” com a qual se vestem implica no fato de não receberem o merecido amor? A devida atenção para com seus corpos adornados passa longe, pois, como já mencionamos neste trabalho, além do fato de serem desumanizados pelas vestes que usam (compondo aparências que provocam), pesa também um desdém que se projeta sobre suas faculdades do sentir.

É como se, retirando as suas humanidades, arrancássemos também sua capacidade de sentir, de perceber. Talvez valha mais pensar, não só como a categoria humano, consequentemente, dotada de sensibilidade, no indivíduo padrão que veste o que a sociedade quer e não percebe que, por trás desse ato, existe um plano compulsório que determina apenas aquela forma e rejeita o diferente. O que torna esses planos compulsórios, normativos e de adequação do vestir as verdadeiras ‘chatices’ que, incansavelmente, não cessamos de ver, sentir e perceber nesse cotidiano deteriorado de sensibilidade.

O vestuário: como nos provoca?

O que chamamos de peças, vestuários, formatos, adereços, números/tamanhos, texturas e outros elementos que dizem respeito às vestes são destacados neste subitem para que possamos dimensionar em quais níveis elas podem provocar. O que todos esses diferentes modos de dizer as extensões do corpo nos causam ou nos impactam vai tomando forma durante o trabalho, conforme os choques com que os corpos adornados de Tikal Babado e Pai Amor vão impetrando enquanto modulação de novas formas e modos de ver.

Observamos diferentes definições do ato de vestir na própria literatura, e que tal ato impactou a forma como as sociedades foram se constituindo. Isso demonstra cada vez mais uma representação da roupa como forma de se estabelecer em distintos contextos permitidos pela sua historicidade. Nesse sentido, procuraremos movimentar, nos diversos processos políticos de suas vestes, um resgate que desassossegue antes de tudo, com o processo e o fazer político que as vestes intentam provocar e afetar, envoltas por seus brilhos, tecidos, paetês, cores e tudo aquilo que realce as formas vibrantes.

O brilho com o qual se apresentam diariamente e os seus *status* de reconhecimento na cidade criam, de certo modo, imaginários construídos a partir das suas vestimentas.

Entre xurrias³, gritos e algazaras por onde passam e atravessam os caminhos traçados, permanece o enfrentamento diante dos momentos “gloriosos” e os de “tormento” (OMAR, 1997, p. 7). Como os encontros de alegria e os de violência. Destacamos a ideia da vestimenta, nessa dimensão de defesa, o que sua potencialidade midiática provoca no corpo; ela, ao mesmo tempo que transborda resistência, pode representar o que entendemos como disfarce, proporcionando construir nossos movimentos para um ou para outro, na defesa e resistência ou no disfarce.

Ao entendermos a roupa como uma mídia (CIDREIRA, 2005) – capaz de expressar sentidos, inclusive daquele que a porta – também damos conta de como ela afeta nossa dimensão sensível. Desse modo, essa forma de mídia acende a visibilidade crítica que faz brilhar as dimensões sensitivas nas vestes das então, carinhosamente, chamadas aqui de Babado e Amor. Observamos em suas experiências adornadas que:

Ahh [risos], Babado, confusão. Uma maravilha! Uma alegria! Eu me sinto, assim, uma aceitação de mim mesmo, da minha própria pessoa porque eu tô usando o que eu quero, o que eu gosto. Então, a maquiagem que eu gosto, uma roupa que eu gosto e não quero nem saber o que o outro acha e o que o outro pensa. Eu tô me sentindo bem no meu corpo [...] Porque tem muita gente, quando eu saí de casa que diz: “O que é essa roupa?, Vá mudar essa roupa?”. Eu digo: “Oh rapaz!”. Eu passei ali agora e o rapaz falou: “Babado, isso é atentado ao pudor” [referindo-se à sua vestimenta]. Oxe, eu não uso shorts, porque eu sou deficiente. Qual o mal, o que tem de errado aqui? Meu Deus, que cidade pequena! Levei na esportiva, pra não brigar, pra não botar a baixaria, porque se mexer o bicho pega, aí levei no pagode e foi passando. Mas o povo não aprendeu ainda. (Entrevista realizada com Tikal Babado. 11/04/2019)

Em questão de sensação, a roupa me provoca? Gosto de vestir roupa feminina [enfática]. Ter uma mulher num corpo masculino. Briguei com Deus antes de descer para Terra. Me perdoe as pessoas que acham que isso é blasfemar, mas eu disse: Senhor, por que eu vim com esse corpo? E pra não ficar muito contraste, Deus disse: esse corpo você vai decidir o que fazer. E se eu sou uma mulher no corpo de um homem, então eu vou ser metá-metá. Foi o que aconteceu, sou Oxumaré, sou LogunEde, sou gay [risos], ou sou uma gilete, seja lá o que você quiser. E as vestes tão aí, não posso me vestir como “homem” que tá errado ou totalmente de “mulher” que tá errado. (Entrevista realizada com Pai Amor. 13/04/2019)

Seja de forma enfática, seja na maneira de questionar, Babado e Amor não abaixam a cabeça quando o assunto é a forma como vão cobrir o próprio corpo. Mesmo quando se sentem presas em um corpo que não lhes pertence ou quando brigam pelo direito de ser quem são, ainda assim são capazes de construir estratégias que não permitam escapar o desejo que sentem pelo vestir, sem se deixar levar pelas críticas alheias.

³ O significado de xurria pode ser posto como estímulo à provocação, apontar o dedo, escangalhar. É também uma forma de *gongação*, de incomodar o “outro” com algum xingamento ou expressão desagradável.

Esse estranho que, muitas vezes, aparece nos seus modos de vestir, acaba por se tornar familiar (HOLZMEISTER, 2010). Esse afugentamento dos ditos modos corretos do vestir para se encontrar com os seus *eus* radiantes demonstra como suas vestes estão na atmosfera característica do babado e da lacração, assim como no enfrentamento ao que dizem ser bizarro.

FIGURA 5 – TIKAL BABADO EMBALANDO AS NOITES DE UM SÁBADO AGITADO COM SEU ESVOAÇANTE CROPPED E A SUA SAIA DE SEDA



FONTE: Fotógrafa Silvia Leme (Cachoeira (BA) 2019).

A provocação do vestuário se entrelaça tanto no corpo *queer* quanto nas suas sensibilidades, no modo como a *composição da aparência* (CIDREIRA, 2005) estranhada se desenrola enquanto choque que desnaturaliza a concepção dita correta dos modos de vestir o corpo na conformidade da performance de gênero e sexo. Essa sequência de gradações, que observamos na intensa relação estabelecida pelas vestes, corpos e sensibilidades, é construída no invólucro extensamente emergido e compartilhado pelos desejos de uma política que brinda essas três palavras: vestimenta, corpo e sensibilidade.

A compreensão das vestes, como já mencionada, não pode ser pensada sem o aporte do corpo, com seus gestos, movimentos, trejeitos, contornos, e que dão vida ao processo de *composição da aparência*. Nesse sentido, deve-se considerar não apenas o que uma ou outra intente provocar ou afetar, mas levar em conta sua ação em conjunto. Ao longo do trabalho, essa descrição vai surgindo, já que nos é mais adequado não abordar essas diferentes questões de forma estanque.

Eu conheço uma travesti aqui e bateram nela porque ela tava de saia. Aí eu achei um absurdo. Alguém chamou ela e disse: a cidade não comporta e isso e isso. E ela mudou, hoje se veste de homem porque ele é assim. Mas comigo homem não bate, porque eu uso o que eu quero. E como eu falei anteriormente, em outras falas, que eu sou candomblecista. Então, no Axé tem as cores dos dias da semana. Então cada dia da semana eu gosto de usar uma cor do orixá, a segunda é uma cor, a terça é outra, ta tata... Eu mesmo crio as combinações, vem na mente, na hora. Essas coisas fluem, poxa. Nossa mente é um mistério. E eu tô conversando com você aqui e tem uma pessoa aqui do meu lado [Orixá] e dizendo: “É isso mesmo que você tá falando, é isso mesmo” [concordando com suas falas]. (Entrevista realizada com Tikal Babado. 11/04/2019)

Aí vem o seguinte, as vestes, como é que eu faço? Eu visto calcinha, como eu tinha falado; a calcinha corta o pênis pra traz, aperta o ovo, aperta tudo, vou botar bem assim [risos]. Bota uma sainha jeans, pego o salto e boto no pé ou uma meia-calça assim, se tiver, porque sou meio pobrezinha. Boto um implante de saco de alinhagem, de canecalon, qualquer coisa assim, até de Emília mesmo, retalinhos, e saio bonita. E os povos que me veem, me elogiam, acham bonito, não desfazem de mim, ainda perguntam quem fez aquilo em mim, quem me montou, quando na verdade fui eu mesmo que trancei no meu próprio corpo. E assim eu me sinto bem, mas dizem que você se vestir assim de madrugada é pra se prostituir. Dizem assim, mas eu me sinto bem assim de manhã, de tarde e de noite vestida desse jeito. Mas chega uma hora que a pressão é tanta que você se enjoa de ter o seu próprio corpo, porque é uma manutenção horrível pra você trabalhar no seu corpo, como se tivesse um defeito. Você veste uma camiseta e sabe que tá errada, você corta ela e corta no meio e faz uma mini-camiseta [*crooped*]. Você pega uma camisa masculina, você veste?, você tira, eu tenho mania de rasgar a gola e fazer tomara-que-caia e as mangas botar pra dentro. (Entrevista realizada com Pai Amor. 13/04/2019)

Nas falas anteriores, observarmos, por meio da oralidade de Babado e Amor, as suas experiências sensíveis com a vestimenta, seja com elas mesmas, seja com o outro. Os seus desejos nunca são incompletos; é muito mais do que vestir o corpo com uma saia, é tornar esse corpo a projeção de sua própria sensibilidade desvirtuada. Acreditamos no desejo de uma sociedade que respeite suas cores, seus brilhos, suas estampas, suas formas, de dia, de tarde e de noite. São essas estilizações da aparência que observamos justamente em Tikal Babado e em Pai Amor, possibilitadas não somente por suas peças, mas também na plasticidade de seus gestos que se desdobram na manifestação de suas sensibilidades.

Enquanto atos resistivos, as suas vestes não falam só de si. Elas dizem de toda uma sociedade inserida nas configurações que separam o vestir pela classe, pelo gênero, etc. e que se tornaram problematizações centrais em vários estudos da moda ao longo de sua evolução. A partir do exposto, o autor Richard Miskolci coloca que

a forma de vestir não pode ser reduzida à simples utilidade prática das roupas, pois, nos últimos dois séculos, a vestimenta se constituiu em uma das formas de adequação social ou de resistência às fronteiras simbólicas entre as classes e os gêneros. A busca de aceitação e de pertencimento social é patente na forma como a grande massa de migrantes e imigrantes, sobretudo na vida urbana, utilizou-se da vestimenta como meio de inserção em suas novas vidas. (MISKOLCI, 2008, p. 42)

Em seu texto, datado de 2008, ainda que com mais de uma década, o autor aborda paralelos sobre as formas de vestir no sentido de pensar a vestimenta e suas camadas, inclusive em uma dimensão na qual as resistências que determinadas formas de vestir provocam possam realçar outros aspectos, inclusive políticos. Do mesmo modo, o estudioso ainda complementa:

Construir um estilo individual por meio das roupas equivale a construir simbolicamente fronteiras sociais autodefinidoras. A pessoa bem vestida, em nossos dias, seria aquela capaz de expressar pelas roupas suas simpatias e contradições com a ordem social vigente. (MISKOLCI, 2008, p. 44)

Quando buscamos uma aproximação com o prazer de estar bem vestido, respondemos, ainda que em parte, sobre o que a roupa provoca no próprio indivíduo que a utiliza. Não estamos, necessariamente, generalizando todas as formas de sentir. As contradições com a ordem social, a que diz Miskolci, representa essa provocação que as vestem desobedientes no corpo impetram, colocando sob o respaldo prazeroso do vestir.

Apontamos, assim, que as subseções que dividem este trabalho conectam-se constantemente e que não podemos pensar nas provocações do vestuário sem fazê-las no regime do sensível, tampouco do que representa esse ou aquele corpo que veste. É um círculo vicioso no qual operam os regimes sensíveis de uma moda dita como não convencional.

FIGURA 6 – NA SIMPLICIDADE DO SER, PAI AMOR
USA A BLUSA “MASCULINA” COMO UM AFRONTOSO TOP



FONTE: Fotógrafa Silvia Leme (Cachoeira (BA), 2019).

A imagem dispensa comentários. Em meio ao comércio popular, Amor derruba qualquer possibilidade de aproximação com o esperado, transformando as roupas “masculinas” sem perder a pose. Uns elogiarão, outros apedrejarão, mas o que não conseguirão é calar os seus desejos sensíveis. Chamará atenção de uns e afugentará aqueles/as que, ofuscados pela luminescência de suas vestes, não experimentarão a beleza que é romper as barreiras hegemônicas da normatividade.

Assim, constatamos que a vestimenta (e o seu ato) está relacionada a perspectiva sociológica; reiterada em seu uso, forma e conteúdo para fins também de controle social. Vejamos a citação do autor Jocélio Santos:

Deste modo, poderíamos dizer que a roupa, ou o seu uso como marcador social/sexual, os jogos simbólicos diferenciadores-indicadores que envolvem o vestir-se (e o travestir-se) devem ser considerados numa perspectiva não somente estética, ou de moral privada, mas de moral pública e de Direito, situando-se já na intersecção entre a sociedade civil e o Estado. (SANTOS, 1997, p. 146-147)

O autor chama atenção para questões em que o debate sobre as formas ideais da aparência e que demandam aos corpos obedecer, encontram-se em uma dimensão na qual os formatos de punição e vigilância são operados pelos construtos hegemônicos de reprodução dos discursos de adequação vestimentar. Desse modo, podemos estabelecer um vínculo com o espaço que habitamos, objetivando pensar que as afetações nas quais se inserem as vestes de Babado e Amor agenciam-se nesse trânsito de relações perceptíveis de si. Mas também não podemos desconsiderar a relação com o outro, pois também ela configurará o sentido de seu entendimento. Suas aparições estéticas anunciam as corporificações e os desejos de suas interações com o mundo que as rodeia.

Considerações finais

Toda essa mobilização que invocamos alicerça-se no desejo de aproximar ainda mais a relação vestimenta-corpo-sensibilidade. Assim, objetivamos compreender a dinâmica das aparições das sujeitas analisadas em sua força política, encontrada nas suas falas e nas suas imagens. E, com toda a carga de desumanização que suas existências enquanto corpos *queers* e suas vestes recebem, é que podemos aqui ao menos refletir e propor em nossas práticas diárias novas propostas de aparições que não cansem de trabalhar as suas formas de existência. É a força com a qual vivem nesse mundo de julgamentos sendo contada pelo protagonismo de resistência que os seus corpos enfeitados provocam.

Esses gloriosos adornos que aqui evocamos na regência a que sua potencialidade projetada empresta ao corpo são configurados como sendo as suas armaduras; são o próprio escudo que as protegem, mas que também desafiam para o combate. São a afronta adornada em que suas mídias provocam nos “normais” e que se arriscam em um meio no qual suas resistências passam a funcionar a partir da enunciação de suas vestimentas e o que elas podem acarretar enquanto embate.

Nesse sentido, as afetações das roupas de Babado e Amor que nos interpelam são compreendidas como campo de suas mudanças, tanto nos regimes em que atuam a lógica social quanto a sentimental, e que se estabelecem por esse contínuo movimento entre corpo e roupa. Assim, a deslocação provocada a partir do cenário de cores compostas sob os estonteantes formas e brilhos é incorporada em seus corpos no intuito de evidenciar as afetividades que se movem rumo à desobediência. E como disse a ativista trans argentina Suzy Shock, “reivindico meu direito de ser monstro” (2011) e com ele poder *transitar* entre os espaços.

Referências

- AMOR, Pai. Entrevista concedida (Dissertação de Mestrado). Cachoeira (BA), 13 abr. 2019.
- BABADO, Tikal. Entrevista concedida (Dissertação de Mestrado). Cachoeira (BA), 11 abr. 2019.
- BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. Trad. Angelo Marcelo Vasco. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n. 1, 2011, p. 13-33.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**. São Paulo: Annablume, 2005.
- COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre o movimento LGBT e o ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação Social**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2005.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda**: a imagem nos anos 1990. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Trad. Décio Pignatari. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MISKOLCI, Richard. Estéticas da existência e estilos de vida – as relações entre moda, corpo e identidade social. **Revista Iara** – Revista de Moda, Cultura e Arte, v. 1, n. 2, ago./dez. 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. 190 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

OMAR, Arthur. **Antropologia da face gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo**. Trad. Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha e Sônia Correa. Recife: S.O.S. Corpo, 1993.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Incurrigíveis, afeminados, desenfreitados: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. **Revista de Antropologia**, USP, v. 40, n. 2, p. 145-182, 1997.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Trad. Wladimir Freire. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Editora Vega, 1999.

VALVERDE, Monclar. **A instituição do sensível: uma hermenêutica da experiência estética**. Aracaju: Editora J. Andrade, 2018.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que subsidiou esta pesquisa durante a sua realização, nos anos de 2018 e 2019.

E meu imenso agradecimento a Tikal Babado e a Pai Amor por compartilharem suas experiências dissidentes.

A identidade construída pela aparência: a moda negra no contexto norte-americano

*The identity built by appearance: black fashion in the
North American context*



Deyse Pinto de Almeida¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7048-3763>

[**resumo**] O estudo das identidades surgidas ao longo do desenvolvimento das sociedades capitalistas é um processo muito rico em significados. As roupas funcionam como um meio de comunicação eficiente e fundamental no ambiente urbano, transmitindo informações de forma não verbal, mas que podem ser compreendidas por todos. Compartilhando uma experiência de sofrimento em comum, os afro-americanos construíram um repertório próprio de moda ao longo do século XX que foi importante para o reconhecimento e a identificação desse grupo frente à sociedade norte-americana. O objetivo deste trabalho é demonstrar a relevância das roupas para a juventude negra se reconhecer, recuperar suas origens e se orgulhar de sua imagem.

[**palavras-chave**] **Moda. Identidade. Afro-americano.**

[**abstract**] The study of identities that emerged during the development of capitalist societies is a process that is very rich in meaning. Clothes work as an efficient and fundamental means of communication in the urban environment, transmitting information in a non-verbal way, but that can be understood by everyone. Sharing an experience of common suffering, African Americans built their own fashion repertoire throughout the 20th century that was important for the recognition and identification of this group in the face of American society. The objective of this work is to demonstrate the relevance of clothes for black youth to recognize themselves, recover their origins and be proud of their image.

[**keywords**] Fashion. Identity. African-American.

Recebido em: 30-03-2020

Aprovado em: 18-06-2020

¹ Doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: deysepinto@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6521258393571120>.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar as articulações existentes entre a moda e o processo de formação da identidade do negro nos Estados Unidos. A identidade pode ser compreendida como um conjunto de valores e crenças compartilhado por um grupo de indivíduos. Peculiaridades que aproximam certas pessoas e também as distinguem de outras. Para Stuart Hall (2006) a identidade é construída a partir da interação do sujeito com a sociedade, em um diálogo contínuo com o mundo. Essa relação leva esse sujeito a projetar e a internalizar imagens e símbolos que irão constituir sua identidade em uma troca dinâmica e constante. Assim, a elaboração da identidade acontece na relação com as pessoas que mediam os valores, os sentidos e os símbolos, ou seja, a cultura, para o indivíduo.

As vestimentas não são apenas construções que imitam, são feições que marcam determinados desejos e valores. Existe um paradoxo que permeia esse campo, que mistura valores e mantém a indumentária em constante mutação. A moda é uma expressão da individualidade mas também é um fenômeno coletivo, a partir do momento em que determinado grupo se une e percebe semelhanças em seus interesses e aspirações, transmitindo a mesma mensagem por meio de um estilo. Essa contradição é a principal norteadora das sociedades contemporâneas, uma busca incansável pela liberdade de pensar e agir, valendo-se da diferença para obter destaque e afirmação no plano pessoal.

A representação da identidade pode ser utilizada como instrumento para a disputa de poder nas sociedades. Por se ligarem intimamente aos desejos e às vontades individuais, identidade e diferença podem ser manipuladas para manter determinado sistema de dominância ao mesmo tempo que abrem espaço para se construir um discurso de resistência. Nesse sentido, a moda contribui como um espaço rico para a observação das relações humanas em comunidade. Símbolo de status e colocação social, as roupas assumiram, ao longo do desenvolvimento da sociedade ocidental, um papel central nas formas de representação e comunicação. Gilles Lipovetsky (1989) destaca que a moda é um dos espaços sociais em que os indivíduos conseguem exercer sua liberdade e sua maneira crítica de enxergar o mundo, resultado do desejo de afirmação de uma personalidade que cada ser possui. Dessa maneira, ela pode ser compreendida como um suporte para a criação da identidade social do indivíduo.

As práticas culturais ocorridas durante a diáspora africana configuram um material rico de estudo e compreensão da adaptação e da resistência negra na América. Neste trabalho, apresentaremos uma breve trajetória da afirmação racial do negro em terras estadunidenses, enfatizando a importância do vestuário, nosso principal objeto de pesquisa.

Identidade e resistência

A forma de vestir representa uma expressão, uma manifestação particular que liga uma pessoa a um grupo social. Diana Crane (2006), em sua análise sobre o papel social da moda, enxerga que as roupas possuem uma capacidade de expressar aquilo que os indivíduos desejam. Assim, a forma como diferentes sociedades se vestem indica o modo como elas vivem e a análise das suas modificações nos permite compreender as mudanças do comportamento e da maneira de pensar de acordo com contextos diferentes. Ideias e sentimentos

podem também ser identificadas a partir do modo como as pessoas se vestem. “Pela aparência que assume, um indivíduo se situa em relação aos outros, como também em relação a si mesmo. Nessas condições, a moda é um dos meios que ele utiliza para se tornar ele mesmo” (ERNER, 2005, p. 220).

Diana Crane (2006) observa que desde o século XIX, as roupas possuem um significado diferenciado para a população negra nos Estados Unidos. A autora aponta que a apresentação pessoal dos negros nos espaços de sociabilidade era um momento muito importante, estar bem-vestido na igreja aos domingos era uma tradição e servia para construir uma imagem de homens, buscando acabar com a percepção de que eles eram apenas animais utilizáveis no mundo do trabalho e descartáveis quando fosse conveniente. Crane ainda acrescenta que para os jovens negros, vestir-se bem e andar pelas ruas do bairro, olhar e ser visto funcionava como um código de distinção importante. É preciso ponderar que, naquele momento, não existia um estilo próprio elaborado e consumido exclusivamente por negros. Em uma conjuntura em que o racismo era muito presente na sociedade norte-americana, a estratégia dos negros para alcançar a respeitabilidade almejada era imitar os signos de distinção daqueles que estavam em uma posição superior. Perceba que essa imitação não era feita com base na simples admiração ou aceitação de que a comunidade negra era inferior. Para compreendermos a moda vinculada a esse processo histórico, precisamos ter em mente a necessidade que um indivíduo possui em se representar, em se impor de maneira respeitável na sociedade em que habita.

FIGURA 1 – AFRO-AMERICANO NO SÉCULO XIX



FONTE: Disponível em: <http://www.old-picture.com/mathew-brady-studio/Robert-Small.html>.

Acesso em: 1 fev. 2015.

Stuart Hall (2003) acredita que essa apropriação de elementos da cultura dominante representava uma negociação de espaço por parte dos negros, uma forma de inserção e resistência, importante para a construção da identidade dos mesmos.

A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano [...] conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade. (HALL, 2003, p. 343).

Esse posicionamento do negro frente à cultura hegemônica inaugura a primeira experiência de inserção desse grupo em um campo simbólico que não lhe pertencia. Na figura 1, observamos Robert Smalls em fotografia feita em 1870. Escravizado que conquistou a sua liberdade durante a Guerra Civil, Smalls lutou pela igualdade entre brancos e negros no exército dos Estados Unidos, atuando como deputado na Carolina do Sul. Na imagem, vemos que Robert Smalls está vestido em conformidade com os padrões da classe média alta norte-americana e europeia do século XIX: casaco e calças, além da gravata, do colete e do relógio. Também chama atenção a presença do anel no dedo mínimo que era, frequentemente, associado à formação acadêmica. A assimilação do modo de vestir das classes dominantes era fundamental no século XIX, uma vez que as roupas transmitiam “informações tanto sobre o papel e a posição social daqueles que a vestiam quanto sobre sua natureza pessoal” (CRANE, 2006, p. 199).

Ao tratarmos da construção da identidade negra, não podemos deixar de citar a influência do fenômeno musical nesse processo. Assim como as roupas, a música atua como um veículo de comunicação, sintetizando experiências históricas e revelando uma interpretação pessoal a respeito do mundo. Nesse contexto, o surgimento do jazz na passagem do século XIX para o XX é nosso objeto de interesse, bem como a interlocução do ritmo com a moda. O jazz tem sua origem ligada aos subúrbios negros da cidade de Nova Orleans, no sul dos Estados Unidos. Em linhas gerais, o jazz pode ser definido como uma música de protesto. Resultado da política de segregação que separava os espaços públicos para brancos e negros que acabou levando estes a construir estratégias que amenizassem essa condição. Em “A história social do jazz”, o historiador Eric Hobsbawm (1986) destaca que a principal característica do ritmo é a improvisação e sua capacidade em misturar os instrumentos musicais considerados de elite (tal como o piano, o trompete, o saxofone) com a musicalidade de matriz africana, baseada nos spirituals². O compasso acelerado do jazz combinava perfeitamente com a atmosfera vivenciada nos Estados Unidos na segunda década do século XX. A prosperidade econômica e a industrialização avançada dos chamados “Anos Loucos” fascinavam e levavam todos a crer que o desenvolvimento humano e industrial não possuía mais limites. Pela primeira vez, a cultura afro-americana atingia um patamar de destaque, sendo admirada e consumida por outros segmentos sociais.

² Assim chamados os cantos entoados pelos escravos vindos da África que tinham como tema a saudade da terra natal, o sofrimento do trabalho forçado e o desejo por liberdade.

A popularização do jazz nos anos 1920 ocorreu simultaneamente a emergência do Harlem, bairro de Nova York, como capital da cultura negra. O fato é que no fim da Primeira Grande Guerra, os Estados Unidos firmavam-se como principal potência econômica e o estabelecimento de novas indústrias no norte do país levou a população negra a migrar para essa região em busca de empregos e de um ambiente racialmente mais tolerante. O Harlem recebeu trabalhadores com pouca instrução, mas também abrigou uma população afrodescendente letrada, instruída, que compartilhava suas experiências de cativo, luta por reconhecimento e emancipação. Assim surgia o movimento artístico-literário Harlem Renaissance, que defendia a autodeterminação dos negros e concedia, pela primeira vez na história, espaço para que as memórias, os desejos e as aspirações dessa comunidade fossem expostas no meio artístico. Nesse contexto, muitos autores reforçam a ideia de união da raça negra em defesa de uma identidade pura, que fosse completamente diferente do mundo pregado pela dominação dos homens brancos. O Harlem Renaissance abrangia prosa, poesia, escultura, pintura, dança e jazz, diferentes manifestações artísticas financiadas por uma elite branca que admirava a excentricidade e a diferença da cultura negra.

FIGURA 2 – O VESTUÁRIO NEGRO NA ERA DO JAZZ REPRESENTADO PELO MÚSICO LOUIS ARMSTRONG, EM 1927



FONTE: Disponível em: <http://musica.culturamix.com/estilos/jazz/louis-armstrong>.
Acesso em: 2 fev. 2015.

Na figura 2, conseguimos observar que apesar da grande visibilidade alcançada durante os anos 1920 e 1930, os músicos negros que se dedicavam ao jazz vestiam-se da mesma maneira que a elite branca do período: com uma silhueta elegante, calças mais frouxas, ausência do colete e um indispensável lenço no bolso do paletó mais amplo. Nesse momento, o comportamento social dos negros em ascensão se encontrava bem distante do estilo de vida das camadas mais populares, uma vez que eram os símbolos e os valores da elite branca almejados. É preciso esclarecer que essa conduta não significava uma negação das origens ou uma espécie de vergonha por ser negro. Conforme Silva (1990) observa em seu estudo sobre o comportamento dos afro-americanos na década de 1920,

a elite negra procurava, portanto, afirmar-se como negra, mas de forma oposta ao negro pobre dos porões. Procuravam marcar a alteridade e estabelecer suas fronteiras, a partir da afirmação contraditória da condição negra, porém sob os padrões brancos de conduta social. (SILVA, 1990, p. 112)

Ao investigarmos a evolução do vestuário na história humana é comum observarmos a existência de grupos minoritários que escolhem se encaixar nas normas e nos padrões vigentes em busca de colocação social. Kabengele Munanga (2009) pontua que se vestir como o branco era uma forma de os negros pretenderem a sua aceitação mas, na prática, não conseguiam a visibilidade almejada, tornando-se “macaquinhos de imitação”, ridicularizados pelo opressor. Dessa forma, “a liberação do negro deve efetuar-se pela reconquista de si e de uma dignidade autônoma” (MUNANGA, 2009, p. 43). Pela assimilação não viria a aceitação e as tensões existentes no plano social também podem ser divulgadas a partir da formação de novos conceitos e novas direções observadas nas maneiras de vestir.

A crise econômica deflagrada em 1929 atingiu em cheio o *Harlem*, com a diminuição dos empregos e a redução do apoio financeiro aos movimentos artísticos. No entanto, o impacto causado na era áurea não podia ser apagado e se manifestaria nas gerações seguintes. Em meados da década de 1930, em meio à discriminação econômica e social, emergia o *zoot suit*, um estilo de terno mais largo, menos tradicional, marcado pelas calças engomadas na altura da cintura e pelos paletós gigantesco (às vezes, com tamanho duas ou três vezes maior que o normal) que vinham até os joelhos, com ombreiras e, comumente, coloridos. Compunham o visual, enormes correntes douradas (ou relógios que nunca eram consultados), que desciam abaixo dos casacos, sapatos bicolores e chapéus que poderiam ter abas largas ou menores, utilizados bem ao alto da cabeça. De acordo com Diana Crane (2006):

Confeccionado em cores fortes (como azul-celeste), com chapéu combinando, usado com uma longa corrente dourada e um cinto com monograma, o terno zoot imediatamente identificava quem o vestia como parte de uma cultura diversa da branca, pois era oferecido apenas em bairros negros e usado somente por negros e hispânicos. O traje era uma afirmação contundente da identidade negra; representava ‘uma recusa subversiva a ser subserviente. (CRANE, 2006, p. 361-362)

Segundo Ted Polhemus (1994), essa releitura do terno ia de encontro a uma tendência do vestuário masculino que, desde o fim do século XVIII, apontava para uma postura

mais discreta, menos suntuosa, livre de extravagâncias, valorizando mais a ética do trabalho e o conservadorismo. O fato é que o estilo *zoot*³ representa uma nova etapa no processo de negociação dos afro-americanos com sua aparência e identidade, representado um avanço na maneira como os negros interpretam seus gostos e utilizam os elementos de vestuário que estão à sua disposição.

FIGURA 3 – CAB CALLOWAY EM PUBLICIDADE PARA O MUSICAL JAZZ STORMY WEATHER, EM 1943



"STORMY WEATHER" with LENA HORNE, BILL ROBINSON, CAB CALLOWAY and HIS BAND
and Katherine Dunham and her Troupe, Fats Waller, Nicholas Brothers

FONTE: Disponível em: https://www.insidehook.com/daily_brief/news-opinion/how-the-zoot-suit-defined-an-era-and-why-it-was-banned-by-the-government. Acesso em: 1 mar. 2020.

³ Os ternos em estilo *zoot* também foram muito populares entre os imigrantes de origem latina, sobretudo os mexicanos que chegaram em expressivo número aos Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1940.

Inicialmente, essa peculiar forma de se vestir era considerada apenas um exemplo de mau gosto, símbolo de uma população degenerada por natureza. De acordo com Patrice Bollon (1993), toda essa exuberância “encontrava razão de ser na sua ausência de razão, sua finalidade se confundia com a falta de finalidade” (BOLLON, 1993, p. 81). O que transforma o terno *zoot* em uma roupa ligada à subversão é a mudança no cenário social norte-americano provocada pela entrada do país na guerra. A partir de 1942, itens de primeira necessidade, tecidos incluídos, precisavam ser racionados. Todo o esforço deveria ser realizado para que as tropas aliadas fossem conduzidas à vitória. Nesse sentido, o Conselho de Produção de Guerra, nos Estados Unidos, determinou que a lã utilizada em ternos masculinos fosse reduzida a cerca de 26%, definindo assim o terno *zoot* como um artigo ilegal, antipatriótico (POLHEMUS, 1994). A proibição da silhueta larga não foi suficiente para tirar das ruas esse estilo. Quanto mais os *zooties* eram criticados, mais jovens sonhavam em possuir um (BOLLON, 1993). No entanto, essa insubordinação não conseguiu se livrar da intolerância de alguns grupos que se autoproclamavam “patriotas”. A partir de 1943 uma série de ataques foi dirigida àqueles que se aventuravam a utilizar o terno subversivo. Ted Polhemus (1994) destaca que algumas gangues formadas por jovens brancos, no sul da Califórnia, atacavam jovens negros que estivessem vestidos “fora dos padrões” deixando-os na rua sem roupa alguma. Polhemus acrescenta que é “neste momento de repressão que o terno *zoot* se transforma em um objeto de identidade para os negros, uma vez que se torna um uniforme, no sentido pleno da palavra, um distintivo de desafio, um marcador da comunidade e uma declaração ideológica” (POLHEMUS, 1994, p. 19). Essa subversão acabou servindo de prenúncio para os tempos que estavam por vir.

Um estilo em formação

A partir de 1960, o corpo dos jovens se transformou em uma ferramenta fundamental para a criação e a aplicação de ideias que iam de encontro à filosofia de seus pais e avós. Emancipação sexual, liberdade para as mulheres, combater guerras e reivindicar a igualdade racial eram algumas das plataformas de luta naquele momento. De acordo com Hobsbawm (1995), a destruição do passado, compreendido como um mecanismo social que vincula nossas experiências pessoais à das gerações anteriores, é uma das características principais do século XX, em especial da década supracitada. No contexto da luta pelos direitos civis no período, a moda foi um importante objeto na construção de uma identidade própria para os negros. Naquele estágio, buscava-se negar a supremacia da cultura europeia que havia mutilado os continentes americano e africano em busca de riqueza e poder. Os padrões do colonizador e do explorador precisavam ser superados, pois não expressavam os interesses das minorias que conduziam a aspiração por mudança. Segundo Pinho (2004), na maior

⁴ Tradução minha para: *To wear a zoot in 1943 was top put yourself on the line and within this context the garment became a uniform in the full sense of the word - a badge of defiance, a marker of community and an ideological statement.*

parte das colônias americanas, que receberam escravizados africanos, foi inserida a ideia de que os negros eram feios. A autora aponta que a cor escura da pele, em contraste com a aparência do branco europeu, era associada à sujeira, à impureza de uma alma já condenada aos piores destinos.

Para complementar a suposta feiura da cor, os cabelos crespos e os traços grossos revelariam a falta de refinamento e a agressividade do negro, já que as representações acerca do fenótipo denotariam características da índole ou dos “dons naturais”. (PINHO, 2004, p. 111)

O corpo negro recebeu as piores denominações possíveis. Muitos senhores de escravizados, que os usavam para todo o tipo de transporte, associaram a imagem do negro com o mau cheiro e a sujeira. Anos de dominação acabaram estigmatizando a aparência do negro que, mesmo após a abolição, precisava se esforçar para “melhorar a forma como se apresentava em público⁵” (PINHO, 2004, p. 111). A parte do corpo negro que melhor representa a contradição de possuir uma estética que não se encaixa no mundo é o cabelo. Ao rejeitar o fio crespo e adotar o padrão “liso europeu”, o afro-americano buscava uma inserção social ao mesmo tempo que via sua autoestima abalada, pois a imagem sonhada, nunca era alcançada. Por maiores que fossem os esforços e as manipulações químicas, aquilo que se via no espelho ia de encontro com tudo o que a mídia propagava, defendia e vendia. É por isso que uma mudança na relação do negro com seus cabelos foi de extrema importância para que eles se aceitassem e acabou se tornando pauta dos movimentos que lutavam pela afirmação dessa comunidade.

Se antes os homens utilizavam cortes bem curtos e as mulheres negras buscavam se pentear como as brancas, muitas vezes alisando seus cabelos, a partir da afirmação de suas identidades elas passam a assumir o formato natural dos cachos. A naturalidade, aliás, é associada à origem africana, que é a inspiração para a adoção de novos elementos de identificação. Essa forma de se apresentar demonstrou uma força tão grande que o penteado ganhou o nome do próprio movimento: *black power*⁶. Ainda que na contemporaneidade este termo seja unicamente utilizado para a definição dos cabelos crespos, essa não foi a única manifestação estética da ideologia. A tendência étnica também foi uma grande aliada na construção de um discurso próprio de afirmação. Defender o ideal “*Black*

⁵ Pinho (2004) ressalta em sua pesquisa que na contemporaneidade os negros ainda são julgados por sua aparência. A autora argumenta que, não muito raro, jovens negros são abordados por possuir uma “aparência suspeita”.

⁶ O termo “*black power*” teria surgido por volta de 1966, o ano em foi utilizado pela primeira vez em público. Após ser detido pela vigésima sétima vez, o estudante e ativista Stokely Carmichael teria gritado em um protesto que a única solução para a segregação seria a reivindicação de um poder negro (*black power*), que todos aqueles que sofriam pela segregação deveriam tomar para si a luta e brigar pela construção de uma nova sociedade.

is beautiful” significava a busca de uma origem pura, resgatando traços que se perderam nas mãos do colonizador.

Assumir que ser negro é bonito era assumir um orgulho da própria cor, do passado e dos ancestrais. Para transmitir essa mensagem, muitos jovens negros retornaram à África para adquirir uma inspiração que resgatasse e identificasse a liberdade de seu povo. As cores vibrantes e os tecidos coloridos foram os elementos escolhidos para a implantação dessa ideia. As batas, que no continente africano possuem o poder de identificar a posição social, política e religiosa dos indivíduos, foram transportadas para o Ocidente como exemplar de beleza e orgulho das origens. Adquirindo um novo significado, elas se tornaram símbolo da identidade afro-americana.

Essa modificação da percepção do negro a respeito do próprio corpo se insere em um contexto histórico bem específico no processo de construção de sua identidade. O chamado “Movimento pelos Direitos Civis” é a expressão mais singular da contestação de valores e ideias que relegavam ao negro um papel de submissão na sociedade norte-americana. Nascido em meados da década de 1950, esse movimento lutava contra o sistema de segregação racial que, sobretudo na região do sul dos Estados Unidos, julgava os afro-americanos inferiores e os privavam até mesmo da utilização de espaços públicos. A principal estratégia do grupo era não se valer da violência para expor seu ponto de vista e defender seus direitos. Seu principal expoente, o pastor Martin Luther King, defendia a desobediência civil (o não cumprimento de regras segregacionistas impostas pelos brancos preconceituosos) como caminho para alcançar a liberdade e a igualdade entre todos.

A repercussão dos primeiros protestos serviu de inspiração para a criação de novas manifestações, como as dos Panteras Negras. Fundado em 1966, os Panteras se organizavam em um partido que pretendia defender, por meio da força, o direito dos negros americanos. Cansados das perseguições, das prisões sem motivo e do puro preconceito da sociedade norte-americana esses manifestantes não viam outra solução a não ser utilizar armas para reagir à opressão. Com uma doutrina inspirada nos ideais marxistas, os Panteras Negras radicalizaram o discurso, atuando em diversas áreas, em uma busca incansável pela atenção de todos: protestos em locais públicos, passeatas e aparições armadas em bairros periféricos, que se transformavam em confronto direto com autoridades policiais, e até mesmo o oferecimento de ajuda material a comunidades negras mais pobres, agitaram o fim da década de 1960.

O movimento político dos Panteras Negras possuía, além de uma filosofia única, uma forma própria de identificação por meio do vestuário. As calças confeccionadas em jeans já eram comuns entre a juventude contestadora e conferiam a mobilidade necessária para os previstos confrontos com os policiais. O casaco na cor preta, geralmente feito em couro, possuía bolsos, artefatos utilitários para quem não podia carregar uma bolsa. Compunham ainda o visual a boina (retirada do signo militar) e as luvas negras, como podemos observar na figura 4. Esses eram os trajes revolucionários de quem estava pronto para o enfrentamento em defesa de seus ideais a qualquer preço.

FIGURA 4 – PANTERAS NEGRAS DURANTE A DÉCADA DE 1960 NOS EUA



FONTE: Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/10/fotos-raras-mostram-o-dia-a-dia-dos-panteras-negras-nos-anos-1960-e-1970/>. Acesso em: 25 jun. 2020.

O nascimento da moda *black*

O cenário político agitado pelos movimentos de afirmação dos negros teve uma influência direta nas manifestações musicais produzidas por esse grupo no período. Ainda na década de 1960 a música negra norte-americana, cada vez mais aceita por outros extratos sociais, ganha uma nova vertente conhecida como soul. As origens do soul encontram-se ligadas (assim como as do jazz) ao hibridismo entre a cultura do colonizador e a vivência trazida pelo africano do seu continente e de seus antepassados. Nesse caso específico, o ritmo é derivado da mistura da música gospel estadunidense com a profana, representada pelo estilo R&B. A ideia era resgatar a verdadeira música negra, atingir a alma, corrompida pelo contato com a indústria cultural branca e que, naquele momento, já não mais representava a classe de guerreiros que batalhava pela igualdade civil.

O soul é responsável por expandir a imagem do negro feliz com a sua aparência e, na década de 1970, tornou-se sinônimo de uma forma distinta dele se colocar socialmente em seus momentos de lazer. A preocupação em se vestir bem, se pentear bem, se apresentar bem, tal qual os antepassados do século XIX, não havia desaparecido. A questão era acrescentar novos símbolos que auxiliassem no processo de autoafirmação. Assim, as rou-

pas eram muito coloridas, óculos e chapéus eram exagerados, ternos, casacos, gravatas, tudo fazia menção ao excesso, incluindo os sapatos em estilo plataforma. Ainda que muitos militantes afro-americanos tenham protestado contra, a soul music foi rapidamente assimilada pelo mercado fonográfico, assim como a indumentária ligada ao estilo musical, que se tornou uma das principais referências da moda nos anos 1970.

FIGURA 5 – O ESTILO SOUL EM FOTOGRAFIA DE 1970



FONTE: Disponível em: <http://darkjive.com/tag/soul-train/>. Acesso em: 20 mar. 2015.

A dança é um elemento muito importante para aqueles que aderiram ao estilo soul. Ribeiro (2008) destaca que a dança soul privilegiava a elegância nos gestos e o relacionamento com o outro, fosse homem ou mulher. O momento reservado à dança nos bailes representa a consagração do indivíduo que consegue se destacar dos demais, garantindo a confiança e o respeito do grupo. O espaço da dança é também um espaço social, no qual o orgulho de ser negro era manifestado. Segundo Hermano Vianna (1987) em 1968 o soul havia sido incorporado pela indústria musical e já não possuía sua vertente revolucionária característica dos tempos em que as lutas negras por afirmação eram mais intensas. Ao serem assimiladas pelo mercado fonográfico, as canções soul, para muitos negros, já não eram mais a expressão de seus sentimentos.

Assim, em busca de uma autenticidade musical, uma variação do soul surge na virada da década de 1960 para a de 1970. O chamado funky, ou funk, emerge nos subúrbios norte-americanos para simbolizar o orgulho negro. A palavra funk possui múltiplos significados ao longo da história do afro-americano. Polhemus (1994) descreve que, no século XVII, o termo fazia referência ao odor dos escravos. Já durante a década de 1920, muitos músicos ligados ao jazz utilizavam a palavra para designar os aromas característicos da prática sexual. Ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970, os negros continuaram utilizando-a com conotação se-

xual, dessa vez ressaltando sua superioridade em relação aos brancos nesse quesito. O fato é que o sentido negativo ganhou um novo significado, e, de acordo no Herschmann (2000), passou também a identificar uma vertente da música negra novamente revolucionária, com ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos. Vianna (1987) acrescenta que, nesta época, anos 1970, o termo funk podia ser utilizado em tudo: um jeito de andar, uma rua, um bairro, uma dança e, é claro, uma roupa. Ted Polhemus (1994) descreve o estilo funk como uma abordagem sensual na maneira de se vestir. Buscando inspiração nos ternos *zoot*, as calças masculinas tinham a cintura alta e possuíam um ajuste apertado em torno da virilha e na parte inferior. Ao mesmo tempo, utilizava-se materiais caros, como a camurça e a pele de cobra. Completavam o visual o chapéu, os suspensórios e os cintos e as correntes dourados, como podemos observar na figura 6.

FIGURA 6 – Grupo GRUPO P – FUNK NA DÉCADA DE 1970



FONTE: Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Parliament-Funkadelic>. Acesso em: 3 mar. 2020.

Em seu trabalho sobre estilos urbanos, Polhemus (1994) destaca que, no início da década de 1970, os meios de comunicação das elites brancas estavam ainda maravilhados com a revolução da cultura hippie e, desse modo, demoraram para perceber as peculiaridades da indumentária *funk*. Naquele momento, surgia um novo estilo, o black. A partir da adoção pelos negros de determinados signos visuais, a moda transformava-se em um instrumento de protesto contra uma sociedade discriminatória, que precisava com urgência ser combatida. Era uma maneira eficiente de contestar as práticas que segregavam e asseguravam a manutenção do racismo na sociedade estadunidense. Uma forma de comunicação que conseguia ultrapassar as barreiras linguísticas e possíveis censuras e repressões. Em última instância,

a adoção pelos afrodescendentes de sua imagem, valorizando seus traços naturais, também foi importante para demarcar um sentimento de pertencimento e autoestima do grupo. A estética e a beleza provocam sentimentos e emoções que levam a empatia e a construção de valores comuns. Pela primeira vez os negros sentiam-se orgulhosos de sua cor, de seu cabelo, de seu estilo. Uma experiência que foi essencial para a solidificação da cultura negra no cenário mundial.

A moda hip hop

Os anos 1970 foram muito complicados no plano socioeconômico, marcados por uma grave crise no mundo capitalista. O historiador Eric Hobsbawm (1995) destaca que embora países desenvolvidos economicamente, como os Estados Unidos, não admitissem, naquele momento estava ocorrendo um verdadeiro desmoronamento da ideologia da prosperidade e da riqueza construída nas décadas anteriores. Esse panorama acabou por atingir em cheio aqueles que estavam mais vulneráveis a uma crise econômica: imigrantes vindos de países latino-americanos e, sobretudo, a população negra. Fragilizada após anos de restrições, uma boa parcela desse grupo residia nas áreas periféricas das cidades, onde vivia sob condições precárias, submetida a uma alimentação deficiente e, a um acesso limitado aos níveis superiores de educação e aos empregos que lhes oferecia uma remuneração abaixo do que era necessário para viver dignamente e adquirir perspectivas de crescimento profissional.

É nesse contexto que o hip hop surge nos Estados Unidos. Em sua investigação sobre o tema, Micael Herschmann (2000) enfatiza que o hip hop aparece como um forte referencial que permitiu a conformação de identidades alternativas e de consagração para os mais jovens, em um momento que os antigos bairros e instituições locais (onde eles encontravam a sua identificação) estavam sendo destituídos. Sintetizando uma nova forma de contestação da realidade pela comunidade negra, o movimento exibia à sociedade toda a condição subalterna que era reservada aos negros. Compartilhando uma experiência de sofrimento em comum, os afro-americanos tinham a consciência da inexistência de ações governamentais que se dedicassem a observar e a auxiliar na resolução dos seus problemas e acreditavam que foram os próprios órgãos de poder que os submeteram a essa condição. A partir dessa identificação de aspirações em comum, uma nova subcultura⁷ urbana surgirá, representando-se por meio de uma linguagem própria que inclui música, dança, moda e arte.

O hip hop é composto por três expressões básicas: o rap, o break e o grafite. Em linhas gerais, podemos definir o rap como a manifestação musical, o break sendo o estilo de dança e o grafite representando a identidade visual do movimento. O rap surge em terras norte-americanas no início da década de 1970, organizado por jamaicanos que procuravam melhores condições de vida e trabalho. Em busca do “sonho americano”, esses imigrantes chegavam à região do Bronx, em Nova York, levando seus hábitos culturais. Em sua terra

⁷ Subcultura é compreendida neste trabalho de acordo com o pensamento de Clarke, Hall, Jefferson e Roberts, (1976) que define o termo como uma manifestação cultural particular, resultado de uma subdivisão de uma cultura dominante, mas que representa as aspirações de uma classe social distinta.

natal os jamaicanos estavam acostumados a se expressar pelo *toasting*, uma forma musical na qual frases improvisadas eram colocadas sobre uma mixagem feita a partir de suas músicas preferidas. É importante ponderar que desde o período escravista há relatos de afro-americanos criando versos que expunham seus sentimentos e pensamentos enquanto trabalhavam ou manifestavam sua religião. A própria memória do povo africano é muito ligada à fala e aos versos, uma vez que a passagem dos costumes entre as gerações desse continente sempre foi por meio da oralidade, tendo a escrita adquirido importância bem tardiamente. O rap encontra-se intimamente ligado à fusão de tradições e novas leituras musicais que irão se encontrar com a tecnologia disponível em seu período de gestação.

Os primeiros temas abordados pelo canto rap foram as desigualdades sociais e o racismo presentes na sociedade norte-americana. As experiências pessoais ofereciam o material para que esses “trovadores contemporâneos” pudessem elaborar uma poesia urbana que rapidamente ganhou a simpatia daqueles que se identificavam com o que estavam ouvindo. Não havia fronteiras para o rap, bastava apenas apresentar criatividade e originalidade, que todos os assuntos podiam ser transformados em obras artísticas. Diferentemente de outros estilos musicais, que exigem do compositor um conhecimento apurado em instrumentos musicais, o rap era acessível mesmo àqueles que nunca haviam adquirido uma educação musical em suas vidas. Extremamente democrático, para rimar não era preciso ter dinheiro ou elaborados equipamentos musicais, esse novo estilo oferecia a todos a possibilidade de integração.

As roupas possuem um significado importante para aqueles que apreciam o hip hop. As vestimentas assumiram, ao longo do desenvolvimento do estilo, um papel importante na caracterização de seus apreciadores, tornando-se um símbolo de sua ideologia, servindo também como forma de expressão e posicionamento social. A pesquisadora norte-americana Elena Romero (2012), ao entrevistar os primeiros adeptos do movimento, percebe que a preocupação com a maneira de se vestir permeava a ideologia e as relações sociais dentro do grupo.

Os caras que se vestiam melhor conquistavam mais atenção e mais garotas. E se um cara fazia parte de uma equipe, além de estar bem vestido também estivesse fazendo música, ainda mais atenção apareceria em seu caminho⁸. (ROMERO, 2012, p. 11)

Romero (2012) também destaca que a importância da moda para o universo hip hop está muito além da simples busca pela diferenciação de jovens habitantes das periferias urbanas. Segundo a autora, a criação de um estilo próprio ligado ao hip hop representou a emancipação dos negros em sua maneira de se vestir, pois, a partir de então, a indústria da moda se viu obrigada a voltar sua atenção para eles, enxergando-os como consumidores específicos.

⁸ Tradução minha para: *The guys who dressed the best got the girls and attention. And if a guy was part of a crew that was doing music in addition to being best dressed, even more attention came his way.*

FIGURA 7 – DANÇARINOS DE BREAK EM 1981



FONTE: Disponível em: <https://allthatsinteresting.com/hip-hop-origins#2>. Acesso em: 5 mar. 2020.

Sue Van der Hook (2010) destaca que a moda ligada ao hip hop não é fruto da criação de estúdios especializados, ou idealizada por grandes mentes criativas. Pelo contrário, ela se inicia paralela ao movimento do fim dos anos 1970, nas ruas do Bronx em Nova York, de forma espontânea e sem controle. Nesse período, a escolha da indumentária se ligava muito à participação de cada indivíduo possuía no movimento. Para os dançarinos de break, a performance era o que conferia status entre o grupo, por isso as roupas escolhidas para as apresentações eram as de estilo atlético, que facilitavam a mobilidade e os identificavam em seu meio. Calças que remetiam a uniformes de equipes esportivas e camisetas justas eram os elementos mais utilizados. Além desses itens, recebiam também uma atenção especial os bonés que distinguiam e protegiam as cabeças durante as performances de dança no solo (POLHEMUS, 1994).

Os aspectos visuais adotados pelos membros da subcultura hip hop foram essenciais para que ela conquistasse visibilidade e atraísse a atenção de novos apreciadores. Nesse sentido, a mídia desempenhou um papel fundamental para que o hip hop ganhasse os Estados Unidos e se espalhasse também pelo mundo. Ao tentarmos compreender a relação do movimento hip hop com os veículos midiáticos, percebemos que ela é pautada em controvérsias, situada entre a dependência e a repulsão. De fato, como em todas as subculturas juvenis desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX, os meios de comunicação foram essenciais para a divulgação das ideias e dos pensamentos daqueles que ousavam

contrariar as rígidas regras da sociedade e manifestar suas vontades, transmitindo seus valores ou os encaixando na categoria da subversão, criminalizando os membros dessas manifestações juvenis.

Em meados dos anos 1980, o hip hop era descrito com muitas reservas pelos meios midiáticos. Eles, enxergavam os elementos característicos da subcultura como exemplares perigosos de uma rebeldia da periferia. O fato é que as canções eram consideradas agressivas demais e, por isso, não comerciais. Mesmo com a relutância da mídia em reconhecer os valores do rap, com o Run DMC, o estilo ganhava cada vez mais apreciadores. Em 1986, o grupo inovaria novamente ao conseguir ingressar no lucrativo mercado do vestuário. O Run DMC sempre utilizava em suas exibições tênis da grife Adidas sem o cadarço, sendo imitados por inúmeros jovens que os admiravam e seguiam. O sapato se transformou em uma espécie de marca, um signo próprio do grupo de rap, tão importante que mereceu dos mesmos uma homenagem na música *My Adidas*. Na canção, os rappers dão um destaque à construção da própria trajetória e ressaltam que dos tempos difíceis ao estrelato, o tênis estava lá. Da época em que possuíam apenas um calçado ao auge, quando podiam adquirir um par de cada cor, o Adidas sempre esteve presente. Essa passagem é muito bem descrita por Klein:

O mais recente capítulo na corrida do ouro do *mainstream* americano para a pobreza começou em 1986, quando os rappers do Run DMC deram uma nova vida aos produtos da Adidas com seu sucesso *My Adidas*, uma homenagem à sua marca favorita. [...] depois ocorreu a Russel Simmons, presidente do selo *Def Jam Records* do Run DMC, que os rapazes deveriam ser pagos pela promoção que estavam fazendo para a Adidas. Ele abordou a empresa de calçados alemã sobre a possibilidade de destinar algum dinheiro para a turnê *Together* de 1987. Os executivos da Adidas foram céticos a respeito de se associar com a música rap, que na época era rejeitada como moda passageira ou difamada como incitação à baderna. Para ajudá-los a mudar de ideia Simmons levou dois mandachucas da Adidas a um show do Run DMC [...] três mil pares de tênis foram atirados para o ar. Os executivos da Adidas sacaram seu talão de cheques com uma rapidez recorde. Durante a feira anual de calçados esportivos em Atlanta naquele ano, a Adidas revelou sua nova linha de calçados Run DMC: a Super Star e a Ultra Star- desenhados para ser usados sem cadarço (KLEIN citado por FOCCHI, 2006, p. 57).

A demonstração de adesão do segmento rap ao tênis Adidas levou os executivos da marca a repensar sua estratégia de vendas nos Estados Unidos. Até aquele momento, a empresa alemã estava em desvantagem no segmento, enfrentando a forte concorrência da Nike, que levava a preferência dos jovens estadunidenses, e da Reebok que dominava o mercado fitness. Com o Run DMC, a Adidas conseguia, enfim, estabelecer um público-alvo para seus produtos, podendo ampliar sua participação no mercado.

FIGURA 8 – PEÇA PUBLICITÁRIA DA ADIDAS COM O GRUPO RUN DMC EM 1987



FONTE: Disponível em: <http://forum.exotics4life.com/showthread.php?11147-VIDEO-RUN-DMC-feat-A-Trak-Unite-All-Originals>. Acesso em: 17 jan. 2015.

A parceria entre a Adidas e o Run DMC foi significativa para que a moda hip hop superasse as fronteiras da periferia e conseguisse se tornar um exemplar da cultura urbana. Era a primeira vez que personalidades que não eram ligadas à área esportiva faziam propaganda de um tênis (ROMERO, 2012), o hip hop mostrava sua força junto ao público juvenil estadunidense. Aos poucos, itens típicos do vestuário de b. boys e rappers eram vistos nas ruas de todo o país. Seja a jaqueta *bomber*⁹, seja o tênis esportivo, seja um *label-festooned*

⁹ As jaquetas *bomber* têm sua origem no exército estadunidense e possuem como característica o corte pela cintura e abertura frontal, normalmente fechadas com elásticos na cintura e nos punhos para não deixar o frio entrar.

*hooded sports- top*¹⁰, todos utilizavam algum elemento ligado ao mundo hip hop. Ao mesmo tempo em que a música se tornava conhecida, as roupas passaram a ser objeto de desejo e consumo (HOOK, 2010).

A popularização levou aqueles que se identificavam com a ideologia do movimento a criar códigos para se diferenciar de quem fazia compras somente pela notoriedade do estilo (POLHEMUS, 1994). Os reais membros da subcultura precisavam de uma nova maneira para aproximar aqueles que conheciam a ideologia e afastar os que apenas os imitavam, sem o real conhecimento da mesma. É nesse contexto que subgrupos passam a existir de uma maneira mais visível dentro do hip hop. Enquanto alguns membros irão escolher diferentes marcas esportivas como suas preferidas, outros rappers buscam outras formas de representação. Ted Polhemus destaca a atuação do grupo Public Enemy que começa a valorizar, em suas vestimentas, características como o preto, as estampas camufladas e os grandes casacos que elevavam a indumentária do movimento a uma categoria mais combativa, ao mesmo tempo que buscava inspiração na própria história do povo afro-americano. Segundo Leal, a importância do Public Enemy, reside no fato desse grupo levar para o rap um conteúdo mais politizado, ligado à história do negro nos Estados Unidos, o que elevava o rap a um novo estágio, relacionado à cultura e ao conhecimento.

Em meio à mesmice que dominava o rap, surge em Nova York, em socorro não apenas ao hip hop, mas à toda América negra, o Public Enemy. Inspirado na luta dos líderes Martin Luther King, Malcolm X e de grupos ativistas como os Panteras Negras, o Public Enemy traz uma mensagem politizada ao povo afro-americano em seu primeiro álbum *Yo! Bum rush the show*. Vestimentas africanas se misturam ao visual pesado do gueto e medalhões artesanais com os desenhos do continente africano gravado (conhecidos como zulu) assumem o lugar das pesadas correntes de ouro. Pode-se dizer que, nesse momento, o rap torna-se de fato a trilha sonora da resistência negra nos EUA. (LEAL, 2007, p. 88)

Podemos perceber na figura 9 que o Public Enemy adota um vestuário que acompanha a filosofia de enfrentamento do grupo à mídia americana e à sociedade que ainda discriminava a população negra. Chama atenção a utilização de grandes relógios pendurados no pescoço em vez das correntes usadas pelo Run DMC. A postura adotada pelo P.E. não condizia com a utilização de joias ou artefatos que os ligasse ao luxo do sistema capitalista que tanto criticavam.

¹⁰ Casaco em moletom com capuz e bolsos frontais, exibindo um bordado da marca.

FIGURA 9 – PUBLIC ENEMY EM FOTOGRAFIA PROMOCIONAL EM 1987



FONTE: Disponível em: <http://images.frompo.com/4656b9af10eba4ad83b71467d56752dc>.

Acesso em: 20 mar. 2015.

Sue Vander Hook (2010), em seu estudo sobre as principais características da moda hip hop, destaca que não importava a maneira como se expressavam, os *hip hoppers* usavam a roupa para quebrar paradigmas e se firmar tanto no mercado fonográfico quanto na sociedade. A vestimenta era utilizada como um mecanismo para chamar a atenção de todos para a emergência dessa nova manifestação jovem. Um exemplo dessa espécie única de utilização da roupa como fonte de significado foi a incorporação na indumentária das calças *saggy* no início dos anos 1990. As *saggy jeans* são calças largas, adquiridas um ou dois números a mais que o necessário por seus usuários. Elas foram adotadas pelos rappers em alusão aos uniformes penitenciários que, pela padronização, muitas vezes são em tamanho maior do que o utilizado pelos detentos. A impossibilidade de usar cintos (para que acidentes fossem evitados) fazia com que as calças caíssem, mostrando parte da roupa íntima. Ao saírem da prisão, muitos ex-detentos continuavam utilizando esse tipo de calça, como uma espécie de respeito pelo seu passado no território em que conviviam. A aproximação de alguns rappers com esse universo elevou a *saggy jeans* para o “guarda-roupas do estilo”.

FIGURA 10 – O RAPPER TUPAC SHAKUR COM ELEMENTOS DA MODA HIP HOP



FONTE: Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Tupac_Shakur. Acesso em: 1 abr. 2015.

A silhueta exagerada era, muitas vezes, combinada com acessórios esportivos, como os bonés de beisebol, usados em geral com a aba para trás (STEVENSON, 2012). Também compõem o visual *oversize* peças que fazem parte do uniforme de jogadores de basquete, principalmente camisas. Esse esporte é muito popular nas periferias estadunidenses graças à existência de quadras populares e ao baixo custo para a sua prática. Por isso, os grandes destaques do esporte em nível nacional são oriundos dessas comunidades, tendo convivido de perto com o mesmo universo que deu origem ao hip hop. Assim, ocorreu um verdadeiro intercâmbio de influências entre o esporte e a subcultura: rappers usavam itens de atletas do basquete e atletas se vestiam com signos do hip hop.

A fama adquirida por meio da divulgação em massa das músicas, proporcionou à juventude que se dedicava ao rap uma ascensão financeira até então não experimentada. Mansões, carros exclusivos, festas e outros luxos que o dinheiro proporciona, passam a ser usufruídos e exibidos pelos rappers. Esse novo status econômico alcançado acabou se refletindo também na maneira como os músicos se vestiam. Assim, novas representações foram surgindo e novos signos incorporados. Trata-se da adoção de artefatos com valores

simbólicos e econômicos ao visual de rappers, que passam a utilizar enormes cordões e pulseiras em ouro ou prata, muitas vezes cravejados de pedras preciosas. Os adeptos dessa significação ficaram conhecidos como *Bling Bling*¹¹, ou simplesmente *Bling*, em referência ao barulho que as grossas correntes faziam ao bater uma na outra. A incorporação de joias não era exclusividade dessa vertente. Na realidade, desde os primórdios do rap, esses objetos já apareciam no visual de seus adeptos. O *Bling* consagra o exagero, o excesso.

FIGURA 11 – RAPPER JON LIL ÍCONE DO ESTILO BLING EM 2011



FONTE: Disponível em: <http://www.thegroundmag.com/hip-hop-fashion/>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Para Hook (2010), a utilização das joias representa uma busca por individualidade já que, em sua forma, personificam um gosto por meio de uma forma representada, ou simplesmente trazem o nome de cada adepto da vertente. Nos anos 2000, alguns rappers passaram também a ostentar acessórios específicos em seus dentes. Os chamados *Grillz* são placas confeccionadas em metal ou pedras preciosas e se tornaram um acessório de moda, um verdadeiro símbolo de status (HOOK, 2010), marcando a era em que os rappers se transformaram em superestrelas, influentes em suas comunidades de origem e em outras áreas que antes os ignoravam.

¹¹ De acordo com Hook (2010) esse termo foi utilizado pela primeira vez no fim dos anos 1990 pelos rappers Lil Wayne e B.G. em músicas que retratam o cenário de riqueza e poder adquirido pelos rappers. Em 2003 a palavra foi incluída no *Dicionário Oxford*.

O sentimento de poder demonstrado, sobretudo pelos rappers no palco, representava tudo aquilo que a juventude afro-americana idealizava ser. O rap é responsável por divulgar um estilo de vida de sucesso, no qual o negro se destaca de forma positiva. Os rappers americanos foram responsáveis por introduzir uma nova relação entre as grifes de luxo e o mercado, celebrando, por meio de suas músicas e da indumentária um estilo de vida que até então não se identificava com uma população oriunda de locais economicamente desprivilegiados. Assim, os jovens das periferias começam a cobiçar essa posição favorecida, buscando formas de imitar a imagem dos rappers, principalmente no que tange a maneira de vestir. Elena Romero (2012) observa que a partir do momento que os artistas do gênero perceberam que eram influenciadores de tendências e que milhões de fãs os seguiriam, passaram a idealizar suas próprias marcas no ramo do vestuário.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho procuramos apresentar a moda como item fundamental na formação da identidade do negro norte-americano. Percebemos que a escolha de um repertório próprio de roupas foi importante para a formação da identidade do grupo, servindo como fonte de distinção destes em relação a si mesmos e aos outros, fazendo com que uma parcela da juventude negra se reconhecesse como indivíduos, se orgulhasse de suas origens e construísse uma interpretação positiva a seu respeito.

A construção da identidade do jovem de descendência africana no contexto contemporâneo é resultado de um processo que transcende as questões raciais, uma vez que chama a atenção para a situação de desprestígio à qual milhares de pessoas estão submetidas nas periferias das grandes metrópoles do continente americano. Nesse sentido, a cultura musical construída pelos negros foi fundamental para que eles se reconhecessem como sujeitos, abrindo espaço nos meios midiáticos a fim de que os jovens pudessem se identificar com figuras que não mais reproduziriam os estereótipos negativos criados pela cultura dominante.

A instrumentalização do vestuário pelo afro-americano foi uma das estratégias de resistência à dominação e de inserção social desse grupo. Sabemos que o processo de construção das identidades é aberto, que toma novos significados e se reinventa continuamente. Por isso, sabemos que o hip hop não encerra esse fenômeno, embora faça parte de um novo momento do posicionamento social de uma juventude historicamente marginalizada. Além disso, estamos cientes da existência de outras manifestações juvenis no campo da moda e da música, datadas da mesma época histórica, que influenciaram o jovem negro e seu posicionamento social.

Por meio do intercâmbio cultural, característico da segunda metade do século XX, a música e a moda criada por negros norte-americanos foram divulgadas e influenciaram movimentos de afirmação por todo o continente. Nesse sentido, as roupas funcionaram como mediadoras de um sentimento de orgulho e de alteridade, fazendo com que o jovem afro-americano se identifique, chamando atenção para sua existência, suas demandas e suas reivindicações.

Referências

BOULON, Patrice. **A moral da máscara:** merveilleux, zazous, dândis, punks, etc. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social.** Classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

ERNER, Guilherme. **Vítimas da moda?:** como a criamos, por que a seguimos. São Paulo: Ed. Senac-SP, 2005.

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip hop:** cultura e política no contexto paulistano. 2005. 206 p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, USP, 2005.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. **Cultura hip hop e marcas alternativas:** a presença da ideologia e das estratégias mercadológicas. 2006. 179 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2006.

GILMAN, Sander L. Black bodies, white bodies: toward an Iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature. *In: Critical inquiry* vol. 12, n. 1, p. 204-242. Published by: The University of Chicago Press Article Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343468>. Acesso em: 10 dez. 2014.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro:** modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

GIMENO, Patrícia Curi. **Poética versão:** a construção da periferia no rap. 2009. 169 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 24, 2006, p. 68-75.

HALL, Stuart. & JEFFERSON, Thomas. **Resistance through rituals;** youth subcultures in post-war Britain. London – Huchtinson and Co, CCS, University of Birmingham, 1976.

HERSCHMANN, Micael. (org). **Abalando os anos 90: funk e hip hop**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro – Editora UFRJ, 2000.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Trad. Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HOBBSAWM, Eric. J. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOK, Sue Vander. **Hip hop fashion**. Mankato: Capstone Press, 2010.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip-hop!:** despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

POLHEMUS, Ted. **Streetstyle: from the sidewalk o the catwalk**. London: Thamesand Hudson, 1994.

ROMERO, Elena. **FreeStylin' how hip hop changed the fashion industry**. Connecticut: Praeger, 2012.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Os Sub-urbanos e a outra face da cidade - Negros em São Paulo (1900- 1930): cotidiano, lazer e cidadania**. 1990. 195 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 1990.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1988. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

STEVENSON, N.J. **Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander Mcqueen**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

STOUTE, Steve; RIVAS, Mim Eichler. **The tanning of America**: how hip hop created a culture that wrote the rules of the new economy. New York: Penguin Group, 2011.

VIANNA, Hermano. **O baile funk carioca**: festas e estilos de vida metropolitanos. 1987. 108 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ), Rio de Janeiro, 1987.

XAVIER, Giovanna. Segredos de penteadeira: conversas transnacionais sobre raça, beleza e cidadania na imprensa negra pós abolição do Brasil e dos EUA. **Estud. Hist. (RioJ.)** Rio de Janeiro v. 26 n. 52 – july/dec. 2013. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862013000200009&script=sci_arttext. Acesso em: 15 jan. 2015

Influências dos tecidos e das estamparias africanas na identidade e na cultura afro-brasileiras

The legacy of African fabrics and stamping to afro brazilian identity and culture



Julia Vidal¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4083-2699>

Dyego de Oliveira Arruda²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9514-284X>

[resumo] Este artigo se propõe a apresentar os tecidos e as estamparias africanas como veículos de identidades híbridas, que constroem uma trama de saberes ao longo de suas articulações econômicas, culturais e sociais. Por meio de pesquisas bibliográficas e entrevistas, pretendemos compreender o papel social dos tecidos Wax, Adinkra e Ofi/Pano da Costa como patrimônios culturais que preservam e transmitem aspectos da história e da filosofia, além de valores e normas socioculturais, dos povos da África. Esses tecidos ganham importância ao se apresentarem como telas de representação do jogo de identidades africanas e renovações identitárias afro-brasileiras. Para o fortalecimento da memória e conscientização das contribuições africanas no Brasil, propomos o estudo dos tecidos africanos, de suas narrativas em estamparias e dos seus usos cotidianos como ferramentas de autoinscrição e de difusão do legado de resistência dos povos africanos em diáspora pelo mundo.

[palavras-chave] **Tecidos. Moda. Estamparia. Identidade afro-brasileira. Cultura.**

[abstract] This article aims to present African fabrics and prints as conduit of hybrid identities, which build a web of knowledge along their economic, cultural and social articulations. Through bibliographic research and interviews, we aim to understand the social role of Wax, Adinkra and Ofi/Pano da Costa fabrics as cultural heritages that preserve and conveys aspects of history, philosophy, values and sociocultural norms of the peoples of Africa. These fabrics become increasingly important as they present themselves as a representation screen of African identities and Afro-Brazilian identity renewals. In order to strengthen the national memory and to raise the awareness of African contributions in Brazil, we propose the study of African fabrics, their stamping narratives and their everyday uses as a tool for spreading the legacy of resistance of African peoples in diaspora throughout the world.

[keywords] Fabrics. Fashion. Stamping. Afro-Brazilian identity. Culture.

Recebido em: 30-12-2019

Aprovado em: 17-05-2020

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER) do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), Rio de Janeiro, Brasil. É designer de moda e professora do Instituto Europeu de Design (IED), no Rio de Janeiro. E-mail: julia@juliavidal.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5696333406832552>.

² Doutor em Administração de Organizações pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou estágio de Pós-Doutorado em Administração na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). É professor do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), no Rio de Janeiro, credenciado no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER) da instituição. E-mail: dyego.arruda@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5222976964204691>.

Aspectos introdutórios

Ao longo dos processos históricos de constituição dos Estados modernos, seja na Ásia, na Europa ou nas Américas, os povos originários da África foram (e ainda são) agentes ativos no desenvolvimento da civilização humana, legando elementos identitários, costumes, ritos, indumentárias e expressões artísticas às sociedades contemporâneas (NASCI-MENTO; GÁ, 2009; SILVA, 2018).

Os alimentos, as matérias-primas, as vestimentas e os próprios sujeitos provenientes do continente africano influenciaram hábitos e formas de expressão presentes no cotidiano do brasileiro (FERREIRA, 2019). Nesse ínterim, o consumo corriqueiro de feijoada ou mesmo de acarajé, a presença do samba como gênero musical característico do país, além do tradicional culto a determinados orixás, no âmbito da umbanda ou do candomblé, são alguns poucos exemplos da miríade de múltiplas influências, diretas ou indiretas, dos povos africanos na constituição de uma trama de elementos identitários do povo brasileiro (SANSONE, 2000).

Entre as extensões das diversas culturas do continente africano no Brasil, vale destacar os legados relacionados à produção têxtil, em forma de tecidos estampados e vestimentas tradicionais da indumentária afro-brasileira. Ao perpetuar histórias e costumes, os tecidos e as estamparias alcançaram uma dimensão de patrimônio cultural uma vez que permitiram o exercício de alinhar identidades culturais por meio de cores, matérias-primas, formas de produção, símbolos e narrativas culturais (CARISE, 1974).

Histórias em formas de símbolos decorativos em tecidos são uma tradição lembrada e revivida de forma ancestral no cotidiano, e vão além das fronteiras dos países de origem, ampliando o senso de comunidade e a identidade africana na diáspora pelo mundo.

Neste artigo, apresentaremos os tecidos e as estamparias Wax³, Adinkra e Ofi/Pano da Costa como formas de escrita não tradicional; como um sistema de transmissão de saberes que se liberta da tradição logocêntrica⁴ e nos apresenta maneiras diferenciadas de saberes cognitivos instaurados em uma compreensão semiótica relacionada aos símbolos, às produções, às representações e às tradições culturais africanas vivas pelo globo.

A escolha desses tecidos se deu em função de eles terem se difundido, na diáspora, como patrimônio simbólico e identitário das múltiplas “Áfricas”, sobretudo a nigeriana e a ganesa, no Brasil. Suas estamparias e tramas veiculam filosofias ancestrais milenares, narrativas e tradições de produção têxtil, ao passo que suas origens e suas ressignificações são valiosas para que possamos compreender a complexidade de identidades híbridas constantemente (re)valorizadas ao longo dos inúmeros trânsitos territoriais e rotas comerciais.

³ Vale salientar que o tecido Wax, muito embora seja fisicamente fabricado na Holanda, é compreendido, no âmbito deste estudo, como um tecido africano, uma vez que a “produção” dos seus significados e usos mais correntes estão fortemente relacionados à história e à cultura dos povos africanos. Mais adiante retomaremos esses aspectos, com base nas entrevistas realizadas para a construção deste artigo.

⁴ A tradição logocêntrica refere-se à dimensão epistemológica que coloca a palavra como o centro do conhecimento. Dessa maneira, toda forma de transmissão de conhecimentos e saberes estaria centrado na comunicação pela palavra.

Sendo assim, vale dizer que os tecidos assumem grande importância à medida que se mostram como tela de representação para o melhor entendimento do processo de construção da identidade afro-brasileira. Nas palavras de Hall, “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006, p. 48).

A partir dos fios, das tramas, das estamparias, dos trânsitos comerciais e dos usos dos tecidos, podemos compreender a complexidade, a diversidade e a hibridez provenientes do continente africano, além das novas identidades assumidas, potencializadas e (re)valorizadas no território brasileiro (GILROY, 1993).

De todo modo, ante à contextualização acima apresentada, uma questão de pesquisa que por ora surge é a seguinte: de que modo tecidos e estamparias de origem africana contribuíram para a constituição da identidade e da cultura afro-brasileiras?

Portanto, com base na supracitada problemática de pesquisa, o presente artigo tem como objetivo compreender as potenciais influências dos tecidos e das estamparias Wax, Adinkra e Ofi/Pano da Costa na composição de elementos identitários e culturais no Brasil.

Julgamos que um processo de reflexão em torno da problemática e do objetivo deste artigo representa um esforço relevante, principalmente para que se possa valorizar e catalisar a potência da cultura africana em diáspora pelo mundo, sobretudo no que tange às contribuições da África para a constituição da identidade e da cultura do povo brasileiro.

Identidade e cultura afro-brasileira: apontamentos preliminares

Ao longo da história, o conceito de identidade passou, constantemente, por reformulações e reinterpretções. Stuart Hall (2006) relaciona o processo de construção de tal construto teórico com períodos históricos, sinalizando que no Iluminismo, a identidade do sujeito possuía um caráter fixo, individualista e calcado na razão. Segundo o mesmo autor, com a maior complexidade inerente à vida nas sociedades ditas “modernas”, a identidade passa a ser estabelecida de forma relacional, ou seja, a partir das inter-relações com os demais membros da comunidade. Por fim, com o advento da pós-modernidade e da sociedade em rede, a identidade passa a ser mais fragmentada e difusa, implicada em uma verdadeira troca de hábitos, comportamentos, costumes e ritos que notadamente fizeram com que as pessoas manifestassem performances cada vez mais variadas, transformadas e, portanto, fluidas (HALL, 2006). Nesse cenário, as tensões entre as identidades são deflagradas pelas novas articulações em decorrência dos contatos contínuos com o “outro”, representado nas diferenças, em choque ao longo dos processos de interação social.

Paul Gilroy (1993), ao analisar a perspectiva identitária das pessoas negras em diáspora pelo mundo, apresenta o conceito de dupla consciência, no qual os sujeitos são e não são negros, são e não são europeus, são e não são modernos, assumindo uma duplicidade anunciada anteriormente por Du Bois (1994), que ressaltava a dualidade da perspectiva colonial vivida na modernidade como “[...] dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que o impede de se dilacerar” (DU BOIS, 1994, p. 2)⁵.

⁵ Tradução nossa para: “[...] two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder”.

Nesse ínterim, pode-se perceber a perspectiva da identidade como uma dualidade, ou seja, um determinado corpo, ao manifestar-se, seria a morada de duas almas, duas formas de pensamento, muitas vezes antagônicas, não raro, imbricadas e coerentes com determinados papéis que se quer assumir ao longo das interações sociais (GOFFMAN, 2014). Nesta pesquisa foi possível perceber – conforme descreveremos mais adiante – que os tecidos assumem, em muitas circunstâncias, identidades duplicadas, em um verdadeiro jogo de disputas de significados.

Vale dizer que a era pós-moderna caracterizou-se por um processo contínuo de renovações, por uma dinâmica em que as identidades, em constante articulação, irão revelar-se fragmentadas e fraturadas e, em seus trânsitos, serão (re)construídas por meio de tramas que compõem discursos, práticas e expressões artísticas. O processo de identificação será constantemente ressignificado pelo sujeito durante a experiência da modernidade, transformando-se continuamente dentro dos sistemas culturais que o rodeiam, inaugurando as identidades complexas, contraditórias, deslocadas e híbridas.

As identidades híbridas irão se configurar por meio de enlaces dos trânsitos continentais, migrações nacionais e regionais, nos meios de urbanização e de globalização, tornando-se tramas de negociações de identidades deslocadas, em constantes (re)apropriações. No transcurso da globalização, instaura-se um sistema de circularidade de ideias e culturas, além da ampliação de universos simbólicos, que se torna um marco de referência para a criação de identidades e de estratégias de sobrevivência tanto das camadas populares quanto das elites.

Como bens culturais, os tecidos e as estamparias étnicas serão comercializados e apresentados para novos mercados consumidores. Para se fazerem presentes em territórios e no cotidiano de outras culturas, irão incorporar símbolos, articular tradições e tecnologias, além de participar de novas formas de representação. Suas identidades irão assumir cotidianamente uma assimilação do particular (ou local) ao universal, somada a uma (re)invenção das tradições, mútua e continuamente.

Nesse ambiente em que se configuram as culturas híbridas, faz-se o jogo de (re)configurações culturais, no qual poderemos perceber disputas de narrativas identitárias que evidenciaram a dupla consciência, anteriormente associada aos interesses do capital, próprios das indústrias que buscam extrapolar fronteiras e ganhar maiores parcelas do mercado consumidor.

As apropriações culturais acontecerão nesse contexto e estarão em disputa, podendo haver o apagamento de um discurso ou de uma cultura pelo outro. O problema das apropriações culturais dá-se quando, na disputa por uma ampliação de mercado, uma cultura hegemônica reforça sua preponderância, afirmando-se a partir do apagamento da autoria e da origem de símbolos e tradições de uma cultura pela outra (WILLIAM, 2019).

A característica fundamental desses processos é não se tratar mais de identidades nacionais que, descoladas, se mantém em novos territórios. Aqui abordamos identidades que, ao longo de suas viagens, tornam-se abertas, incorporam outras identidades, ampliam-se, assimilam e/ou apagam etnicidades e símbolos, configurando novas formas de existências após seus trânsitos.

Dessa forma, chamamos a atenção para o corpo como “espaço” que irá (re)territorializar, incorporar e apresentar as negociações identitárias resultantes dessa trama, que não

se constitui de retalhos costurados entre si, mas se apresenta como um novo tecido, no qual cada fio confere a diversidade e os entrelaçamentos que darão origem a uma estética. Rodrigues Jr. (2018) vai discutir o corpo como espaço quando apresenta o conceito de “corpo terreiro” (RODRIGUES JR, 2018, p. 84), evocando o termo “terreiro” como local que materializará memórias e tradições africanas, para uma vivência dessas experiências diaspóricas no corpo afro-brasileiro.

Os corpos das diversas “Áfricas” chegam ao Brasil com suas marcas, seus cortes, seus penteados de cabelo e suas amarrações em tecidos, em uma dinâmica na qual essas expressões estéticas se apresentam como elementos identitários de diferentes origens étnicas africanas. Ao longo das lutas por direitos civis e pela valorização da cultura afro-brasileira, esse corpo será o espaço que vai apresentar os “saberes estético corpóreos”, como ressalta Gomes (2017, p. 76), que também descreverá esse evento como “movimento negro educador” (GOMES, 2017, p. 75).

Dessa forma, podemos apontar como saberes estéticos as estampas africanas que pousam sobre esse corpo, agora brasileiro, veiculando símbolos de diversas identidades culturais e atribuindo vida a uma moda política e afro-brasileira em novo território.

Delineamentos metodológicos da pesquisa

Para seguirmos refletindo sobre os tecidos africanos como patrimônios que perpetuam símbolos, tradições, saberes e identidades, empreendemos uma pesquisa empírica, em que foram utilizados como critério de seleção, para fins de análise, os tecidos de maior representação comercial, produção e uso por afrodescendentes brasileiros no século XXI.

Sendo assim, este estudo se debruçou em três tecidos africanos de grande difusão no Brasil, o Ofi/Pano da Costa, o Adinkra e o Wax. Tais tecidos foram escolhidos – conforme já se fez menção na introdução deste trabalho – por serem usados cotidianamente, em territórios africanos e no Brasil, como símbolos de identidade afro-brasileira na atualidade. Sua origem e suas ressignificações foram valiosas para que pudéssemos compreender a complexidade de identidades híbridas constantemente (re)valorizadas ao longo dos seus inúmeros trânsitos territoriais e rotas comerciais.

Para a obtenção dos dados necessários para a pesquisa, conduzimos uma análise qualitativa e interpretativa de documentos bibliográficos que concentram informações alusivas ao comércio de tecidos africanos e afro-brasileiros, imagens do seu uso no cotidiano, além dos registros fotográficos do acervo dos autores e de comerciantes de tecidos africanos no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador (os principais centros de difusão e de comercialização dos itens sob análise neste estudo).

Ademais, foram realizadas três entrevistas com pessoas, atualmente residentes no Brasil, que desempenham atividades relativas ao comércio de vestimentas ou de tecidos africanos e que conhecem profundamente os detalhes dos significados e usos inerentes aos panos.

Em conformidade com os princípios que regem a ética na pesquisa, vale frisar que as três pessoas entrevistadas receberam um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

(TCLE) em que foram especificados os detalhes do estudo e o compromisso dos investigadores em usarem os dados para fins estritamente acadêmicos. As três pessoas que efetivamente concederam a entrevista assinaram o TCLE – atualmente, arquivado com a equipe que coordenou a pesquisa.

Com o propósito de manter sob sigilo a identidade dos depoentes, adotaremos o expediente de identificá-los por intermédio de categorias institucionais, relacionadas ao desempenho profissional das pessoas. Portanto, os entrevistados serão designados, ao longo da análise e da discussão dos resultados deste estudo, como comerciante (entrevistado C), administrador (entrevistado A) e estilista (entrevistado E).

A escolha dos sujeitos de pesquisa se deu pelo critério de buscar pessoas naturais do continente africano e que, atualmente, possuem protagonismo nos esforços de difusão dos tecidos africanos no Brasil. Sendo assim, os entrevistados perfazem atores que compreendem as culturas africana e brasileira, e estão aptos para o fornecimento de informações que nos propiciem estabelecer paralelos e articulações identitárias e suas formas de representação.

Em resumo, o “comerciante” é nigeriano e vive entre suas casas na Nigéria e no Rio de Janeiro, comercializando tecidos e roupas para lojistas. O “administrador” é da Costa do Marfim e vive em São Paulo; é professor e administrador de uma loja que vende tecidos africanos para estilistas e consumidores finais. A “estilista” é angolana e vive no Rio de Janeiro, tem sua própria marca de moda, cria coleções reproduzindo estamparias tradicionais africanas e vende tais produtos para consumidores finais.

Vale dizer, por fim, que as três entrevistas foram gravadas com o consentimento pleno dos participantes para posterior transcrição. Usamos, como subterfúgio para a discussão dos dados, a análise de conteúdo, que representa uma técnica que tem como escopo, a partir de um viés crítico e interpretativo, sistematizar os dados da pesquisa com o propósito de identificar categorias e/ou fragmentos de textos que elucidem, de alguma forma, as problemáticas de pesquisa que norteiam a investigação (BARDIN, 2011).

Tecidos que contam histórias

Existem “muitas Áfricas” na África. Esse continente africano é diverso em suas culturas, climas, idiomas e expressões artísticas. Lopes e Falcón (2010) ressaltam a diversidade étnica nas produções artísticas africanas e a tecelagem tradicional como integrante de “um vasto acervo de manifestações culturais ou artísticas que caracterizam o mundo africano” (LOPES; FALCÓN, 2010, p. 16). Os autores destacam ainda a estamparia em tecido como um “alfabeto visual” (LOPES; FALCÓN, 2010, p. 18) formado por um arranjo de signos que propiciam uma leitura plástica e apresentam os simbolismos africanos e seus mundos imateriais.

No âmbito da produção têxtil africana, cada região apresenta uma variedade de *panos*, dos quais se destacam o Kente e o Adinkra, de Gana; o Adire e o Ofi/Pano da Costa, da Nigéria; o Bogolan, do Mali; o Velours du Kasai, da República Democrática do Congo;

além do Arkilla, da Costa do Marfim. Cada um desses tecidos expressa cultura e saberes locais que, de forma dinâmica, *viajam* e são absorvidos em novos territórios e culturas, podendo ganhar revalorizações estéticas e identitárias a partir da experiência de seus trânsitos (VIDAL, 2014).

O tecido Ofi/Pano da Costa, conforme apontou a nossa pesquisa, é alusivo ao povo nigeriano, correspondente ao grupo étnico Yorùbá, embora seu uso também possa ser encontrado entre povos da Costa do Marfim, Gana, Congo, Benin e Senegal como parte do seu vestuário. Ao chegar no Brasil, foi o primeiro tecido a cobrir os corpos africanos, conforme apontam os registros de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas (BANDEIRA; LAGO, 2013; RUGENDAS, 1998).

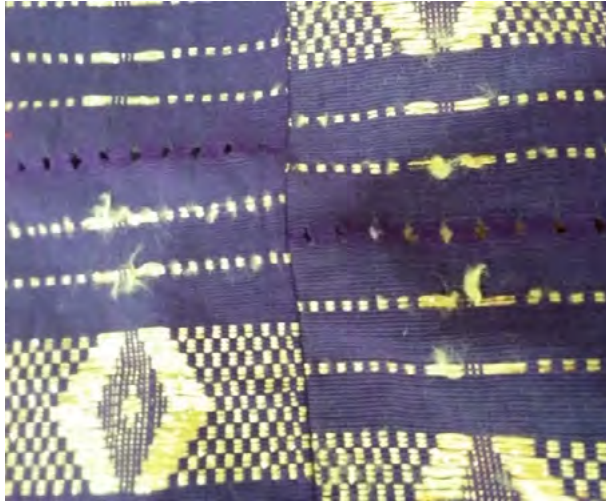
No Brasil, segundo Torres (1950), o Ofi/Pano da Costa ficou também conhecido como pano de cuia graças à acomodação das bandas do tecido enroladas em cuias redondas e chatas no ato de sua comercialização, mas foi como Pano da Costa que ganhou mais repercussão. O termo apresenta o local de origem implícito, assim como a palha da costa, o búzio da costa, a pimenta da costa, entre outras mercadorias que, segundo Lody (2015), tiveram seu comércio intensificado “da costa” africana para o Brasil a partir do século XVI. O sufixo “da costa” era dado aos produtos de maior representatividade comercial, provenientes da costa ocidental africana. Tal tecido estará presente nas indumentárias crioulas e acompanhará a vestimenta de sair, sendo usado como xale e/ou repousado no ombro, em situações sociais. Nas ocasiões de trabalho, dará maior apoio ao movimento do corpo, reforçando atividades braçais, como as das vendedeiras e lavadeiras, sendo usado amarrado à cintura e chamado de *rojão*. Em cerimônias religiosas, terá função sagrada, indicando os orixás cultuados no Brasil por meio das cores e formas de amarração do tecido ao corpo, insígnias de cada uma das divindades. As estampas, as cores, a matéria-prima que perfaz o tecido e sua colocação indicam ainda as posições hierárquicas no contexto religioso.

Lody (2015) evidencia a chegada do Pano da Costa como uma peça de simbolismo cultural, histórico, social e religioso no Brasil contemporâneo. Seu nome não é reconhecido na África e, a partir das entrevistas com os atores envolvidos na comercialização de panos africanos no Brasil, foi possível saber que o nome comumente utilizado na África é Ofi, de origem Yorùbá, da Nigéria.

Vale dizer que o Ofi, na África, também pode ser designado pelo termo Aso Òkè, que significa pano ou roupa de alto status. Vestido em grandes ocasiões, como casamentos, batizados, cerimônias políticas, religiosas ou em funerais, o Aso Òkè perfaz um traje tradicional completo feito com o Ofi. Quando veste o homem, esse traje é composto por camisola (*agbada*) e chapéu (*fila*); ao vestir a mulher, é composto por blusa (*buba*), saia (*iro*), xale ou faixa sobre o ombro (*ipele*) e turbante (*gele*)⁶.

⁶ Neste artigo, não nos dedicaremos à análise do traje completo Aso Òkè, por isso optamos por nos referenciarmos apenas ao tecido por meio do nome Ofi.

FIGURAS 1 E 2 – TECIDO OFI, FEIRA DE SÃO JOAQUIM, EM SALVADOR (BA) (À ESQUERDA), E PANOS DA COSTA PRODUZIDOS NO BRASIL (À DIREITA)



FONTE: Acervo pessoal dos pesquisadores (figura 1); MAURÍCIO, Jorge da Silva. O Pano da Costa. In: BAHIA – Governo do Estado (org.). **Pano da Costa**: Cadernos do IPAC, 1. Salvador: Ipac, 2009, p. 12-16 (figura 2).

Ressalte-se que o Ofi/Pano da Costa, no Brasil, irá compor o turbante e o xale ou pano de ombro, tradicionais da vestimenta étnico-social afrodescendente. Essa indumentária vestiu as negras de ganho – mulheres comerciantes no século XIX – e hoje se mantém vivo nos trajes tradicionais das baianas e nas indumentárias religiosas de filhos de santo e das *Yalorixás* (mães de santo), responsáveis pela manutenção de saberes religiosos e culturais das matrizes africanas no Brasil.

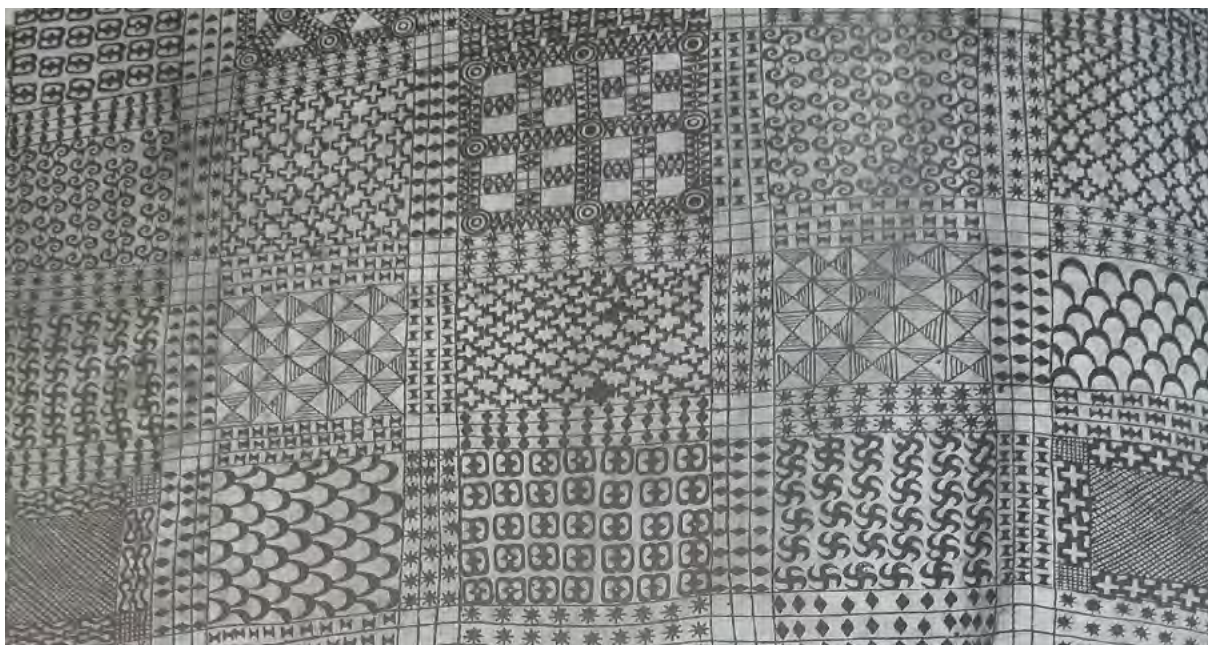
FIGURAS 3 E 4 – MULHERES IORUBÁS, DA NIGÉRIA (À ESQUERDA) E INDUMENTÁRIAS DE BAIANA DO RECÔNCAVO (À DIREITA)



FONTE: EICHER, Joanne Bubolz. **Nigerian handcrafts textile**. Ilê-Ifé: University of Ifé Press, 1976 (figura 3); LODY, Raul. **Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo: Editora Senac, 2015 (figura 4).

Entre as produções têxteis africanas também encontramos, segundo Nascimento e Gá (2009), as padronagens que apresentam imagens humanas ou de animais, relacionadas às filosofias ancestrais fundadoras da cultura dos povos Acã, do grupo étnico Ashanti de Gana, presentes nos tecidos Adinkra, que vestiam os reis Ashanti e hoje são amplamente difundidos e vestidos no cotidiano do cidadão de Gana e do africano em diáspora. A estamaria Adinkra se propagou como símbolo de poder e identidade étnica de Gana ao redor do planeta. Para nós, além da identidade veiculada, também adquire grande importância como forma de escrita.

FIGURA 5 - TECIDO ADINKRA



FONTE: PICTON, John; MACK, John. **African textiles**. 2. ed. London: British Museum, 1989.

Por fim, destaca-se que o Wax, último tecido que será abordado neste artigo, será por nós considerado africano, embora sua produção tenha sido iniciada por uma grande marca holandesa, atualmente dirigida por ingleses. Esse tecido veicula um repertório visual rico em estamparias étnicas das diversas culturas africanas e é amplamente comercializado e difundido pelas rotas comerciais internas na África e destas, posteriormente, para os mercados internacionais.

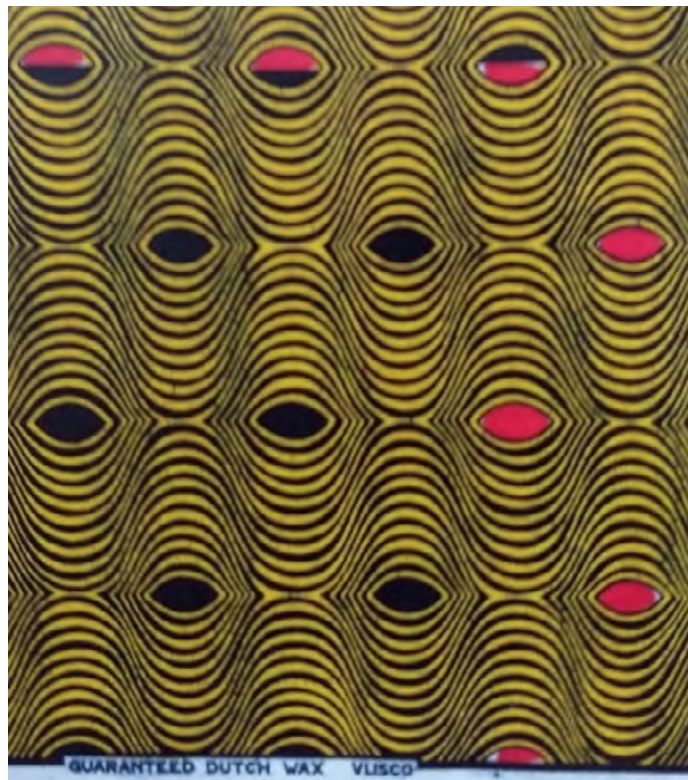
Ao longo da revolução industrial, a Holanda buscou expandir o mercado para escoar sua produção têxtil, de tal modo que vislumbrou, como oportunidade de negócios, produzir tecidos de alta qualidade para a Indonésia, território sobre o qual mantinha controle militar e econômico. Nesse contexto, destaca-se a história empreendedora de uma família holandesa que adquire uma máquina de estamaria para tecidos em algodão. Com familiares na Indonésia, ela começa a estampar panos com a técnica do batik, de origem javanesa, que utiliza cera na impressão. Dessa forma, buscava-se conquistar a população local da Indonésia na venda desses tecidos, chamados de Wax, nascidos da marca de design holandesa Vlisco, em 1846.

O Wax adquire enorme repercussão quando recebe nomes dados pelas comerciantes africanas, ganhando assim um novo mercado de consumidores, que reconectam a estética projetada pelos designers internacionais da Vlisco à sua dimensão cultural e social africana.

É comum afirmarem que essas comerciantes foram as primeiras proprietárias de automóveis Mercedes-Benz no Togo (o que lhes valeu o apelido de Nanas Benz). Mas o que caracterizava acima de tudo era sua técnica de venda: para atrair sua clientela e tornar suas estampas desejáveis, começaram a nomeá-las com fórmulas evocadoras, que acompanhavam o desenho em todas as etapas da venda, do atacadista ao último caixeiro-viajante. O sucesso do “olho da minha rival”, desenhado em 1949 por Bert Visser, pode ser compreendido tanto pelo aspecto hipnótico do desenho, de formas oblongas vermelhas sobre fundo amarelo, como pela escolha criteriosa de um nome que remete às difíceis relações das coesposas, numa época em que a poligamia ainda era o principal modelo matrimonial. (LEENHARDT; TITAN JR., 2018, p. 153)

A entrada do Wax holandês no mercado africano se efetiva quando a tradição local é revisitada e as identidades são recriadas por meio da nomeação dos tecidos que representam narrativas históricas reintegradas do global ao local.

FIGURA 6 – ESTAMPA “OLHO DA MINHA RIVAL” – COLEÇÃO ANNE GROSFILLEY



FONTE: LEENHARDT, Jacques; TITAN JR., Samuel (orgs.). **Seydou Keïta**. São Paulo: IMS, 2018.

Portanto, todos os tecidos apresentados acima constituem uma forma de escrita que transmite símbolos culturais e narrativas históricas perpetuadas ao longo de gerações no continente africano e estão presentes no cotidiano de afrodescendentes no Brasil.

Renovações de identidades

Durante os trânsitos comerciais, tecidos têm sua identidade deslocada, tornando-se abertos e fragmentados. Em novos espaços, percorrendo caminhos e negociações, suas identidades são (re)construídas pelos discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou serem antagônicos (HALL, 2006).

Segundo Rodrigues Jr. (2018, p. 82), a experiência de “cruzos” apontam as hibridações das identidades e suas ressignificações, operando como zonas culturais propositivas na formação de diálogos culturais. São esses espaços simbólicos, de atravessamentos múltiplos, que vão ampliar limites de discursos vigentes e as oportunidades a partir dos encontros provocados, reconstruindo “os elos de pertencimento alterados no trânsito e na impossibilidade de retorno” (RODRIGUES JR., 2018, p. 82).

Mas, hoje em dia, por conta da modernidade, muito se pegou, foi a questão das estampas, para efeito de industrialização. Aí entrou a Holanda, que teve a brilhante ideia de montar, construir uma empresa gigantesca sobre a questão dos tecidos, e aí então esses tecidos são fabricados lá na Holanda, mas não são usados pelos holandeses, não são vestidos pelos holandeses, e sim pelos africanos. (INFORMAÇÃO VERBAL)⁷

Nesse trecho da entrevista com o “administrador”, podemos perceber os atravessamentos desses espaços propositivos, nos quais a estamparia de identidade africana é um recurso usado pela fábrica holandesa Vlisco para ampliar seu mercado consumidor de tecidos manufaturados. Sendo assim, uma equipe de *designers* do mundo todo, sediada na Holanda, desenha estamparias que veiculam símbolos, filosofias e tradições ancestrais africanos, produzindo tecidos que serão usados por africanos e seus descendentes em diáspora, graças aos elos de pertencimento entre esses indivíduos e sua identidade cultural estampada nesse bem de consumo. A partir da criação de estamparias que reúnem o repertório simbólico cultural de diferentes nações africanas, unida à estética e/ou ao simbólico europeu, a empresa holandesa faz uma história de sucesso de vendas, uma vez que esses produtos são exportados como “tecido africano” por comerciantes africanos para o mercado nacional e internacional.

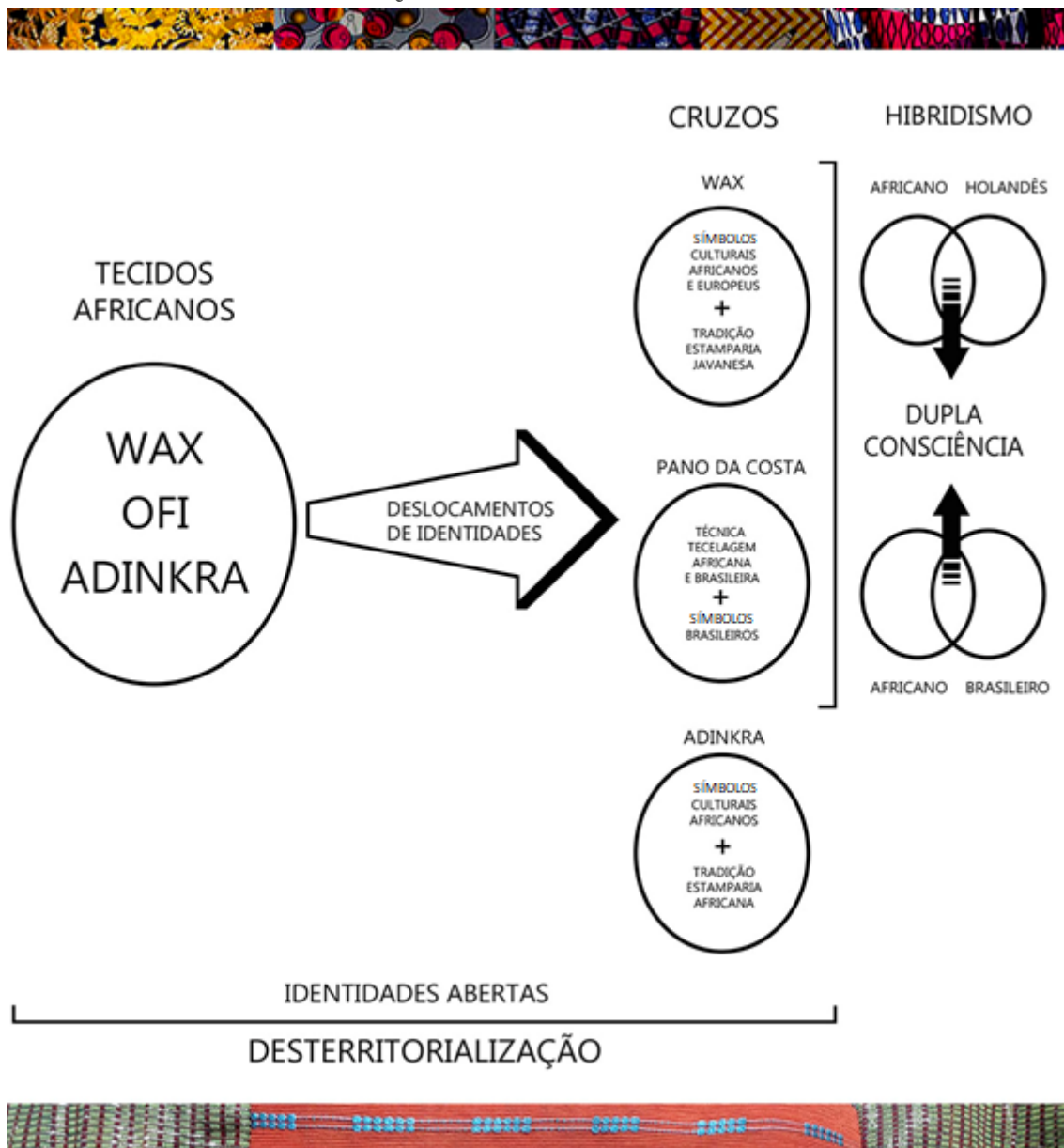
O esquema teórico-analítico abaixo (figura 7) busca demonstrar as identidades dos tecidos analisados, suas renovações ao longo dos trânsitos comerciais e as zonas propositivas de “cruzos” e os hibridismos resultantes delas.

Nas entrevistas, foram verbalizadas as relações de identidade do tecido e as experiências sociais das quais ele participa, mostrando-se como um item que expressa códigos sociais locais.

⁷ Entrevista realizada com Entrevistado A, em São Paulo, no dia 12 de abril de 2019.

O que eu estava explicando para ela [refere-se à pesquisadora] é essa questão de se vestir conforme as cerimônias, conforme as festas, conforme o que está acontecendo na aldeia, sei lá. [...] Uma coisa que mexe muito, mexe bastante com o imaginário da população da cidade. Uma madrinha de um casamento, você bateu o olho, você sabe que esta é madrinha, em um casamento, porque ela vai ter todo um tipo de adereços, de estampas de tecido que a identificam como a madrinha, entendeu? (INFORMAÇÃO VERBAL)⁸

FIGURA 7 – ESQUEMA TEÓRICO-ANALÍTICO DO ESTUDO



FONTE: Elaborado pelos autores.

⁸ Entrevista realizada com Entrevistado A, em São Paulo, no dia 12 de abril de 2019.

O entrevistado “comerciante” destaca o Ofi/Pano da Costa na representação estética da cultura Yorùbà e os sentidos que ele ganha ao participar de eventos sociais importantes.

Ofi é para casamento. Quando minha mãe morreu, todo mundo colocou Ofi porque minha mãe é uma grande pessoa lá na Nigéria. Meu pai é uma grande pessoa, eles usam. Roupas tradicionais. [...] Não tem nenhum símbolo na roupa, não tem alguma coisa espiritual na roupa, o símbolo que é a beleza (*ewa*). [...] Porque a gente lá na Nigéria, a gente faz essas roupas e deixa que a beleza saia, entendeu? A gente não usa para orixá, cristão, muçulmano. [...] Em casamento, todo mundo usa. (INFORMAÇÃO VERBAL)⁹

O tecido Ofi assume grande importância na identidade cultural brasileira por assumir uma identidade própria no Novo Mundo, no Brasil. Originalmente, em território nigeriano, seu simbolismo estava vinculado aos valores socioculturais, às representações estéticas e aos eventos da cultura Yorùbà. A tradição de produção têxtil dessa peça está intimamente relacionada às práticas cotidianas, desde o seu fazer, que se inicia na infância, até o seu vestir. Na entrevista, o “comerciante” conta que se fôssemos até a Nigéria, poderíamos ver as crianças “brincando” com teares pela rua. Essa atividade também é uma prática pedagógica de ensino étnico-centrado, passada de geração para geração, durante a educação formal. O próprio “comerciante” esclarece: “Eu aprendi [...]. Eu brinquei com isso, não é para aprender que eu quero usar, é brincar [...]. A gente faz isso na escola, só brinca, para fazer alguma coisa” (INFORMAÇÃO VERBAL).¹⁰

O entrevistado C ainda chama a atenção para a importância dos têxteis africanos desde a formação básica, uma vez que existem, no continente africano, segundo ele, uma série de instituições e escolas que ensinam a prática da confecção e o manuseio de tecidos.

Essa característica de atribuição de valores socioculturais ao têxtil não se restringe ao tecido Ofi. Na entrevista, o “administrador” fala das estamparias veiculadas pelo tecido Wax e a atribuição mútua de sentidos ao participarem de construções sociais e simbólicas no cotidiano. Ele nos conta prazerosamente como os tecidos fazem parte e ganham valor a cada evento social em que se apresentam: “Para ele [tecido] ter valor agregado, você precisa fazê-lo participar das cerimônias tradicionais: casamento, batismo de criança, funeral, entendeu?” (INFORMAÇÃO VERBAL).¹¹

O entrevistado A ainda ressalta as várias leituras possíveis por meio dos tecidos, das estamparias e das suas formas de uso em trajes sociais ao abordar o Adinkra e suas mensagens relacionadas aos funerais e à transmissão de valores ancestrais de geração para geração. Ele reforça a vasta possibilidade de interpretações sociais, correlacionando a estética e

⁹ Entrevista realizada com Entrevistado C, no Rio de Janeiro, no dia 23 de dezembro de 2018.

¹⁰ Entrevista realizada com Entrevistado C, no Rio de Janeiro, no dia 23 de dezembro de 2018.

¹¹ Entrevista realizada com Entrevistado A, em São Paulo, no dia 12 de abril de 2019.

seu simbolismo social a uma forma de escrita, com seus códigos próprios, afirmando “funeral é outra literatura gigante [...]” (INFORMAÇÃO VERBAL).¹²

Observamos até aqui indivíduos e tecidos que contam da vida cotidiana e constroem identidades a partir de suas histórias, de forma que a interação social e a criação de sentidos se dão e se completam mutuamente. Podemos interpretar essa “literatura gigante” como uma maneira de aprofundar inteligibilidades sobre o que acontece na vida social, pela análise desses tecidos e estamparias que ganham a dimensão de agentes no cotidiano africano e de seus descendentes em diáspora. Percebemos que ao se referir ao tecido Wax, o “administrador” personifica-o e apresenta seu protagonismo nas práticas cotidianas.

Mas o Wax, para poder penetrar, adentrar, vamos dizer assim, no dia a dia africano, para isso acontecer, ele de uma forma inconsciente serviu-se das mulheres que hoje se chamam Nana Benz. Elas simplesmente olhavam para o tecido, tentavam visualizar ali alguma representação simbólica de algumas situações de vidas das mulheres africanas ou da sociedade africana e o denominavam, davam um nome específico ao tecido. (INFORMAÇÃO VERBAL)¹³

Ao longo dos seus deslocamentos, têxteis africanos e seus comerciantes irão incorporar novos significados e (re)valorizar tecidos e identidades. Nesse sentido, o tecido Ofi/Pano da Costa irá negociar novas identidades ao ampliar sua dimensão de identidade estética e cultural, assumindo a identidade religiosa no Brasil. Como forma de (re)existência, esse tecido se perpetuará nas práticas, nos ritos e na tradição de produção têxtil em novo espaço social: nos terreiros de religiões de matrizes africanas brasileiros. Nosso entrevistado “comerciante” chama a atenção para isto, apontando tal dinâmica como um “problema”, na sua percepção, uma vez que o tecido Ofi/Pano da Costa ganha novo significado e se distancia da identidade inicial de origem africana.

Esse é o problema que aconteceu aqui no Brasil, essa roupa serve para religião, cristão, muçulmano, aqui, religião umbanda, aqui [...]. Não gosto [referindo-se aos usos da roupa no Brasil]. Lá na Nigéria, o que seria de religião, não é isso. Lá [na Nigéria] é cultural! Roupas são coisas culturais, não tem nada a ver, não tem cor de Oxum na roupa, entendeu? (INFORMAÇÃO VERBAL)¹⁴

Na fala acima, o entrevistado C evidencia a dimensão e a expressão religiosa assumida no Brasil, que se apresentaram como “uma solução” para afrodescendentes por possibilitarem que fosse perpetuada a tradição de tecelagem entre os membros praticantes das religiões de matrizes africanas. No espaço sagrado, o Ofi/Pano da Costa recebe novos simbolismos relacionados às divindades africanas cultuadas no Brasil, podendo ser tecido por homens e mulheres, sendo elas as maiores mantenedoras dessa tradição.

¹² Entrevista realizada com Entrevistado A, em São Paulo, no dia 12 de abril de 2019.

¹³ Entrevista realizada com Entrevistado A, em São Paulo, no dia 12 de abril de 2019.

¹⁴ Entrevista realizada com Entrevistado C, no Rio de Janeiro, no dia 23 de dezembro de 2019.

Na dimensão de patrimônio, nos dias de hoje, o tecido Ofi/Pano da Costa busca retornar à sua identidade inicial africana, a cultural, oscilando ora entre a dimensão religiosa, ora entre a dimensão cultural.

Abordando novas tramas e estamparias, encontramos, em Gana, o tecido Adinkra, conhecido pelo uso por parte da realeza ganense. Tal trama significa “adeus” e, portanto, está inicialmente relacionada aos rituais fúnebres e popularizados em festivais de homenagens, como foi apontado pelo “administrador”.

Assim como os demais tecidos, o Adinkra ganha valor sendo exibido de eventos sociais, porém, por transportar um rico repertório de símbolos, com filosofias ancestrais em sua estamparia, por meio do pan-africanismo adquire grande importância em territórios que receberam a diáspora africana. Segundo Nascimento e Gá, a estamparia Adinkra exercerá o papel de “recuperar a dignidade humana desses povos” porque, pelo “conhecimento e desenvolvimento, permeiam a história da África, em sistemas de escrita, avanços tecnológicos, estados políticos organizados, tradições epistemológicas” (NASCIMENTO; GÁ, 2009, p. 22).

Na entrevista com a “estilista” foi ressaltada a presença de símbolos Adinkras em espaços urbanos cariocas, ou seja: tal escrita teve como suporte não só os tecidos, mas ela contribuiu para a identidade afro-brasileira, marcando a passagem de povos africanos que desenvolveram papéis específicos na construção das cidades.

Você sempre vai ver este Adinkra em todos os portões, portas, do Rio de Janeiro, é esse [...] mais popularmente é este Adinkra, o Sankofa, que tem esta variação, é a variação do pássaro, que é a questão de olhar para trás. E aí eu fui pesquisar porque em tantos portões do Rio têm símbolos africanos. Os colonizadores [...] existia uma necessidade de determinada função, então foi se pesquisar quem seriam as melhores pessoas para exercer essa função, e aí, as pessoas da Costa do Ouro, onde se localiza Gana e outros países que são muito ricos em vários metais e já tem conhecimentos ancestrais sobre fundição e tal, e aí foram estes os africanos sequestrados e trazidos para cá, então ter os Adinkras registrados nas portas na hora de eles fazerem este trabalho é uma forma de dizer para toda a comunidade que alguma hora eles voltariam para a África, e parte voltou, são os Agudás. (INFORMAÇÃO VERBAL)¹⁵

A entrevistada E destaca ainda algumas das filosofias presentes nas estamparias Adinkra. No seu relato, ela apresentou suas estampas feitas a partir desses símbolos e compartilhou seus significados:

O Sankofa é o pássaro olhando para trás, ele fala de você entender seu presente, olhar para o passado, entender seu presente para fazer um futuro diferente, ele fala muito disso, da sabedoria ao olhar para o passado [...] este é o dos crocodilos

¹⁵ Entrevista realizada com Entrevistada E, no Rio de Janeiro, no dia 04 de agosto de 2018.

siameses, um dos meus favoritos também, que fala sobre unidade, enquanto tivermos o mesmo destino. Enquanto um crocodilo come, o outro come também. Porque têm o estômago unido. (INFORMAÇÃO VERBAL)¹⁶

FIGURA 8 – SANKOFA



FONTE: NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (orgs). **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2009.

A Entrevistada E ressaltou ainda sua missão como estilista e angolana no Brasil, de todos os dias lembrar a riqueza do continente e de suas sabedorias. Ao apresentar a filosofia Sankofa, a estilista busca perpetuar a transmissão de conhecimentos das culturas africanas pelo uso de simbologias na estamperia de seus produtos, acompanhados de uma *tag* que explica o conteúdo do ideograma para o consumidor. A estilista objetiva, por meio da moda, levar os conhecimentos ancestrais africanos para a maior quantidade possível de brasileiros. Por sua vez, afrodescendentes paulatinamente incorporam a simbologia Adinkra em seu cotidiano como elo de pertencimento e orgulho étnico, seja no corpo, em tatuagens, lembrando as escarificações que marcaram a descendência étnico-cultural de escravizados ao chegarem ao Brasil, seja na indústria criativa, em logotipos de empresas ou mesmo em roupas ou papelerias estilizadas.

Como última parada da nossa *viagem* pelas tramas e estampas, analisaremos a comercialização e a distribuição do tecido Wax, proveniente da Holanda e de suas fábricas implementadas em diferentes partes do mundo, para alimentar grande parte da África Ocidental e dos países que receberam fluxos de africanos escravizados.

¹⁶ Entrevista realizada com Entrevistada E, no Rio de Janeiro, no dia 04 de agosto de 2018.

Na entrevista realizada com o “comerciante”, foi afirmada a identidade do tecido Wax como africana e também nigeriana; ele ressalta a importância da matéria-prima, o algodão nigeriano, para a produção holandesa que, no seu ponto de vista, é apenas tecnológica: “A Holanda não tem árvore de algodão [...] pergunta para eles: onde é que se planta? Se [o algodão] está no país deles? A Holanda entra com a tecnologia, a experiência, eletrônica, só! Entendeu? De onde a roupa vem é da Nigéria” (INFORMAÇÃO VERBAL).¹⁷

Esse tecido de valor industrial começa a ganhar valor cultural e, por consequência, monetário em territórios africanos, à medida que os repertórios simbólicos veiculados nas estampas ganham sentido nas palavras das vendedoras locais, as Nanas Benz. Ao longo das entrevistas, o “administrador” ressalta essa revalorização do tecido e da instalação das fábricas Vlisco em países africanos:

O valor dele [tecido Wax] é porque ele é de extrema qualidade mesmo, só isso! Eles não têm lá valor cultural. Então é a partir do uso social que o tecido vai ganhando valor [...]. Essas mulheres [referindo-se às Nanas Benz] são criativas demais, tem cada coisa...eu lembro de um tecido que era chamado de *si ti em sors*, *je sors*, que significa “se você sair da casa, tipo para fazer a vida lá, eu também vou sair”. Ou seja, se o marido fala que não, eu não estou nem aí, hoje vou sair para fazer [...] eu também saio. Esse tecido era feito com uma gaiola, dentro da gaiola tinha um passarinho com a janelinha aberta¹⁸. (INFORMAÇÃO VERBAL)¹⁹

Hoje a equipe de designers de estampas Vlisco está alocada na Holanda, e foram instaladas fábricas de impressão em países africanos, tais como Costa do Marfim e Gana, também há fábricas na Inglaterra e cópias feitas na China. Podemos mapear a origem da impressão desses tecidos pelas etiquetas e garantias, que apresentam assinaturas na borda de cada tecido Wax, porém, com as disputas pela sua lucrativa comercialização, as etiquetas e garantias são copiadas e reproduzidas por fabricações chinesas, por exemplo, que buscam ganhar o prestígio e o valor cultural da trama.

Os entrevistados apontaram também o movimento crescente de novas fábricas de tecidos estampados criadas e geridas por africanos em seus respectivos países de origem, sem interferência estrangeira. Sobre esse fato, o “comerciante” apontou que a Nigéria está “acordando” em termos tecnológicos, e o “administrador” complementou que as indústrias de tecidos legítimos africanos se reapropriaram novamente do seu repertório simbólico, tendo como base as estampas do tecido Wax holandês, mais popularizadas ao longo do comércio realizado pelos vendedores do país.

Essa disputa pelas apropriações e reapropriações é intensificada com a entrada da China no comércio de tecidos e estamparias “africanas”. Essa potência, tendo em vista o negócio lucrativo de tecidos estampados para africanos, começa a copiar os Wax e passa a usar as mesmas assinaturas na barra do pano, de forma a confundir totalmente o consumidor.

¹⁷ Entrevista realizada com Entrevistado C, no Rio de Janeiro, no dia 23 de dezembro de 2019.

¹⁸ Descrição da estampa.

¹⁹ Entrevista realizada com Entrevistado A, em São Paulo, no dia 12 de abril de 2019.

E o “administrador” explica: “É um mercado onde você tem a intervenção de vários países hoje em dia, a China [...] ela sabe que o pessoal compra quando vê “super wax”, então ela faz e coloca “super wax” [na etiqueta]” (INFORMAÇÃO VERBAL).²⁰

A esse jogo de apropriações culturais adicionamos a Holanda que, ao se ver ameaçada pelas cópias chinesas, passa a associar os tecidos de identidade africana a um tradicional design holandês, como exibiu Bruggeman (2017) a partir de uma entrevista do diretor da Vlisco, Roger Gerards: “Nós [Vlisco] somos muito falados, decorativos – e nós somos design holandês, totalmente feito em um ambiente holandês” (BRUGGEMAN, 2017, p. 205). Percebemos que as informações técnicas impressas nos tecidos foram alteradas para *guaranteed dutch wax vlisco*, reforçando a intencional apropriação cultural desses tecidos pela Holanda, que passa a apresentá-los em mercados de venda ou nas exposições de design internacionais como produto de identidade holandesa.

No Brasil, esse tecido será a principal manufatura têxtil trazida por imigrantes africanos, na atualidade, para os grandes centros urbanos, como destacou o Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (Ceert).

As ruas do centro da cidade de São Paulo estão cada vez mais coloridas. Os estampadíssimos tecidos africanos têm ganhado espaço no comércio popular, graças ao aumento de vendedores destes artigos, em sua maioria imigrantes do Senegal, Angola e Moçambique. (EIRAS, 2015, s. p.)

Ao longo da fala do entrevistado C, ainda foi ressaltada a chegada desses tecidos no Brasil em containers, por navios; ou carga, por aviões, comprados diretamente por brasileiros ou trazidos por comerciantes africanos fornecedores das principais feiras de artigo populares, como a de São Joaquim, em Salvador. As peças de tecido serão usadas por brasileiros que reivindicam a identidade étnica e cultural africana, seja no cotidiano ou em práticas religiosas, ao usarem roupas e/ou turbantes feitos com tecidos Wax. Esse pano é o principal artigo que irá atender o mercado crescente da moda afro-brasileira, fomentado por empreendedores brasileiros que veem nessa moda uma oportunidade de atender o público de afrodescendentes no país.

Considerações finais

As perspectivas pós-coloniais emergem dos discursos dos países do terceiro mundo e das “minorias” que irão intervir na narrativa do discurso hegemônico, apresentando histórias diferenciadas, sejam elas raciais, nacionais, de comunidades ou de povos.

Lopes e Falcón (2010) ressaltam a importância dos anos 1970 para a população negra no Brasil, como um período no qual se buscou reforçar as heranças africanas no país, com o fortalecimento da autoestima e a reivindicação dessa identidade por meio de um movimento estético, político e social. Nesse contexto, a estética afrodescendente terá como instrumento de conexão os tecidos estampados que veiculam identidades africanas; que irão compor a *performance* de afrodescendentes brasileiros, acionando um papel de costura de

²⁰ Entrevista realizada com Entrevistado A, em São Paulo, no dia 12 de abril de 2019.

tramas e (re)conexões da origem étnica como forma de afirmação identitária e de valorização das heranças africanas no Brasil.

O tecido Adinkra tem sua estamparia difundida entre um ciclo mais restrito de afrodescendentes, em especial acadêmicos, pesquisadores, especialistas e artistas, fazendo parte do repertório imagético afro-brasileiro nas criações de *designers* brasileiros que buscam criar coleções de moda que trazem a filosofia Adinkra em estampas com tags explicativas. O repertório é ampliado para outros movimentos artísticos, como o cinema e a literatura, e para a paisagem urbana, como nos foi apresentado na entrevista da “estilista”. Esses símbolos contarão histórias e vão reverberar valores e cosmovisão africana entre descendentes e cidadãos diaspóricos.

O tecido Ofi/Pano da Costa se mantém vivo e com importância litúrgica nos espaços de difusão das religiões de matrizes africanas. Sua presença é fundamental para que as cerimônias aconteçam, assim como para o estabelecimento de hierarquias internas da religião por meio da vestimenta. Busca-se que o Ofi/Pano da Costa assuma cada vez mais o caráter cultural a fim de ampliar seu mercado de consumo e a tradição da produção do tecido para além da demanda segmentada dos praticantes de religiões de matrizes africanas no Brasil.

Ambos os tecidos estão mais restritos a ambientes de nicho, de convívio e contato dos afrodescendentes, porém, exercendo papéis de alicerces para a (re)construção e (re)existência identitária africana no Brasil.

Aos tecidos Adinkra e Ofi/Pano da Costa, fazemos o contraponto com o Wax, que assume caráter mais popular, no uso mais ampliado entre simpatizantes e amantes da cultura afro-brasileira. O Wax é o mais usado hoje no Brasil, representando o senso de comunidade e a valorização da descendência africana no país de forma política e/ou por afinidades simplesmente estéticas.

O tecido Wax destaca-se entre os demais por causa da sua oferta mais abundante no comércio de “tecidos africanos”, e ainda por abarcar as estampas Adinkra e do Ofi/Pano da Costa, que originalmente são produzidas manualmente, e irão ganhar escalabilidade por meio da produção das fábricas têxteis ditas holandesas, quando seus símbolos ou tramas são digitalizadas na estamparia do tecido Wax, que se apropriará do repertório imagético das principais expressões culturais africanas e os transformará em manufaturados têxteis.

O tecido Wax irá se popularizar e permitir o acesso aos tecidos que originalmente são caros e demandam grande tempo de produção artesanal com o processo de impressão de estamparias digitais sobre base de tramas de algodão africano. Ele ainda vai movimentar uma ampla cadeia de comércio e consumo no Brasil, envolvendo, na sua distribuição, comerciantes africanos vindos do continente para realizar vendas locais, de maneira informal em comércio popular, nas ruas dos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Esses vendedores irão repassar os chamados “tecidos africanos” a consumidores finais e a empreendedores de moda afro-brasileira que produzem modelos brasileiros. Essa é uma ampla cadeia de mercado, que exhibe um aumento do desenvolvimento e do empreendedorismo afro-brasileiro de 43% para 49% no segmento das micro e pequenas empresas, com destaque para a iniciativa empresarial nos setores de moda e estética afro-brasileira (BARRETTO, 2014). Na maior parte dessa da cadeia de produção, não se

apresentou discussão crítica sobre a origem desse tecido e da criação da estamparia ser holandesa. O tecido no Brasil é usado por afrodescendentes como reafirmação identitária e ainda por ativistas do movimento negro que, ao se depararem com o fato de serem criados originalmente na Holanda, são tomados por sentimento de frustração.

No decorrer da pesquisa e das análises expostas ao longo deste estudo, percebemos o amplo processo de revalorizações e apropriações desses bens culturais e as disputas por hegemonias culturais cada vez mais evidenciadas pelo capitalismo. Sobre elas, destacamos **a agência africana** que se faz presente a partir das práticas cotidianas e das formas de reapropriações culturais que africanos protagonizam, reforçando a identidade cultural dos tecidos e das estamparias como africanas, independentemente de quem ou do local onde estão sendo produzidas e comercializadas.

Nas diversas hibridações desses tecidos, compreendemos que seus sentidos não se esgotaram na morte, frente ao apagamento e à apropriação cultural por uma cultura hegemônica ou um sistema econômico. Percebemos que no esgotamento do ser tomado como essencial, abre-se a possibilidade para além do problema da morte simbólica, dando vida à reinvenção da existência, das identidades e suas formas de representação em novos territórios e no próprio território de origem.

Deste ponto de vista, o mundo não é mais percebido como uma ameaça; pelo contrário, ele é imaginado como uma vasta rede de afinidades. Em contraste com as mitologias unanimistas, o ponto essencial é que todos podem imaginar e escolher o que o(a) torna africano. (MBEMBE, 2001, p. 186)

Mbembe (2001) anuncia, em perspectiva filosófica, que devemos nos ater às experiências africanas de mundo, que escapam à determinação, e nos recomenda a ideia de que a história é feita processualmente em afirmações de africanidade, que estão em constante negociação, adquirindo novas posições nos espaços e entre culturas, rompendo os signos de identidade e diferença e inscrevendo sua estética atrelada aos valores socioculturais. Rodrigues Jr. (2018) aponta os caminhos possíveis ao pós-colonialismo, que podem revelar uma pluralidade de experiências existentes no mundo. A decolonialidade nos estimula à reflexão da “vida”, do que se forma após o evento da colonização, tendo nos tecidos e nas suas narrativas a partir de suas estamparias uma ferramenta importante seja para a educação, seja para a compreensão da diversidade identitária e cultural por meio da produção da moda e do têxtil com identidade afro-brasileira.

Propomos que possamos refletir sobre os processos identitários no Brasil, podendo problematizá-los e ampliá-los a partir de ferramentas e narrativas que possibilitem a formação de um pensamento crítico ampliado, que possam alargar limites de discursos vigentes, trazendo novas formas de pensamento e de construção do sentido de ser e de pensar nossa existência. Histórias podem ser contadas e ressignificadas a partir de objetos que participam do nosso cotidiano e que, enquanto patrimônio, perpetuaram memórias e expressões identitárias híbridas.

Ressaltamos a importância da moda como um relevante segmento para continuar em foco nos debates relativos às políticas públicas, em especial a moda com identidade

afro-brasileira, por se apresentar como um instrumento de preservação da memória nacional e de grande potencial econômico, atendendo a uma ampla cadeia de produção que une comércio, indústria, cultura, educação e entretenimento.

Referências

ADLER, Peter; BARNARD, Nicholas. **African majesty**: the textile art of the Ashanti and Ewe. London: Thames and Hudson, 1992.

BANDEIRA, Pedro Correa; LAGO, Julio. **Debret e o Brasil**: obra completa. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2013.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 6. ed. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETTO, Luiz. **Uma opção democrática para ascensão profissional**. 2014. Disponível em: <http://www.institutoiab.org.br/bancodeconhecimento/desenvolvimento-e-emprededorismo-afro-brasileiro/>. Acesso em: 27 nov. 2017.

BRUGGEMAN, Danielle. Vlisco: made in Holland, adorned in West Africa, (re)appropriated as Dutch design. **Fashion, Style & Popular Culture**, v. 4, n. 2, 2017, p. 197-214. Disponível em: https://doi.org/10.1386/fspc.4.2.197_1. Acesso em: 15 dez. 2019.

CARISE, Iracy. **A arte negra na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.

DU BOIS, William Edward Burghardt. **The souls of black folk**. New York: Dover Publications, 1994.

EICHER, Joanne Bubolz. **Nigerian handcrafts textile**. Ilê-Ifé: University of Ifé Press, 1976.

EIRAS, Natália. Moda afro: no centro de SP ou na internet, a negritude ganha força fashion. **Ceert**. 2015. Disponível em: <https://www.ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/8801/moda-afro-no-centro-de-sp-ou-na-internet-a-negritude-ganha-forca-fashion>> Acesso em: 20 nov. 2015.

FERREIRA, Larissa. Corpos moventes em diáspora: dança, identidade e reexistências. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 11, n. 27, 2019, p. 50-63.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 1993.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 13. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

LEENHARDT, Jacques; TITAN JR., Samuel (orgs.). **Seydou Keïta**. São Paulo: IMS, 2018.

LODY, Raul. **Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo: Editora Senac, 2015.

LOPES, Goya; FALCÓN, Gustavo. **Imagens da diáspora**. Salvador: Solisluna Editora, 2010.

MAURÍCIO, Jorge da Silva. O Pano da Costa. *In*: BAHIA – Governo do Estado (org.). **Pano da Costa**: Cadernos do IPAC, 1. Salvador: IPAC, 2009, p. 12-16.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de autoinscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 23, n. 1, 2001, p. 171-209. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007>. Acesso em: 10 dez. 2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (orgs.). **Adinkra: sabedoria em símbolos africanos**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2009.

PICTON, John; MACK, John. **African textiles**. 2. ed. London: British Museum, 1989.

RODRIGUES JR., Luiz Rufino. Pedagogia das encruzilhadas. **Revista Periferia**, v. 10, n. 1, 2018, p. 71-88. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/periferia.2018.31504>. Acesso em: 10 nov. 2019.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1998.

SANSONE, Livio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **Revista Mana**, v. 6, n. 1, 2000, p. 87-119. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132000000100004>. Acesso em: 10 dez. 2019.

SILVA, Rosyane Maria da. Iquiya: sobre significados e simbologias de uso de turbantes por mulheres negras. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 10, Ed. Esp., 2018, p. 124-148.

VIDAL, Julia. **O africano que existe em nós, brasileiros**: design e moda afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Babilonia Cultura Editorial; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Ed. Pólen, 2019.

Agradecimentos

Os autores agradecem profundamente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ) pelo apoio recebido de ambas as instituições ao longo da condução da pesquisa que subsidiou este artigo.

Trajectoria e narrativas de Goya Lopes: por uma moda brasileira mais plural

Trajectory and narratives of Goya Lopes: for a more plural Brazilian fashion



Bruna Carmona Bonifácio¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3970-2400>

Ronaldo de Oliveira Corrêa²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

[resumo] Neste artigo, esperamos descrever eventos relacionados à atuação de Goya Lopes, artista e designer negra que trabalha majoritariamente com a temática afro-brasileira, como articuladora política de um projeto de moda brasileira mais diversa. Para tanto, temos como objetivo mapear e descrever experiências da sua trajetória e do seu trabalho, além de suas estratégias como membro titular do Colegiado Setorial de Moda do Ministério da Cultura do Brasil. Por procedimento metodológico, recorreremos à análise de fontes heterogêneas, como entrevistas concedidas por Goya, documentos do seu acervo pessoal, textos diversos sobre a designer, site e redes sociais da empresa Goya Lopes Design Brasileiro. Como resultado, pretendemos reconstruir eventos sobre o desenvolvimento de um projeto de moda mais plural, explicitar as adesões da designer a redes de relações afro-brasileiras, além de destacar o protagonismo de Goya Lopes no design brasileiro feito por mulheres.

[palavras-chave] **Goya Lopes. Design de moda. Design afro-brasileiro. Mulheres designers. Política de moda.**

[abstract] In this article we hope to describe events related to the performance of Goya Lopes, a black artist and designer who works mostly with the Afro-Brazilian theme, as a political articulator for a more diverse Brazilian fashion project. To this end, we aim to map and describe experiences about her career, work and strategies as a full member of the Sectorial Collegiate of Fashion of the Ministry of Brazilian Culture. By methodological procedure, we resort to the analysis of heterogeneous sources, such as interviews given by Goya, documents from the designer's personal collection, various texts about the designer, website and social networks of the company Goya Lopes Design Brasileiro. As a result, we intend to reconstruct events about the development of a more plural fashion project, explain the designer's adhesions to networks of Afro-Brazilian relations, in addition to highlighting the role of Goya Lopes in Brazilian design made by women.

[keywords] Goya Lopes. Fashion design. Afro-brazilian design. Women designers. Fashion politics.

Recebido em: 30-03-2020

Aprovado em: 11-05-2020

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. E-mail: bruna.c.bonifacio@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6963724725256888>.

² Doutor em Ciências Humanas pelo PPGICH/UFSC. Professor no Departamento de Design da UFPR, do Programa de Pós-Graduação na mesma instituição e professor do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da UTFPR. E-mail: rcorrea@ufpr.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3869130149433615>.

Introdução

O presente artigo tem como origem dados coletados e analisados na dissertação de Bonifácio³, na qual desenvolvemos uma pesquisa sobre experiências no design de superfície das designers Goya Lopes e Renata Rubim, sob a perspectiva da história das mulheres, o trabalho de mulheres e o trabalho delas no design. Dialogamos com autoras e autores do design, da cultura material, da história e da sociologia, além de pesquisadoras de perspectiva feminista, buscando cotejar o embasamento teórico com o material advindo de estudo documental sobre o tema, somado às narrativas de aprendizado, trabalho e trajetórias das designers.

Importa registrar que para descrever os eventos que são o tema deste artigo foi realizada pesquisa empírica, baseada em procedimentos da História Oral, a partir de autores como Verena Alberti (2004) e José Carlos S. B. Meihy (2005). Sendo ela somente possível graças à colaboração das interlocutoras que dividiram com a pesquisadora narrativas e documentos de acervos pessoais. As perguntas relacionadas às condições materiais para que as designers desenvolvessem seus trabalhos, sobre o que elas fazem, de que modo executam, o que consideram importante trabalhar, como compreendem seus vínculos com as práticas do design, bem como as informações sobre enfrentamentos que permitiram ou impediram modos de fazer e considerações acerca do valor atribuído socialmente ao design de superfície e ao design de moda quando comparados a outros tipos de design, foram respondidas e compartilhadas em entrevistas concedidas pelas designers. Foi um posicionamento político e ético ouvi-las e registrar a reconstrução dessas histórias em texto.

Adrian Forty (2007), Rafael Cardoso (2008) e Rodrigo M. Pereira (2014), autores cujas perspectivas nos filiamos, consideram design como uma atividade de criação, projeto e produção realizada por sujeitos de áreas diversas, além das e dos designers profissionais. A autora Isabel Campi (2003) adensa o debate sobre sujeitos, espaços e eventos do design ao criticar um relato canônico da história desse meio que exclui “uma enorme quantidade de obras, autores, instituições e empresas surgidas em países e regiões geográfica, cultural ou economicamente distantes do centro” (CAMPI, 2003, p. 91, tradução nossa).⁴ Assim como a autora, entendemos necessário reconstruir relatos e existências, expandindo os limites históricos, metodológicos e críticos sobre o design e sua historiografia.

Consideramos este artigo como pertencente aos estudos sobre cultura material, filiando-nos ao trabalho de Daniel Miller (2013) e sua compreensão de cultura material como uma área em que se realizam investigações e análises sobre práticas do cotidiano por meio de artefatos. Eles são tidos como participantes de processos e modos pelos quais as pessoas

³ BONIFÁCIO, Bruna Carmona. *Experiências de mulheres no design de superfície: narrativas sobre trabalho e trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim*. 2019. 197 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

⁴ Tradução nossa para: “Una enorme cantidad de obras, autores, instituciones y empresas surgidos en países y regiones alejados geográfica, cultural o economicamente del centro”.

criam a si mesmas. Nessa perspectiva, o movimento de duplo sentido problematizado por Miller (2013) é perpassado por questões de região, raça, gênero e classe, como pretendemos explicitar no decorrer do texto sobre as vivências da designer Goya Lopes.

Goya Lopes, artista e designer

Maria Auxiliadora dos Santos Goya Lopes (figura 1) nasceu em 7 de maio de 1954, em Salvador (Bahia). Cresceu e residiu na cidade durante sua infância, exceto no ano de 1961 quando morou na França com os pais e os dois irmãos mais velhos. Nesse período, uma professora da *École Élémentaire Martinelli* recomendou aos pais que incentivassem o seu desenvolvimento artístico, pois notou que o desenho de Goya era diferente do de outras crianças; e assim aconteceu, principalmente por iniciativa de seu pai.

FIGURA 1 – GOYA LOPES



FONTE: LOPES, Goya. Imagem do perfil da designer. Bahia: 2017. Imagens obtidas no site Goya Lopes Design Brasileiro. Disponível em: <https://www.facebook.com/goya.lopes>. Acesso em: 1. mar. 2020.

A biografia da família de Goya Lopes auxilia na compreensão sobre as condições materiais existentes para seu aprendizado e sua trajetória como artista e designer. Os pais lhe proporcionaram boa educação, com práticas relacionadas à literatura, ao cinema, à música e às artes plásticas em sua rotina. Sua mãe a apoiou na decisão de estudar artes, embora preferisse que a profissão da filha fosse a de arquiteta: “Mesmo achando que ser artista não

era uma profissão. Naquela época ainda, hein!” (informação verbal).⁵ Sua família era bem relacionada, possuía condições para viajar, conhecer outras cidades e países.

Formou-se em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (1976), época durante a qual desenvolveu trabalhos principalmente nas áreas de pintura e mosaico. Por causa do seu interesse por história da arte africana e arqueologia, frequentou no mesmo período o curso de História da Universidade Católica de Salvador, o que incentivou Goya a estagiar na área de restauro do Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (1976-1977). Especializou-se em Design, Museologia, Expressão e Comunicação Visual pela Università Internazionale Dell’Arte di Firenze, na Itália (1978-1979), momento em que tanto foi estimulada a utilizar seus saberes artísticos no design de estampa em superfície têxtil, quanto teve acesso a outras técnicas criativas – litografia, na Stamperia D’Arte Gráfica Santa Reparata, e procedimentos de estampa corrida no estágio com a designer Linda Ieromonti – que foram incluídas em seus processos de criação. Ao retornar ao Brasil nos anos 1980, sua participação em cursos teve como enfoque a capacitação para o mercado de trabalho e gestão de empresas. A formação na área de moda aconteceu mais tarde, na especialização em Design de Moda pelo Instituto Brasileiro de Moda da Bahia (2009) e no projeto estruturante Moda Design Bahia, da Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação da Bahia.

Até o ano de 2017, Goya apresentava-se em seu site Goya Lopes Design Brasileiro como mulher, negra, baiana, empresária, artista e designer (LOPES, 2018). Considerando os termos de identificação escolhidos por ela, daremos relevo a alguns eventos de sua trajetória de trabalho.

Em 1983, no seu retorno ao Brasil, Lopes mapeou a indústria têxtil da Bahia, porém, o resultado mostrou-lhe pouca opção de trabalho, enquanto o mercado na capital de São Paulo estava mais próspero para atuar na criação de design de superfície, focado em estampa. Por esse motivo, Goya ativou sua rede de relações artísticas, culturais e afetivas para viabilizar o movimento de residir em São Paulo, e assim aconteceu. Sobre estar em São Paulo nos anos 1980 e tentar entrar no mercado de trabalho, relatou:

Tem esse problema de indicação, e no início, é muito difícil, principalmente pra nordestino. Hoje ainda tem, imagina há 30 anos atrás a dificuldade [...] O nordestino era visto de uma maneira muito mais braçal do que intelectual, nesse sentido. (INFORMAÇÃO VERBAL)⁶

Por compreender essa dinâmica como preconceituosa, a designer assumiu o posicionamento de abordar a história e o discurso afro-brasileiro em suas criações estampadas e, com o tempo, ela entendeu cada vez mais a necessidade de se articular em e com os grupos que passam por impedimentos semelhantes aos que vivencia, como um modo de resistência e possibilidade de acesso a alguns circuitos que lhe interessam.

⁵ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

⁶ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

No período em São Paulo, ela atuou em projetos para a empresa Alpargatas⁷, na linha Madrigal, com temas relacionados à cultura popular brasileira e nordestina; também realizou criações para a linha de decoração infantil da empresa Carol e Geada⁸ e para a linha de decoração da empresa Aziz Nader⁹.

Nesse momento, Goya acompanhava o trabalho de Maria Henriqueta Gomes¹⁰ como empresária responsável pela Arte Nativa Aplicada – conhecida também pela sigla ANA –, empresa de pequeno porte que, desde 1976, tornava-se referência em tecidos estampados com elementos da cultura brasileira. O intuito da marca era apresentar uma nova proposta para o design de estamperia no Brasil, “fazer um desenho industrial baseado nas origens nacionais”, com inspirações em coletivos indígenas, suas cestarias, cerâmicas, grafismos, pinturas corporais e artes plumárias (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2018). Henriqueta ministrava palestras sobre seus projetos, as quais Goya frequentava, bem como a loja da marca: “Eu ia à loja e ficava babando. Meu deus do céu! Já pensou se eu puder fazer isso com o tecido afro-brasileiro?” (informação verbal).¹¹

ANA e Henriqueta tornaram-se grandes inspirações para a designer, que, ao ver a linha Madrigal ser descontinuada pela Alpargatas e tendo que procurar outra opção de trabalho, ponderou sobre as questões organizacionais de ter uma fábrica como a ANA, com estrutura física e funcionários, e entendeu a vontade de empreender em seu negócio próprio de forma similar ao de Henriqueta.

Artista, designer e empresária negra

Goya, em entrevista à autora, comenta que “Hoje sim! As pessoas querem o afro, mas você pense em [19]83-84. Ninguém. Isso é coisa de carnaval! Isso é coisa de candomblé!” (informação verbal).¹² Lopes entende de forma crítica que a decisão por ser empresária de um projeto com a temática afro-brasileira era um desafio pessoal, no princípio pautado por não encontrar nenhuma outra pessoa disposta a investir em uma empresa com essa estética

⁷ Fundada em 1907 pelo escocês Robert Fraser. Em 1962, inicia a produção das sandálias Havaianas e da calça Topeka e, dois anos depois, das colchas Madrigal. Em 1970, lança o Kichute. Hoje, a Alpargatas tem sede em São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco e Paraíba e em dez países. Disponível em: <https://www.alpargatas.com.br/#/conheca-empresa>. Acesso em: 9 fev. 2020.

⁸ Empresa que fabricava produtos de decoração, criada por duas mulheres italianas. Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

⁹ Indústria têxtil de Americana (SP), atuante no mercado desde o ano de 1917. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi010918.htm>. Acesso em: 22 fev. 2020.

¹⁰ Anna Maria Henriqueta Marsiaj tornou-se Maria Henriqueta Gomes ao se casar com Severo Fagundes Gomes. Inicialmente a parceria profissional dos dois se deu com a criação de Henriqueta para a empresa têxtil de cobertores Parahyba, instalada em São José dos Campos (SP), da família de Severo. Faleceram juntos em um acidente de helicóptero em que estavam com Ulysses Guimarães e Mora Guimarães, em 1992. Foi possível encontrar mais informações sobre a vida e a trajetória biográfica de Severo do que a de Henriqueta. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/severo-fagundes-gomes>. Acesso em: 16 fev. 2020.

¹¹ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

¹² Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

nos anos 1980. Refletindo sobre sua trajetória, ela ressalta que a construção independente do seu negócio permitiu-lhe trabalhar o tema que desejava de forma livre, com uma grande variedade de produtos, e continuar atuando simultaneamente como artista e designer.

O início de seu empreendimento se deu enquanto Goya trabalhava como funcionária pública na Secretária de Educação do Governo do Estado da Bahia (1985 a 1988). Em jornada dupla, ela desenhava suas criações que eram estampadas em camisetas artesanalmente com a técnica de máscaras e pintura manual – tratava-se de peças únicas, costuradas por sua tia e estampadas por ela. A estratégia de venda foi estabelecida pela designer com uma rede de amigos guias turísticos, que se vestiam com suas peças durante os *tours*; no retorno dos passeios, ela estava no Largo do Carmo – região de maior fluxo turístico de Salvador nos anos 1980 – para receber os turistas e apresentar seu trabalho. Essa estratégia foi ressignificada e é mantida até hoje, agora a parceria se dá com os guias que, ao apresentar o centro histórico a pé para os turistas, levam-nos também à loja de Goya como um dos pontos culturais para se conhecer na cidade.

Em 1986, criou a grife *Didara by Goya Lopes*, inaugurando de forma mais estruturada sua empresa. O termo *Didara* foi escolhido para nomear a marca, pois significa “o que é bom” em Iorubá.¹³ Com o aumento da demanda, em 1987, a designer decidiu montar uma loja onde pudesse comercializar suas peças durante um horário mais amplo. O local escolhido ficava no Pelourinho, região que na ocasião não se tratava de um ponto turístico de alto movimento, era um destino de visitas, “mas, descolado, assim não [...] Aí eu vim praqui, quando não existia isso aqui” (informação verbal).¹⁴ Por algum tempo, Goya se esforçou para conciliar os dois trabalhos, o que foi dificultoso e resultou na sua decisão de deixar o emprego no governo.

Goya conta que, no começo, teve como seu principal público-alvo os turistas e, para tanto, sua loja no Pelourinho foi planejada para ser um espaço de apresentação de elementos culturais baianos, que proporcionasse imersão e interação entre culturas. Podemos citar, por exemplo, o fato de a loja estar em um casarão tradicional da cidade e seu interior possuir um revestimento que remete à técnica de taipa de mão com aplicação de pinturas rupestres, além do cuidado com a fisionomia e a cor dos manequins e os cabideiros e expositores de madeira, como retrata a figura 2.

13 Língua de tradição falada, surgida há milênios e que atravessou o Oceano Atlântico nos porões nos navios negreiros vindos da costa ocidental africana para sobreviver até hoje na Bahia. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/yoruba-lingua-memoria-e-parte-da-consciencia-do-povo-negro/>. Acesso em: 16 fev. 2020.

14 Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

FIGURA 2 – LOJA FÍSICA DE GOYA LOPES



FONTE: A autora. Fachada e detalhes internos da loja física da marca Goya Lopes Design Brasileiro. Salvador, Bahia: 2018. Imagens obtidas durante pesquisa de campo.

A escolha de trabalhar sua estética vinculada principalmente com temas culturais que contam histórias da diáspora africana fez com que Goya sistematizasse elementos da estamparia, como o traço e a cor, como sendo o destaque de suas criações. “Então, eu fazia aquilo que queria. Isso me deu a possibilidade de ousar, fazer. E de me tornar uma referência” (informação verbal).¹⁵

A designer desenvolveu e desenvolve estampas que se transformam em têxteis e podem, na sequência, ser materializadas em artefatos de vestuário, como panôs, lenços, torços, turbantes, camisetas, camisas, vestidos, batas, saias, shorts, calças, cangas, bolsas, sacolas e sapatos, e de decoração, como colchas, jogos americanos, toalhas, capas de almofadas e papel de parede, entre outros. Um recorte da variedade de sua produção está retratado na figura 3.

¹⁵ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

FIGURA 3 – ARTEFATOS DE GOYA LOPES



FONTE: LOPES, Goya. Artefatos da marca Goya Lopes Design Brasileiro. Salvador, Bahia: 2017.

Imagens obtidas em rede social da marca Goya Lopes Design Brasileiro.

Disponível em: <https://www.instagram.com/goyalopesdesignbrasileiro>. Acesso em: 1. mar. 2020.

Goya investiu na construção de sua própria estrutura de produção, um edifício de três andares feito aos poucos no quintal da casa do seu falecido pai. Nele eram realizados os seus desenhos manuais dos motivos, a vetorização das estampas, a elaboração da modelagem das peças, a estampa em serigrafia localizada e corrida, o corte e a costura dos têxteis, a embalagem, o estoque e o acervo.

Acervo no sentido de salvaguardar as criações e os processos de criação: a designer organiza em seu espaço araras e manequins com peças de coleções passadas e recentes; estante com fichários de amostras de tecidos estampados, separados por coleção e ano; além de estantes e armários com os desenhos originais de cada estampa feita em papel, armazenados de acordo com a coleção (figura 4). A prática do acervo vem da experiência de Goya com a conservação de obras de arte – algumas de suas obras como artista plástica também se encontram nesse espaço –, atuando dessa maneira, mais uma vez ela transpõe as margens das disciplinas de design, moda e arte. Essa prática não é comum entre designers profissionais, mas entre aqueles que têm outra formação ou experiência com os procedimentos usuais de tratamento de conservação de obras de arte.

FIGURA 4 – PRODUÇÃO E ACERVO DE GOYA LOPES



FONTE: A autora. Detalhes da produção e do acervo da marca Goya Lopes Design Brasileiro. Salvador, Bahia: 2018. Imagens obtidas durante pesquisa de campo.

A empresa Didara Indústria Comércio e Serviços de Confeções Ltda. teve, nos momentos de maior movimento, um porte grande e contou com uma equipe de 28 funcionários. Quando em expansão, possuía três lojas físicas na Bahia, tendo sido a primeira no centro antigo de Salvador, a segunda no aeroporto da cidade e a terceira em Porto Seguro; executava projetos em parceria com lojas multimarcas que comercializavam suas peças na Praia do Forte, Sauípe, Trancoso, Arraial d'Ajuda, São Paulo e Brasília; além de ter exportado para os Estados Unidos da América, a Espanha e a Itália.

Em paralelo, Goya continuou exercendo atividades relacionadas à sua formação como artista plástica, participando de exposições, pintando murais, criando painéis de mosaico,

cenários e figurinos. Conquistou grande destaque em parcerias com artistas e grupos culturais, criando, a partir de 1990, figurinos para o cantor jamaicano Jimmy Cliff – colaboração de uma década –, para os cantores Moraes Moreira e Gilberto Gil, as cantoras Angélique Kidjo e Virgínia Rodrigues, as bandas Araketu e Banda Eva e orquestras, além de grupos teatrais, como o Bando de Teatro Olodum, e a atriz Sônia Braga.

Em seu currículo, Goya organiza uma categoria denominada “ambientação” na qual lista projetos criados a convite de espaços e eventos políticos e culturais. Destacamos aqui a ambientação da sala em que o presidente Itamar Franco recepcionou os presidentes ibero-americanos em Salvador, em 1993, a sala em que o presidente Fernando Henrique Cardoso tomou posse no Itamaraty, em Brasília, em 1995, e os ambientes da II Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora nas salas do presidente Lula, do ministro Gilberto Gil e da ministra Matilde Ribeiro, em Salvador, em 2006.

Precursora da moda afro-brasileira

Goya entende que o seu padrão é diferente do africano pois ela aborda temas sobre a “diáspora africana e o aculturamento das diferentes etnias no Brasil” (LOPES; FALCÓN, 2010, p. 6). A identidade visual de suas estampas se dá em grande parte pelo uso das cores (figura 5), tonalidades diversas daquelas utilizadas nas estampas de origem africana. Ela explica que sua “cor é tropical, mas não africana. E meu trabalho indica que o pessoal da Bahia quer voltar para a ancestralidade, mas com um olhar na contemporaneidade” (LOPES citada por BUENO, 2015, p. 25). A designer afirma contar em artefatos de moda e decoração a história “da nossa gente, do nosso cotidiano, da nossa luta, cor local e dos ancestrais” (LOPES, 2016, p. 27).

FIGURA 5 – TEMAS E CORES DE GOYA LOPES



FONTE: LOPES, Goya. Temas e cores de Goya Lopes em seus artefatos. Salvador, Bahia: 2017.

Imagens obtidas em rede social da marca Goya Lopes Design Brasileiro.

Disponível em: <https://www.instagram.com/goyalopesdesignbrasileiro>. Acesso em: 1. mar. 2020.

Goya conta que foi intitulada como pioneira ao definir seu trabalho como afro-brasileiro ou afro-baiano. Ela explica que era comum as pessoas chamarem suas criações de africanas ou afro, no entanto, afirma que a sua produção

tem toda uma conotação de influência tanto da matriz africana como a mais forte, mas o desenho tem tanto uma influência indígena, quanto uma influência europeia, tem até algumas modalidades que não são africanas. (INFORMAÇÃO VERBAL)¹⁶

Lopes considera suas criações um caldeirão, em que mescla essa diversidade social e cultural que forma o povo brasileiro.

O livro *Imagens da Diáspora* (2010), de autoria de Goya Lopes e Gustavo Falcón (professor da Universidade Federal da Bahia, doutor em História e jornalista) tem como base a exposição de Goya na Glass Curtain Gallery, do Columbia College Chicago (Estados Unidos), realizada em 2008, intitulada *Ancestralidade africana no Brasil*. A publicação reúne imagens de estampas e textos que integraram a mostra, apresentando categorias utilizadas pela designer para tratar de temas relacionados à diáspora africana, como africanidade, afro-brasilidade e afro-baianidade.

A cada categoria, a autora e o autor trazem conteúdos que consideram chave para a apresentação de um panorama de práticas culturais. Em africanidade, falam sobre arqueologia e solidariedade, a árvore da vida e cenas do cotidiano, estética e tecelagem, arte do cotidiano e máscaras sagradas, alegria e tráfico e tumbeiro. Em afro-brasilidade, abordam os temas de africanos e africanas que chegam ao Brasil e seus modos de viver atravessados pelo sofrimento e pelo castigo, pelo trabalho escravo, mas também a união e a resistência em forma de quilombos e congos, crioulas e quituteiras, abolição e os retornados.

Em afro-baianidade, tratam do processo da descolonização africana e da população negra no Brasil, “reconhecendo seu legado africano e reivindicando a sua identidade” (LOPES; FALCÓN, 2010, p. 36), destacando os penteados afro e afrodescendentes, a arte popular e a arte contemporânea na valorização de sua estética, a influência da religiosidade na constituição da sociedade brasileira, a gastronomia, a sensualidade e a manifestação cultural por meio dos tambores. Os autores ressaltam o complexo movimento de troca e intervenção de costumes que foi realizado no contexto da diáspora africana no Brasil, especialmente na Bahia.

Goya localiza sua empresa como criadora de moda afro-brasileira para todas as pessoas, “para todos aqueles que respeitam, que acreditam, gostam da cultura afro-brasileira e encontram nela um referencial de riqueza e de potencial, não só de luta, mas [...] de referência de sustentabilidade, de religiosidade e, principalmente, de um jeito de ser” (LOPES citada por GELEDÉS, 2016), e entende que a construção individual como artista e designer não é suficiente. Afirma que, há alguns anos,

¹⁶ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

um lado é o empresarial, o outro é o cultural. É fundamental que eu tenha os pés nesses dois lugares para que, assim, eu possa mobilizar. Não adianta você crescer sozinho, porque chega-se a um ponto em que não se consegue discutir, não se consegue melhorias. (LOPES, 2012)

Lopes destaca a importância de se criar estratégias para que a produção afro-brasileira pertença ao circuito oficial do design de moda e seja conhecida, ressaltando a criação de um grupo unido como fundamental para que as mudanças ocorram. Ela exemplifica a complexidade desse pertencimento, incentivo e funcionamento pleno de uma empresa com o relato de sua participação no curso de empreendedorismo da Endeavor, em 2016. Realizado em parceria com o Banco Interamericano de Desenvolvimento e o Programa de Apoio a Empreendedores Afro-Brasileiros, tratava-se de um curso on-line com quatro meses de duração para 40 microempresárias e microempresários afro-brasileiros produzirem estruturas melhores para seus modos de trabalho.

A proposta era interessante, porém não totalmente eficaz. Goya Lopes ressaltou, como feedback às instituições organizadoras, que existem fatores concretos que influenciam na melhoria do trabalho de pessoas afro-brasileiras, como a mídia positiva de suas produções, que deveria ser contínua. Uma vez que existe a dependência dessa divulgação para se ter retorno financeiro e poder de compra, que, por sua vez, influenciam em maior volume de produção e distribuição, incluindo como consequência aporte financeiro para investir em mídia.

Como continuação desse tema, Lopes pontua que é conhecida por especialistas e não pelo mercado. Ela considera que o motivo disso é a ausência de um “tripé bem posicionado” (informação verbal)¹⁷, composto por produção, distribuição e mídia positiva. Ressalta que não é por falta de interesse em participar do mercado, mas sim porque sua entrada (a entrada de uma designer, microempresária afro-brasileira que produz peças com temática afro-brasileira) e sua permanência no mercado do design (design de moda) dependem do tripé bem posicionado e sua experiência é atravessada pelo racismo.

A designer afirma que “as pessoas ainda têm muito preconceito. Estamos sempre sendo [convidados] para situações pontuais, nada normal” (informação verbal)¹⁸, referindo-se aos convites para participar de alguns circuitos em poucos momentos, especialmente no mês de novembro por causa das datas relacionadas ao dia ou ao mês da consciência negra no Brasil:

Porque vê que [...] vai ser sempre um empecilho, pontual, então você é convidada pra situações pontuais. Ser convidada, lembrada, quando? Em novembro ou situações pontuais [...] então essa questão passa por uma, uma questão de ordem [...] na conjuntura atual de preconceito, racismo (INFORMAÇÃO VERBAL)¹⁹

¹⁷ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

¹⁸ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

¹⁹ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

Sua fala explicita como o preconceito racial é presente e estruturante na sociedade brasileira de herança escravocrata e se apresenta como um obstáculo concreto para a ascensão de pessoas negras. Em uma sociedade como a nossa, “pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão” (RIBEIRO, 2017, p. 86). Sandra Azerêdo afirma que todos os grupos possuem relação com a marcação de raça, ela é estabelecida por meio de relações de poder e “imposta aos grupos como se fosse natural” (AZERÊDO, 1994, p. 204); a autora atenta que, mesmo entre pesquisadoras feministas, as questões raciais no Brasil geralmente ficam como responsabilidade das mulheres negras, como se apenas pessoas negras fossem identificadas pelo marcador de raça, criticando a essencialização desse sistema de diferenciação e dominação.

Goya entende as restrições que o racismo impõe à circulação de seus desenhos e dela mesma, contudo, encontra em sua experiência momentos em que esse impedimento pôde ser transposto, como a sua participação em alguns eventos e espaços culturais e artísticos do design e da moda. Mas, por outro lado reconhece:

Agora, vai dizer, cê vê, o problema a esse nível? Eu nunca tive. Por uma questão: porque sempre fiquei no meu lugar, onde me chamavam eu ia, mas eu nunca tive a condição de tá lá pra ver, sabe? Mas sempre que me chamavam eu ia, respondo, mas é pontual. Isso que eu tava dizendo, isso é pontual. Não tem como você entrar, você não consegue entrar [...] (INFORMAÇÃO VERBAL)²⁰

O relato de que a dinâmica de trabalho passa por “ficar no seu lugar”, aguardar convites para participar dos eventos para os quais era chamada e ao mesmo tempo não poder participar dos espaços de tomada de decisão mostra os enfrentamentos cotidianos de uma mulher negra, artista, designer e empresária. A pesquisadora Djamila Ribeiro, em diálogo com a obra de Angela Davis, discorre sobre a necessidade de se “pensar projetos, novos marcos civilizatórios para que pensemos em um novo modelo de sociedade” (RIBEIRO, 2017, p. 13), uma sociedade menos desigual. Uma das maneiras para que isso ocorra é “divulgar a produção intelectual de mulheres negras, colocando-as na condição de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm pensando em resistências e reexistências” (RIBEIRO, 2017, p. 14). Djamila convoca-nos para olhar que essas mulheres “estavam produzindo insurgências contra o modelo dominante e promovendo disputas de narrativas” (RIBEIRO, 2017, p. 24).

Uma mulher negra no Colegiado Setorial de Moda

Lopes (2016) conta que procurou alinhar, em sua trajetória, o discurso e a prática; a partir da pesquisa documental, pudemos observar que graças à sua consciência social e à sua produção constante com temas afro-brasileiros, algumas organizações com

²⁰ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

causas relacionadas à cultura negra, como a Geledés²¹, identificam-na como uma importante figura feminina negra atuando na comunicação de histórias da cultura afro-descendente. O processo de conscientização de Goya sobre os impedimentos apresentados aos grupos aos quais ela pertence resulta no seu interesse em participar de associações, redes e sindicatos para buscar melhorias:

Não sei se os outros pensam da mesma maneira que eu, mas ela é necessária exatamente para a construção atual. Hoje, tudo é na base de redes. Se você não está associado a um grupo, você próprio não se reconhece. É fundamental que a questão empresarial esteja aliada a grupos. E é fundamental, também, que esses grupos não sejam fechados, que estejam relacionados com outras redes, porque isso é o oxigênio. As coisas são muito rápidas, e a única maneira de estar atualizado é fazendo parte desses grupos. Ninguém consegue absorver tudo. (LOPES citada por BUENO, 2015, p. 28)

Sua participação e a organização em grupos tiveram início há 24 anos. Em 1996, ela se associou ao Sindicato de Vestuário de Salvador, tendo colaborado, durante 19 anos, em diversos cargos, a saber, terceira secretária, conselheira, diretora de responsabilidade social e diretora de moda. Paralelamente, integrou a Associação Bahia Design, de 1999 a 2010, como vice-diretora, conselheira e diretora-geral. Ainda nos anos 2000, a partir de 2004, envolveu-se na governança do Arranjo Produtivo Local de Salvador.

Em 2008, a designer foi convidada pelo Ministério da Cultura do Brasil (MinC) para colaborar com um grupo de trabalho cujo objetivo era criar o Colegiado Setorial de Moda do Conselho Nacional de Política Cultural, em Brasília (Distrito Federal). Sobre o convite, Goya diz ter sido chamada graças a um posicionamento do ministro da cultura em exercício, Juca Ferreira²², nascido em Salvador e conhecido por atuar em projetos ligados à área cultural e de valorização do Nordeste brasileiro.

Nesse momento, o Plano Nacional de Cultura estava em desenvolvimento pela equipe do Ministério da Cultura, durante o segundo mandato do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2007 a 2011); tratava-se de um “plano de estratégias e diretrizes para

²¹ Organização de mulheres negras mais expressiva do Brasil, que caracteriza bem a importância das instâncias autônomas na conformação de ONGs. A liderança mais significativa do Geledés, Sueli Carneiro, integrou as primeiras arenas participativas conquistadas pelo movimento feminista: o Conselho da Condição Feminina e o Conselho Nacional da Mulher. Seguindo o caminho aberto por essa organização paulista, vários outros coletivos passaram por um processo de formalização jurídica, ganhando dimensões mais complexas e garantindo maior profissionalização e especialização do ativismo (RIOS citada em AVELAR; BLAY, 2017).

²² Nasceu em Salvador, sociólogo e político. Vereador de Salvador em 1993 e em 2000. Em 2003, foi chamado pelo então ministro Gilberto Gil para o cargo de secretário-executivo do Ministério da Cultura, que exerceu por cinco anos, até a saída de Gil e o convite para assumir como ministro da cultura, de 2008 a 2010. Foi ministro da cultura novamente em 2015. Disponível em: <http://www.cultura.mt.gov.br/-/juca-ferreira-e-o-novo-ministro-da-cultura>. Acesso em: 2 fev. 2020.

executar políticas públicas” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009, p. 12) pautado no “dever de fomentar o pluralismo e promover equidade no acesso à produção e ao usufruto dos bens e serviços culturais” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009, p. 12). Na apresentação dos objetivos, constava que “os desequilíbrios entre regiões e as desigualdades sociais – realimentadas por discriminações étnicas, raciais e de gênero – também atravessam a construção do País” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009, p. 12) e que por meio do plano buscariam abranger as demandas culturais da população.

Os objetivos do Plano Nacional de Cultura têm correspondências com a teoria feminista negra com a qual dialogamos. Recorremos novamente à Djamila Ribeiro (2017) que, em seu livro, ao trazer o trabalho da filósofa panamenha Linda Alcoff, diz que devemos ter atenção ao processo de descolonização do conhecimento para focar na identidade social, “não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas” (RIBEIRO, 2017, p. 29).

O documento consultado sobre o Plano Nacional de Cultura registra que foram cerca de cinco mil participantes – gestores de instituições culturais públicas e privadas, representantes de produção e difusão das artes, técnicos, produtores, artesãos, empreendedores, intelectuais, legisladores, militantes de movimentos sociais, representantes de comunidades tradicionais – nos seminários promovidos pelo governo. As e os participantes foram divididos em cinco grupos de trabalhos (GTs) para debater os cinco eixos mapeados pelo governo, a saber, eixo um: fortalecer a ação do Estado no planejamento e na execução das políticas públicas culturais; eixo dois: incentivar, proteger e valorizar a diversidade artística e cultural brasileira; eixo três: universalizar o acesso à fruição e à produção cultural; eixo quatro: ampliar a inserção da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável; e eixo cinco: consolidar os sistemas de participação social na gestão das políticas culturais. Como resultado, cada GT sugeriu mudanças em forma de relatório, que foi novamente analisado e formulado para se tornar projeto de lei e colocado em votação no Congresso Nacional.

Em 2009, Goya recebeu o segundo convite, agora para integrar um grupo de trabalho com o objetivo de criar o Colegiado Setorial de Moda, uma das iniciativas pertencentes ao Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). O Conselho era uma “instância de participação social colegiada que compõe o Sistema Nacional de Cultura e integra a estrutura básica do Ministério da Cultura” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2015, p. 8), composto por plenário, comitê de integração de políticas culturais, colegiados setoriais, comissões temáticas ou grupos de trabalho e Conferência Nacional de Cultura.

Os setores representados por meio dos colegiados setoriais eram de 14 áreas técnico-artísticas, a saber: moda; artes visuais; música; teatro; dança; circo; audiovisual e literatura; literatura, livro e texto; leitura e literatura; arte digital; arquitetura e urbanismo; design; artesanato e cultura hip hop. Além de 11 setoriais das áreas de patrimônio cultural: expressões artísticas culturais afro-brasileiras; culturas dos povos indígenas; culturas populares; arquivos; patrimônio material; patrimônio imaterial; capoeira; cultura alimentar; culturas quilombolas; culturas dos povos e comunidades tradicionais de matriz africana; e museus (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2015).

Lopes conta que os GTs foram organizados por regiões (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sul e Sudeste) e também por áreas, e que para o setor da moda foram convidados algumas empresas, associações e designers, como Arezzo, Paulo Borges e Ronaldo Fraga. A designer lembra dos embates que aconteciam por causa das diferenças de atuação das pessoas envolvidas – “tem uma distância entre o que é cultural e o que é moda, da conjuntura moda-mercado” (informação verbal)²³ – e diz que, do mercado, ela foi a única que conseguiu agenda para participar mais ativamente. Ao compreender a necessidade de se ter um coletivo de pessoas com reivindicações similares para equilibrar o debate, sugeriu que o próximo encontro fosse na Bahia, em Salvador.

Os debates no GT foram aprofundados durante o I Seminário Nacional de Moda e Cultura realizado em Salvador, do qual participaram representantes dos eixos criativos, produtivos e institucionais e um grupo de criadores e criadoras que faziam moda afro-brasileira. Ela foi eleita como representante do eixo criativo para o Colegiado Setorial de Moda e assumiu como membro titular no ano de 2010, para o mandato de duração de dois anos (LOPES, 2016; informação verbal)²⁴. Essa oportunidade converge com suas demandas de reflexão e de mobilização no design para o crescimento e o fortalecimento da identidade cultural da moda brasileira, sendo possível iniciar o trabalho com políticas públicas para a moda como cultura (LOPES citada por BUENO, 2015).

Em 2011, Goya Lopes, da Bahia, Fátima Negrann²⁵, do Rio de Janeiro, Makota Kizandembu²⁶, de Minas Gerais, que já se articulavam desde o I Seminário Nacional de Moda e Cultura, formaram o grupo de trabalho sobre moda afro-brasileira com Edson Luiz²⁷, de São Paulo, e Graça Santos²⁸, do Distrito Federal, pois enxergavam a necessidade de valorizar a moda afro-brasileira perante a moda brasileira:

²³ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

²⁴ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

²⁵ Fundadora e membro da Coordenação Executiva Nacional da Associação Nacional da Moda Afro-Brasileira (Anamab). Proprietária da empresa Empório Afro Roupas & Acessórios. Estilista que trabalha com a releitura da moda africana transformando cada peça em arte. Gestora de eventos culturais. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com>. Acesso em: 2 fev. 2020.

²⁶ Proprietária da empresa TC Arte Produções. Empresária, residiu em vários estados do Brasil pesquisando a cultura de matriz africana. Cursou Moda, é mestre em Indumentária, designer de moda e figurinista. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com>. Acesso em: 2 fev. 2020.

²⁷ Fundador e membro da Coordenação Executiva Nacional da Associação Nacional da Moda Afro-Brasileira (Anamab). Formado em Engenharia Mecânica e em Engenharia de Produção. Ex-diretor do Coletivo de Empresários e Empreendedores Afro-Brasileiros. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com>. Acesso em: 2 fev. 2020.

²⁸ Fundadora da Anamab. Proprietária da empresa Instituto Afrozinga, o primeiro salão de beleza especializado em cuidar de cabelos crespos na cidade de Brasília. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com.html>. Acesso em: 2 fev. 2020.

Temos um grupo de trabalho e estamos estudando a forma de apresentar para a sociedade elementos para que se perceba que essa moda tem um conteúdo cultural e um potencial de imagem muito grande. É preciso haver uma crítica positiva da mídia. Essa moda é muito promissora, mas hoje ela não está sendo vista dessa maneira. (LOPES citada por BUENO, 2015, p. 27)

O movimento para formar um GT específico sobre moda afro-brasileira condiz com outra pauta do feminismo negro: nomear. “Se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível” (RIBEIRO, 2017, p. 41). Para a filósofa Djamilia Ribeiro, o ato de nomear, definir, contribui para fortalecer e demarcar.

Enquanto o GT seguia com a sua produção, houve a mudança de gestão do Governo Federal em 2011 e, em 2012, foi criada pela presidente Dilma Rousseff e a equipe do Ministério da Cultura, comandada por Ana de Hollanda, a Secretaria de Economia Criativa. No documento público no qual são apresentadas as políticas, diretrizes e ações da secretaria é possível identificar um posicionamento preocupado com uma discussão que se pretende decolonial. A ministra afirma o interesse em celebrar e fomentar a diversidade cultural do povo mestiço do Brasil e apresenta, entre outros movimentos históricos, o projeto político de Lina Bo-Bardi, o museu-escola como fomento ao design brasileiro: o Museu de Arte Popular da Bahia, de 1963; a Secretaria busca “levar em conta o que historicamente descartamos e excluímos” (MINISTÉRIO DE CULTURA, 2011, p. 13).

Nesse documento, identificamos falas convergentes à teoria defendida por Campi (2003) sobre repensar a responsabilidade histórica do país, considerando a construção de outros modelos de economia com base em um conhecimento não-colonial, valorizando diferentes regiões como centros de produção de cultura. Como exemplo, temos o evento da instalação do Centro Internacional das Indústrias Criativas, em Salvador (Bahia), indicado no Fórum Internacional das Indústrias Criativas – formado por governos de duas dezenas de países – como um local potencial para a ascensão industrial; e a decisão de escolher Cláudia Leitão²⁹, uma mulher nordestina como responsável pela Secretaria de Economia Criativa. Também vemos o que o movimento feminista negro nos desperta sobre os saberes que são produzidos por “indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (RIBEIRO, 2017, p. 75).

Durante os anos de 2012 e 2014, Goya Lopes segue como membro titular do Colegiado Setorial de Moda do MinC em um novo mandato e se interessa em desenvolver com o GT sobre moda afro-brasileira reflexões acerca de “como reconhecer a moda afro-brasileira, quem são os seus autores, quem somos nós nesse momento” (LOPES, 2012). O que parece conversar com a proposta da matriz estratégica da secretaria.

²⁹ Graduada em Direito e em Educação Artística, mestre em Sociologia Jurídica e doutora em Sociologia. Como pesquisadora, foi consultora *ad hoc* do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Foi secretária da Cultura do Estado do Ceará (2003-2006) e responsável pela criação e primeira gestora da Secretaria de Economia Criativa (SEC) do MinC. É consultora em Economia Criativa para a Organização Mundial do Comércio (OMC) e para a Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD). Disponível em: http://fjmangabeira.org.br/economiacriativa/dt_team/claudia-leitao. Acesso em: 2 fev. 2020.

Na matriz estratégica *Setores criativos x desafios da economia criativa* desenvolvida pela Secretaria de Economia Criativa, na etapa do levantamento de demandas com profissionais dos setores criativos, havia representantes setoriais do MinC/CNPC de áreas como artesanato, culturas populares, culturas indígenas e culturas afro-brasileiras. No segmento de culturas afro-brasileiras, os desafios mapeados pelo Governo Federal foram:

Criar mecanismos de ações afirmativas que contemplem projetos promovidos por proponentes afro-descendentes e a produção cultural negra, no Fundo Nacional de Cultura no segmento da diversidade, além de editais promovidos pelas estatais; apoiar a produção, a difusão e distribuição dos produtos culturais negros para os eventos nacionais e internacionais; criação de uma Feira Nacional de Cultura Negra para promover intercâmbio e negócios entre empreendimentos negros; garantir a apropriação dos marcos regulatórios político-jurídicos já existentes que interessem à comunidade afro-brasileira. (MINISTÉRIO DE CULTURA, 2011, p. 139).

Observamos que os desafios identificados pelo governo são semelhantes àqueles citados por Goya, envolvendo principalmente produção, distribuição e difusão de iniciativas e artefatos produzidos por pessoas afro-descendentes e/ou com a temática afro-brasileira, além dos impedimentos sentidos por ela materializados em preocupação jurídica do governo e no desafio de garantir os marcos regulatórios para a comunidade afro-brasileira.

Ainda na matriz estratégica estavam representantes setoriais do MinC/CNPC nas áreas de artes visuais, livro-leitura e literatura, arquitetura e moda, entre outros. Os desafios em relação à moda foram:

Fomentar estudos e pesquisas que mapeiem, a partir do território, a interdisciplinaridade e diversidade da moda e potencializar as microrregiões com a realização de projetos de moda; elaborar editais públicos específicos para o setor de moda e fomentar parcerias com órgãos públicos e privados para a consolidação das atividades de grupos acadêmicos, experimentais e oriundos da sociedade civil organizada com ações nacionais e internacionais; promover a articulação interministerial para formação e qualificação do profissional de moda; estimular a circulação e comercialização de produtos e serviços; criação do Fundo Nacional da Moda e do Comitê da Moda. (MINISTÉRIO DE CULTURA, 2011, p. 145)

Nesse caso, vemos congruência na ação de mapear a fim de potencializar outros eixos de produção de moda no Brasil e no estímulo à comercialização de produtos e serviços. Para Goya e o GT sobre moda afro-brasileira, o mapeamento é necessário, pois diversos atores da moda afro-brasileira agem de maneira isolada por não se conhecerem, mostrando assim a importância de uma mobilização coletiva.

Apesar de as propostas do Plano Setorial de Moda nesses dois momentos se apresentarem abrangentes e desejosas de contemplar uma diversidade cultural mais ampla, algumas questões afro-brasileiras levantadas pelo GT sobre moda afro-brasileira não eram tidas como pertinentes pelo plano. Na época, o Colegiado Setorial de Moda indicou a Goya Lopes,

Fátima Negrann e Makota Kizandembu que recorressem à Fundação Palmares³⁰ a fim de conceber uma associação nacional que pudesse se articular de forma mais ampla do que as organizações pontuais.

As integrantes e o integrante do GT entram com o processo de fundação da Associação Nacional da Moda Afro-Brasileira (Anamab) em 2012. Hoje, formada por eles e por Cynthia Mariah³¹, Ialê Garcia³², Angélica Moreira³³, Michelle Fernandes³⁴, Célia Sampaio³⁵ e Wander Marcilio³⁶, com o objetivo de auxiliar no desenvolvimento da moda afro-brasileira, organiza ações que fomentam encontros e parcerias, disseminam e promovem estudos e incentivos para conscientizar “os criadores da importância de se trabalhar dentro de um pensamento que valoriza a moda afro-brasileira” (ANAMAB, 2018; informação verbal)³⁷.

Goya desenvolve e participa de atividades da Anamab e, em entrevista à autora, deu destaque para a palestra realizada no Afro Fashion Day³⁸, em Salvador, em 2018, que fez com Angélica Moreira, coordenadora da Anamab no Estado da Bahia, quando abordaram o tema empreendedorismo; também ressaltou a oficina ministrada em Minas Gerais no mesmo ano, durante a qual apresentou detalhes do seu processo de criação de estampas. A intenção da associação é que as e os participantes se frequentem, viajem o país contando suas experiências e estimulando trocas.

³⁰ Fundação Cultural Palmares, criada pelo Governo Federal em 1988 para promoção e preservação da arte e da cultura afro-brasileiras. Entidade vinculada ao Ministério da Cidadania. Emitiu mais de 2.476 certificações para comunidades quilombolas. O documento reconhece seus direitos e lhes dá acesso aos programas sociais do Governo Federal. É referência na promoção, no fomento e na preservação das manifestações culturais negras e no apoio e na difusão da Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da História da África e Afro-brasileira nas escolas. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=95. Acesso em: 2 fev. 2020.

³¹ Membro da Coordenação Nacional de Juventude da Anamab. Proprietária da empresa Cynthia Mariah. Estilista, produtora de moda e educadora cultural, formada em Design de Moda. Direcionou-se para a moda afro-brasileira, explorando o legado de cores existentes nas duas culturas, além do contexto histórico que carrega a cultura afro. Também é idealizadora da grife que leva seu nome desde 2006, na qual confecciona roupas e acessórios únicos e exclusivos. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com>. Acesso em: 2 fev. 2020.

³² Membro da Coordenação Executiva Nacional da Anamab. Proprietária da empresa Yalodê Moda Étnica. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com>. Acesso em: 2 fev. 2020.

³³ Representante da Bahia na Anamab. Proprietária da empresa Ajeum da Diáspora. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com>. Acesso em: 2 fev. 2020.

³⁴ Representante de São Paulo na Anamab. Proprietária da empresa Krioula. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com>. Acesso em: 2 fev. 2020.

³⁵ Representante do Maranhão na Anamab. Proprietária da empresa Oyá, designer de moda, cantora. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com>. Acesso em: 2 fev. 2020.

³⁶ Representante de Minas Gerais na Anamab. Proprietário da empresa WM Atelier. Disponível em: <http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com>. Acesso em: 02 de fev. 2020.

³⁷ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

³⁸ O Afro Fashion Day é realizado pelo *Jornal Correio* com o apoio da prefeitura de Salvador, do Salvador Shopping, do Sebrae, da Vizzano e do Museu do Ritmo. Valoriza as marcas baianas que são produzidas por pessoas negras ou que evidenciam a cultura dessa população. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/conceito-do-afro-fashion-day-2018-afirma-identidade-atraves-das-cores>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Ao ser questionada sobre como vê sua inserção no Colegiado Setorial de Moda, Lopes diz:

Fui chamada desde o primeiro momento, quando se pensou em fazer o Setorial. Pensaram exatamente na inclusão da diversidade, da pluralidade, e por eu ter um trabalho muito verdadeiro. Em relação ao trabalho, é exatamente a resposta daquilo que eu vivo, ou seja, o meu traço estava na minha ancestralidade. Então, a minha inclusão foi desde o início, porque eu iria representar essa situação. Eu percebi isso ao longo dos anos e depois quando foi renovado, que eu continuei também pela maneira com que eu me coloquei, me posicionei. Mas isso é claro que me fortaleceu, teve um fortalecimento para que eu pudesse junto com outras pessoas, fazer a Anamab. [...] Foi por ser mulher, negra, microempresária, criadora de um trabalho autoral, coerente com as raízes e por pensar que a moda deveria ter um novo olhar. (INFORMAÇÃO VERBAL)³⁹

O relato de Goya está em diálogo com mais uma pauta do movimento feminista negro: refutar uma universalidade. Ao possibilitar uma pluralidade de existências, de vozes, “o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal”, trabalhar para descontinuar o “regime de autorização discursiva” (RIBEIRO, 2017, p. 69-70). Seu discurso comunicado por meio de seus desenhos, traços e estampas, suas falas e posicionamentos nas reuniões de estratégia do Setorial de Moda atuaram na ruptura de um discurso único.

A designer relata que sobre a articulação política, essa experiência foi marcante e alterou alguns modos de pensar e agir:

Uma coisa muito importante [...]: participar do Setorial de Moda mudou muito a minha visão sobre políticas públicas. Eu vi que políticas públicas são fundamentais para que a gente consiga situações positivas e foram conseguidas, como os editais, que estão devagar quase parando, mas que continuam. Um despertar para a questão moda, moda é cultura, isso foi realizado, e isso não tem retorno. Então, são coisas que eu vi ao longo desses anos no Setorial de Moda, a importância. É uma pena que parou e vamos ver se acontece em outro momento, mas para mim, pessoalmente, foi um despertar para as políticas públicas, ver a importância de que eu, euzinha, [...] posso fazer alguma coisa, não devo ficar esperando o outro. Eu acho que essa foi a coisa mais forte que aprendi ao longo desses anos. (INFORMAÇÃO VERBAL)⁴⁰

Estar comprometida com as propostas, se aliar a outras pessoas que também lutam por diversidade e se engajar com elas é o que Goya entende da sua atuação como articuladora política no Colegiado Setorial de Moda, ressaltando constantemente que não fazemos nada sozinhos (LOPES, 2020).

³⁹ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

⁴⁰ Entrevista de Goya Lopes, Salvador, janeiro de 2018.

Considerações finais

Como fechamento deste artigo, refletimos que, ao descrever eventos sobre algumas experiências de Goya Lopes, uma mulher negra, artista, designer, empresária, como articuladora política de um projeto de moda brasileira mais plural, buscamos apresentar uma trajetória de construção de discursos, posicionamentos, sentimentos de pertencimento a uma rede de relações.

O mapeamento de suas estratégias mostrou o processo de constituição de Lopes como profissional e como figura que representa pautas de mulheres negras e homens negros que trabalham com criação inspirados na temática afro-brasileira. A metodologia utilizada neste artigo permitiu uma compreensão mais abrangente das percepções de Goya Lopes acerca dos acontecimentos, as entrevistas mostraram-se profícuas para se obter dados que não estão registrados em fontes documentais, o acesso apenas foi possível graças à disponibilidade e à colaboração da designer com a pesquisa.

As questões de preconceito de região e de raça pautaram impedimentos na participação em eventos e espaços, não por causa da falta de capacidade da designer e sim por causa da ausência de autorização social. Mas também impulsionaram o entendimento da importância da articulação em grupos atravessados pelos mesmos constrangimentos na resignificação em forma de potência.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: 2.ed. Brasil: Editora FGV. 2004.

ALPARGATAS. Conheça a empresa. **Alpargatas**. Disponível em: <https://www.alpargatas.com.br/#/conheca-empresa>. Acesso em: 9 fev. 2020.

ANAMAB. Quem somos. **Associação Nacional da Moda Afro-Brasileira**. Disponível em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com/p/quem-somos_13.html. Acesso em: 5 jan. 2020.

ANAMAB. Quem somos: Angélica Moreira, Célia Sampaio, Cynthia Mariah, Edson Luiz, Fátima Negrann, Graça Santos, Goya Lopes, Ialê Garcia, Makota Kizamdembu, Michelle Fernandes e Wander Marcilio. **Associação Nacional da Moda Afro-Brasileira**. Disponível em: http://associacaodamodaafrobrasileira.blogspot.com/p/quem-somos_13.html. Acesso em: 2 fev. 2020.

AVELAR, Lúcia; BLAY, Eva Alterman (orgs.). **50 Anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos**. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

AZERÊDO, Sandra. Teorizando sobre gênero e relações raciais. *In: Relações sociais de gênero, raça e relações interétnicas*. **Estudos Feministas**, ano 2, 2º semestre 1994.

BONIFÁCIO, Bruna Carmona. **Experiências de mulheres no design de superfície:** narrativas sobre trabalho e trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim. 2019. 197 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/62072>. Acesso em: 2 fev. 2020.

BUENO, Ricardo. **Alma brasileira**. 3. ed. Porto Alegre: Quattro Projetos, 2015. 204 p.

CAMPI, Isabel. **La historia y las teorías historiográficas del diseño**. México: Editorial Designio, 2003.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Editora Blucher, 2008.

FGV. Mauro Malin e Marcelo Costa em verbete biográfico sobre Severo Fagundes Gomes. [Rio de Janeiro]. **Site**. Disponível em: <https://www.alpargatas.com.br/#/conheca-empresa>. Acesso em: 9 fev. 2020.

FORTY, Adrian. **O lar**. Objetos de desejo: Design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISBOA, Luis Fernando. Estilista baiana Goya Lopes aposta em mercado virtual. **Geledés:** Salvador, 25 fev. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/estilista-baiana-goya-lopes-aposta-em-mercado-virtual>. Acesso em: 5 mar. 2020.

NOELLE, Midiã. GELEDÉS. Conceito do Afro Fashion Day 2018 afirma identidade através das cores. **Geledés:** Salvador, 22 nov. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/conceito-do-afro-fashion-day-2018-afirma-identidade-atraves-das-cores/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

LOPES, Goya. **Site**. Disponível em: <https://goyalopes.com.br>. Acesso em: 14 dez. 2018.

LOPES, Goya. Goya Lopes – Trajetória de uma criadora. *In: ModaPalavra e-periódico*. Florianópolis, ano 9, n.18, p. 20-42, jul./dez. 2016. ISSN 1982-615x. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/issue/view/491>. Acesso em: 24 fev. 2020.

LOPES, Goya; CASTELLÓN, Lena. A designer baiana Goya Lopes e suas criações. **Geledés:** Salvador, 2 jan. 2012. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-designer-baiana-goya-lopes-e-suas-criacoes>. Acesso em: 25 fev. 2020.

LOPES, Goya; FALCÓN, Gustavo. **Imagens da diáspora**. Salvador: Solisluna Design Editora, 2010. 80 p., il. – (Série Traços do Encantamento).

LOPES, Maria Auxiliadora dos Santos Goya. **Entrevista concedida**. Salvador, BA. Janeiro de 2018.

LOPES, Maria Auxiliadora dos Santos Goya. **Entrevista concedida**. Salvador, BA. Fevereiro de 2020.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre cultura material. São Paulo: Zahar, 2013.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Por que aprovar o Plano Nacional de Cultura**: conceitos, participação e expectativas. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2009. Disponível em: www.cultura.gov.br/pnc. Acesso em: 14 dez. 2019.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Plano da Secretaria da Economia Criativa**: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2011. 1. edição revisada, p. 24.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Cartilha do Conselho Nacional de Política Cultural**: o que é? Estrutura e atribuições. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2015. Disponível em: <http://cnp.cultura.gov.br/publicacoes/>. Acesso em: 1 fev. 2020.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. **Site**. Disponível em: <http://www.mcb.org.br/pt-BR/produtos/arte-nativa-aplicada-ana>. Acesso em: 2 out. 2018.

PALMARES FUNDAÇÃO CULTURAL. **Institucional**. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=95. Acesso: 2 de fev. 2020.

PEREIRA, Rodrigo Mateus. **Construção e design de guitarras nos anos 1960 e 1970**: narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Paulo (SP) e Porto Alegre (RS). 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. 112 p.; 15,9 cm. (Feminismos Plurais)

BRASIL, Assessoria de comunicação. **Juca Ferreira é o novo ministro da Cultura**. Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer do Governo de Mato Grosso: Cuiabá, 2 jan. 2015. Disponível em: <http://www.cultura.mt.gov.br/-/juca-ferreira-e-o-novo-ministro-da-cultura>. Acesso em: 2 de fev. 2020.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL ECONOMIA CRIATIVA COMO ESTRATÉGIA DE DESENVOLVIMENTO, Cláudia Leitão. Brasília, 2018. Disponível em: http://fjmangabeira.org.br/economiacriativa/dt_team/claudia-leitao. Acesso em: 2 fev. 2020.

Agradecimentos

Agradecemos à Goya Lopes pelo interesse e pela disponibilidade em participar da pesquisa de forma tão afetuosa. Agradecemos à Capes pela bolsa de estudos fornecida durante o período da pesquisa de mestrado da qual os dados deste texto se derivam. Sem o aporte financeiro não teria sido possível investigar e registrar as histórias de mulheres no design no Brasil, nem sequer fazer circular o conhecimento desenvolvido entre 2017 e 2019.

Relatos de transição capilar sob o olhar de uma crespa

Reports of a hair transition under the eyes of a curly girl



Kátia Xavier-Zeca¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1381-2991>

[**resumo**] Nos últimos tempos, tem se vivenciado, movimentos de identidade associados à representatividade e à aceitação do cabelo natural. Assumir os fios como eles são tem sido uma forma de empoderamento e grito de liberdade ante a opressão vivida sob os modelos estéticos eurocêtricos. Seja no Brasil, seja na África, a exaltação pela aceitação do cabelo natural ganha força. Esse é o contexto do artigo *Relatos de transição capilar sob o olhar de uma crespa*, cujo objetivo é abordar processos vivenciados por algumas mulheres de Moçambique que passaram a exibir o seu cabelo natural. O foco está nas suas experiências e vivências. Para este artigo, recorreu-se à revisão documental embasada nos preceitos teóricos de bell hooks², complementada com a técnica de amostragem por conveniência. Os dados foram reunidos por meio de um questionário aplicado a moçambicanas que fazem uso das redes sociais (Facebook). Levando em conta os resultados da pesquisa, pode-se concluir que a maioria das entrevistadas considera o processo de transição bom, sente-se satisfeita com a escolha e concorda que os produtos para cabelo natural são caros. Vale ressaltar que muitas dessas mulheres têm optado por tratar o cabelo em casa.

[**palavras-chave**] **Cabelo Natural. Carapinha. Identidade. Transição capilar.**

[**abstract**] In recent times, identity movements associated with the representativeness and acceptance of natural hair have been experienced. Taking on the threads as they are has been a form of empowerment and a cry for freedom in the face of oppression experienced under Eurocentric aesthetic models. Whether in Brazil or in Africa, an exaltation for the acceptance of natural hair gains strength. This is the context of the article *Capillary transition reports under the eyes of a curly*, whose purpose is to address processes experienced by some women in Mozambique who change to show their natural hair. The focus is on your experiences. For this article, a document review based on bell hooks theoretical precepts was used, complemented by the convenience sampling technique. The data were gathered through an application applied to Mozambicans who use social networks (Facebook). Taking into account the results of the research, it can be said that most of the interviewees consider the transition process to be good, feel satisfied with the choice and agree that the products for natural hair are expensive. It is worth mentioning that many of these women have chosen to treat their hair at home.

[**keywords**] Natural hair. Carapinha. Identity. Capillary transition.

Recebido em: 16-01-2020

Aprovado em: 07-09-2020

¹Doutoranda em Ciência Política na UFRGS. Mestre em Desenvolvimento e Cooperação Internacional pelo Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade Técnica de Lisboa. Professora assistente na Universidade Joaquim Chissano, Moçambique. E-mail: Ksaraxavier@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5335246354929729>.

² bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, norte-americana nascida em 25 de setembro de 1952, Hopkinsville, Kentucky, EUA. Acadêmica e ativista que vem trabalhando com as questões de raça, gênero e classe. bell hooks assumiu seu pseudônimo, o nome de sua bisavó, para homenagear os legados femininos. Ela preferia soletrá-lo com todas as letras minúsculas para chamar a atenção para sua mensagem e não para si mesma. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/bell-hooks>. Acesso em 7. nov. 2020.

Introdução

A aparência e a preocupação com o visual têm sido motivo de inquietação feminina ao longo dos séculos. Passa-se anos sem saber como é de fato o cabelo original de muitas mulheres. São décadas de negação e fuga do natural, e várias justificativas podem ser dadas para essa questão. Porém, o que me instigou a realizar este estudo é o que as moçambicanas pensam sobre o assunto e como têm vivenciado o processo de transição capilar. Da infância à vida adulta, como se mostra o relacionamento com o Eu natural? O que mudou? Como mudou? No contexto moçambicano, as mulheres que optam pelos fios originais são chamadas de carapinhas³ ou *tema* natural. Nesse sentido, importa falar, refletir e indagar. Hoje em dia, vive-se um momento em que produtos, ou mesmo salões de beleza, estão disponíveis para o tratamento e os cuidados do cabelo natural. Graças a um forte movimento de aceitação do próprio cabelo, muitas mulheres decidiram dar adeus aos alisamentos e aposentar a chapinha para exibirem seus cachos.

Nesse emaranhado de ideias, surge a necessidade de escrever os relatos de transição capilar sob o olhar de uma carapinha, ou seja, de alguém que passou pelo mesmo processo, mas sem que a sua experiência faça parte dos depoimentos aqui apresentados.

O intuito do artigo é contribuir para o debate sobre a transição capilar em Moçambique, discussão essa que, no Brasil, tem tomado dimensões inimagináveis em torno da afirmação da identidade e do empoderamento feminino. Esse movimento, inclusive, levou a indústria cosmética a repensar e a rever as suas estratégias e a investir em linhas destinadas ao crespo natural.

Interessa ainda questionar e refletir a respeito da relação entre cabelo e transição capilar. Para isso, foram essenciais as leituras de trabalhos que relacionam a questão dos crespos ao racismo, como hooks (1989) e Kilomba (2019), ou mesmo que incidem sobre os processos de retorno à textura original dos fios, casos de Oliveira (2019) e Silva (2016).

Desde 2014, tem se verificado em Moçambique uma proliferação de grupos nas redes sociais, bem como de salões de cabeleireiro, dedicados à comercialização e à troca de experiências sobre produtos para cabelos naturais. Entre eles, destaco o grupo do Facebook Carapinhas do Índico, a marca Bradas da Nossa Carapinha, o Xi3 Cabeleireiro & Spa e o salão Afrocêntrico.

Em termos metodológicos, o artigo procedeu da revisão documental em torno das temáticas cabelo e transição capilar complementada com a aplicação de um questionário às mulheres que fazem uso do Facebook. A técnica para seleção dos casos foi por meio de amostragem por conveniência e resultou em 20 respondentes que relataram sobre como é assumir o cabelo natural e ser carapinha em Moçambique. Os resultados foram tratados de forma qualitativa e quantitativa com o recurso do Pacote Estatístico para as Ciências Sociais (SPSS)⁴, o qual permitiu fazer análise descritiva dos dados colhidos.

³ Carapinha é a designação para o cabelo muito crespo e denso, comum em pessoas negras. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/carapinha>. Acesso em: 16 dez. 2019. Termo muito usado no contexto moçambicano para designar o cabelo normalmente natural, livre de químicas, e de difícil trato.

⁴ Do inglês *Statistical Package for the Social Sciences*.

Cabelo natural e a sua aceitação

Hooks (1989) relata, na sua obra *Talking back: thinking feminist, thinking black*, a relação que as negras americanas tinham com o cabelo e explica os processos de alisamento com pente aquecido, um ritual pelo qual muitas passaram. Ter fios lisos poderia ser vantajoso no momento de procurar emprego e no acesso a outros benefícios laborais.

Falar de cabelo vai além de abordá-lo apenas como adorno estético, pois ele pode ter vários significados e impactar diferentemente a vida de cada ser humano em dimensões inimagináveis. Segundo Vieira,

“Cabelo, cabeleira, cabeludo, descabelado...”. Considerado por muitos apenas um instrumento estético, o cabelo vai muito além disso. Uma simples opção por um corte ou penteado diz bastante sobre a personalidade de uma pessoa. Para os negros, especialmente, que desde a década de 1950 desfilam com seus black power imponentes, ele transcende o campo da beleza e significa um encontro com a identidade e, porque não, uma ferramenta de afirmação. (VIEIRA, 2019, p. 1)

O enunciado acima revela que a corrente pela afirmação negra não é atual. De tempos em tempos, ela ressurgue e ganha mais força, incorporando outras dimensões de luta. Já nas décadas de 1950 e 1960, ações em prol da beleza e da valorização do natural foram realçadas pelo movimento *black power*, nos Estados Unidos da América, e o que hoje assistimos é uma continuidade e uma ressignificação desses ideais.

Os anos 1960 representam um momento importante para o uso do cabelo como instrumento de revolta política:

Durante a década de 1960, os negros que trabalharam ativamente para criticar, desafiar e mudar o racismo branco apontaram para a maneira pela qual a obsessão dos negros por cabelos lisos refletia uma mentalidade colonizada. Foi nessa época que o penteado natural, o “afro”, tornou-se moda como sinal de resistência cultural à opressão racista e como celebração da negritude. Os naturais foram equiparados à militância política. (HOOKS, 1989, p. 2)⁵

A adoção do cabelo natural tem sido uma luta de longos anos, pois os fios crespos estão associados a algo ruim, criando desde cedo uma aversão a esse tipo de textura capilar. Essa negação e esse preconceito têm acompanhado a infância ou mesmo a juventude de muitas mulheres. Oliveira (2016) chama atenção para vários apelidos pejorativos que normalmente são associados às madeixas crespas:

⁵ Tradução minha para: "During the 1960s black people who actively worked to critique, challenge, and change white racism pointed to the way in which black people's obsession with straight hair reflected a colonized mentality. It was at this time that the natural hairdo, the "afro," became fashionable as a sign of cultural resistance to racist oppression and as a celebration of blackness. Naturals were equated with political militancy".

Há anos o cabelo crespo é mal visto na nossa sociedade. Muitas vezes é chamado de “cabelo ruim”, outras de “cabelo mal cuidado”, até mesmo “cabelo sem jeito”. Aquele famoso cabelo que precisa ser controlado. Qual a menina de cabelos crespos após se arrumar, e estar pronta para sair de casa, nunca ouviu a seguinte pergunta: “Não vai pentear o cabelo, não? Vai sair com ele bagunçado? Passa uma mão molhada para abaixar”. Frases como essas são ditas todos os dias, além dos muitos apelidos que os cabelos crespos possuem. (OLIVEIRA, 2016, p. 220)

A evolução histórica mostra que várias batalhas foram travadas pelas mulheres pelo direito de vestirem aquilo que mais lhes trazia conforto – e o valor delas é muitas vezes associado à aparência (HOOKS, 2000). Ter a possibilidade de andar com os fios ao natural, sem seguir o padrão eurocêntrico, é outra das lutas femininas ao longo dos séculos (VIEIRA, 2019). Essa reivindicação não se resume apenas às questões físicas, mas também à apresentação do cabelo. Tem se assistido uma tentativa de as mulheres mostrarem o quão são belas mesmo assumindo os seus fios naturais, já que, segundo Vieira (2019), elas têm sido condicionadas, desde o tempo da escravidão, a alisarem o cabelo. A reflexão sobre o belo também é levantada por Kilomba (2019) ao apontar que a negritude está associada a algo que não é bom ou belo, mas sim repugnante.

Constantemente, as discussões e os questionamentos a respeito do cabelo ocorrem em vários espaços, seja o acadêmico, seja o local de trabalho, e em certa medida conectam-se ao debate sobre o racismo. Essas questões relacionam-se ao fato de a pessoa ser aceita ou não pela sociedade por causa da aparência do seu cabelo natural (OLIVEIRA, 2016, 2019). Durante muito tempo, mulheres negras submetem-se a processos de mudança de visual que as aproximam da aparência das brancas, já que a sociedade cria mecanismos em que ter cabelo liso torna a pessoa mais aceitável ou até mesmo supostamente organizada. Por meio da indústria cosmética, essas ideias se enraizaram, principalmente pela abundante oferta de produtos químicos que permitem o alisamento e tornam o cabelo como o das brancas, que é considerado o ideal e o mais bonito. Ter o crespo natural é, então, visto como algo feio e que deve sempre ser penteado (EUGÊNIO JR., 2018).

As questões em torno do cabelo e do racismo têm sido debatidas simultaneamente, pois, em muitos momentos, as pessoas sofrem discriminação por terem os fios crespos e por não seguirem as características eurocênicas⁶ e aceitáveis pela sociedade (cabelo liso) (EUGÊNIO JR., 2018; KILOMBA, 2019; PAULA, 2014).

O alisamento como estratégia de adestramento social é muito bem retratado por Oliveira, ao referir que:

⁶ O eurocentrismo é uma visão de mundo baseada em valores europeus, colonizadores ou racistas. Assim, esse conceito descreve o processo em que a Europa se constituiu como o centro de poder no mundo, principalmente com a colonização. Contudo, mesmo após o fim do período colonial, muitos aspectos sociais continuam eurocênicos. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/sociologia/eurocentrismo>. Acesso em: 8 set. 2020. Importa realçar que o cabelo liso não é exclusivo da mulher europeia. As asiáticas, assim como as indígenas, têm esse mesmo tipo de fio.

O alisamento dos cabelos como uma forma de adestramento é validado com a manifestação de aprovação de pessoas do círculo de convivência, das redes de relacionamentos, e é expresso por meio de elogios e sugestões de manutenção definitiva do alisamento. Nas situações em que esse alisamento não ocorre, ele aparece como uma exigência para se adequar ao ambiente, como, por exemplo, para ser admitida no trabalho. A repulsa ao cabelo crespo é tão intensa que atinge até gerações futuras com a indicação de que mulheres de cabelos crespos deveriam buscar parceiros de cabelos lisos para “salvar” seus filhos de terem cabelos crespos. (OLIVEIRA, 2019, p. 55)

Esse processo de negação e recusa acompanhou as mulheres negras durante séculos. E mesmo com a massificação da aceitação dos cabelos crespos, reside ainda o preconceito contra aquelas que assumem o seu cabelo natural.

Em 2015, o *Jornal Domingo*⁷ publicou um artigo no qual abordava o retorno da beleza dos crespos. Uma de suas argumentações era a de que se vivia, em Moçambique, uma maior valorização da cultura e da mulher africanas, associada à estética e aos cabelos. Nesse sentido, tem se assistido em todo o mundo, e Moçambique não ficou alheio, a um movimento de mulheres que incentiva a retomada da identidade africana. Com a escravatura e a colonização, os africanos e seus descendentes foram alvos de mutilação cultural, adotando padrões impostos pela civilização europeia. O cabelo crespo das negras alimentou, em grande medida, o preconceito racial e era visto como desprovido de beleza. Algumas mulheres passaram mesmo pela obrigação de cortá-lo. Na tentativa de assimilar a cultura ocidental, adotaram processos penosos de alisamento com pente quente e química para tornar seus fios lisos como os das mulheres brancas, deixando-os mais parecidos com os do colono (JORGE, 2015).

No seu artigo, Jorge (2015) ressalta como as questões culturais em torno do cabelo crespo estão enraizadas na história da humanidade:

As imposições culturais esboçaram espécie de revolução mundo fora. É impossível falar da história do cabelo crespo sem fazer referência à obra intitulada *400 Years Without a Comb* [400 anos sem um pente, em português], obra de Willie L. Morrow. O livro ressalta a humilhação de escravos africanos na América devido ao cabelo crespo. A obra mostra como o negro viveu na sociedade americana, abordando, por exemplo, a invenção do pente, mencionando a descoberta de processos químicos de preparação de cremes desfrisantes para tornar o cabelo da mulher negra mais liso. Estes produtos tiveram muita repercussão de tal forma que até hoje a América tem se destacado na sua produção. (JORGE, 2015, p. 1)

⁷ Jornal veiculado em Moçambique aos domingos. Publicação em 3 de outubro de 2015. Disponível em: <https://www.jornaldomingo.co.mz/index.php/sociedade/7521-o-retorno-a-beleza-do-crespo>. Acesso em: 10 dez. 2019.

Kilomba (2019) apresenta uma excelente definição sobre o ser diferente, na qual ele é nomeado dessa maneira porque não tem as características às quais a sociedade está habituada. A autora também aborda na sua obra, *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, alguns questionamentos que muitas crespas sofrem ao longo da sua existência: “Como você lava seu cabelo?”, “Ou querem saber se eu o penteio: Você penteia seu cabelo?” (KILOMBA, 2019, p. 123). A pesquisadora ainda ressalta que essas perguntas nunca são feitas no sentido inverso, de uma negra para uma branca, se esta lava ou penteia o cabelo, mas a mulher negra constantemente é bombardeada com estas questões.

As redes sociais exercem um papel primordial na disseminação e na aceitação do cabelo natural em Moçambique, apesar de o país não oferecer internet de forma expandida tanto para o celular quanto para o computador (INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2019)⁸. Porém, os que têm acesso são influenciados e obtêm informação nessas redes, que vão desde o Facebook até o Instagram. Por meio de diferentes plataformas de comunicação, é possível despertar nas pessoas o orgulho e a valorização da carapinha, partilhar experiências e ensinar como cuidar dos fios crespos. Enfim, são espaços que incentivam a adoção do cabelo natural crespo (JORGE, 2015).

Em Moçambique, a sociedade ainda não encara o cabelo natural como sendo algo dotado de beleza. Existe muito preconceito, e o cabelo crespo e os *dreadlocks* são conotados à marginalidade ou à falta de cuidado. Outras vezes, os *dreads* são vistos como sinal de rebeldia ou dos contrários ao sistema (JORGE, 2015). Apesar das várias resistências e da rejeição em torno do cabelo crespo ou natural, essa tendência tem ganhado cada vez mais seguidoras que redescobriram formas de autoafirmação e de identidade. Mesmo que no local de trabalho sejam vistas como rebeldes ou despenteadas, as mulheres não se retraem e continuam a luta para conquistar seu espaço.

O processo de transição capilar

De acordo com Ferrari e Assis, “a transição capilar é abordada enquanto um fenômeno social caracterizado pelo abandono dos tratamentos químicos que modificam as características naturais dos cabelos por grupos de indivíduos” (FERRARI; ASSIS, 2017, p. 74). Importa referir que esse fenômeno social não é novo e, com a evolução do capitalismo, outras formas de fazer face ao politicamente correto em termos de aparência capilar têm sido colocadas no mercado. A transição capilar é uma fase de mudanças. Embora tudo comece com o desejo de assumir os fios naturais, a transição é capaz de mudar mais do que isso (TODECACHO, 2019)⁹. É um momento de conquista e aceitação do Eu como mulher crespa que

⁸ Moçambique tem uma população total de 27.909.798 habitantes e, de acordo com os dados do último censo, apenas 26,4% dela tem celular e 5,1% tem computador. Tanto um como outro meio podem ser instrumentos que permitem o acesso à internet. Disponível em: <http://www.ine.gov.mz/iv-rgph-2017/mocambique/apresentacao-resultados-do-censo-2017-1>. Acesso em: 17 dez. 2019.

⁹ Disponível em: https://www.todecacho.com.br/blog_section/transicao-capilar/. Acesso em: 10 dez. 2019.

exibe o próprio cabelo com as suas perfeições e imperfeições, e cria formas e mecanismos de cuidar dele sem que seja algo ruim e depreciável.

A maioria das mulheres que optou pelo processo de transição capilar em algum momento da vida passou por questionamentos sobre o seu cabelo, apelidado de duro, ruim, feio e outras palavras depreciadoras que contribuíram para uma menor aceitação dos fios originais, criando assim, desde cedo, uma necessidade de querer mudá-los para algo considerado socialmente belo e aceitável, como o liso com características eurocêntrica^{33s} (FERRARI; ASSIS, 2017).

Em Moçambique, país que esteve sob o domínio colonial português até 1975, subsistem resquícios dessa supremacia no que tange à aceitação do cabelo natural ou crespo. Apesar de a maioria dos habitantes serem negros, muitas são as moçambicanas que, desde a infância, não têm um relacionamento saudável com seus fios originais, optando por diferentes formas de alisamento que lhes permitam uma certa semelhança com a mulher branca. Ferrari e Assis (2017) referem que mesmo no Brasil, um mosaico cultural e com parte da população de ascendência africana, persiste fortemente o preconceito, fazendo com que inúmeras pessoas submetam-se a “cirurgias plásticas, alisamentos e diversas outras técnicas a fim de se afastar cada vez mais de suas raízes étnico-raciais” (FERRARI; ASSIS, 2017, p. 75).

De acordo com a blogueira Lorena Moraes, criadora do blog *Encrespando*, “o primeiro passo para aceitar a transição é a paciência. Afinal, esperar o cabelo crescer e eliminar toda a parte da química (que por sinal está bastante danificada) exige muito de você” (MORAIS, 2013, p. 1)¹⁰. Essa aceitação é bastante pertinente, pois, em alguns momentos, a dificuldade para tratar o cabelo natural advém do não saber esperar e da ansiedade para que os resultados da transição sejam logo visíveis.

Várias expressões têm sido empregadas para descrever os fios sem química, entre as quais, as mais comuns são: “cabelo natural”, “cabelo crespo”, “cabelo cacheado”, “cabelo afro” (MATOS, 2016, p. 846) ou cabelo carapinha¹¹. Cada uma dessas designações tem a sua especificidade, que pode estar vinculada à não utilização de produtos químicos (cabelo natural) ou, ainda, à aparência dos fios (crespo ou cacheado) (quadro 1). O importante é que, crespo, ondulado ou afro, todos esses tipos de fio englobam aquilo que designamos como cabelo natural, livre de químicas e de qualquer transformação, independentemente do aspecto adquirido após o processo de transição capilar.

¹⁰ Disponível em: <https://lorenamoraes.wordpress.com/2013/11/20/da-quimica-ao-natural-o-processo-de-transicao-capilar/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

¹¹ Termo muito usado no contexto moçambicano para designar o cabelo normalmente natural (sem químicas), de difícil trato.

QUADRO 1 – TIPOS DE CABELO

Tipos de cabelos	Descrição
Cabelo natural	Refere-se a um suposto estado de natureza, é o cabelo que nasce com determinada característica e não passa por qualquer processo que altere sua estrutura. Esse tipo de fio pode ser tratado com diferentes produtos, industrializados ou não, e ainda receber uma texturização que modifique a sua aparência temporariamente, o oposto do que ocorre quando são utilizadas químicas de transformação.
Cabelo crespo e cabelo cacheado	Termos relacionados à aparência do cabelo ondulado, espiralado ou encrespado e que também denotam uma disputa na qual os crespos são os mais próximos com os fios africanos. Assim, aquelas que os possuem teriam mais legitimidade ao se assumirem como negras, já que as cacheadas não seriam alvo de tanto preconceito, uma vez que esse formato de fio está mais próximo do cabelo que é considerado <i>bom</i> .
Cabelo afro	Palavra mais englobante pois reúne os vários tipos de cabelos que as pessoas com herança negra, a partir da sua carga genética, podem exibir.

FONTE: Adaptado pela autora com base em MATOS, 2016.

Para efeitos desta pesquisa, mencionarei o cabelo natural como aquele livre de química ou de qualquer outra mudança que recorra do alisamento ou da transformação por meio de outros produtos. Em algum momento, também usarei o termo carapinha, forma usual para designar o cabelo natural de mulheres negras em Moçambique.

Importa realçar como Oliveira (2019), na sua dissertação, faz menção à trajetória de negação dos cabelos crespos das mulheres negras, retratando ainda o momento de sua soltura, mostrando como elas passaram por processos de sobrevivência e chegaram aos dias atuais com o conhecimento das novas formas de lidar com o cabelo crespo.

Relatos de vinte mulheres sobre a transição capilar

Em Moçambique, tem se verificado a proliferação de grupos nas redes sociais, e até mesmo de mulheres individualmente, que colaboram para a disseminação dos cuidados e tratamentos específicos com o cabelo natural/crespo. Há que se destacar ainda os salões de beleza especializados em cabelo natural. Nesse sentido, realçamos aqui a comunidade Carapinhas do Índico, do Facebook, criada em 2014 e com 15.191 membros. O salão Bradas da Nossa Carapinha, que possui uma página no Facebook desde 2014 com 34.046 seguidores. Citamos ainda o Xi3 Cabeleireiro & Spa, com página no Facebook desde 2017 e 2.532 seguidores, e, por fim, o salão Afrocêntrico, com 1.182 seguidores no Facebook, fundado em 2000. Esses são apenas alguns dos locais e marcas especializados em cabelo natural. Contudo, vale ressaltar que o Afrocêntrico é o mais antigo a enveredar pelo cuidado dos fios originais, bem como o primeiro salão em Moçambique com uma linha de produtos 100% natural e local¹².

¹² Carapinha existia para cuidar apenas de Cabelos Naturais e o penteado “DREADLOC” veio a ser o seu principal serviço, no qual se tornou muito rapidamente uma referência nacional e por sua vez Internacional visto que era o único salão, na altura, a oferecer exclusivamente este tipo de serviço e com muita qualidade, diga-se de passagem. Disponível em: <https://carapinha.co.mz/sobre-cadino-chipanga/>. Acesso em: 6 jul. 2020. Por favor, ver o texto desta nota: está confuso e não é possível acessar o site.

Os relatos deste artigo resultam de narrativas de 20 mulheres que utilizam, com alguma frequência, as redes sociais Facebook e Instagram e têm em comum o fato de ostentarem o cabelo natural/crespo. Como instrumento de coleta de informações utilizou-se um questionário, disponibilizado eletronicamente entre os dias 1º de novembro e 31 de dezembro de 2019, às usuárias do Facebook que fazem parte da comunidade Carapinhas do Índico. Os dados foram analisados recorrendo-se ao pacote estatístico para as ciências sociais (SPSS) por meio da análise descritiva do material obtido.

A faixa etária das entrevistadas está entre 30 e 45 anos de idade e todas têm curso superior completo (graduação), e, em alguns casos, pós-graduação (mestrado e doutorado). Uma parcela delas iniciou a transição capilar há menos de 12 meses, mas a maioria está nesse processo há mais de cinco anos. Parte significativa dessas mulheres refere que a experiência em ser crespa tem sido boa, apesar de apresentar desafios.

Ser crespa representa um momento de liberdade ou de afirmação de identidade, como diz a entrevistada M¹³:

Considero um “relacionamento” simples e tranquilo. Por ter um fio muito crespo, nunca me dei bem com defrisagem (não pegava) e comecei desde cedo uma relação de amor com o meu cabelo natural, embora sempre que pudesse num estilo protetor. Honestamente, não vejo os contras porque não desenvolvo rotinas complicadas e nem o trato como um bebê que precisa de uma atenção extra. Sou uma pessoa bastante irreverente e ainda que no trabalho sempre olhassem para mim como quem diz “lá vai ela com o estilo próprio” e achassem graça, para mim era apenas criação de identidade”.

Apesar das dificuldades para manter e cuidar do cabelo crespo, em termos gerais, o balanço, depois de terem passado pelo processo de transição, é bastante satisfatório e pode-se considerar um caminho sem volta. Há, ainda, quem refira que passou a se ver mais bela ao assumir os seus cachos naturais. A falta de tempo e algumas complicações enfrentadas pelas inquiridas não afetam na preferência que nutrem por ter assumido a sua carapinha (quadro 2).

¹³ Entrevistada M. Entrevista [Dez. 2010]. Maputo, 2019. Áudio captado por via de chamada telefônica. Resposta obtida por meio de questionário online.

QUADRO 2 – DESAFIOS, PRÓS E CONTRAS NOS CUIDADOS
COM O CABELO CRESPO/NATURAL

- Bom e complicado.
- Exige tempo e paciência
- Tem sido uma maravilha.
- Nunca gostei de cabeleireiro e a ideia de não ter que estar várias horas num salão, associado ao facto de não precisar pentear, tem sido fantástica.
- Relacionamento bom, apesar de ter que lutar com pente, apenas fico com preguiça quando se trata de mudar de penteado.
- Muito bom, só que infelizmente tenho bastante medo de pentear.
- Cuidar do cabelo natural é difícil, mas o relacionamento com o meu cabelo é muito bom.
- Cuidar do cabelo da forma correta.
- Muito bom e me sentindo muito leve.
- Hoje em dia, está mais tranquilo porque eu aprendi a cuidar dele, mas antes eu não tinha paciência e não gostava de como ele ficava.
- Como tinha um padrão de beleza na minha cabeça, eu me comparava e me achava feia.
- Positivo, tenho dreads há 17 anos e sou feliz com eles. Só vejo vantagens, cabelo longo a baixo custo, liberdade para usá-lo como quiser. Cobiça, admiração e respeito pela sociedade em geral.
- No princípio, foi complicado, mas durante esses quase cinco anos aprendi a conhecer o meu cabelo e hoje ele se comporta conforme o meu desejo. É um processo de aprendizagem e paciência.
- Tem sido muito bom, muitos desafios superados. O F
- Tudo normal e não passei por uma transição, pois sempre usei cabelo natural.
- Bom. Entretanto, tenho dificuldades em mantê-lo hidratado. Ainda estou a descobrir que produtos se adequam melhor a ele.
- Bom, o cabelo obedece facilmente aos penteados com qualquer tipo de gel ou creme.
- Resseca com facilidade e encolhe muito, mas é fácil de cuidar.
- Difícil mantê-los em bom estado por muito tempo.
- Desafio é manter a carapinha com vida.
- Poucos salões que saibam tratar o cabelo natural.
- Sofrer críticas por não diversificar o penteado.
- Tem sido um relacionamento muito bom, vou descobrindo novas formas para hidratar e tratar o cabelo.

FONTE: Dados da pesquisa feita pela autora, 2019.

Quando questionadas sobre os constrangimentos que passaram após assumirem o cabelo natural, mais de 60% das entrevistadas referem que enfrentaram algum tipo de aborrecimento, enquanto 40% revelam nada ter sofrido (tabela 1). E entre as que encararam tais constrangimentos, a maior parte delas, 40%, sentiu-os no local de trabalho; 15% entre amigos; e ainda 10% no salão de cabeleireiro (tabela 2).

TABELA 1 – CONSTRANGIMENTO APÓS ASSUMIR O CABELO NATURAL

	Respostas das entrevistas	Porcentagem
Não	8	40%
Sim	12	60%
Total	20	100%

FONTE: Elaborada pela autora.

TABELA 2 – SITUAÇÕES EM QUE PASSOU CONSTRANGIMENTO

	Respostas das entrevistas	Porcentagem
Nenhuma	6	30%
Local de trabalho	8	40%
Amigos	3	15%
Salão de cabeleireiro	2	10%
Outras situações	1	5%
Total	20	100%

FONTE: Elaborada pela autora.

Mesmo as lutas e os movimentos pelo cabelo natural não sendo novos, algumas das nossas entrevistadas relataram vários episódios quando questionadas por quais constrangimentos tinham passado no processo de transição capilar. Situações que ocorreram no convívio com amigos, no local de trabalho ou, ainda, no salão de cabeleireiro (quadro 3).

QUADRO 3 – RELATOS DE CONSTRANGIMENTOS VIVENCIADOS POR MULHERES CRESPAS

- As pessoas pegam muito para ver se é real.
- Na verdade, acho que só já me vi numa situação dessas uma vez em que alguém me perguntou se a ideia era andar como estou. O resto tem sido apenas elogios.
- Esqueci-me de pentear os meus colegas tiveram que me emprestar um xaile para servir de lenço.
- Chamaram de despenteada.
- Uma colega que dizia que não posso ocupar um cargo de direção com minha carapinha.
- Minhas amigas me perguntaram o porquê de eu ter cortado o cabelo e fazerem uma cara de insatisfação. De viajar para a Argentina e as pessoas quererem tocar no meu cabelo.
- No salão, as cabeleireiras não sabem tratar cabelo natural.
- Sou uma pessoa bastante irreverente e ainda que no trabalho sempre olhassem para mim como quem diz “lá vai ela com o estilo próprio” e achassem graça, para mim era apenas criação de identidade.
- Algumas pessoas tendem a questionar a minha opção.
- Alguém se ofereceu para me emprestar uma prótese capilar¹⁴, pois alegava que deveria ir diferente ao corte do bolo de meu aniversário. Já estavam cansadas de me verem ao natural.
- Alguns comentários: gostava mais do cabelo como estava...

FONTE: Dados da pesquisa feita pela autora, 2019.

Do total das inquiridas, a maior parte delas, 45%, iniciou o processo de transição capilar por vontade própria, enquanto 25% sofreram influência de amigos ou colegas, 15% de familiares, 10% do companheiro (a); e 1% recebeu outras influências (tabela 3).

¹⁴ Essa é uma pergunta complicada, porque não existe uma definição “oficial” dos termos que permita diferenciá-los com 100% de autoridade. Nos Estados Unidos, aparentemente o termo “prótese capilar” surgiu para permitir que pacientes que tivessem a perda de cabelo como consequência de uma doença, acidente ou tratamento pudessem classificar os gastos com essas peças como despesas médicas, e conseguir que eles fossem cobertos pelos planos de saúde e deduzidos do imposto de renda. Algumas pessoas defendem que a peça só é uma prótese se for utilizada nesse contexto médico. Outras postulam que a diferença é que a peruca fica presa na cabeça apenas com elásticos, presilhas ou grampos, enquanto a prótese é aderida à cabeça do usuário com adesivos ou cola específica, o que permite que a pessoa pratique esportes, tome banho ou entre na piscina sem precisar retirá-la. Uma terceira opinião é a de que a prótese pode ser feita para cobrir áreas menores da cabeça, de acordo com a necessidade do cliente, enquanto a peruca é sempre uma peça que cobre a cabeça inteira. Disponível em: <https://www.chegadequeda.com.br/tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-protese-capilar>. Acesso em 10 nov 2020. Em Moçambique existem vários tipos de adorno capilar. A prótese capilar assemelha-se a uma peruca. Porém o processo de aplicação é diferente.

TABELA 3 – INFLUÊNCIAS NO PROCESSO DE TRANSIÇÃO

	Respostas das entrevistas	Porcentagem
Nenhuma influência/vontade própria	9	45%
Amigos/colegas	5	25%
Familiares	3	15%
Companheiro/a	2	10%
Outras	1	5%
Total	20	100%

FONTE: Elaborado pela autora

As redes sociais que as entrevistadas mais utilizam são o Facebook e o Instagram e, conseqüentemente, é nesses dois veículos que procuram informação sobre como tratar ou cuidar do cabelo natural, bem como experiências ou ainda testemunhos de pessoas que estejam a passar pelos mesmos processos (tabela 4).

TABELA 4 – USO DE REDES SOCIAIS

Qual das seguintes redes sociais usa:						
	Instagram		Twitter		Facebook	
	Respostas das entrevistas	Porcentagem	Respostas das entrevistas	Porcentagem	Respostas das entrevistas	Porcentagem
Frequentemente	9	45			10	50
Às vezes	4	20			10	50
Nunca	7	35	20	100		
Total	20	100	20	100	20	100

FONTE: Elaborada pela autora.

A maior parte das crespas opta por tratar o cabelo em casa (65%) e 35% recorrem ao salão de cabeleireiro. Como existe pouca oferta de locais especializados em cabelo natural, esta pode ser uma das razões que levam as pessoas a cuidarem elas mesmas dos seus fios. Outro aspecto relevante é o custo dos cosméticos para cabelo natural. Muitas das entrevistadas consideram os preços caros ou extremamente caros (45%) e 40% não acham nem caros nem baratos, enquanto apenas 10% julgam que os produtos não são muito caros (tabela 5).

TABELA 5 – PREÇO DOS PRODUTOS PARA CABELO NATURAL

	Respostas das entrevistas	Porcentagem
Não muito caros	2	10
Caros	8	40
Nem caros, nem baratos	9	45
Extremamente caros	1	5
Total	20	100

FONTE: Elaborada pela autora.

Inúmeras são as dificuldades encontradas quando se fala nos cuidados com o cabelo natural. Algumas delas relacionadas com a falta de tempo ou com questões financeiras. E, como já referido, alguns dos produtos são considerados caros. São apresentados, ainda, problemas ligados ao cuidado com o cabelo, como falta de variedade de penteados, tratamento ou adequação dos cosméticos (quadro 4).

QUADRO 4 – DIFICULDADES ENCONTRADAS PARA CUIDAR DO CABELO NATURAL/CRESPO

Indicador	Depoimentos
Tempo	<ul style="list-style-type: none"> • Tempo
Tratamento/Pentear/Falta de variedade de penteados	<ul style="list-style-type: none"> • Pentear. • As únicas dificuldades que tenho é em relação aos cabeleireiros não oferecerem variedade de penteados para cabelo natural. Todos fazem quase o mesmo. • Tenho dificuldades na hidratação.
Distância do salão de cabeleireiro	<ul style="list-style-type: none"> • Distância com relação ao salão onde frequento.
Adequação dos produtos/Tratamento	<ul style="list-style-type: none"> • Encontrar produto que se dê bem com o meu tipo de cabelo e ter tempo suficiente para fazer o cronograma capilar. • No tratamento do cabelo. • É um pouco difícil encontrar os produtos que utilizo na minha cidade.
Financeiras	<ul style="list-style-type: none"> • Financeira, visto que os produtos são caros.
Nenhuma Dificuldade	-

FONTE: Dados da pesquisa feita pela autora, 2019.

Conclusão

O movimento *black power* que ocorreu nos Estados Unidos da América (anos 1950, 1960) não foi exclusivo da região. Teve reflexos em outras sociedades, reinventando-se ao longo dos tempos e, atualmente, é percebido com bastante ênfase na questão da identidade associada ao cabelo natural.

Durante muito tempo, ter o cabelo crespo ou natural foi visto como algo ruim ou negativo, o que influenciou a vida pessoal e social principalmente das mulheres. Apresentar-se com padrões de beleza eurocêntricos (cabelos lisos) tornou-se um dos objetivos para que elas fossem consideradas bonitas, tendo em conta o cabelo que ostentavam.

A valorização da mulher frequentemente está associada à sua estética (traços finos, pele clara, fios lisos e organizados). Exibir o cabelo natural ou crespo é visto como algo desorganizado e de péssima aparência. Para evitar isso, é necessário recorrer ao alisamento, tornando-se apresentável perante a sociedade. Essa discriminação ocorre em vários espaços: familiar, escolar e local de trabalho, entre outros, nos quais homens e mulheres são vítimas de preconceito em razão da aparência natural do seu cabelo.

Nesse contexto, o processo de transição capilar tem sido para as mulheres um grito de liberdade e redescobrimto da sua beleza, permitindo que abandonem produtos químicos e outros métodos para alisar ou transformar a aparência do seu cabelo. Apesar de um momento difícil, a transição capilar é de extrema importância quando se fala acerca da aceitação dos próprios fios, pois quebra o ciclo de produtos e de alienação do eu por meio de substâncias químicas e outros mecanismos de modificação do cabelo.

Com base nos relatos colhidos, pode-se concluir que ainda existe um grande preconceito e dúvidas, por parte de terceiros, sobre o fato de determinada mulher assumir o seu cabelo natural/crespo. É notório que a maioria delas passou por um certo constrangimento e sempre existe alguém com uma inquietação em torno da sua aceitação como crespa/natural.

Mesmo em meio aos questionamentos, inclusive de outras mulheres, que incluem desde não conseguir tratar sozinha ou não ter tempo para ir ao salão de cabeleireiro até o preço elevado dos produtos para manutenção, todas se dizem bastante satisfeitas com a opção de assumir os próprios fios.

Conclui-se também que, para essas crespas, é um caminho sem volta. Denota-se pelas narrativas que ser natural as liberta, no sentido que muitas delas desenvolvem um novo modo de se relacionar com o seu cabelo, sem que ele seja visto como uma característica ruim. Cabelo natural enxergado, então, como algo lindo e que torna a mulher ainda mais bela, lutando contra toda a imposição eurocêntrica de se ter o cabelo liso ou considerado arrumado.

Referências

ARAUJO, Marta; RODRIGUEZ MAESO, Silvia.; MENESES, Maria Paula G. Racismo e cidadania. **JANUS**, [s. l.], 2010, p. 116-117. Disponível em: https://www.janusonline.pt/arquivo/popups2010/2010_3_1_8.pdf. Acesso em: 1 jun. 2020.

EUGÊNIO JR., Amauri. **Por que a sua “opinião” sobre cabelos crespos é racismo?** 2018. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/mb5yq8/cabelos-crespos-racismo. Acesso em: 16 dez. 2019.

FERRARI, Érica.; ASSIS, Juliana. A dimensão informacional da transição capilar: identidade e empoderamento nas mídias sociais. **Revista Brasileira de Educação em Ciências da Informação**, [s. l.], v. 4, n. 1, 2017, p. 74-95. Disponível em: <http://abecin.org.br/portalderevistas/index.php/recebi%3E>. Acesso em: 17 dez. 2019.

HOOKS, Bell. Straightening our hair. *In: Talking back: thinking feminist, thinking black*. New York: South end Press, 1989.

HOOKS, Bell. **Feminism is for everybody: passionate politics**. Canada: South end Press, 2000. Disponível em: doi: 10.4324/9781315743189-3. Acesso em: 12 dez. 2019.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. **Resultados definitivos: censo 2017 IV Recenseamento Geral da População e Habitação**. 2019. Disponível em: <http://www.ine.gov.mz/iv-rgph-2017/mocambique>. Acesso em: 15 fev. 2020.

JORGE, Luísa. O Retorno a beleza do crespo. **Jornal Domingo**, Maputo, 2015. Disponível em: <https://www.jornaldomingo.co.mz/index.php/sociedade/7521-o-retorno-a-beleza-do-crespo>. Acesso em: 10 dez. 2019.

KILOMBA, Grada. Políticas do cabelo. *In: Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogo, 2019. p. 121-132.

MATOS, Lídia. Transição capilar como movimento estético e político. *In: Seminário Nacional De Sociologia da UFS, 2016, Sergipe. Anais...* Sergipe: Editora, 2016, p. 845-858.. Disponível em <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/12871/2/TransicaoCapilarMovimento.pdf> . Acesso em: 17 dez. 2019.

MORAIS, Lorena. **Da química ao natural: o processo de transição capilar**. 2013. Disponível em: <https://lorenamoraes.wordpress.com/2013/11/20/da-quimica-ao-natural-o-processo-de-transicao-capilar/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

OLIVEIRA, Danielle Christina do Nascimento. Meu cabelo não é só estética, é também política: os movimentos sociais e as narrativas visuais. **Revista da ABPN**, [s. l.], v. 8, n. 20, 2016, p. 217-230.

OLIVEIRA, Ivani Francisco de. **Versões de mulheres negras sobre a transição capilar:** um estudo sobre processo de descolonização estética e subjetiva. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: [https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/22176/2/Ivani Francisco de Oliveira.pdf](https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/22176/2/Ivani%20Francisco%20de%20Oliveira.pdf). Acesso em: 06 jul. 2019.

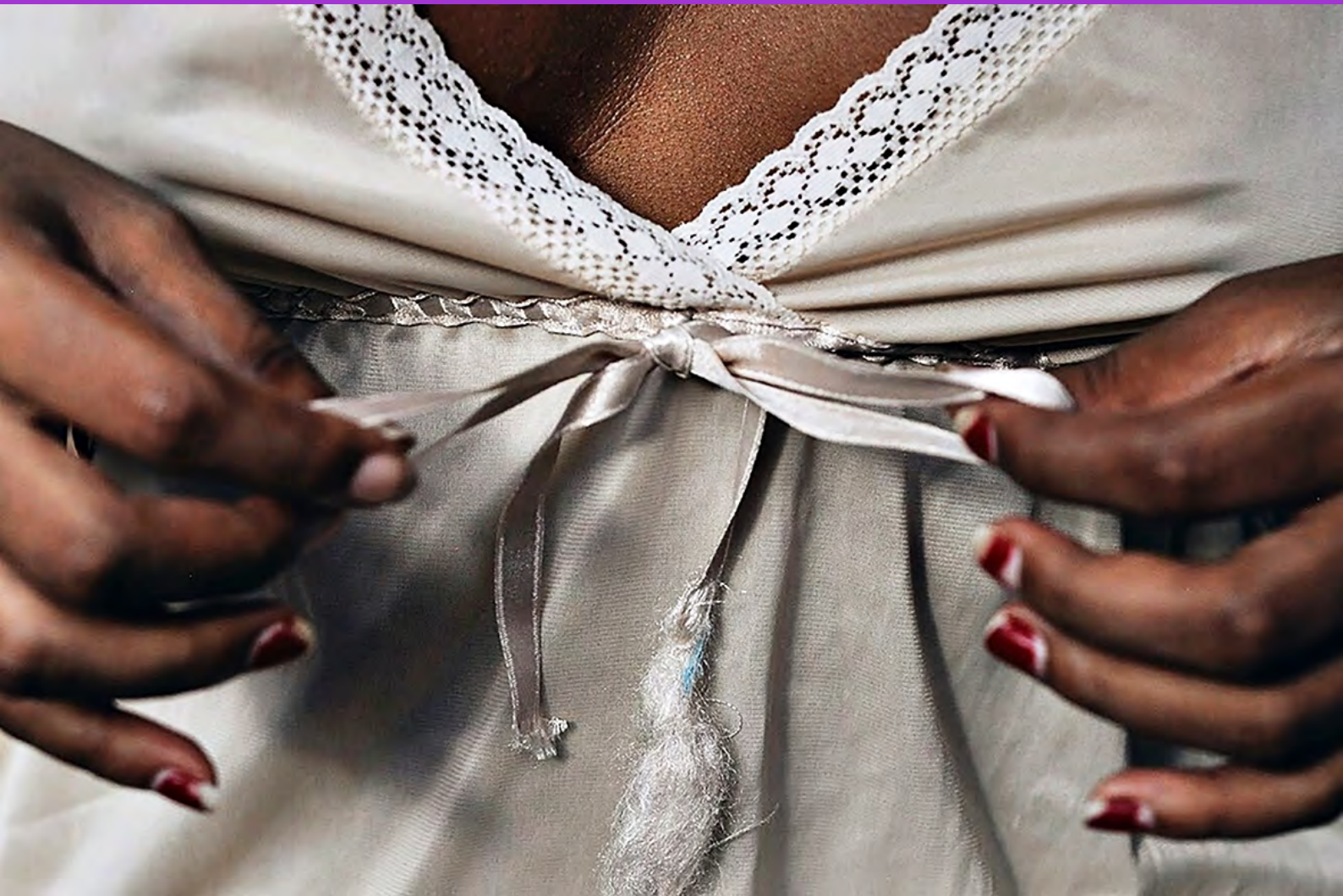
PAULA, Bruna de. O que cabelo tem a ver com racismo? **Geledés**. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-que-cabelo-tem-ver-com-racismo/>. Acesso em: 17 dez. 2019.

SILVA, Célia Regina Reis da. **Crespos insurgentes, estética revolta memória e corporeidade negra paulistana, hoje e sempre.** Tese (Doutorado em História Social) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: [https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19003/2/Célia Regina Reis da Silva.pdf](https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19003/2/Celia%20Regina%20Reis%20da%20Silva.pdf). Acesso em: 6 jul. 2019

VIEIRA, Kauê. **Black power:** instrumento de resistência e cultura. 2019. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/black-power-instrumento-de-resistencia-e-cultura/>. Acesso em: 16 dez. 2019.

No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875)

*In Fidanza's photographic studio: the construction of the
image of enslaved women in the Belém city (1869-1875)*



Amanda Gatinho Teixeira¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4598-443X>

[resumo] O presente artigo procura analisar parte da obra do fotógrafo português Felipe Augusto Fidanza, que começou a trabalhar em Belém no ano de 1867, tornando-se uma das principais referências no campo da fotografia da região Norte brasileira. Sua obra compõe um importante acervo documental da virada do século XX, em que foram retratados cenas urbanas do cotidiano da cidade e “tipos” sociais que circulavam pelas ruas. A partir da análise de cinco fotografias de diferentes mulheres, observamos seus vestuários e adornos corporais, bem como suas expressões e posturas que nos concedem importantes pistas que ajudam a revelar suas identidades e parte de suas respectivas histórias.

[palavras-chave] Felipe Augusto Fidanza. Mulheres escravizadas. Fotografia. Vestuário. Adornos.

[abstract] This paper aims to analyze part of the work of the portuguese photographer Felipe Augusto Fidanza, who started photographing in Belém city in 1867, becoming one of the main references in the field of photography in the north Brazilian region. His work is part of an important documentary collection from the turn of the 20th century, in which urban scenes of everyday life in the city and the social “types” that circulated on the streets were portrayed. From the analysis of five photographs of different women, we observe their clothing and body adornments, as well as, their expressions and postures that grant us important clues that help to reveal their identities and part of their respective stories.

[keywords] Felipe Augusto Fidanza. Enslaved women. Photography. Clothes. Ornaments.

Recebido em: 13-03-2020

Aprovado em: 11-05-2020

¹ Mestre em Antropologia (UFPA).

E-mail: agteixeira10@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0991487149859516>.

Primeiras palavras

No presente artigo, foram analisadas cinco fotografias de Felipe Fidanza, do período de 1869 a 1875, pertencentes à coleção *Alphons Stübell*, as quais seguem o formato cartão de visita (5,5 x 9,2 cm), que, por causa do seu preço modesto, permitiu que pessoas de diferentes níveis sociais tivessem acesso à novidade. Tal formato popularizou o retrato de corpo inteiro e, com ele, o espaço vazio em volta do modelo, que passou a ser utilizado como cenário, assim como também ocorria na pintura.

Do ponto de vista metodológico, ao incluirmos as fotografias como fontes da pesquisa histórica, Carvalho e Lima (2017) sugerem o trabalho com séries documentais, a fim de identificar elementos que constituem padrões visuais em funcionamento na sociedade. Dessa forma, a primeira leitura consiste na compreensão do período em que os retratos foram produzidos e comercializados, bem como apontar quais foram as motivações do fotógrafo. A segunda análise evidencia os atributos formais expressos bidimensionalmente, enfatizando as indumentárias e os adornos que as mulheres utilizaram em suas respectivas retratações, a fim de descobrirmos pistas sobre suas histórias e os trabalhos que exerciam, configurando alguns dos aspectos abordados nas fotografias selecionadas para o presente artigo.

A fotografia enquanto documento, para Burke (2004), é vista como evidência da cultura material do passado, pois as imagens revelam ou implicam a respeito de ideias, atitudes e mentalidades em diferentes períodos, além de contribuir para a reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns.

A análise que se segue baseou-se na fotografia de mulheres que estavam à margem do processo de “modernidade” almejado pelo governo, investigou diversos fatores, enfatizando aspectos da moda, a fim de compreender as personagens reais que compunham a população da cidade de Belém entre 1869 e 1875.

No estúdio fotográfico de Fidanza

Na segunda metade do século XIX, a cidade de Belém passa por profundas modificações em seu cenário urbanístico. Tal feito está diretamente relacionado ao projeto de modernização, triunfo que ficou conhecido como *belle époque*. Para Sarges (2002), essa situação histórica se deu ao fato de Belém concentrar a base logística da operação de comércio do látex, inserindo a região amazônica na esfera do capitalismo mundial, a partir do papel de fornecedora da matéria-prima.

Nesse período, a capital paraense utilizava a fotografia² como meio de propaganda oficial do governo, a fim de mostrar os efeitos da “civilização” e também outro aspecto da cidade: as cenas do cotidiano, com tipos sociais pertencentes às camadas populares (PEREIRA, 2006). Foi nesse cenário que a cidade de Belém passa a registrar a presença de diversos fotógrafos³

² A primeira fotografia reconhecida remonta ao ano de 1826 e é atribuída ao francês Joseph Nicéphore Niepce.

³ Em 1846, o norte-americano Charles Fredricks inaugura o primeiro estúdio fotográfico de Belém.

circulando e exercendo seus trabalhos em estúdios localizados nas principais ruas do comércio local.

Ainda que o processo fotográfico na região apresentasse dificuldades, como a distância para o deslocamento dos profissionais, a curiosidade sobre as experiências provocadas pela modernidade, aliada à imagem criada de um lugar grandioso e exuberante, bem como as narrativas místicas conferidas à região, atraía pesquisadores, viajantes e fotógrafos, que, em sua maioria, eram de origem estrangeira.

Quando adentramos no universo fotográfico oitocentista, que retratou escravizados, temos três tipos de representação em voga, que possuem suas raízes nos séculos anteriores: “o registro exótico/pitoresco, a representação das camadas populares e a iconografia de caráter cientificista, esta última muitas vezes baseada em teorias racistas” (HIRSZMAN, 2011).

Nesse período, o gênero retrato era o mais frequente, por ser um meio acessível de perpetuação da imagem do indivíduo, o que não ocorria na pintura por causa do seu alto custo para ser adquirida.

Quanto aos formatos de fotografias que circulavam na cidade de Belém, o chamado *carte de visite*⁴ recebeu destaque. Tal padrão foi criado em 1854, pelo francês André Disdéri, que apresentava como características a de ser realizado em estúdio, medindo aproximadamente 6 x 9,5 cm, além de possuir um preço modesto, permitindo a pessoas de diferentes níveis sociais usufruir da novidade.

Um dos difusores dos cartões de visita em Belém foi o fotógrafo português Felipe Augusto Fidanza⁵, que, graças à sua obra, tornou-se a maior expressão da fotografia no Pará, destacando-se por documentar a paisagem urbana em processo de modernização, bem como cenas que retratam o cotidiano dos transeuntes nos mercados, nas praças e nas principais avenidas da cidade. Em suas fotografias, Fidanza revela crianças no mercado de trabalho, engraxates, carroceiros, vendedores ambulantes e mulheres, ocupando o primeiro plano das fotos tanto quanto os abastados da borracha, em uma alusão à igualdade tão sonhada pela República. Assim, os indivíduos pertencentes às camadas populares não foram colocados à margem dos registros fotográficos, exercendo papel preponderante para o estabelecimento da fotografia de rua (PEREIRA; SARGES, 2011).

Fidanza exerceu sua profissão até os 56 anos, quando cometeu suicídio ao atirar-se ao mar durante a viagem de Lisboa para Belém, no dia 20 de janeiro de 1903.

⁴ Segundo Leite (2011) o cartão de visita apresenta como principal inovação o fato de ser produzido em série, a partir de um sistema de lentes múltiplas, o que permite ao cliente sair do ateliê fotográfico com uma coleção de imagens idênticas, que eram dadas como lembrança para parentes ou amigos ou, trocadas entre as pessoas, ou ainda, eram comercializadas pelos próprios fotógrafos, o que incentivou o surgimento dos colecionadores.

⁵ De acordo com Pereira e Sarges (2011) o primeiro trabalho profissional de Fidanza que ganhou destaque nacional foi o registro dos preparativos para a recepção da comitiva de D. Pedro II, o qual foi amplamente divulgado e, equivocadamente, atribuiu-se a chegada do fotógrafo a Belém junto com a comitiva do Imperador. Entretanto, as pesquisadoras relatam notícias de um jornal local que registram a existência do estabelecimento *Fidanza & Cia* desde 1º de janeiro de 1867, confirmando que o estúdio fotográfico já estava em funcionamento há pelo menos nove meses antes da chegada da comitiva de D. Pedro II. Nesse sentido, é difícil atribuir uma data exata da chegada do fotógrafo a Belém.

O ateliê, chamado “Fidanza & Cia” e posteriormente “Photographia Fidanza” (figura 1), estava localizado na área central de Belém juntamente com outros estúdios fotográficos e demais estabelecimentos comerciais. Seu primeiro endereço foi o Largo das Mercês n. 6, entre os anos de 1867 e 1873, mais tarde, durante as décadas de 1880 a 1930, foi transferido para a Travessa Santo Antônio n. 21, e, depois, para a Rua Conselheiro João Alfredo n. 22 (PEREIRA, 2006).

FIGURA 1 – FACHADA DO ESTÚDIO “PHOTOGRAPHIA FIDANZA”



FONTE: CACCAVONI, 1898.

Album descrittivo Annuario dello stato del Pará de 1898. Gênova: F. Armanino, p. 41.
Acervo da seção de obras raras da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

O cartão de visita foi um dos suportes escolhidos por Fidanza para retratar os tipos sociais que circulavam em Belém, explorando comercialmente tais personagens. Essas fotografias seguiam a tradição dos “tipos exóticos” que mostravam os “tipos populares” como indígenas e escravizados, e as figuras ilustres. De acordo com Kossoy e Carneiro (2002), essas imagens serviam para reforçar o sentimento da civilidade europeia e a consequente “incivilidade” dos trópicos:

Essas figuras “exóticas”, reunidas provavelmente sob forma de “mostruários”, prestavam-se à finalidade comercial pretendida pelo fotógrafo. De forma padronizada pela *carte-de-visite*, os personagens da coleção foram levados para a Europa como lembrança do Brasil, satisfazendo a curiosidade do cliente do Velho Mundo acerca da imagem do outro. (KOSSOY; CARNEIRO, 2002, p. 193-194)

Os profissionais que trabalhavam com a temática do “exótico” viram-no como um objeto de exploração comercial, em que as mensagens retratadas deveriam ser facilmente entendidas, como sugere Koutsoukos:

Nas *cenas de estúdio*, trataram os fotógrafos de colocar a referida *ordem* nas composições [...], e nas quais escolhiam com cuidado o que iam registrar, fazendo uso de *signos*, muitos dos quais podiam ser decodificados pelos que vissem os cartões. [...] um desses signos eram os pés descalços, que costumavam ser indícios de escravidão – pelo menos, esse *signo* era dessa forma entendido. Outros indícios da escravidão seriam a cor escura (que podia ligar a pessoa a uma história de escravidão) [...]. O tema do trabalho era outro indício de escravidão (ou pobreza) e foi a maior constante nesse tipo de foto, pois fazia parte do dia a dia da própria escravidão, mostrava o lugar da pessoa; porém, [...] indicava o grau de civilidade daquele indivíduo e exaltava sua dignidade. (KOUTSOUKOS, 2010, p. 122-123)

Também é válido apontar que, em algumas narrativas fotográficas, os clientes podiam introduzir a sua própria indumentária, “trazendo desde objetos cotidianos até roupa do dia a dia, ostentando traços da moda desejada, já que os ateliês oferecem vestimentas muitas vezes inacessíveis a eles” (LEITE, 2011, p. 29).

A partir desse contexto, procuramos analisar parte da obra de Fidanza por meio de cinco fotografias de diferentes mulheres, das quais destacamos o vestuário e os adornos corporais, utilizados por elas. Tal perspectiva advém da importância desses objetos, que podem ser compreendidos como um dos fatores de distinção social. Assim, essas peças possibilitam identificar alguns dos valores a elas associados no decorrer do tempo e a sua concordância com o contexto sociopolítico e cultural no qual foram produzidas e utilizadas.

Em um sentido amplo, Barnard (2003) conceitua que a moda pode ser compreendida como uma forma de comunicação entre os indivíduos de uma dada sociedade. Dessa forma, tal comunicação pode ser expressa pela aproximação e a troca entre os indivíduos, bem como pelo seu distanciamento, permitindo, assim, tanto a inclusão como a exclusão deles.

E no que tange à representação da moda para a sociedade do século XIX, era um dos meios de distinção, em que o uso de determinados signos, incorporava símbolos responsáveis

por identificar funções, definir identidades e assinalar as distâncias entre os indivíduos, criando, assim, uma comunicação não verbal, em que o prazer de exibir-se ao olhar do outro era imprescindível em todas as esferas sociais. Nesse mesmo século, a moda se espalhou por todas as camadas sociais, tendo em vista que os desejos de prestígio crescem juntamente com as necessidades de liderança, a moda encontrará diversos meios para torná-los visíveis (SOUZA, 1987).

Sob esse aspecto, podemos salientar que a sociedade belenense do século XIX também estava dividida quanto à moda: enquanto a elite financeira se empenhava em imitar os hábitos e a moda europeus, como, por exemplo, o uso de roupas pesadas e em tons escuros, os (ex-)escravizados, ribeirinhos e trabalhadores em geral negavam essa estética, adotando trajes mais leves e em cores claras, em decorrência da própria realidade climática da região, por serem mais simples e permitirem a movimentação dos corpos em condições de trabalho e por serem de fácil acesso, o que fica evidenciado nas fotografias analisadas ao longo do presente texto.

A distinção também se dava por meio da qualidade dos tecidos⁶ usados para compor os trajes da população. Nesse sentido, eles também eram lidos como símbolos da presença ou da ausência de riqueza. Drumond (2008) afirma que, no vasto mercado de tecidos, os panos finos eram destinados à elite, enquanto os mais grossos ou rústicos eram utilizados na vestimenta dos escravizados e também na confecção de sacos para guardar mercadorias.

As fotografias que serão analisadas ao longo do texto estão em *plano médio* (com o modelo retrato de corpo inteiro, geralmente centralizado, e com espaço relativo em volta), o que permite a exploração do cenário e a apresentação de certos símbolos de *status* (KOUT-SOUKOS, 2010). Entretanto, podemos observar que as modelos estão no mesmo lugar: o piso e um fundo artificial, o qual sugere ser um equipamento do estúdio de fotografia de Fidanza, o mesmo repete-se nas cinco fotografias estudadas. Tal cenário, além de padronizar as imagens, não possui nenhuma informação que possa evidenciar uma posição de destaque na sociedade, mas ressalta e valoriza a figura feminina como principal elemento do retrato.

Mas por que construir uma cena em um estúdio, quando ela poderia ser facilmente retratada no espaço público das cidades? Para Koutsoukos (2010), a construção de uma cena em estúdio tinha a ver com a ideia de autorepresentação daquelas pessoas e também com o nível de controle que o profissional exerceria sobre o trabalho, pois ali ele tinha o tempo e o material para ajeitar, enquadrar, iluminar o local e o retratado.

Assim, o estúdio fotográfico para a mulher negra torna-se a extensão da rua. “No entanto, o fotógrafo não mostra o contexto da cidade, ao contrário, seus ‘modelos’ aparecem no estúdio. Isso não quer dizer que não se tenha, nessas representações, a dinâmica da cidade codificada em gestos, poses e arranjos negociados” (BELTRAMIM, 2009, p.39). Nesse sentido, ao mesmo tempo que essas mulheres são retiradas do cenário urbano e levadas para uma sala, encenam algo que costumam fazer diariamente, descontextualizadas, elas se tornam, desse modo, atrizes de suas próprias histórias, como em uma mímica (HIRSZMAN, 2011).

⁶ É um produto manufaturado, em forma de lâmina flexível, resultante do entrelaçamento, de forma ordenada ou desordenada, de fios ou fibras têxteis entre si. O que qualifica um tecido como inferior (ao qual denominaremos grosso/rústico), mediano ou superior (fino/muito fino) é, sobretudo, a relação entre o tipo de fibra com que é produzido (animal ou vegetal) e a ordenação de dois sistemas de fios que se cruzam perpendicularmente, em ângulos de 90º, formando assim sua superfície (DRUMOND, 2008).

Na fotografia “Cabocla” (figura 2) Fidanza retrata uma mulher jovem, de corpo inteiro, ligeiramente virada para a esquerda. A modelo não encara o fotógrafo, orientação que pode ter sido dada por ele mesmo. Ela tem o tom de pele escuro e traja uma blusa de gola alta, com mangas e botões, uma espécie de folho em cima da barriga e uma saia longa com poucos detalhes, todas em cores claras. A cabocla segura em seu braço esquerdo, uma bolsa em forma de cesta com tampa e, para compor o penteado elaborado à moda europeia, ela porta arranjos de flores em seus cabelos. O penteado da modelo pode ser lido inicialmente como emprestado “do outro”, caracterizando uma tentativa de trilhar seu caminho dentro de uma sociedade branca, exigente e racista (KOUTSOUKOS, 2010, p.16).

FIGURA 2 - CABOCLA



FONTE: Fotografia de Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869-1875.

Com detalhes para a mecha de cabelo e do pé descalço.

Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>.

Acesso em: 20 fev. 2020. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

Dessa forma, o uso de diversos códigos de representação, sobretudo dos europeus, dá-se principalmente pela necessidade de essas mulheres tentarem ser aceitas, ou ao menos toleradas pela sociedade e, assim, obter o seu espaço.

Essa mulher também utiliza pulseiras nos dois braços, um anel na mão esquerda e brincos. Ao observamos a imagem, vemos a existência de um “ponto” escuro, que pende em seu pescoço, realçado diante da vestimenta clara da modelo. Ainda que a presente imagem não tenha resolução que permita identificar tais nuances, esse detalhe pode ser uma mecha de cabelo, podendo ser considerada uma joia de luto.

Tal especificidade configura as chamadas joias de luto, que nasceram por volta do século XVII e atingiram sua popularidade na Europa durante a era vitoriana, no século XIX, quando broches ou pendentos com mechas de cabelo eram mesclados a camafeus, colares e pulseiras. Tradicionalmente, as joias de luto carregavam uma grande carga semântica e serviam para três propósitos: memória de uma pessoa querida e amada; “*memento mori*”, um lembrete da morte e da fragilidade de todos os seres vivos; e símbolo de status social.

De acordo com Schmitt (2017), as sociedades, ao longo da História, desenvolveram diversos rituais pós-morte, a fim de colaborar com a compreensão e elaboração do sentido da perda e do fim da vida dentro de um grupo social. A externalização do sofrimento, deveria fazer jus ao vínculo com o morto, enaltecendo sua memória diante de todos (ainda que, para muitos, fosse apenas uma obrigação). A aparência diferente daquela de todos os outros dias tornava-se símbolo da reclusão causada pela tristeza (verdadeiramente ou não) sentida. Ao virar norma de civilidade, o luto se transformou em um tempo necessário de recolhimento que a sociedade impõe e que é respeitado por ela. A cor e o tipo de roupa que se veste durante e após os ritos fúnebres são dos aspectos determinantes do luto. Variável no percurso histórico e nas civilizações, a indumentária de luto no Ocidente, pelo menos a partir da Idade Média, caracterizou-se pelo predominante uso da cor preta e outros tons escuros.

Conforme elucida Santos (2012, p.7), “ser civilizado” no Oitocentos significava conhecer e utilizar os modelos europeus para se apresentar, a fim de construir a aparência e a imagem em concordância com os ditames da moda, demarcando a distância entre os que pertenciam à *boa sociedade* e as *pessoas comuns*. Nesse sentido, podemos inferir que tais joias de luto eram usadas por uma parcela da população, apenas por aqueles que podiam encomendar e pagar por esses adornos.

Ainda que a “*Cabocla*” de Fidanza porte símbolos de status como as joias, também é sugerida a provável condição de escravizada, haja vista que ela parece ter sido retratada sem calçados. Na fotografia, também podemos observar o jogo dicotômico da apresentação da modelo: ao hibridizar códigos visuais característicos de sua posição na sociedade (escravizada) com elementos de pertencimento à camada mais abastada (uso de joia de luto), o que a imagem sugere é o seu possível sentimento de luto.

Mas será que de fato a modelo retratada estava em período de luto? Pois, como exposto anteriormente, as pessoas que perdiam um ente querido vestiam preto por um bom

tempo, enquanto que a mulher fotografada usa vestimentas claras, remetendo a uma nítida oposição a essa regra social. E como já citado, o grupo que compunha as camadas populares, geralmente, portava roupas claras, pois eram mais baratas e de fácil acesso, o que ajuda a entender o uso dessas peças em detrimento das pretas.

Contudo, também não devemos esquecer que ela está sob a condição de escravizada, e, por conseguinte, seus recursos são mais limitados. Por esse motivo, pode expressar seu momento de luto portando somente o colar com mechas de cabelos de uma pessoa que havia perdido mesmo com parcas condições financeiras, ela pode ter encomendado e pago por tal adorno em uma tentativa de estabelecer um laço de conexão e lembrança com a suposta pessoa amada.

Outra possibilidade de interpretação é que tal joia pode ter sido posta na modelo, apenas como adorno, para fins de “enfeite” e não necessariamente com as mechas de algum ente seu que havia falecido, pois, em alguns casos, o fotógrafo podia criar um cenário.

Segundo Koutsoukos, “os retratos deviam deixar explícita a posição que a pessoa ocupava, ou que queria dar a entender que ocupava, e geralmente, apesar de se tratarem de cenas ‘construídas’, ou por isso mesmo, costumavam deixar claro o papel de cada um” (KOUTSOUKOS, 2010, p. 95), para se tornarem verdadeiras mensagens que poderiam ser facilmente compreendidas pelos parentes e amigos que as recebiam. Dessa forma, pode-se sugerir que existia uma contribuição das modelos, junto ao fotógrafo, na construção do seu retrato e, a partir dessa hipótese, utilizamos essas fotografias como mais uma fonte de pesquisa, para observamos as representações dos vestuários e adornos que eram usados nas ruas.

Logo, neste artigo, trato essas mulheres como *sujeitas* das imagens, tendo a oportunidade de autorrepresentação e não apenas como meras modelos das fotografias *souvenirs*, ainda que em alguns casos os retratos de escravizados não fossem encomendados por eles.

No cartão de visita “*Cafusa*” (figura 3), Fidanza expõe uma mulher jovem de corpo inteiro. Diferentemente da imagem anterior, a modelo olha para o fotógrafo de frente, mesmo que esteja com a cabeça levemente abaixada. Ela segura um prato no quadril com o braço esquerdo, o que pode sugerir que trabalhava com tarefas domésticas. Sua vestimenta é composta por uma blusa decotada, que deixa à mostra seu ombro direito, enquanto a saia é ligeiramente puxada para cima, evidenciando seus pés descalços. Tal composição da vestimenta clara contrasta com o tom de pele da mulher. Notamos que a modelo possui os cabelos muito armados e repartidos ao meio, com flores brancas.

FIGURA 3 – CAFUSA



FONTE: Fotografia de Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869-1875.

Com detalhes da pequena cruz e do pé descalço.

Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>.

Acesso em: 20 fev. 2020. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

Quanto aos adornos corporais, a mulher fez uso de brincos longos, uma pulseira no braço direito e dois colares em volta do pescoço: um maior e outro menor, que possui como pendente uma pequena cruz, indicando, em um primeiro momento, sua crença no cristianismo. Porém, ao observarmos mais detalhadamente a imagem, podemos sugerir uma possível sincretização religiosa por parte da fotografada, pois o uso de blusa na cor branca remete às condições recorrentes aos paramentos utilizados nos cultos afro-brasileiros, presentes ainda hoje.

Em “*Vendedora de frutas no Pará*” (figura 4), podemos observar a criação de um cenário um pouco mais elaborado do que o das fotografias anteriores. Ainda que seja o mesmo fundo artificial, Fidanza leva para o seu estúdio elementos que indicam o tipo de trabalho que a mulher exercia, dando sentido ao tema fotografado. A variedade de frutas, entre elas

bananas, cupuaçu, cacau (castanhas?), está disposta em tigelas de barro e um cesto; também observamos na composição a existência de uma cuia vazia.

FIGURA 4 – VENDEDORA DE FRUTAS NO PARÁ



FONTE: Fotografia de Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869.

Com detalhe do cachimbo.

Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>.

Acesso em: 20 fev. 2020. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

No que concerne à vestimenta, a vendedora traja uma blusa com mangas longas, cujo decote rendado evidencia seu ombro esquerdo, e uma longa saia na cor branca. É interessante notarmos a dualidade presente nessa imagem: a modelo mais velha foi fotografada com a cabeça inclinada, esboçando um olhar melancólico, o qual não encara Fidanza. Ela

aparece em segundo plano, sentada atrás das frutas. Porém, por revelar parte de seu ombro, subentende-se certa sensualidade, como relata Beltramim:

[...] associavam a mulher negra à promiscuidade, a uma sensualidade exacerbada, diferenciando-as das mulheres brancas, que praticamente reclusas à esfera da vida privada, ao lar, ficavam menos expostas, eram então tidas como de boa moral e honestidade. Na rua estavam as mulheres negras, excluídas da proteção dos lares e de seu anonimato. Suas identidades foram assim constituídas, na dinâmica do trabalho, nas tensões diárias onde sobreviver era tão pesado quanto aparentemente lascivo. (BELTRAMIM, 2009, p. 228)

Diferentemente das outras modelos, a vendedora de frutas de Fidenza não possui nenhum adorno corporal, entretanto existe um ponto que merece destaque na composição fotográfica, a presença de um comprido cachimbo, seguro no colo da retratada pela mão esquerda, demonstrando uma faceta do que era considerado “exótico”, pois, segundo Koutsoukos (2010, p. 123), os cachimbos eram comuns de serem “pitados”, principalmente entre as negras africanas.

No mercado da fotografia desse período, existia a categoria do exótico, na qual escravizados e/ou forros pobres posavam como modelos e as imagens eram vendidas como *souvenir*. Koutsoukos (2010) salienta que os profissionais desse meio viram em tal tema um objeto de exploração comercial de retorno fácil e rápido, em que essas fotos seguiam o circuito do comércio de bens exóticos, muito apreciado na Europa na época. Imagens similares estavam sendo produzidas em diferentes locais por fotógrafos envolvidos em expedições a países nos quais houvesse elementos que merecessem a definição de “exótico”, a fim de assegurar o interesse na fotografia que produziam.

Como exposto anteriormente, em alguns casos, poderia existir uma colaboração das modelos na composição fotográfica, estendendo-se também para a temática do exotismo. Ainda que, na Europa, fosse considerado “exótico” observar a fotografia de uma mulher segurando um cachimbo, para elas, esse era o universo no qual estavam inseridas e submersas. Assim, ao considerar algo “exótico”, podemos pensar no princípio da relativização, pois o exótico depende invariavelmente da distância social, que tem como componente a marginalidade alimentada de um sentimento de segregação (DAMATTA, 2010).

Em “*Mulata*” (figura 5), Fidenza retrata uma mulher jovem, de corpo inteiro e pele escura. Aqui, não vemos uma posição de subordinação ou subjugação, pois a modelo encara o fotógrafo e o observador com certa altivez. Ela traça um vestido branco de mangas, com decote que evidencia parte de seu ombro, revelando a erotização do seu corpo, o qual era observado pelas suas características raciais e sexuais. Beltramim (2009) também comenta que essa prática era amplamente explorada em aquarelas, pinturas e fotografias, ao apresentar uma vasta representação erotizada que atravessou o século XIX.

FIGURA 5 - MULATA



FONTE: Fotografia de Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869-1875.

Com detalhes da cruz e do pé calçado.

Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>.

Acesso em: 20 fev. 2020. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

O vestido é marcado na cintura e apresenta dois folhos na saia. A modelo segura duas caixas na cabeça e um tecido dobrado que está sobre uma delas. Ela também porta uma caixa debaixo do braço esquerdo. Conforme a descrição da referida fotografia pela plataforma do Instituto Leibniz, que divulga as imagens aqui expostas, é sugerido que eram caixas de roupas, o que nos concede pistas sobre a possível atividade de trabalho da mulher, podendo ser vendedora, costureira, engomadeira ou lavadeira.

Outro ponto que chama atenção é um possível uso de sapatos, o que nos permite interpretar sua condição de liberta, caso tenha sido escravizada em algum momento de sua vida, ou ainda que a “mulata” fotografada por Fidanza não tenha nenhuma relação com a escravidão. Quanto ao adorno que ela carrega, podemos observar ao redor do pescoço o uso de uma corrente com um pendente de cruz, o que remete ao cristianismo e à devoção católica, condensando, nessa imagem, a história de Jesus Cristo.

Na fotografia “*Mulata*” de Fidanza, podemos observar uma contradição: ainda que a modelo esteja usando um símbolo do cristianismo, sabemos que a moral cristã oprimia as manifestações corporais, impondo às mulheres brancas comportamentos contidos, enquanto que, por outro lado, o corpo das mulheres negras e mulatas era amplamente erotizado, o que fica evidenciado na afirmativa de Beltramim:

No início do século XIX, quando os primeiros viajantes, logo após a chegada da família real, começaram a retratar os costumes brasileiros, a “*liberdade com o corpo revelada*” por essas mulheres foi vista com certa “*estranheza*”, sendo depois sublinhada como puro fetiche. (BELTRAMIM, 2009, p. 227)

Assim como nas imagens das modelos “*Cabocla*” e “*Cafusa*”, capturadas pelas lentes de Augusto Fidanza, a “*Mulata*” tem em seu cabelo um arranjo de flores, tal costume de enfeitar e perfumar os cabelos revela-se habitual entre as mulheres paraenses, como citado por João Affonso, em sua obra “*Três séculos de moda*”: “[...] O cabelo, ondulado e fofo, repartia-se em duas fartas trunfas, e de cada lado, encaixados no alto de cada orelha, dois grandes ramalhetes de rescendentes jasmims” (AFFONSO, 1976, p. 223). Essa descrição aparece logo após o desenho da “*Mulata Paraense*” (figura 6), que fora produzido por Affonso em 1916, a partir da representação de David O. Widhopff, de 1895 (à esquerda), e do registro ao natural de Affonso, de 1885 (à direita).

FIGURA 6 – A MULATA PARAENSE



FONTE: AFFONSO, 1976.

Ilustração de João Affonso, em 1916, a partir do desenho de David O. Widhopff, de 1895 (à esquerda) e do registro ao natural de Affonso, de 1885 (à direita).

O viajante inglês William Edwards, em seus escritos realizados a partir de suas viagens pelo Rio Amazonas e sua estadia no Pará, chama a atenção para o movimento da cidade em dias de procissão e festividade religiosa, pois era o momento em que as mulheres paraenses vestiam seus melhores vestidos e se adornavam com flores no cabelo. “*A Mulata Paraense*” não ocupava as varandas das casas de comércio e residências destinadas às famílias abastadas da região, pois seu lugar era em outros cômodos da casa ou na própria rua. Sobre a festa mais importante e grandiosa da cidade, o Círio de Nazaré, celebração religiosa que ocorre em Belém desde 1793, Edwards descreve a divisão entre as classes sociais dentro da própria igreja:

A missa das oito horas é notificada pelos fogos de artifício, e aqueles que se importam frequentam a capela. Dentro estão as mais elegantes senhoras e alguns cavalheiros; fora, no grande pórtico aberto, estão sentadas no chão as mulheres negras e as indígenas, vestidas de branco, com flores no cabelo e excessivamente perfumadas com baunilha. (EDWARDS, 1847, p.185)⁷

Assim, com base nas fotografias de Fidanza, com os relatos de João Affonso e Edwards, entre outras obras que não estão citadas no presente artigo, podemos afirmar que o uso de flores naturais nos cabelos configurou-se em um costume social das mulheres pertencentes às camadas populares, durante o século XIX e a primeira metade do século XX, revelando o cuidado sensorial com seus corpos, a fim de perfumá-los e evidenciar a sua feminilidade, bem como estava associada à questão higienista da população.

A associação entre as flores e o seu perfume [...] se relaciona com a proposta higienista das reformas urbanas, que tinha como propósito esconder mazelas urbanas, como o mau cheiro, causado pela precariedade da rede de esgotos e pela falta de higiene. (IMADA, 2019, p. 46-47)

Carvalho (2008) também esclarece sobre a afinidade culturalmente entendida das flores como intrínseca entre ao feminino: as mulheres são representadas em fotografias ao lado de vasos de flores, com roupas estampadas com motivos florais; as flores enfeitavam o interior das salas e eram um sinal da presença permanente da mulher; além de estarem presentes nas estampas dos estofados das salas, nos acessórios pessoais e nos objetos de guardar, também eram utilizadas para descrever qualidades e sentimentos femininos; e perfumavam as roupas brancas guardadas em sachês nas gavetas. As mulheres eram frequentemente comparadas às flores, portanto elas faziam parte do universo de objetos com os quais se excitava a imaginação e a fantasia, território e arte das mulheres refinadas.

Outra possível relação do uso de arranjo de flores no cabelo remete-nos à ascensão do estilo *Art Nouveau*⁸ na sociedade burguesa dos fins do século XIX. Sua chegada ao Brasil

⁷ Tradução nossa para: “At eight o’clock servisse is notified by the ascent of rockets, and those who care attend the chapel. Within are the more fashionable ladies and a few gentlemen; without, in the large open pórtico, are seated upon the floor the black and Indian women, dressed in white, with flowers in their hair, and profusely scented with vanilla”.

⁸ “A qualidade visual característica do *Art Nouveau* é uma linha orgânica, similar às feições das plantas [...] Gavinhas, flores (como a rosa e o lírio), pássaros (particularmente pavões) e a forma humana feminina eram motivos frequentes dos quais essa linha fluida era adaptada”. (MEGGS; PHILIP, 2009, p. 248)

se deu por meio da importação de objetos, da moda e de revistas. Posteriormente, o estilo foi absorvido fortemente pela arquitetura e pelo segmento das artes gráficas, como é o caso dos relatórios de governo, chamados “*Álbum do Pará*”, nos quais eram registrados os feitos administrativos dos governadores do Estado; e de algumas revistas, como a carioca *Kosmos*. Essas publicações eram responsáveis por ditar os parâmetros de bom gosto e elegância a serem seguidos pelas suas leitoras em seus passeios pelos recém-conquistados espaços públicos do centro urbano em crescente modernização. Como podemos observar em Imada “os trajes, os acessórios e os penteados afrancesados, presentes nas fotografias [da revista *Kosmos*], compõem um conjunto de alto valor estético para a leitora da revista” (IMADA, 2019, p. 109).

Assim, a estética *Art Nouveau* esteve muito presente na moda feminina do século XIX, sendo comum a prática entre as mulheres brancas utilizar ornamentos com a temática de itens da natureza, costume que foi ressignificado pelas escravizadas e pertencentes das classes mais baixas ao portar flores naturais em seus cabelos, por causa da sua acessibilidade.

Para finalizarmos, na fotografia de Fidanza intitulada “*Negra*” (figura 7), vemos uma jovem de pele escura retratada de corpo inteiro, representada frontalmente. Assim como na imagem anterior, a modelo olha fixamente para o fotógrafo. Ela segura um vaso na cabeça com a mão direita e uma pequena cesta fechada no braço esquerdo.

FIGURA 7 – NEGRA



FONTE: Fotografia de Felipe Augusto Fidanza. Pará, 1869. Com detalhe dos pés descalços.

Disponível em: <https://ifl.wissensbank.com/esearcha/browse.tt.html>.

Acesso em: 20 fev. 2020. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

A “*Negra*” usa um vestido longo, de cor clara, com folhos e certa simplicidade em seu corte. Quanto à posição da mão esquerda da fotografada, ela pode sugerir que está erguendo a barra frontal do vestido ou ainda que a barra pode ser levemente mais curta na frente. Tal detalhe pode ter sido proposital, pois ajuda a evidenciar os pés descalços, e, conseqüentemente, sua posição de escravizada na sociedade. Outro ponto que também merece destaque é que a mulher deixa o ombro esquerdo à mostra, sugestionando certa malícia, o que reforça o estereótipo do exotismo e da sensualidade, pilares que contribuíram para fundamentar ainda mais a diferença, a hierarquização e a discriminação dos corpos pretos que circulavam pelas ruas de Belém.

Conforme elucida Cristina Cancela (1997), a liberdade dos movimentos corporais, a beleza dos atrativos físicos realçados em um descuidado vestir, a malícia muitas vezes refletida no olhar, são algumas das imagens com que escritores, jornalistas e memorialistas representavam as mulheres das camadas populares, como as “mamelucas”, as “índias” e as “caboclas”, que viviam nas ruas de Belém no fim do século XIX e início do XX, vendendo açaí, cheiro⁹, vasilhas de barro e flores, lavando roupas, costurando, trabalhando como criadas ou mesmo se prostituindo. Essas mulheres sofreram as mais diferentes formas de marginalização e discriminação, ao vivenciarem com maior liberdade o universo dos espaços públicos, atuando não apenas em serviços domésticos, mas também em atividades que lhes permitiam participar com mais recorrência do cotidiano público da cidade.

Nesse sentido, observamos que, mesmo que elas estejam simulando sua condição de trabalho no estúdio fotográfico, as mulheres escravizadas possuíam maior liberdade de atuação no espaço público, o que também colaborou para o estabelecimento de representações depreciativas delas mesmas, haja vista que, em oposição a essa imagem, as mulheres mais ricas eram estimuladas a frequentar as ruas apenas em determinadas ocasiões, quando iam ao teatros e às casas de chá, ou mesmo passeando pelas novas avenidas, e deveriam fazê-lo sempre acompanhadas (SOIHET, 2018).

Ainda a respeito de sua vestimenta, podemos observar que o tecido apresenta certa fluidez, e, pela posição social da mulher, é indicativo que o mesmo tenha sido de menor valor, pois, conforme aponta Drumond,

na maioria dos casos, as roupas destinadas aos escravos eram confeccionadas por eles mesmos, a partir da produção caseira de fios e tecidos grosseiros feitos de lã. Em outros, eram adquiridos nas lojas. O tecido mais utilizado para a vestimenta dos escravos era a linhagem. Tecido de linho da pior qualidade, era também utilizado para encapar fardos [...]. (DRUMOND, 2008, p.68)

Mesmo que essas imagens sejam registros de pessoas, temos que lembrar que essas representações se ajustaram aos interesses políticos do período em que elas foram produzidas.

⁹ Também chamado de cheiro-do-Pará, até hoje encontrado nos mercados públicos ou vendido nas ruas de Belém, resulta de uma combinação de raízes, cascas e paus aromáticos, ralados e misturados a trevos, jasmíns e rosas, embrulhados em pedaços de papel. Os envelopes cheirosos são colocados em gavetas, baús e armários, perfumados as roupas. (FERNANDES, 2013, p.62)

Tais retratos são bem mais que exemplares de documentação de indivíduos da realidade local, por vezes, nessas fotografias, o povo negro e mestiço apresenta olhares melancólicos, em posição de inferioridade e descalços, sem nenhuma referência a seus nomes ou de sua origem. Assim, esses elementos marcam a identidade que era imposta a eles, em que os fotógrafos auxiliavam no reforço e na reprodução do senso comum referente ao espaço desses indivíduos na sociedade.

Considerações finais

A fotografia é um dos meios mais eficazes para agrupar ideias e influenciar no comportamento, tanto que os fotógrafos da segunda metade do século XIX, estão vinculados não somente com as evoluções técnicas do processo fotográfico, mas também com os projetos implementados que vigoravam na época, pois em muitos casos, a fotografia era o suporte escolhido para realizar as propagandas oficiais do governo e, assim, inserir determinada sociedade nos moldes da “civilização”.

Ainda que as mulheres dos retratos analisados estivessem à margem do processo de “modernidade” ambicionado pelo governo, suas imagens configuram a necessidade de autorrepresentação e de apelo ao consumo de “bens exóticos”.

Beltramim (2009) também concede outra possibilidade interpretativa para a atuação dessas mulheres, e de escravizados em geral, nas fotografias, podendo ser mais uma forma de remuneração: “[...] era uma possibilidade de ‘atuarem’ como modelos para, em troca, obterem algum ganho para eles próprios, ou talvez, para aumentar a renda no dia de trabalho para seu senhor, se escravos fossem”. (BELTRAMIM, 2009, p. 63)

Nas fotografias analisadas, encontramos diversos pontos em comum: a escolha de um fundo neutro, retratos de corpo inteiro, a predominância de eixos verticais na composição fotográfica, enquadramentos centralizados e com destaque, em primeiro plano, da mulher fotografada, bem como a adaptação de cenas urbanas dentro do estúdio.

No que concerne às vestimentas e aos adornos por elas utilizados, também devemos ressaltar que esses elementos compositivos poderiam ser “emprestados” somente para o momento da fotografia, pois, de acordo com Beltramim (2009), a imagem dos negros também servia como exibição da posição social dos senhores.

Também é válido ressaltar que a preocupação com a aparência esteve presente em todas as camadas sociais do período, portanto, diferenciar-se, em um primeiro momento, era de fundamental importância no espaço da vida pública: “É isso que acrescenta o componente identitário entre quem veste e quem vê. O universo material no qual cada grupo de pessoas está envolvido identifica-os perante a sociedade” (Drumond, 2008, p.132).

Outro ponto comum presente nos retratos das modelos registradas por Felipe Fidanza é a ausência do riso, que pode ser interpretada como uma situação desconfortante ou ainda como um sentimento de tristeza, tão comum na sociedade escravista. Também configura, segundo Beltramim, na

normatização, racionalização dos gestos, das atitudes. É como se nos retratos oitocentistas [...] o silêncio revela-se como expressão, não apenas do sujeito, mas

como valor maior de uma temporalidade, refletido nas artes e na estética, na moral e na religião. [...] Para o século XIX, austeridade, postura contraída, contenção, seriedade, são valores gerais inscritos no corpo e no homem dos Oitocentos. (BELTRAMIM, 2009, p.68)

No Brasil dos séculos XVIII e XIX, os tecidos utilizados pelas damas funcionavam como marco de discriminação social: para as ricas, cabiam os serafins, as sedas e os veludos; e para a população comum, os tecidos inferiores, como o algodão, e, ao que tudo indica, as mulheres fotografadas por Fidanza, trajavam roupas confeccionadas com esse material.

Outra semelhança nessas fotografias são as flores presentes nos cabelos das mulheres, a fim de exercer o papel sinestésico de apelo visual e sensorial causado pelo perfume. Tal hábito foi relatado por alguns viajantes que passaram pela cidade de Belém, e que ainda permanecia no século XX, como fora documentado por João Affonso (1976). E, também, a presença de uma cruz pendendo no pescoço da “*Cafusa*” e da “*Mulata*”, retratadas por Fidanza.

Conforme assinala Affonso (1976), a “*Mulata Paraense*” já estava deixando de circular nas ruas da capital no fim do século XIX. Uma de suas últimas representações teria sido a de David O. Widhopff, no caderno ilustrado do jornal “*A Província do Pará*” de 1895, desenho que João Affonso inseriu ao lado do seu próprio registro, em 1916.

Affonso já apontava a morte simbólica da “*Mulata Paraense*”: “Hoje, esse tipo desapareceu inteiramente do movimento da vida contemporânea de Belém”, e, por esse motivo, “o presente estudo da indumentária de três séculos, em vez de acabar na atualidade, encerra-se com uma recordação do passado” (AFFONSO, 1976, p. 224), o que concedeu um arrojado desfecho para a sua obra ao lançar o olhar para a figura dessa mulher que, aos poucos, ia desaparecendo da cidade, mas que já fazia parte do imaginário popular, tanto que essa figura tornou-se sinônimo da típica mulher paraense, ainda que folclorizada.

Figueiredo (2012) aponta a cuidadosa descrição de João Affonso sobre o “tipo popular”, que era a denominação que os folcloristas da época concediam às mulheres reconhecidas em qualquer parte da cidade, aspecto este que atribuía autenticidade à figura descrita, como símbolo de um tempo passado. O autor também assinala que a crioula da terra era a ponte entre o passado africano e a mestiçagem nacional e, por isso mesmo, era representada por João Affonso já perfeitamente aclimatada ao ambiente da casa brasileira.

A representação emblemática dessa personagem, a qual ainda está presente no imaginário da população local, ganhou uma nova configuração no traje típico das dançarinas de carimbó¹⁰ (figura 8): as saias das mulheres são coloridas, volumosas e rodadas, para garantir um efeito mais interessante ao serem movimentadas durante a dança. As blusas são de uma única cor, geralmente são batas brancas, e, por vezes, recebem aplicação de rendas.

¹⁰ O carimbó é uma dança de roda típica do Estado do Pará, situado na região Norte do Brasil. A palavra “carimbó” é de origem indígena. Do tupi *korimbó* (pau que produz som) resulta da junção dos elementos *curi*, que significa “pau”, e *mbó*, que significa “furado”. O nome faz referência ao curimbó, principal instrumento musical utilizado nessa manifestação folclórica. O carimbó do Pará foi trazido ao Brasil pelos escravos africanos. Posteriormente, foram incorporadas influências indígenas e europeias, especialmente ibéricas. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/carimbo/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

FIGURA 8 – DANÇARINOS DE CARIMBÓ



FORNE: HISTÓRIA DE MOTOCICLETA, 2011.

Disponível em: <http://www.historiasdemotocicleta.com.br/galeria.php?id=23>.

Acesso em: 20 fev. 2020. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

O uso da blusa branca com rendas, segundo Anaíza Vergolino (citado por PAES, 2016), consiste em um elemento de permanência nos cultos das religiões de matriz africana no Pará, pois a indumentária marcada por esse tipo de blusa já era utilizada desde a época do batuque paraense, e ainda permanece nos dias atuais como elemento litúrgico dos cultos.

As dançarinas não usam sapatos ou sandálias e utilizam adornos no pescoço e nos pulsos, além de enfeitarem os cabelos com flores, configurando um jogo sinestésico de exibir-se e perfumar-se. Elas também vestem batas na cor branca, prática que nos remete às mulheres fotografadas por Fidanza, analisadas anteriormente. A maior diferença entre as roupas das dançarinas de carimbó e as das mulheres registradas pelas lentes de Felipe Fidanza está na saia. Enquanto a saia das dançarinas geralmente é confeccionada com tecidos floridos que podem receber aplicações de rendas e/ou folhos, as saias das mulheres analisadas nos registros ao longo do artigo são em cores claras ou brancas, por serem mais acessíveis. Assim, a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém perpassa pelo exotismo que, aliado aos modos de se vestir e se adornar, configura uma representação emblemática dessa personagem, ainda presente no imaginário da população local.

Referências

AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados**: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. 270f. Dissertação (Mestrado em História) –Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: Edusc, 2004.

CACCAVONI, Arthur. **Álbum descritivo Annuario dello stato del Pará**. Gênova: F. Armanino, 1898.

CANCELA, Cristina Donza. **Adoráveis e dissimuladas**: as relações amorosas das mulheres das camadas populares na Belém do final do século XIX e início do XX. 1997. 174f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Usos sociais e historiográficos. In: LUCA, Tania Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto. 2017, p.29-60.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

DRUMOND, Marco Aurélio. **Indumentária e cultura material**: produção, comércio e usos da Comarca do Rio das Velhas (1711-1750). 2008. 217f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

EDWARDS, William Henry. **A voyage up the river amazon including a residence at Pará**. London: John Murray, 1847. Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/119342#page/196/mode/2up>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FERNANDES, Caroline. **O moderno em aberto**: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio. Belém: IAP, 2003.

FIGUEIREDO, Aldrin. Vestir a história: pintura, moda e identidade nacional da Amazônia, c. 1916-1923. **Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, São Paulo, n.53, p. 1-13, abr. 2012. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao53/materia01/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

HIRSZMAN, Maria Lafayette Aureliano. **Entre o tipo e o sujeito:** os retratos de escravos de Christiano Jr. 2011. 215f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

IMADA, Heloísa Leite. **Moda:** desfile literário. Campinas: Unicamp /IEL/Setor de Publicações, 2019.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu.** São Paulo: Edusp, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LEITE, Marcelo Eduardo. Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr. **Visualidades**, Goiânia, v.9, n.1, p. 25-47, jan/jun. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18368>. Acesso em: 20 jan. 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico.** Trad.: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAES, Francisco Augusto Lima. Vestígios do sagrado: a obra de arte como possibilidade de mediação entre religião e cultura na pintura de Antonieta Santos Feio. **Revista Eletrônica Correlatio**, São Paulo, v.6, n.2, p.123-150, dez. 2016. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/7037>. Acesso em: 20 jan. 2020.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. **Paisagens urbanas:** fotografias e modernidades na cidade de Belém (1846-1908). 2006. 190f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira; SARGES, Maria de Nazaré. Fotografia Fidanza: um foco sobre Belém (XIX/XX). **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, v. VI, n.2, p. 1-31, 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/14894667-Photografia-fidanza-um-foco-sobre-belem-xix-xx.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.

SANTOS, Irina Aragão dos. Tramas de afeto e saudade: uma biografia dos objetos e práticas vitorianas no Brasil oitocentista. **Anais do 8º Colóquio de Moda.** Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20%202012/GT06/ARTIGO-DE-GT/103402_Tramas_de_afeto_e_saudade.pdf. Acesso em: 20 jan. 2020.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a *belle-époque* (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SCHMITT, Juliana. Vestuário e comportamento de luto no Brasil oitocentista. **Anais do 13º Colóquio de Moda**. Bauru. 2017. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/GT/gt_04/gt_4_VESTUARIO_E_COMPORTEAMENTO_DE_LUTO.pdf. Acesso em: 20 jan. 2020.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano *In: DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2018, p. 362-400.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Moda, fotografia e memória afetiva em Seydou Keïta (1948-1962)

Fashion, photography and affective memory in Seydou Keïta (1948-1962)



Rafael Tassi Teixeira¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7137-0904>

[resumo] Este trabalho parte das fotografias de Seydou Keïta produzidas entre os anos de 1948 e 1962 (segunda etapa da sua realização, posterior ao período inicial, de 1935 a 1948) em um estúdio em Bamako, no Mali. Diante de uma lente carregada de afetos, a dinâmica fotográfica se insere em uma espécie de jogo estético e social que franqueia aspectos compositivos (enquadramento, distância, fundo, pose, gesto) e etnográficos em um refinado trabalho de ressignificação das influências coloniais e das modas ocidental e africana encenadas nos retratos de estúdio. O *fascínio pelo moderno* e a dignidade ancestral surgem em *fusões* estéticas, de um apurado gesto de organização fotográfica que delimita a imagem social entre *reapropriação criativa* de estilos europeus e reenergização das tradições indumentárias africanas. A série de fotografias aqui apresentada abraça a característica composicional dos retratos de Keïta, estabelecendo uma ativa correspondência entre a transmissão de genealogias, a multiplicidade de referências culturais e a encenação da moda como um aspecto de narrativização discursiva, da autoafirmação da etnicidade pessoal.

[palavras-chave] **Fotografia. Moda africana. Etnicidade. Seydou Keïta.**

[abstract] This work is based on photographs of Seydou Keïta produced between 1948 and 1962 (second stage of his photos, after the initial period of 1935-1948) in a photographic study in Bamako, Mali. Faced with a lens loaded with affections, the photographic dynamics is part of a kind of aesthetic and social game that opens up compositional aspects (framing, distance, background, pose, gesture) and ethnographic aspects in a refined work of reframing colonial and fashion influences western and African staged in the studio portraits. The 'fascination with the modern' and ancestral dignity emerge in aesthetic 'fusions' in a refined gesture of photographic organization that delimit the social image between the 'creative reappropriation' of European styles and the reenergization of African dress traditions. The series of photographs chosen here embraces the compositional characteristic of Keïta's portraits, establishing an active correspondence in the transmission of genealogies, in the multiplicity of cultural references, and in the staging of fashion as an aspect of discursive narrativization of the personal ethnicity.

[keywords] Photography. African fashion. Ethnicity. Seydou Keïta.

Recebido em: 09-03-2020

Aprovado em: 31-07-2020

¹ Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona – UAB; 2018). Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM; 2004). Professor Adjunto do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo e professor adjunto da Unespar, Campus Curitiba II. Professor do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM\UTP). Líder dos Grupos de Pesquisa (CNPq) Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais (GRUDES) e Eikos (Imagem e Experiência Estética). E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9074237042190064>.

Introdução

Nascido em Bamako (Mali, África Ocidental), em 1921, Seydou Keïta começa suas atividades fotográficas depois de inicialmente seguir o pai na prática da carpintaria. A relação com elementos da fotografia ocorre por influência de um tio materno, logo nos primeiros anos da década de 1930, quando Seydou desenvolve seu aprendizado com Pierre Garnier, proprietário do Photo-Hall Soudanais². No decorrer desse período, e até o fim da Segunda Guerra Mundial, sua fotografia é estilisticamente influenciada pelo trabalho junto à Mountaga Dembélé, um professor primário que o auxilia no domínio das técnicas fotográficas e manipulações químicas, contratando o jovem para trabalhar em seu estúdio e encaminhando-o na profissão (LEENHARDT, 2018).

Depois dos primeiros anos de formação, de 1930 a 1940, a atividade fotográfica passa a ser rentável para Keïta, em uma África que aos poucos começa a emergir do contexto colonial, mas ainda sob os auspícios dos invasores e a forte influência europeia. A fotografia, nesse contexto de primeiro esboço de independência, é fundamental para a busca de autonomia representativa (sobretudo, a partir de um imaginário próprio, menos refém da presença museológica e etnográfica). Menos subordinada ao olhar estrangeiro e etnográfico, e menos prisioneira da apropriação simbólica e da violência exotizante vinculada, por exemplo, ao cartão-postal (muito comum nas fotografias do fim do século XIX e do início do XX), a fotografia africana emerge do enfrentamento paulatino de seu primeiro contexto de autoridade antropológica – quando ainda a etnologia, segundo PINK (2001), começava a criticar o movimento de antropometrização das sociedades africanas pela prática evolucionista no fim do século XIX e no início do XX³.

Keïta é um dos fotógrafos que rompe com esses discursos ao associar as figuras antropológicas com o envolvimento pessoal e afetivo dos retratados. Participam dos retratos os sujeitos tradicionais e suas derivas simbólicas, reorganizando os elementos etnográficos (o papel frontal da pose e o didatismo da imagem) em uma fotografia de estúdio que versa,

² Garnier é importante para a formação inicial do artista, pois possuía um estúdio com vários acessórios fotográficos e vendia seus materiais importados (ou artesanalmente adaptados) para toda a região do oeste africano; com a câmera fotográfica que ganhou do tio (um caixote de 6 x 9 (por favor, qual é a medida? cm?) adaptado para fotos), o menino pôde aprender os primeiros passos da fotografia e entrar em contato com vários fotógrafos malinenses e senegaleses da época, além de experimentar o manejo dos equipamentos e de técnicas de revelação utilizadas no período. A produção de Keïta, nesse sentido, nasce marcada por forte influência da fotografia de estúdio africana de então, que sublinhava a perfeição atemporal nos retratos e a cumplicidade entre identidade, fotógrafo (africano) e modelo. A maior parte das primeiras fotografias realizadas pelo jovem Keïta nesse período foram perdidas, segundo o próprio artista (LEENHARDT, 2018).

³ O retratismo etnográfico por parte dos primeiros fotógrafos e etnólogos europeus tinha como principal preocupação uma fotografia derivada de exigências antropológicas: interessava-se pela marcação dos corpos dentro de referências culturais delimitadas. A ênfase era destacar uma imagem etnológica que se antepunha à perspectiva do indivíduo dentro do grupo social (por isso, a representação artística do corpo humano ainda não era destacada). O principal motivo na captura, tal como escreve Edwards (1997), era produzir uma escolha eminentemente etnográfica da representação. Buscava-se, sobretudo, o congelamento de elementos simbólicos e um corpo por vezes racializado e distante. Já nas fotografias realizadas a partir dos anos 1930 (PINK, 2001), a preocupação antropológica passa a interessar-se por outros elementos compositivos, como a valorização da pessoa humana e a performance individual.

invariavelmente, sobre a foto como um sistema de subjetivação que transporta o indivíduo à referência imaginária. O refinado trabalho de pose é acolhido na esfera da identidade, fugindo de seu endereçamento ilustrativo e expandindo o retrato em uma convicção da forma fotográfica. Com os anos de estúdio, tal efeito se converte em um repertório ditado tanto pela simetria e pela elegância das composições como pela abertura artística⁴.

O resultado é um apelo da imagem à convicção da sua independência. As fotos de Keïta, assim, são abraçadas por uma estética desejanse, que desconstrói os paradigmas visuais anteriores em uma apresentação sensível dos corpos e seus sentidos biográficos. O espaço da moda e do cinema tornam-se referências fundamentais, preconizadas na circulação das revistas europeias, especialmente entre os clientes mais jovens. Símbolos de distinção e de consumo, como motocicletas, roupas e adereços ocidentais, movem-se como motivos transformadores nos registros dos personagens, contracenando com elementos etnológicos. O fotógrafo parece respeitar o sonho de transformação desses jovens africanos retratados, transportando para a imagem uma negociação sutil entre os aspectos étnicos e a dinâmica da moda metropolitana e da cultura de massas que chegavam na África do pós-guerra.

Toda a convergência de elementos é construída na afetividade dos registros, no encontro de visualidades e nas ressignificações plásticas, nos motivos biográficos que esperam que a história de vida esteja tanto na memória ancestral como no anseio de transformação individual. Suas tomadas, feitas em estúdio, priorizam a vontade pessoal dos sujeitos da imagem com um acolhimento delicado e instrutivo por parte do artista. O arbítrio da fotografia se dá, no limite, em um campo de possibilidades plásticas renegociadas na rede de ressignificações provenientes da beleza do endereçamento, da vigência das roupas e dos adornos, do *dress code* e do esforço de incorporação de influências e desejos predominantes. O terno, a gravata, as bolsas de couro, o relógio de pulso e as canetas esferográficas associam-se, sensivelmente, às túnicas e aos chapéus coloniais, à indumentária tradicional e às formas étnicas de arranjo capilar. Em um arco de possibilidades que ensaia o indivíduo e sua formação cultural dentro de uma estética em constante negociação, as lentes de Keïta procuram a capacidade icônica transformável. Possibilitam ensejar a alegria junto ao novo e seus signos políticos aplicados na autonomia a ser buscada, reivindicando, em uma galeria de retratos, o envolvimento do passado com o futuro – a emancipação da pessoa, a possibilidade da memória, o peso da tradição e à deriva do eu nas narrativas próximas, valorizadoras, coexistentes, íntimas⁵.

No olhar de Keïta, a moda atua na fotografia como uma espécie de orientação da experiência social e emocional. Ela participa na construção da imagem, salvaguardando o elo que existe entre o passado e o presente, transformando, sob uma mesma matéria, a chance

⁴ Aberturas utilizadas, por exemplo, no investimento tridimensional de algumas fotografias: uma parte do corpo em perspectiva mais avançada, um gesto particular das mãos, um adereço não convencional nos códigos de vestuário.

⁵ A atmosfera festiva dos primeiros ensaios do país que conquistaria a liberdade a partir da década de 1960 ainda está longe de ser totalmente exposta nas fotografias sutilmente controladas de Seydou. Será Malick Sidibé, discípulo de Seydou Keïta, quem reorganizará a memória da independência em fotos na etapa futura, enfatizando o orgulho malinense a partir da liberdade colonial e inscrevendo a fotografia malinense em capturas mais livres (valorizando a exaltação da felicidade, as danças e a espontaneidade dos corpos).

da identidade, da autoetnografia, da reflexividade pessoal. Revela a prática criativa de poder operar sobre a própria dimensão performativa e sobre a vontade dividida entre o tradicional e o moderno (na capacidade política de sonhar com liberdade). As imagens se relacionam, nesses termos, tanto ao parentesco como à individualidade. Expressam uma dignidade partilhada, o orgulho da autodeterminação, as lentes africanas antes que as estrangeiras, a atmosfera de conhecimento, de valorização dos corpos, posturas, jogos de cena. Trançam o indivíduo com sua história, em um realce possível e imaginário, na delicadeza da figuração dramática, em seu efeito partilhado, icônico, perdurável.

Seydou Keïta na história africana da fotografia

Já no início do século XX, a presença europeia passa a ser contrastada com o olhar africano em busca de suas origens, revelada no retrato fotográfico – especialmente naquele realizado em estúdios. O fim do isolamento cultural encaminha múltiplas sociedades africanas para a dissociação do passado colonialista, e o trabalho dos primeiros fotógrafos da região está de certa maneira menos preso ao dilema representacional do passado: *costumbrismo* x produção individual. Certa cultura da imagem, como escreve Leenhardt (2018), direciona, naquele momento, as manifestações imagéticas para uma renovação parcial de modelos estéticos e etnográficos, que coincidem com o desejo de autonomia dos sujeitos da imagem, dos realizadores da fotografia, da coexistência de modulações estéticas. É preciso destacar, dentro desse contexto, a profissionalização dos fotógrafos, como Seydou, e também o desejo de diferenciação social das famílias retratadas. Há uma vontade expressa, entre fotógrafos e fotografados, de singularização individual, de exibição das roupas e dos signos de consumo. Por parte do profissional, o ensaio sobre a prática do ofício, da parte dos membros das famílias que buscavam o estúdio, a valorização da posição social.

Nesse sentido, a fotografia torna-se um dispositivo central de encaminhamento da expressão popular, conectando as massas ao repertório tradicional, a cultura de origem e a necessidade de autoafirmação particular – na demanda recém-instalada por expressão e autonomia representativa⁶. O contexto de desafrikanização parcial, já depois da Segunda Guerra Mundial, modula o processo de identificação dos primeiros fotógrafos africanos a partir de elementos cada vez mais transculturais, avançando sobre a prática de reprodução retratista herdada dos viajantes do século XIX e dos antropólogos do início do século XX. O forte revisionismo do domínio colonial e, ao mesmo tempo, o começo da fotografia de estúdio começam, destarte, a escrever com força a necessidade de uma identidade africana à luz de uma modernidade que se projeta já na primeira metade do século XX.

Coexistem na época, modulações correlacionadas à antropologia junto às tentativas iniciais de libertação do contexto de apropriação simbólica. Utiliza-se o ensaio fotográfico

⁶ O trabalho de Keïta, alinhado com o de outros fotógrafos importantes para a criação de uma referencialidade própria no estilo da fotografia africana (Malick Sidibé, Mountaga Traoré, Youssouf Cissé, etc.), nesses termos, desestabiliza a autoridade etnográfica dos retratistas europeus e enseja uma fotografia carregada de afetos, do *pathos* expressivo concentrado na pessoa e na exaltação da autonomia individual. Uma fotografia que, no bojo das relações entre fotógrafo e retratado, acaba replicando menos o sistema evidenciativo e controlado da fotografia etnológica (EDWARDS, 1997), privilegiando a possibilidade sensível e performativa da fotografia realizada por africanos.

para colapsar a distância entre os corpos retratados e o olhar estrangeiro – e para aproximar fotógrafo africano e fotografado da África. A etapa etnográfica ainda é algo vigente na forma da escrita fotográfica dos primeiros fotógrafos africanos. Mas o olhar antropológico está menos presente na ordem da captura, pois os retratos que surgem na lente dos pioneiros africanos são menos dependentes da determinação tipológica anterior. O foco no rosto e na dinâmica visual, a expressividade dos retratados, a suave valorização do repertório tradicional adejado à subjetividade do retratado conciliam na foto um clima de intimidade e dignidade compartilhada⁷.

FIGURA 1



FONTE: EDMOND FORTIER. *Fiandeiras de algodão*. África Ocidental Francesa, Sudão, s.d.⁸

⁷ Os retratos de Meïssa Gaye e Mama Casset, por exemplo, são significativos nesse período de espraio de uma fotografia que perspectiva a identidade africana e sua característica *sui generis*: o fotógrafo mergulha na cena e cria uma instância perdurável, valorizando as *personas* visuais, o rico espelhamento dos laços entre o passado e o presente (expostos, por exemplo, nas várias fotografias de pessoas com indumentária tradicional capturadas diante de paredes cheias de retratos de parentes) e os arranjos de estúdio. Há, também, uma longa tradição de autoras e autores anônimos da qual Seydou Keita é proveniente, sobretudo na realização da intensidade estética e íntima do retrato, no efeito configurativo do posado, que diagrama os corpos em situações memorialísticas; também é significativa como procedimento a leitura pausada das relações entre as manifestações tradicionais e as características humanas: rostos e mãos, muitas vezes com anéis e adereços, são efemerizados em capturas persistentes, às vezes emolduradas em contraste com os fundos repletos de imagens, em outras com a neutralidade da tela branca ou quadriculada; é como se a fotografia registrasse, naquele então, a intensidade da organização parental, a importância da associação com o passado, a inflexiva repertoriação dos entremeios discursivos ancestrais e a suficiência da pessoa no ambiente.

⁸ Cartão postal, gelatina/prata. Coleção Daniela Moreau. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/650361>. Acesso em: 14 de abril de 2020.

Tal como escreve Edwards (1997), as conturbadas imbricações entre os discursos visuais e o agente antropológico determinam a fotografia africana ao longo de sua história. Mas os discursos da pose, as performances visuais e a valorização da pessoa, influências no trabalho dos fotógrafos africanos a partir de 1950, denotam a delicada importância da subjetividade, do encontro transcultural, da interpretação nomeada de si e da marca do sujeito na presença do olhar e da definição do observador. Em longo contraste com seu início etnográfico, voltado à instrução procedimental do registro, o olhar relaxa. A captura é cada vez mais suavizada no presente, as narrativas mostram-se menos naturalizantes e menos afeitas à vontade objetiva etnológica. Pelo prisma da fotografia e da vertente ensaística, o olhar é sentidamente mais ambíguo e dialógico – menos codificado no crivo da *representação evidenciativa* (PINK, 2001).

Seydou Keïta é essencial nesse movimento. A fotografia realizada pelo artista atualiza características étnicas, reencenando-as em uma dinâmica moderna e estetizante. Suas fotos são menos sobrevivências exóticas que *teatros da memória* – composições delicadas que reorganizam os elementos tradicionais das culturas malinenses, dotando-os de expressividade própria. Em um endereçamento sutil e sensível da identidade, habitado por jogos de figuração e afabilidade, a fotografia torna-se um procedimento de interposição – relaxado, desejante, permissível –, de afetividade alegórica. Em várias situações composicionais, a afeição de Keïta pelos retratados se une à delicadeza das imagens e ao apuro visual do ato de cena. As capturas constroem uma fotografia carregada de economia visual libertária, que aprofunda os espaços dialógicos e permite às histórias individuais serem entrelaçadas com os discursos étnicos. Às vezes sutilmente simétricas e potentes na diagramação da cena, em outras ensaiadas na costura com a moda e o cinema – em um jogo de influências ocidentais ressignificadas na circulação posterior das imagens –, as fotos trabalham sempre em prol da valorização da pessoa, de sua relação com a figura apresentada, da agência permitida e da própria densidade da inscrição. Keïta permite que os sujeitos retratados sejam capturados em encenações sutis, correlacionando, por exemplo, a religiosidade e as vestimentas tradicionais com as transformações socioestéticas nos objetos ocidentais exibidos com orgulho.

Entre muitos exemplos possíveis, há, pelo olhar do artista, uma construção correlata unida à pujança presencial. Os retratos de homens e mulheres da sociedade malinense de então irrompem como figuras únicas no modo como se apresentam na imagem pós-colonial, projetando uma negociação intensa entre o moderno e o tradicional. Com impressionante força retórica nas representações, os estilos africanos se apropriam da moda europeia e da dinâmica do olhar fotográfico, reorganizando-os a partir dos afetos, permitindo-os como situação presencial⁹.

O ato de emoldurar é, aqui, associado à disposição palpável da visualidade que ressoa em uma atitude individual expressiva. Por vezes, a lente de Keïta mostra-se sensorialmente estendida ao circuito de afeições. A cultura dos ancestrais exibida em algumas roupas

⁹ As roupas e os acessórios são fundamentais nessa vinculação, sobretudo nos clientes mais jovens de Keïta: sucessivas vezes, os corpos são retratados próximos às motocicletas (símbolo inegável da transformação moderna), com um amplo repertório de vestimentas (trajes com corte ocidental para os homens, vestidos *pret-à-porter* para as mulheres), com o uso de pulseiras, anéis, colares, brincos e toda a sorte de adereços representativos das transformações socioestéticas.

(na forma como o cabelo é arranjado para as mulheres, por exemplo) é reencenada com um vocabulário compositivo (enquadramento, distância, fundo, pose, gesto). Isto permite que exista uma imbricação dos sinais distintivos da tradição étnica e religiosa com a moda metropolitana e a cultura de massas. Os detalhes visuais, assim organizados, são significativos no gesto de identificar o personagem, explorando a convergência de elementos discursivos em princípio díspares. Elementos que, como atos de cena, transformam-se em densificações do posado: por exemplo, um vestido com motivos de miçangas é completado com um relógio de pulso vistoso e prateado; uma túnica branca é sutilmente rearranjada com um chapéu colonial; um lenço tradicional é a inscrição étnica em um porte *avant-garde*.

A fotografia de Seydou converte-se, dessa forma, em uma espécie de *teatro social* (LEENHARDT, 2018) que aprofunda o contracampo possível, valorizando a individualidade e frustrando o imperativo do controle racial. Na elegância da leitura política, na cumplicidade entre fotógrafo e retratado, nos espaçamentos da violência colonial e no sinal de resignificação contínua da etnicidade, a imagem torna-se manifestação do ensaio da busca de si, no qual o gesto que rememora a condição de pertencimento constitui, ao mesmo tempo, uma suficiência do novo¹⁰.

As fotos realizadas com as figuras emergentes do fundo, com motivos de ramagens, a estoica construção da cena e a fusão de estéticas (a modernidade a ser abraçada, a representação do passado nas marcas dos corpos e nos signos atemporais), junto ao chão de terra batida e a sutileza com que a cena é preparada, permeiam todo o trabalho como fonte de afetos. O efeito é a cumplicidade entre as estéticas europeias e a individualidade obstruída pelo passado colonial, sob o peso das tradições e a vontade expressiva pessoal.

Na lente do fotógrafo passam a ser importantes as apropriações estéticas da herança agressiva do colonizador e sua fonte de padrões distintivos ressignificados em composições particulares. O universo simbólico do colonizador é reestruturado na condição fluida da imagem estendida, e as imagens sensorialmente ensejam uma nova corporalidade, nascente e imorredoura, que desracializa os diagramas visuais impondo resistência política e expressão individual. Elementos da tradição antropológica (por exemplo, joias de uma aldeia) mostram-se, nesse sentido, distribuídos na luta pela narrativização pessoal, na apresentação do eu para a câmera, na elegância dos retratados e na liberdade ao alcance do efeito fotográfico sobre uma narrativa que é africana e moderna, interativa e transcultural, que mostra energia plástica e negociação intensa.

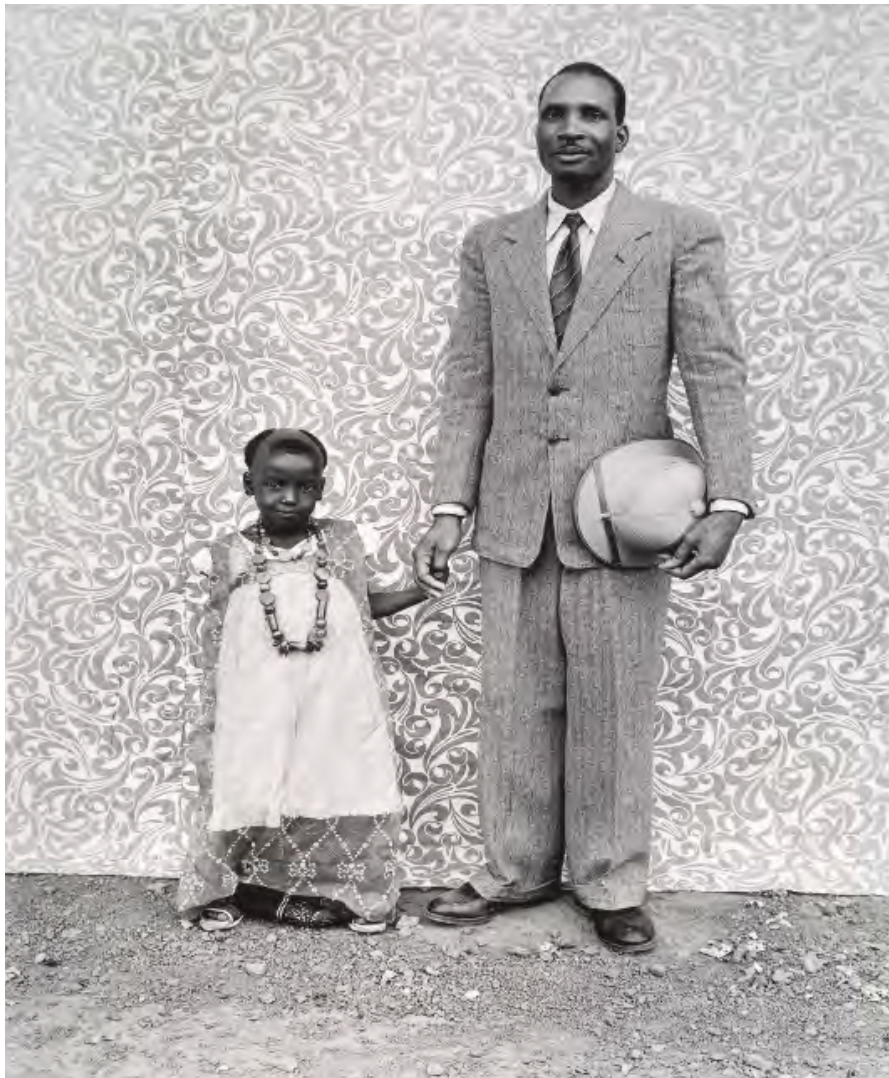
A galeria de retratos feita por Seydou, no efeito humanizador e irreduzível da presença das fotos, transforma, nesse sentido, os retratados em figuras significativas; ao mesmo tempo, emissários de um povo e abertos à expressividade individual¹¹. A cenografia e

¹⁰ Keita também é um crítico do consumo exacerbado, e a multiplicidade de efeitos de pose instruída por arranjos informacionais do vestuário contracena com o empoderamento e a hierarquização da nova elite africana, dos jovens que exploram os sinais distintivos da modernidade europeia e do poder do consumo.

¹¹ Não isenta, algumas vezes, de certa reprodução do diferencialismo europeu, pois a apropriação é realizada sob certa vontade de autossuficiência vestida pela tensão simbólica essencial: a estética ocidental captura os sujeitos, notadamente os homens, signatários de uma modernidade impossível.

o entusiasmo pelo esboço da saída (ainda que parcial) da aberração do sistema colonial é compartilhada por fotógrafo e fotografado. Seydou enfatiza o jogo estético e político que há na tomada de posição sobre um ato de cena: suas imagens convocam e estruturam a presença diante da narrativa biográfica esgarçada na cultura. A dimensão ativa da sensibilidade é energizada pela pertença à tradição, pelo orgulho da pose e pela consciência crescente do lugar de resistência no jogo postural. Por exemplo, nas relações entre os sexos e as gerações: a foto da menina com o *basin* elementar e o pai de terno e gravata (figura 2) é de uma natureza comovente e, ao mesmo tempo, hierarquizada.

FIGURA 2



FONTE: SEYDOU KEÏTA. *Sem título*. Bamako, Mali, 1956-1957¹².

¹² Fotografia/papel, gelatina/prata. CAAC – The Pigozzi Collection, Genebra. Fotografia do autor.

Desse modo, os retratos de Seydou, a maioria realizada no fim do regime colonial junto à emergência dos fotógrafos africanos, inscrevem-se a partir das primeiras tradições do passado: fotografias de estúdio geralmente feitas com os fundos branco e em cores, adotando os corpos como se fossem consciências individuais e coletivas dispostas à intersecção do olhar. No efeito compositivo, na densidade com que a fotografia engendra uma busca pela atemporalidade iconográfica, os retratos vigoram a exaltação de uma autonomia nascente (o país em vias da descolonização). Os corpos são envoltos em uma atmosfera de afago e sensibilidade. Valorizam-se os gestos de cena, a postura crucial, os interstícios entre o moderno e o tradicional, ainda que a independência viria a acontecer gestada sob uma memória política exploratória. Mesmo assim, há espaço para o projeto nacional que se ensaia sob uma dupla intensidade: os rostos do passado (as vestimentas tradicionais), os liames com a modernidade (os trajes e símbolos do futuro), a expectativa do porvir (a fusão de estéticas)¹³.

Do sutil retrato à lógica da africanização autoral: a moda bambara em Seydou

Exploradas em uma trama de afetos, as imagens realizadas por Keïta deixam-se habitar pela onipresença do Ocidente e do narrador oculto (o fotógrafo preparador da cena, o retratado aberto à narrativa autoral). Toda possibilidade de agência está na centralidade da imagem particular, do círculo de relações do *dress code* e da consciência de um passado modelável. Nesse sentido, roupas, acessórios e cenários compõem a diversidade de aspectos da estabilização da memória – a partir de seus traços tangíveis, enlaçando a elegância tradicional com o esmero da composição e a atenção na biografia da pessoa. O ensaio com as vestimentas surgem em coexistência com a necessidade de apresentar os corpos narrados para o futuro livre e moderno. E o futuro é a expectativa de continuidade da tradição em um mundo ainda desconhecido, mas que se projeta nas tramas de um presente que exhibe o elo de estéticas e a possibilidade do novo em diálogo com o perene.

Concentrada na pessoa, a fotografia de Keïta se destaca pela exaltação da intimidade. O sujeito está no centro da cena que implica em uma tensão de efeitos: com frequência, o chão de terra batida e o fundo com panos tradicionais criam uma energização possível, produzem uma veiculação individual – e, apenas individualmente, os sujeitos podem continuar o passado na interpretação do futuro, afeita ao pungente sentido estético da narrativa.

Nas fotografias do malinês, a diferenciação, portanto, dá-se em uma sensível linha de efeitos compositivos delicadamente exibidos na ativa apresentação do sujeito entre a memória do passado e a interpretação do porvir. É na finura da trama da matriz africana e ocidental que a narrativa se espraia em imaginários energizados. A arte do penteado, por exemplo, constitui uma fonte virtuosa da memória afetiva ditada pelo apelo tradicional. A maneira como o trançado é lido nas cabeças das mulheres adolescentes (as casadas, muitas

¹³ Como escreve Agamben (2008), o *tempo da moda*, nesse sentido, está presente de maneira constitutiva face ao seu próprio avanço: o uso de vestimentas tradicionais e a criatividade no jogo de aparições fotográficas será, em Seydou, a “inacessível fronteira entre o *pas encore* e o *ne plus*” (AGAMBEN, 2008, p. 29).

vezes, precisam usar *foulard*) exibe, por exemplo, uma modalidade social que entrelaça o passado remoto com a eminência do presente constituído pela possibilidade de ressignificação constante dos novos elementos, ou novos signos do presente. Keïta é quem desenvolve essa tradição, juntando-a em uma mesma cena: ao ajeitar um chapéu na cabeça de um indivíduo com túnica tradicional, ao preparar a cena em uma narrativa sensivelmente instruída, destacando os rostos e as mãos (raramente cobrindo as faces e os dedos), apresentando os sujeitos em seus moldes típicos, mas não os congelando em um registro evidenciativo¹⁴.

O ato de posar, portanto, tem a ver com a possível naturalidade do entrecruzamento da confiança no fotógrafo africano e a necessidade de lançar ao mundo uma aparência emergente – uma autossuficiência digna e protetora dos sujeitos retratados. Entre a experiência e a memória, os corpos desfilam seus mundos imaginários repletos de transparências, estreitamentos, imbricações do passado em um futuro sonhado/possível. A ancestralidade dos fotografados surge em recorte com a ambiguidade fotográfica (FONTCUBERTA, 2016) e com a condição de narradores da própria história¹⁵.

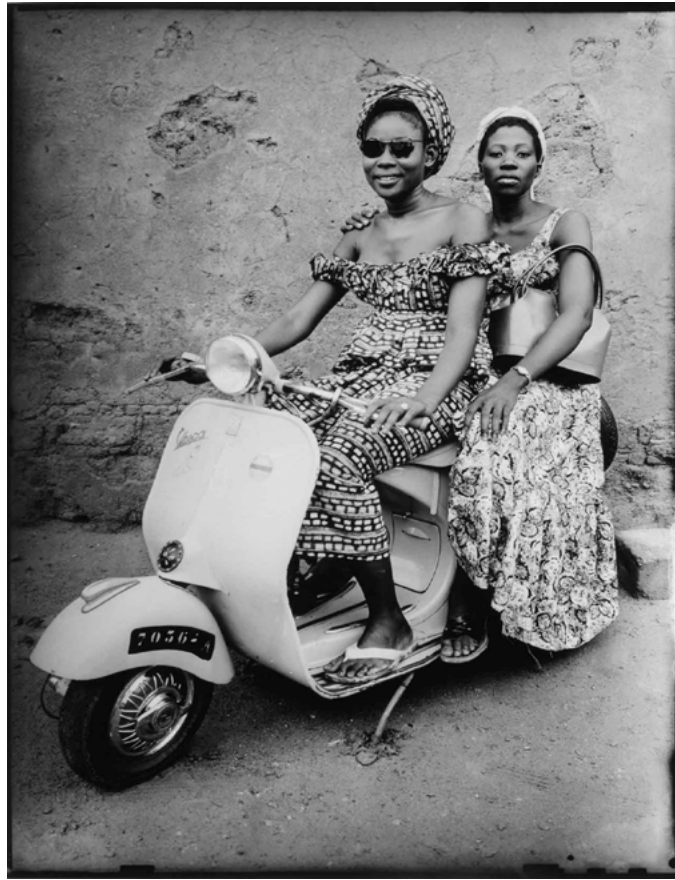
Keïta torna os sujeitos fotográficos marcadamente narrativos no atravessamento de tradições. Seu olhar composicional refreia a evidenciação e pousa na sobrevalorização da individualidade, na possibilidade representativa comunal e na sobrevivência dos afetos. O rosto feliz do homem com turbante islâmico fotografado junto ao bebê de colo, por exemplo, é uma dessas ênfases que existem na situação fotográfica determinada a explorar efeitos e afetos; a importância sóbria da conhecida fotografia do rapaz com terno branco, óculos com moldura encorpada, relógio de pulso e caneta esferográfica na lapela exibindo uma flor solitária, imiscui-se na tradição de retratos sensíveis e subjetivantes; e a fotografia das moças sentadas na motocicleta vespa, sorrindo felizes com o delicado relógio de pulso, os óculos escuros estilo *browline* e a importante bolsa de couro, é repleta de narratividade pessoal e ao mesmo tempo ensejo intérprete (figura 3).

O apelo à moda europeia nos ternos dos homens, os acessórios (especialmente bolsas, óculos e sapatos para as mulheres mais jovens) e os símbolos de modernidade (motocicletas, automóveis, rádios transmissores, etc.) são, ao mesmo tempo, detalhes compositivos e anseios de consumo que revelam identidades e projetos, que exibem as preocupações com o futuro, com o desejo de permanência e o ímpeto de mudança.

¹⁴ Como escreve Enwezor e Zaya (1996), suas fotos são leituras sensíveis do corpo tradicional em performances sutis encarnadas. Conscientes, modeláveis, questionadoras, repletas de experiência e emocionalidade, os corpos exibem o orgulho cultural na pragmática do endereçamento biográfico: os sujeitos vão e vêm, e a celebração da memória tradicional é realizada em uma autorreflexividade que faz uso da apresentação elegante entre dois universos.

¹⁵ Celebrar a beleza é, nessas fotografias, uma ação realizada por meio das significações narrativas: no enquadramento cuidadoso que inclui os sujeitos e seus espaços constitutivos, suas subsistências mútuas, seus multiplicados laços nos desafios de continuidade e na distinção de experiências.

FIGURA 3



FONTE: SEYDOU KEÏTA. *Sem título*. Bamako, Mali, 1956-1957¹⁶.

Por exemplo, na famosa fotografia das moças nos ciclomotores – com frequência aparecem as marcas Solex e Lambretta –, a *mise-en-scène* mostra-se constituída pelo imaginário afropolítico de transformação da realidade tradicional (caracterizada pelos vestidos) e a sofisticação moderna (os signos de consumo em cena). A motocicleta, a bolsa de couro, os óculos escuros e o delicado relógio de pulso são, sutilmente, gestos de reagrupamento das características antropológicas narrativizadas em uma abertura à modernidade imaginária. No registro de Keïta, as poses estão encenadas no comprometimento do passado com os emblemas futuros: uma motocicleta, oferecida no estúdio do fotógrafo, pode ser a possibilidade de emanção do pertencimento associado ao novo, assim como a mudança de posição social¹⁷. Como escreve Leenhardt (2018), as poses revelam muito do sentido de pertenci-

¹⁶ Fotografia/papel, gelatina/prata. CAAC – The Pigozzi Collection, Genebra. Fotografia do autor.

¹⁷ É preciso lembrar que, em sociedades de pequena escala, de regimes antropológicos compactos, o peso das tradições e a importância dos papéis sociais entre diferentes gerações tornam-se um fator cúmplice entre os indivíduos; nesse sentido, as adolescentes buscam expressão em uma cena que é ao mesmo tempo postural e atravessada pelo tradicional/arcaico e pelo moderno; os códigos de vestuário estabelecidos pela roupa são, assim, parcialmente rotos pela gradação dos objetos intermediários (bolsa, relógio e óculos escuros); há liberdade e também vinculação, como se os corpos entronizassem, politicamente, tanto os lugares tradicionais como a autoafirmação associativa, configurando duplamente o pertencimento.

mento e também da excitação agencial. A linguagem específica da construção da cena permite, com frequência, que o mundo vindouro, materializado nos objetos socioeconômicos, seja precursor das transformações sociais, especialmente para os jovens e as adolescentes encantados com os novos itens mercadológicos.

FIGURA 4



FORNE: SEYDOU KEÏTA. *Sem título*. Bamako, Mali, 1956-1957¹⁸.

Na fotografia do homem com o turbante branco, terno e gravata e caneta no bolso, o retrato, tomado na sutil diagonalidade da pose, exhibe o rosto de um jovem que aciona os elementos modernos com o rigor do código religioso (o turbante tradicional). A fotografia é ao mesmo tempo delicada e respeitosa com o signo religioso e aberta para a construção particular. O esmero da foto se traduz na contenção da gestualidade, no rosto de feições suaves que, com o uso do turbante, remete ao valor simbólico do passado. No período histórico que a foto foi feita (década de 1950), o papel do homem, sob a influência da religião islâmica, está afeito ao modelo de retratismo masculino em toda a África (KELLER, 2013). Os rostos geralmente são capturados em seriedade facial, as mãos não aparecem em destaque, a postura é normalmente tomada em pé. Mas, na captura de Keïta, a suposição hierárquica é, também,

¹⁸ Fotografia/papel, gelatina/prata. CAAC - The Pigozzi Collection, Genebra. Fotografia do autor.

transformada pela referência universalizante do traje (terno e gravata), fazendo com que a produção torne-se ao mesmo tempo protetora e aberta. Assim, o sujeito em representação parece buscar uma identidade concentrada nos dois âmbitos de influência. Nesse sentido, não há um tipo social definitivo nas fotografias, pois, como escreve Leenhardt (2018), as figuras masculinas de Keïta anseiam pela autoafirmação orgulhosa do passado entronizado, mas simultaneamente rompem com a esquematização ao revelarem certo constrangimento na pose, certa vontade de captura mesclada com aderência ao moderno¹⁹.

FIGURA 5



FONTE: SEYDOU KEÏTA. *Sem título*. Bamako, Mali, 1956-1957²⁰.

No caso do retrato em família (figura 5), a função social do chefe tribal pode ser observada no poder em cena destinado ao homem: a centralidade do corpo na composição fotográfica, ao lado do qual estão as duas esposas em pé, com as crianças no colo. É consensual

¹⁹ Para os homens, os chinelos e as botas militares, os relógios de pulso metalizados, os quepes e as boinas de origem ocidental, a antiga espingarda de caça (exemplo máximo do poder colonial), além de elementos religiosos, revelam um sistema de evidenciação que mistura o espaço anterior com o poder dos novos códigos.

²⁰ Fotografia/papel, gelatina/prata. CAAC – The Pigozzi Collection, Genebra. Fotografia do autor.

para o fotógrafo a representação indumentária e o enlace com o passado, a memória étnica, a possibilidade de aliança com o futuro – como no sapato de couro advertido no pequeno destaque da imagem em seu primeiro plano inferior.

A fotografia do pai com a filha (figura 2), por sua vez, remete aos espaços de decoro e ao sonho de liberdade e modernidade que existiam em determinado contexto histórico da África pré-Independência. O pai segura delicadamente a mão da filha, é retratado diante do fundo têxtil, cortado pelo chão de terra batida em que os pés calçados do homem dividem lugar com as sandálias da criança, vestida com roupas tradicionais. Nessa composição sutil e modelada, a delicadeza da narrativa reúne elementos antigos e modernos. A cena é paginada como uma criação visual que essencializa as figuras e ao mesmo tempo as interpreta em seus lugares de afeto, permeando um corpo completamente vestido à europeia com uma criança em sua harmonia cerimonial. O elegante vocabulário visual de Keïta, nessas duas fotos, pode ser observado no status que as imagens alcançam como configuradoras de sentido, reivindicando o papel atribuído aos sujeitos biográficos, às práticas populares e às novas experiências com a modernidade vestimental.

FIGURA 6



FONTE: SEYDOU KEÏTA. *Sem título*. Bamako, Mali, 1956-1957²¹.

Provavelmente a fotografia mais conhecida de Seydou, a do jovem segurando uma flor, vestindo terno branco e acessórios (caneta sobre lenço com desenho de ramos de flores, relógio cromado de pulso, óculos de grau, etc.) (figura 6), em um enquadramento sugestivo, revela uma delicadeza ímpar, costurando o documento histórico com a manifestação artística.

²¹ Fotografia/papel, gelatina/prata (ampliação feita em grande formato, 120 x 180 cm, a partir de negativo original pelo laboratório Picto, com supervisão do autor, em 1995. CAAC – The Pigozzi Collection, Genebra (fotografia do autor).

Em um gesto em pose de grande riqueza e sensibilidade, a captura mostra a sentida feitura da imagem estabelecida no primor da representação visual. Adivinha-se, aqui, um sorriso e uma alegria da encenação. A narrativização discursiva se faz em uma autoafirmação sutil, em um jovem com postura performática que momentaneamente quebra o jogo da representação impondo seu olhar afetivo e fotográfico – paralelamente plástico e subversivo, paralelamente *africano* e *moderno*. Sua presença em cena faz emergir uma africanidade que suspende os glossários tipológicos e rompe a designação tribal em relação ao papel masculino.

Concentrada na emocionalidade do retrato, o moço é teatralmente sobreposto no fundo com o tecido *wax*²². O cenário preparado no estúdio de Keïta ensaia um esquema visual que permite ao sujeito programar a posição social desejada, e, simultaneamente, revelar sua condição biográfica. É na segurança do estúdio e na câmara-artefato que o paradigma da autenticidade emula uma possibilidade de estetização da imagem. O jovem segura a flor, seu gesto é único. Seu gesto é livre. É a liberdade da recusa exótica na qual a preponderância da pose se dá sobre a pictorialidade narrativa, na qual a *africanidade* não significa nada, senão levar em conta o espaço imaginário e a beleza atemporal em uma condição de integridade identitária.

FIGURA 7



FONTE: SEYDOU KEÏTA. *Sem título*. Bamako, Mali, 1956-1957²³.

²² Tecido com padrões específicos, geralmente geométricos ou com pequenas formas entrelaçadas, proveniente da Holanda e disseminado por toda a África Ocidental como elemento de grande valor cultural a partir do fim da década de 1940, introduzido após a chegada de navios no golfo da Guiné. Atualmente, é bastante difundido pelas indústrias Vlisco, perdurando em estamparias que se tornarão clássicas e repetidas por várias gerações, transformando-se elemento significativo na vestimenta africana.

²³ Fotografia/papel, gelatina/prata (ampliação feita em grande formato, 120 x 180 cm, a partir de negativo original pelo laboratório Picto, com supervisão do autor, em 1995. CAAC – The Pigozzi Collection, Genebra. Fotografia do autor.

Na fotografia da moça com a bolsa de couro, o relógio de pulso, o sapato branco e o brinco de pérola (figura 7), os adereços são tão fundamentais quanto a roupa exibida. A jovem é registrada em uma postura elegante, deixa-se capturar em uma pose elaborada, e toda a harmonia da foto está entretecida na intenção projetiva da imagem social. Aqui, os acessórios são significativos para a experiência e a codificação da modernidade ansiada. Nesse aspecto, é extraordinário que o retrato seja feito com uma delicadeza compositiva clássica, e, ao mesmo tempo, permita a subjetividade narrativa, pois a moda do pós-guerra na fotografia africana ainda está apenas parcialmente influenciada pela criação de uma cena que já é comum nas revistas de alta-costura ocidentais do período. No entanto, na foto realizada pelo artista, a imagem ganha polissemia representativa. A toma é feita com uma autossuficiência impressionante, dispondo o vestuário ocidental (e os acessórios de consumo) junto ao tradicional lenço na cabeça. O lenço reforça a inserção visual da memória étnica e do papel social feminino na África, mas é sentidamente posto em evidência em uma captura que investe em uma construção cosmopolita. A referencialidade do arranjo, nessa perspectiva, está composta tanto pela sinergia com o passado imemorial quanto nos modelos visualizados nas revistas ocidentais da época, e pela multiplicidade de referências culturais abraçadas em uma visão permissiva da incorporação²⁴.

A aspiração do sonho do Ocidente, mesclada com a perfeição do estilo e da alegria do *New Look* no Mali, endereça os corpos em um universo de valorização da perspectiva moderna e biográfica e permite que a memória étnica seja lida na contenção extraordinária da imagem. Essa dupla suficiência – autoral e textualizada – abre espaço para a construção subjetiva como resistência política e ação artística. Em termos de experiência estética, a fotografia realizada por Seydou enseja tanto uma potência emblemática e codificada quanto uma vontade de individuação criativa da pessoa retratada. A energia sensorial da imagem aciona, nesses termos, uma transformação possível do posicionamento individual e do registro íntimo, interpretando-a na interação transcultural. A moda revela-se, no campo dos sentidos, como um recurso para a expressividade autoral e o tratamento criativo, conseguindo emular a vontade moderna em concordância com o respeito etnográfico. O vestuário, assim, encaminha a personalidade da moça retratada, valorizando a contribuição da vestimenta em um contexto que as referências servem tanto para, como escreve Barthes (1983), se aproximar como para se afastar do costume²⁵.

Ao mesmo tempo que vestem o corpo humano e se tornam ato de comunicação, as fotos permitem a expressividade autoconsciente do desejo de ocidentalidade em uma personalização africana. Conseguem desenvolver a modelagem pessoal face a uma apresentação pública

²⁴ Como escreve Grosfilley (2018), na África Ocidental, a moda francesa e a americana circulam por meio das revistas de comportamento. Respira-se “certo sonho de Ocidente”, bastante visível na sincronização com as imagens de celebridades como Cary Grant e Gary Cooper; o uso ostensivo de objetos de luxo, tais como relógios de pulso, canetas pluma e cigarreiras, assim como luvas brancas para as mulheres e gravatas para os homens, informa a identidade social na aspiração da alfabetização, na celebração do corpo (contrastada com certo pudor fixado pelos missionários), na feminização onipresente e na reapropriação criativa da moda para ensejar tanto ascensão social quanto características identitárias.

²⁵ Muitas das fotografias do artista são realizadas com os sujeitos em suas roupas tradicionais, por exemplo, com os *bubus* característicos; espécies de mantôs que servem para cobrir quase todo o corpo, e que respondem ao sistema de *maturidade e notoriedade* (GROSFILLEY, 2018), os *bubus* surgem em várias fotos e parecem desempenhar o papel de transmissão de genealogias, relativizados pelos acessórios ocidentais e por certa costura da pose com a pulsação interétnica.

do corpo, reconstituída pela toma em estúdio e no endereçamento com a identidade a ser narrativizada. A fotografia deriva, de tal modo, em uma sensibilidade plástica e emocional que paralelamente costura a pessoa, retirando-a do anonimato e ativando a responsabilidade comunitária e tradicional em refinada reapropriação criativa da moda do Ocidente de então.

Segundo Grosfilley (2018), no contexto de acelerada urbanização do Mali nos anos 1950, em um universo que começa a ser cada vez mais globalizado, as imagens de Keïta subjetivizam e se associam com variadas referências culturais. Entre o passado (duradouro e emotivo) e o futuro (aberto e em permanência), os vestuários e os acessórios ajudam a caracterizar e também a romper com determinada visão de grupo e de inscrição dos papéis tipológicos nos esquemas sociais característicos. Nessas fotografias, o corpo, portanto, nasce como uma caracterização que ensaia o pertencimento e sua perda relativa, abrindo-se ao discurso da memória e da narrativa individual. Esse nascimento é repleto de formas sutis de atravessamento, prolongando a aspiração biográfica no imaginário sensível das tomadas sugeridas, na empatia com os retratados, na elegância da captura, que significamente compõem os elementos da fotografia (enquadramento, posição, distância, gestualidade, etc.) valorizando tanto a duração da atmosfera memorial como o imaginário intersubjetivo.

Criar a fotografia, aqui, é poder disseminar uma operação visual que permite ao sujeito encontrar seu melhor/próprio espelho, conferindo à participação individual seu sonho de assemelhação, em uma equivalência possível, aberta, reapropriada, criativa, ancestral e versável – simples e embelezável – tanto na imagem como em seus laços de intimidade.

FIGURA 8



FONTE: SEYDOU KEÏTA. *Sem título*. Bamako, Mali, 1956-1957²⁶.

²⁶ Fotografia/papel, gelatina/prata. CAAC – The Pigozzi Collection, Genebra. Fotografia do autor.

Na fotografia da moça e do rapaz na motocicleta (figura 8), os discursos da pose são subjetivados em um enlace do passado a ser respeitado com o futuro a ser aberto. A moda metropolitana está interpretada em um cenário preparado para o registro onírico e consciente, engendrada com o momento presente da alegria moderna: há espaço para acolher o desejo de transformação, há um domínio socioestético que respeita os corpos e modela as figuras, pondo-as em uma insistência intersubjetiva carregada de sensibilidade. Os olhos, calmos, presentes e tímidos do casal refazem o desejo de pertencimento e também de identidade. Ambas as figuras vestem suas roupas preparadas com esmero, de certo modo interpretando papéis clássicos e transformadores: a moça senta na frente da motocicleta, pousa suavemente uma das mãos no guidão, girando-o para a direita, enquanto o vestido chama atenção por causa da sua aparência nova e cuidada; o homem ocupa o assento traseiro, toca delicadamente com uma das mãos a saia da moça, seu paletó foi vestido com apuro. Os complementos, os dois relógios de pulso: a sofisticação programada e afetuosa da cena também é vista nos olhos dos jovens, vestidos com uma memória anterior, celebrando a intimidade e a cumplicidade da foto na forma como olham o fotógrafo e instam seus mundos convolutos e ressoantes.

Os sujeitos, os corpos, os entes narrativizados, nessa situação ao mesmo tempo empática e encenada, parecem ser atravessados por uma sensação biográfica e comunitária. O fundo caprichoso com a cortina delicada, sem deixar completamente impedida a visão das paredes lanhadas nas laterais, o chão de terra batida, as pequenas pedras polvilhadas por todo o solo, a motocicleta seminova (símbolo incontestado do orgulho da ressignificação) e as figuras que olham com suave comunicação o mundo a ser buscado enlaçam o tempo passado e o circuito presente em um registro vicário, comum, em pausa, que procura a essência que os defende, que circula a imagem que os carrega.

No limite, esse e também muitos outros retratos de Seydou envolvem a fotografia, a moda e o diagrama do pertencimento em um resumo de substâncias ao mesmo tempo físicas e espirituais, paralelas e biográficas. Esgarçadas na promessa de um tempo que enlaça o passado e o presente, que adivinha o futuro no desejo de autonomia, faz a imagem ser uma memória outra, um símile entre afetos, uma ação artística e comunicativa que, na afinidade estilística, na empatia do fotógrafo e suas lentes estéticas, coloca em movimento a reciprocidade (des) equilibrada, a partilha de sensibilidades sucessivamente emitidas no gosto de estar junto – de dizer sobre a capa mais profunda e a explicação mais relativa. Ou, também, em programar virtuosamente a cena para deixá-la ser atravessada, de modo constante, na liminaridade de toda a distinção, de toda a expressão cultural, de todas as agências comunicáveis.

A emersão suave dos personagens de seus fundos visuais muitas vezes precários e improvisados, elegantemente vestidos e distribuídos em atos de pose profundamente elaborados, concentra boa parte da energia relativizadora dos retratos que ensejam os sujeitos em suas vidas cotidianas, sentidas e programadas, repletas de oportunidades e o devir de novas formas. A maneira cúmplice e delicada com que participam do jogo fotográfico, a alegria com a qual aderem ao projeto do fotógrafo e a possibilidade de cumprirem suas funções tradicionais em consonância com o desejo individual de ressignificar as atuais influências e as transformações dos corpos (certo sonho de Ocidente abraçado em uma individualidade própria) estão profundamente entrelaçadas em uma leitura estética e política do cruzamento de influências. O palco possível da transformação que se ensaia em uma africanização

terna e respeitosa no plano dos sujeitos abre-se ao ato fotográfico como materializador de essências a serem cumpridas, de distâncias a serem rotas.

Permitindo a moda como sugestão de um sistema de ação cuja proposta maior é ler o mundo e habitá-lo com personagens inesperados, cúmplices e biográficos, em suas fontes interativas e sociais, Seydou foca a energia representativa da imagem e sua ressonância em um mundo/universo a ser escrito. Personagens apresentados no jogo de mensagens compartilhadas, no prólogo do mundo interno e na vontade de reação estética, de autonomia sobre o destino livre e individual, de agência diante da linguagem e da linguagem (modal, contidamente performática, transgressivamente imitativa) como a possibilidade de lançar na África de então, que olhava para o futuro a ser escrito a todo instante, o orgulho auto-determinado da independência e da renovação. Essa forma de endereçamento que é, em uma feitura de imagens solícitas e repartidas, disponíveis e condescendentes, e que nunca existem além de suas manifestações nas interações sociais (GELL, 2018). Essas formas e fontes de afeto que mobilizam seus princípios e longevidades na circulação do encontro e na valoração do íntimo.

FIGURA 9



FONTE: PHILLIPPE SALAÛN. *Seydou Keita*. Bamako, Mali, 1998²⁷.

27 Fotografia/papel, gelatina/prata. CAAC – The Pigozzi Collection, Genebra. Fotografia de Philippe Salaün. <https://www.mutualart.com/Artwork/Seydou-Keita-et-Malick-Sidibeamako/DA5839208A3FEF49>. Acesso em: 14 de abril de 2020.

Considerações finais

No fascínio pelo moderno, a história da fotografia africana se impõe vagarosamente: expressa sua urgência em fotógrafos como Keïta, que manejam uma tradição que precisa lidar com as rápidas modificações na intensificação do contato com o universo europeu. Nesse sentido, duelam com a memória e o passado de usurpações, estimulando uma autonomia representativa pelas lentes africanas. Os corpos retratados rememoram, vinculam e ressignificam o passado no presente, diante de uma cumplicidade negociante que vê a onipresença antropológica do fotógrafo e do fotografado como os principais agentes históricos.

Nesse sentido, a intensidade plástica dos retratos de Seydou Keïta, esgarçados em composições fotográficas e com sensibilidade e virtuosismo ímpares, valoriza a etnicidade e a onipresença da memória fotográfica em coexistência com a representação da pessoa. Ensejam modulações antropológicas no cotejo com a arte indumentária tradicional africana, e revelam um sutil atravessamento entre a disposição documentarista e a performance das construções dos corpos. Aqui, é valioso destacar que, em termos de representação, essa imagem é importante pois faz evidenciar a moda como circulação narrativa corolário da dimensão dos objetos apropriados. Uma parcela dos retratados utilizavam acessórios que não eram próprios, mas que faziam parte de vontades de consumo (importantes para a entrada em certa modernidade da época). Eram utilizados por Keïta, e por muitos fotógrafos africanos durante os anos de abertura, como elementos retóricos que respondiam por certo circuito de representações que, pertencentes ao estúdio, marcavam trânsitos e relações fora dos domínios da moda da África Ocidental. Em certo sentido, os adereços e roupas sugeridos para a construção da cena destacam o jogo como os códigos da moda eram feitos – relativizando, inclusive, certa dimensão específica da moda africana.

O endereçamento de aspectos estéticos (as roupas e seus acessórios) e a valorização dos rostos, dos corpos, da pose e da explicitação da autonomia conferem uma potente relação, algumas vezes enfrentando, outras sublinhando (mas sempre produzindo constâncias subjetivantes) o imaginário da cultura de massas e da cultura da imagem europeia dos corpos malineses. Entre a reapropriação criativa de estilos europeus e a reenergização das tradições indumentárias africanas, as fotografias de Seydou, abraçadas na longevidade da difusão artística, enlaçam passado, presente e o futuro de então em uma ativa correspondência da transmissão de genealogias, em uma multiplicidade de referências culturais, na encenação da moda daqueles anos como um dos mais importantes aspectos da narrativização discursiva e da autoafirmação da pessoa étnica, da imagem cúmplice, da transformação individual.

As fotografias, realizadas durante o período de emergência da alegria independentista, permitem um lugar a mais no entendimento da narrativa particular, na busca pela autodeterminação imagística, na africanidade desejada em papéis possíveis e em subversões suaves. A moda surge como um devir comunicativo e sentimental, que enlaça o sonho de autonomia nacional com a possibilidade de designação dos discursos pessoais. Mas isso é construído a partir das representações e do encaminhamento dos objetos e acessórios que circulavam em práticas de consumo, ou, ao menos, de vocabulários visuais que se organizavam desde a ideia de representação em uma gramática de cena preparada no estúdio. A circulação dos signos respondia a uma relação da moda com a resposta do fotógrafo e a

vontade do retratado, provavelmente diante da importância da abertura: *ser moderno*, apropriando-se de elementos considerados de diferenciação social e certa modernidade ocidental.

Dentro de uma estética que valoriza o passado e ao mesmo tempo permite o cotejamento com o futuro, os corpos são enquadrados em uma sensível busca pela interpretação do estilo individual com a narrativa cultural em voga, refinando influências e circulando os motivos e aspirações de consumo, as performances pessoais, a alegria da pose. Sempre com a dignidade dos sujeitos com indumentárias tradicionais e dos jovens africanos, a fotografia torna-se ato de imagem: referenda a fascinação pelo novo, materializa e permite a imagem social em termos reapropriativos e vinculantes.

Os retratos de Keïta, afetuosos ao ponto de diagramarem a variação e a permanência, acolhem o indivíduo, abraçam a genealogia, restituem a multiplicidade de referências culturais em um discurso clássico e também projetivo. Discurso este que nunca se afasta da etnicidade e da condição irreduzível do pertencimento, ensejado no jogo das representações disponíveis pela moda e seu apelo a uma modernidade outra. Isto é, práticas esgarçadas nos termos de uma relação negociada em diferentes contextos de interação que replicam um imaginário a ser vestido. No limite, situações que aprofundam a identidade no jogo possível entre o costume e a atualização em seu sonho de reconhecimento – em sua relativização possível, em sua modelagem na empatia entre a expressividade de quem posa (quem particulariza o tempo e a indumentária), e quem busca o retrato.

O corpo – e a foto – tornam-se, aqui, consciências modeláveis: ao mesmo tempo, a exterioridade movida para dentro (da imagem que a cristaliza e a torna transmissível) e a intimidade que se vê de fora, no trabalho do afeto, na delicadeza e na consequência da preparação e seu registro (na cumplicidade permissível, proeminente e identificada entre autorreflexão e experiências). Um ato de espelho como um ato de fluxo. Esse espaço essencial, emocional, social, cultural e estético. Nas fotos de Seydou, a intensa convocação dos signos e da memória a ser enlaçada. Em uma pujança de expectativas. Em um cumprimento de pose e afirmação de envoltórios.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce que le contemporain**. Paris: Rivages, 2008.

BARTHES, Roland. **Système de la mode**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

EDWARDS, Elisabeth. Beyond the boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology. *In*: BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. **Rethinking Visual Anthropology**. London: Yale University Press, 1997.

ENWEZOR, Okwui; ZAYA, Octavio. **In\sight: african photographers, 1940 to present**. Nova York: Guggenheim, 1996.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía**. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016.

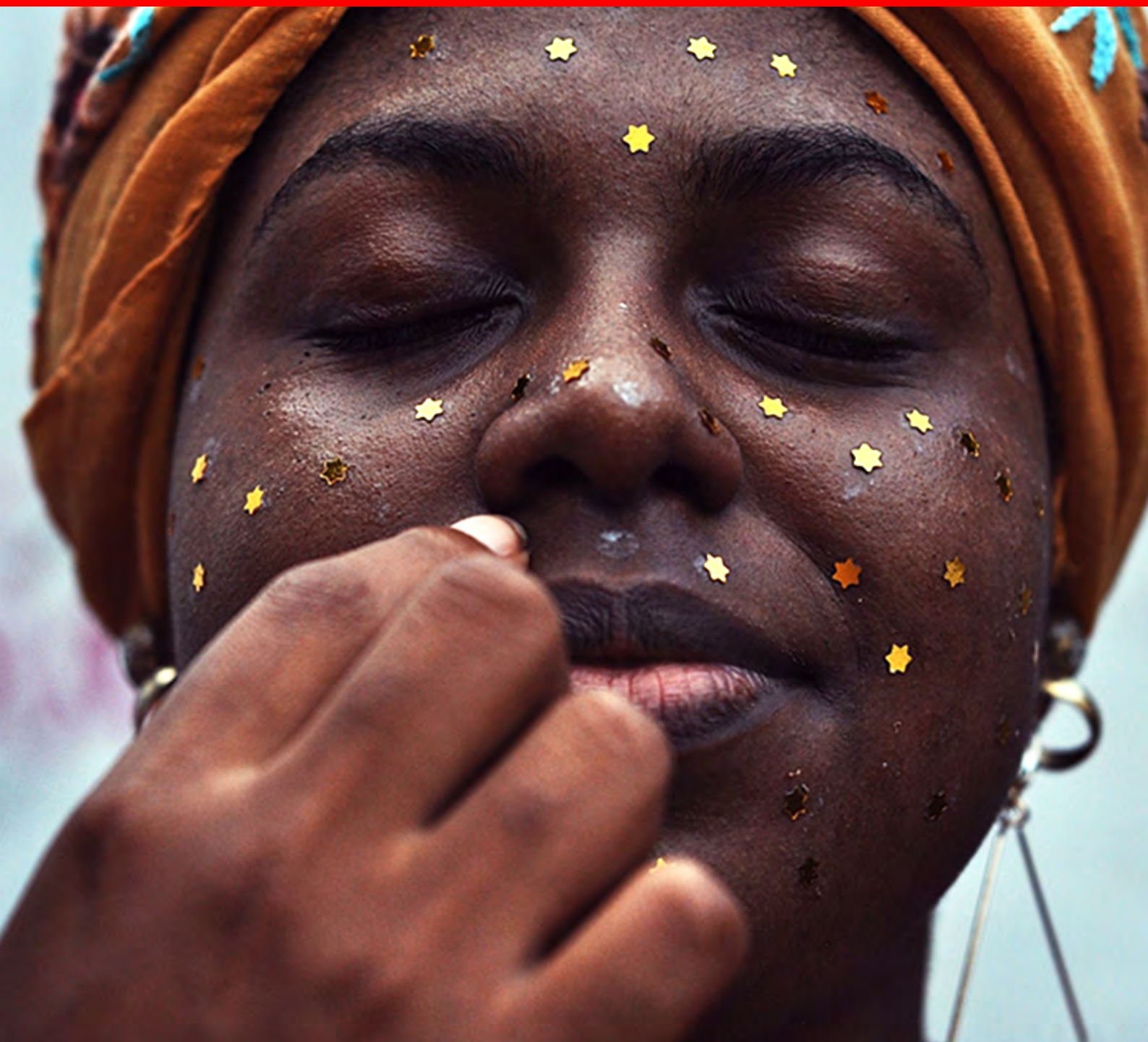
GROSFILLEY, Anne. Têxtil e moda no Mali pela lente de Seydou Keïta. *In*: LEENHARDT, Jacques; TITAN JR., Samuel (orgs.). **Seydou Keïta**. São Paulo: IMS, 2018.

KELLER, Candace. Visual griots: identity, aesthetics, and the social roles of portrait photographers in Mali. *In*: PEFFER, John M.; CAMERON, Elisabeth Lynn (orgs.). **Portraiture & photography in Africa**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

LEENHARDT, Jacques. Os retratos de Seydou Keïta: um instante de dignidade. *In*: LEENHARDT, Jacques; TITAN JR., Samuel (orgs.). **Seydou Keïta**. São Paulo: IMS, 2018.

PINK, Sarah. **Doing visual ethnography**. London: Sage, 2001.

[artigos]



Le corps de la mode. Histoire sociale de la mesure de l'Homme (Europe, 16e-19e siècle)

O corpo da moda. História social da medida do homem (Europa, séculos XVI e XIX)

Fashion body. A social history of the measurement of Human (Europe, 16th-19th century)



Audrey Millet¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6163-0581>

[résumé] De l'*Homme de Vitruve* à S, M et L du 19^e siècle, la mesure est au centre de la définition du corps humain et des modes. Sans mesures, pas de vêtement: le corps disparaît. L'enjeu de cet article est de proposer une série de questionnements pour comprendre la participation des praticiens du corps – du tailleur au perruquier – dans les changements de paradigmes imposant une nouvelle conception de l'Homme et un nouveau corps. L'histoire du corps et sa captation par les praticiens permet de compléter une vue de l'histoire de l'habillement : celle de la première enveloppe charnelle qui sert de support aux vêtements et aux artifices des apparences. Les transformations sociales et politiques du 19^e siècle en Europe ont souvent été étudiées à partir des normes et des mesures coercitives. Néanmoins, je propose de renouveler les questionnements, et notamment d'examiner comment les savoirs corporels influencent le corps humain et nourrissent les réflexions depuis l'anthropométrie de la Renaissance jusqu'aux progrès technologiques de la première industrialisation. La fabrication des corps est un lieu d'excellence pour comprendre la dynamique de scientification qui touche l'Europe occidentale durant quatre siècles. Le corps est le moyen d'expression des normes économiques, sociales et politiques. À la croisée d'une histoire sociale des pratiques corporelles, de l'anthropologie des techniques et de l'épistémologie de l'esthétique, je propose d'interroger une histoire de la mesure de l'Homme à partir des savoirs des praticiens du corps.

[mots clefs] **Corps. Savoirs. Vêtements. Techniciens. Mesures. Anthropométrie.**

¹ Audrey Millet est Docteure en histoire (Univers. Paris 8 et Neuchâtel). Ses articles et livres concernent l'histoire du travail, des savoir-faire et de l'industrie de l'habillement. Elle a publié *Fabriquer le désir. Une histoire de la mode de l'Antiquité à nos jours* (Paris: Belin, 2020). E-mail: audreypatrizia@yahoo.fr.

[resumo] Do *Homem Vitruviano* ao homem P, M e G do século XIX, a medida está no centro da definição do corpo humano e das modas. Sem medidas, não há roupa: o corpo desaparece. O desafio deste artigo é propor uma série de questionamentos para compreender a participação dos profissionais que usam o corpo como suporte – do alfaiate ao peruqueiro – nas mudanças de paradigma, impondo uma nova concepção de homem e de corpo. A história do corpo e a sua captura pelos praticantes permitem completar uma visão da história do vestuário: a do primeiro envelope carnal que serve de suporte às vestimentas e aos artifícios das aparências. As transformações sociais e políticas do século XIX na Europa têm sido frequentemente estudadas com base em normas e medidas coercivas. No entanto, proponho renovar os questionamentos e, particularmente, examinar como os saberes influenciam o corpo humano e alimentam as reflexões desde a antropometria da Renascença até aos avanços tecnológicos da primeira industrialização. A fabricação de corpos é um lugar de excelência para compreender a dinâmica da cientificação que afetou a Europa Ocidental durante quatro séculos. O corpo é o meio de expressão das normas econômicas, sociais e políticas. No cruzamento de uma história social de realizações corporais, da antropologia das técnicas e da epistemologia da estética, proponho interrogar uma história da medida do homem a partir dos saberes dos praticantes do corpo.

[palavras-chave] **Corpo. Conhecimento. Vestuário. Técnicos. Medições. Antropometria.**

[abstract] From the *Vitruvian Man* to the S, M and L Human of the 19th century, measurement is at the center of the definition of the human body and fashions. Without measurements, no clothing: the body disappears. The challenge of this article is to propose a series of questions to understand the participation of body practitioners - from the tailor to the wigmaker - in the paradigm shifts imposing a new conception of Man and a new body. The history of the body and its capture by the practitioners allows to complete a view of the history of clothing: that of the first carnal envelope which serves as a support for clothing and the artifices of appearances. The social and political transformations of the 19th century in Europe have often been studied on the basis of norms and coercive measures. Nevertheless, I propose to renew the questioning, and in particular to examine how bodily knowledge influences the human body and nourishes reflections from the anthropometry of the Renaissance to the technological progress of the first industrialization. The manufacture of bodies is a place of excellence for understanding the dynamics of scientification that affected Western Europe for four centuries. The body is the means of expression of economic, social and political norms. At the crossroads of a social history of bodily practices, the anthropology of techniques and the epistemology of aesthetics, I propose to question a history of the measurement of Man based on the knowledge of practitioners of the body.

[keywords] Body. Knowledge. Clothing. Technicians. Measurements. Anthropometry.

Recebido em: 26-06-2020

Aprovado em: 22-07-2020

Etat des lieux et exposition de la démarche

De l'*Homme de Vitruve* à l'Homme S, M et L du 19^e siècle, la mesure est au centre de la définition du corps humain et des modes. L'enjeu de cet article est programmatique. Il propose une série de questionnements pour comprendre la participation des praticiens du corps – du tailleur au chirurgien – dans les changements de paradigmes imposant une nouvelle conception de l'Homme et un nouveau corps. Les transformations sociales et politiques du 19^e siècle en Europe ont généralement été étudiées à partir des normes et des mesures coercitives. Néanmoins, je propose d'examiner comment les savoirs corporels influencent le corps humain et nourrissent les réflexions anthropométriques depuis la Renaissance jusqu'à la première industrialisation. La fabrication des corps est un lieu d'excellence pour comprendre la dynamique de scientification qui touche l'Europe occidentale durant quatre siècles. Le corps est le moyen d'expression des normes économiques, sociales et politiques. À la croisée d'une histoire sociale des pratiques corporelles, de l'anthropologie des techniques et de l'épistémologie de l'esthétique, je propose une histoire de la mesure de l'Homme à partir des savoirs des praticiens du corps. L'histoire du corps et sa captation par les praticiens permet de compléter une vie de l'histoire de la mode : celle de la première enveloppe charnelle qui sert de supports aux vêtements et aux artifices des apparences.

L'ambition est d'analyser les savoirs corporels comme une clef à la compréhension des normes et des standards qui se succèdent dans les sociétés occidentales. Il s'agit notamment de questionner les modalités d'incorporation des pratiques professionnelles pour comprendre la mise en place de grammaires des corps qui révèlent le coût d'acquisition de ce langage. Qui construit le corps ? Quels sont ses savoirs ? De plus, il faut s'interroger sur la manière dont les normes corporelles émergent des pratiques artisanales et servent de nouveaux idéaux sociopolitiques. Le geste efficace permet de comprendre ce que les savoirs corporels disent de l'autonomie et de la dépendance des sociétés à l'égard de nouvelles normes puis de standards. La ligne de force de ce projet réside dans l'observation des techniques utilisées pour fabriquer les corps. De la « divine proportion » du 16^e siècle à l'avènement des statistiques, il s'agit d'examiner les types de calculs jusqu'à la mise en place de moyennes et de procédures visant à définir un Homme neuf, standard caractéristique de l'essor des idées démocratiques et égalitaires. Ce projet peut être perçu comme une biographie des pratiques, miroir du calibrage des corps, de l'établissement d'une vérité scientifique définissant le corps « juste » et des normes sociétales. L'efficacité et l'impact du travail manuel sur les hiérarchies sociales et les contextes politiques méritent d'être examinés.

Cet article questionne l'histoire de la mesure du corps humain à partir d'un angle novateur, celui de l'apport des savoirs et savoir-faire corporels des praticiens – tailleurs d'habits, perruquiers, lunetiers, couturières – en Europe occidentale. Croisant corps et culture, Georges Vigarello, Philippe Perrot et Daniel Roche ont ouvert le champ à l'histoire des pratiques corporelles (VIGARELLO, 1987, 2004; PERROT, 1984; ROCHE, 1987). Mais l'analyse des enjeux sociaux et politiques de la transformation des corps à partir des techniques artisanales durant l'époque moderne a peu préoccupé les chercheurs. Si le 19^e siècle est généralement considéré comme celui de l'institutionnalisation de nouvelles disciplines, telle

la statistique qui nourrit l'anthropométrie et la biométrie, il s'agit du résultat d'une dynamique de longue durée (NOIRIEL, 2007; DUBEY, 2007). C'est cette histoire de la mesure de l'Homme que je propose de questionner durant quatre siècles à partir des modifications des pratiques artisanales perceptibles dans les métiers du corps. Comment les normes corporelles, socio-esthétiques, émergent des pratiques artisanales ?

Ma démarche s'articule autour de notions-clefs: les mesures, les normes, les praticiens et les savoirs corporels.

Mesures, car les étalons établissent des références de grandeur et/ou de poids caractéristiques du corps humain. En découlent des procédures d'évaluation qui définissent la modération du comportement et du mode de vie. Du 16^e au 19^e siècle, l'étalonnage, instable, nécessite des conversions qu'il s'agisse du système anthropomorphique, de la « divine proportion » ou du système métrique.

Normes, puisque les règles définissent un modèle courant ou une moyenne dégagée statistiquement qui représente les caractéristiques conformes à la majorité des corps. Elles induisent un ensemble de données – comme les mesures – qui justifient et imposent des jugements de valeur et règlent les existences sous peine de sanctions.

Praticiens, car ceux qui connaissent et exercent la pratique de techniques pour modifier, améliorer et calibrer les corps mettent en place des procédures de mesure de l'Homme. Les phénomènes microsociaux permettent de décrire des processus de normalisation et de comprendre la cohérence d'un système culturel, celui du corps, et d'un groupe, tailleurs ici, chirurgiens là – qui se construit à partir de pratiques.

Savoirs corporels, car les métiers étudiés ont une culture spécifique au corps humain - art de la coupe et de l'assemblage du vêtement, polissage du verre, montage des lunettes ou encore points de suture. Or, ces savoirs se modifient dans un contexte de scientification du monde du 16^e au 19^e siècle.

Dans les sociétés et États européens, la dissociation entre culture scientifique et technique oriente encore largement les questionnements sur les savoirs et les savoir-faire. Cette opposition appauvrit notre compréhension de tout un groupe de travailleurs qui participe par leurs techniques à définir l'« Homme pré-moderne et moderne ». Je propose d'exploiter une orientation peu présente dans les sciences sociales. Depuis la conception aristotélicienne, le travail, le monde de la matière et de la technique sont encore trop souvent considérés comme des champs mineurs (JACOMY, 1994). Les pratiques sont fréquemment éclipsées du champ des recherches. Pourtant, négliger ceux qui de la norme technique construisent les normes esthétiques – comme langage social – conduit à ignorer leur rôle dans l'affirmation de contraintes corporelles obéissant et définissant à un ordre social et politique. Tout un pan de l'activité humaine est alors marginalisé. Or, les pratiques et les savoirs professionnels ont une incidence directe sur la construction d'un « Homme moyen ». Ils pourraient éclairer les enjeux sociaux et politiques de l'identification physique des populations de la Renaissance à l'industrialisation. Les savoirs, lisibles dans les gestes, les outils et les résultats du travail, permettent de suivre les différentes conceptions du corps humain en adéquation avec l'essor des idées démocratiques et égalitaires vers 1800. Les praticiens,

entendus comme groupe social et culturel, orientent bien la définition des normes et des anomalies. Les transformations des étalons, de la paume au pied, en passant par le mètre et les standards petit, moyen et grand, contribuent à la naissance de l'« Homme moyen ». Les procédures mises en place par les professionnels formatent les corps, dessinent les contours du normal et de l'anormal. Les savoirs corporels qui constituent une clef pour envisager les nouvelles procédures de mesure du corps humain, et le poids des normes et des standards sur la longue durée (NORTH, 1990). Ce projet peut être perçu comme une biographie des pratiques du corps dont le but serait de comprendre les changements de paradigmes et leurs conséquences sur la conception de l'Homme jusqu'à la mise en place de l'anthropologie judiciaire. L'analyse des savoirs et des techniques indiquera la mise en place de nouvelles procédures et des standards. Au centre de cette étude se situent les systèmes de mesure, des calculs mathématiques simples jusqu'à la mise en place de moyennes statistiques définissant le corps moyen. Les techniques et la rationalisation des pratiques permettent de comprendre ce que les savoirs disent de l'autonomie et de la dépendance des sociétés à l'égard des typologies corporelles. Je questionne le rôle des praticiens dans la production de codes sociétaux consolidés par l'émergence de nouveaux champs scientifiques. Mon projet se situe à la croisée de l'histoire sociale, de l'anthropologie des techniques et de l'épistémologie de l'esthétique.

De quelle manière les savoirs corporels des praticiens des apparences nourrissent l'anthropométrie de Quetelet et l'anthropométrie judiciaire de Bertillon ? Quand on évoque les faiseurs de vêtements, on semble bien loin de ces préoccupations. Pourtant, la découpe du corps, sa mesure ou son assemblage sont bien des savoirs transférables entre activités professionnelles. Caractéristique de la fin du 19^e siècle, l'anthropométrie impose les moyennes statistiques comme socle des normes sociales. L'avènement de l'anthropométrie, c'est-à-dire d'une technique de mesure des particularités dimensionnelles de l'Homme (dimensions, masse, circonférences) impose une science de la mesure de l'Homme. Lorsque Bertillon s'en inspire et l'applique au système judiciaire, il met alors en place une technique qui repose sur l'analyse biométrique, c'est-à-dire un système d'identification à partir de mesures spécifiques, accompagné de photographies de face et de profil. Plutôt que de s'intéresser en premier lieu aux corps considérés comme anormaux ou déviants, je propose d'examiner les techniques de mesure utilisées pour fabriquer l'Homme moyen ou le « bon type ». Du 16^e au 19^e siècle, les corps de l'homme et de la femme révèlent les savoirs et les pratiques utiles à la fabrication du corps humain, miroir des normes et des standards, et l'apport des pratiques à la définition biopolitique de l'Homme normal (FOUCAULT, 2004). Je soupçonne les praticiens du corps d'avoir contribué à la stabilisation et à la convertibilité des mesures et d'avoir fourni les fondamentaux des systèmes de mesure nécessaires à l'homogénéisation d'un langage corporel chez les populations occidentales, notamment par le biais de la biométrie (BOURDIEU, 2004; CLOUSCARD, 1981; BARTHES, 1967). Ce lissage des systèmes de mesure et du corps humain pourrait être révélateur du coût d'acquisition d'un langage politique qui, sous couvert d'égalité entre les individus et d'ordre social, dépersonnalise les quotidiens et rejette les imperfections désormais nommées anomalies. Auparavant, les imperfections étaient acceptées et n'avaient ce sens si négatif que nos contemporains lui donnent.

D'une part, je m'intéresserai à une relecture des savoirs qui permettra d'interroger l'« être professionnel » des praticiens, c'est-à-dire leurs connaissances et leurs compétences. Les livres techniques doivent ainsi être relus au prisme des pratiques afin de comprendre comment les praticiens eux-mêmes se perçoivent et veulent être perçus dans le cadre de métiers corporés ou libres. Ainsi, les modalités d'incorporation du métier se liront dans les trajectoires individuelles et collectives. Dans un deuxième temps, les transformations corporelles seront analysées en parallèle de l'essor des sciences du 16^e au 19^e siècle. L'examen des gestes indiquera l'utilisation des branches des mathématiques et de la médecine dans la fabrication d'un vêtement ou d'une couronne dentaire. Interroger la matérialité autorise ainsi à questionner la mise en place de systèmes de conversion, de mesures anthropométriques et du système métrique. La mesure devient alors un indicateur du passage de « artificiel- naturel » à l'Homme « normal-anormal ». Cette modification de conception mettra au jour des modifications intellectuelles, sociales et politiques basées sur le Juste Milieu, la moyenne. Or, ce Juste Milieu, les tailles S, M et L, concorde avec le caractère restrictif des normes imposées par l'État moderne à des populations entières. Enfin, la technologie érigée en héroïne d'une société « avancée » s'analyse comme un des piliers de la tyrannie moderne. La construction de l'« Homme moyen » s'analyse à partir de l'imposition de nouveaux standards corporels révélateurs d'une politique qui rejette la bizarrerie, définit la déviance et exclut. La normalisation et l'exclusion des individus est en partie issue des techniques. La beauté du 19^e siècle, considérée comme laide par les contemporains, est avant tout la matérialisation d'un corps-statistique.

Exposition de la démarche

Ma proposition repose sur une hypothèse : la soumission des corps à la discipline sociale et la régulation politique des sociétés (THOMPSON, 1966) passent par les savoirs des praticiens qui favorisent l'émergence de sciences du corps. Ainsi, pour comprendre le « contrôle des sociétés », il s'agit d'examiner les savoirs techniques et théoriques des praticiens comme la clef d'une grammaire politico-esthétique (GALISON, 1997, p. 781-844).

S'intéresser aux savoirs corporels invite à reconsidérer les relations, les savoirs et savoir-faire à l'œuvre par l'exploration des métiers appliqués à modifier les corps. Des secteurs aussi variés que ceux de la mode, de l'optique et de la chirurgie, en apparence non connectés, sont à l'origine de changements durables. Dès le 16^e siècle, l'essor de la culture consumériste, de matériaux moins onéreux, l'envie de posséder, de bien-être et de paraître accélèrent les transformations corporelles. En trouvant des solutions techniques pour améliorer et modifier les corps, les praticiens fabriquent un homme et une femme, miroir d'une vérité scientifique issue de la mesure. À partir de l'analyse des patrons, chiffres, comptabilités, dessins, vêtements et typologies physiques, je m'intéresserai à l'« être professionnel » des praticiens. J'entends par là examiner les modalités et le contenu de l'apprentissage, et de l'incorporation des savoirs (BOURDIEU, 2004). Les trajectoires individuelles et collectives témoignent de mutations (MILLET, 2015, 2018). Comprendre les savoirs corporels permettrait de saisir les étapes, non linéaires, de la mise en place de l'anthropométrie. Les hommes

et les femmes des sociétés d'Europe occidentale adoptent au 19^e siècle un vêtement standardisé. Il est le pendant civil de l'uniforme militaire qui le précède. Ce sont les tailleurs et les médecins qui unifient les premiers les systèmes de mesures corporelles afin de fabriquer un corps normalisé. La fabrication de standards n'émerge pas dans un premier temps du pouvoir politique mais des techniques de mesure et de la recherche d'efficacité des praticiens (EAMON, 2010; CONEIN, THÉVENOT, DODIER, 1993; SENNETT, 2008; CRAWFORD, 2009). L'étalonnage se situe au centre de la société. Il permet aux élites d'annoncer une vérité scientifique définissant « ce qu'il faut être » et de fabriquer la « déviance ». Or, le processus qui permet d'en faire une clef de lecture devrait être analysé durant quatre siècles à partir de ceux qui pratiquent la mesure des corps quotidiennement. Ma proposition entend donc s'intéresser à la fabrication de ces savoirs, non pas en étudiant les élites, mais par une « histoire d'en bas » (THOMPSON, 1966, p. 279-280).

Étudier les normes et les standards nécessite d'interroger ceux qui les créent matériellement. Ainsi, en croisant les savoirs et savoir-faire des praticiens du corps à une histoire de l'anthropométrie européenne, nous pourrions saisir les enjeux civiques d'un nouveau corps, celui de l'« Homme moyen ». Aussi, il s'agit de suivre les pratiques en marche de la Renaissance jusqu'à la première industrialisation. Néanmoins, je propose de réexaminer ce découpage chronologique qui fait passer subitement (KLEIN, SPARY, 2010), dans les années 1650, d'un monde ancien – artisanal – vers un monde moderne – scientifique – et nie l'apport continu des praticiens (SMITH, 2004). Les investigations se poursuivent donc jusque dans les années 1880 afin de comprendre comment un nouveau type d'Homme est adopté dans toute l'Europe.

De l'essor de l'alchimie à l'affirmation de l'anthropométrie, un vaste corpus regroupe sources manuscrites, littérature technique et objets. Les archives des corporations, actes des notaires (inventaires après-décès, liquidations de maîtrise, contrats d'apprentissage), dossiers de faillite, archives des écoles (écoles de dessin, académies de coiffure), dessins, esquisses et procès-verbaux de comparutions fournissent les indications indispensables pour préciser l'environnement économique et social des praticiens. La période est marquée par une inflation de la littérature technique. Environ 150 ouvrages sur les métiers (couture, perruque, chirurgie..) ont paru en espagnol, anglais, italien et allemand. Enfin, les vêtements, perruques, potions blanchissantes et lunettes, actes de la pratique, indiquent un souci d'économie, une rationalisation, les permanences et les transformations artisanales. L'approche méthodologique est à la fois quantitative et qualitative.

Du naturel à la normalité: du corps-géométrique au corps-statistique

Selon Habermas, le changement de terminologie du 16^e au 19^e siècle, notamment le passage du naturel au normal, va de pair avec une nouvelle approche de la scientificité (HABERMAS, 1992). L'essor des branches des mathématiques – algèbre, géométrie, statistique – et de la médecine appliqué au corps permet d'analyser la construction de l'homme moderne. La sémantique n'est qu'un indicateur du changement. En effet, les actes de la pratique complètent l'analyse des effets de ces transformations sur les concepts sociopolitiques. Les praticiens affirment « leur maîtrise des mathématiques pratiques » (VERIN, 1993) imposant

ainsi la mesure comme un élément central de leurs savoirs durant toute la période. Je souhaite comprendre quel est le rôle de la mesure dans les étapes menant à la transformation d'un corps-géométrique à un corps-statistique.

L'« Être professionnel »: relire les savoirs

De la Renaissance au 19^e siècle, la distinction entre sciences intelligentes et sciences serviles issue de la tradition aristotélicienne nourrit les classifications qui conditionnent encore le regard du chercheur laissant la pratique dans une position inférieure. Mais pour comprendre le groupe des praticiens, il faut questionner les cadres de production des savoirs.

La littérature technique témoigne de l'émergence d'une nouvelle scientificité, plus rationnelle et mathématique du 16^e au 19^e siècle. Si elle n'est jamais attribuée aux praticiens, sa relecture témoigne d'un degré d'abstraction, une expérimentation contrôlée et instrumentée, une observation systématique, la régularité des enregistrements et l'usage d'outils mathématiques et statistiques. L'ambition des auteurs, c'est-à-dire l'abstraction revendiquée de pratiques, la « textualisation », est en partie responsable de la perte de contenu (DUBOURG-GLATINY, VÉRIN, 2004; PESTRE, 2015; KO, 2017). Georges Canguilhem explique les conséquences de la scientification de la société. « Décomposer, réduire, expliquer, identifier, mesurer, mettre en équations, ce doit bien être un bénéfice du côté de l'intelligence puisque, manifestement, c'est une perte pour la jouissance » (CANGUILHEM, 1952). Il est nécessaire de relire les pratiques résumées et abrégées, dépouillées du travail préparatoire, intellectuel et réflexif, pour comprendre l'action efficace, l'application des nombres et du calcul au corps humain. Les procédures de mesure jusqu'alors imperceptibles seraient enfin compréhensibles. Néanmoins, il faut également interroger les raisons du mépris à l'égard des pratiques artisanales. On le doit en partie au praticien lui-même qui tente de légitimer sa position sociale en se réclamant notamment des arts libéraux, seule catégorie lui permettant d'affirmer sa scientificité.

Dès le 16^e siècle, les praticiens reprennent la rhétorique des ingénieurs. La perception qu'ils ont de leur propre statut s'analyse au prisme de l'essor de la consommation vestimentaire populaire, de la science oculaire ou d'une perception changeante des canons de beauté (VIGARELLO, 2004). Alors qu'au 16^e siècle, la « divine proportion » s'impose comme la référence des proportions humaines, trois siècles plus tard, le corps de asymétrique, voir bizarre, s'efface derrière trois tailles standards. Pour parvenir à définir des moyennes corporelles, les praticiens utilisent de nombreuses données scientifiques et complexifient leurs outils qui sont finalement repris par l'anthropologie judiciaire naissante. La capacité à mesurer devient alors le pendant de la scientificité des métiers de la pratique. Évaluation, justesse et précision définiraient le corps à adopter. Enfin, l'utilisation du même vocabulaire scientifique par les tailleurs ou les dentistes interroge sur le contenu de l'apprentissage. Il s'agirait donc de s'intéresser aux modalités de l'incorporation des savoirs en examinant les trajectoires individuelles et collectives.

Durant la période, les cadres de l'apprentissage peuvent être examinés à partir de la constitution du monde des praticiens, de ses champs et de ses secteurs. La famille ou les relations de proximité constituent une des bases de l'incorporation des gestes et savoirs du métier (BOURDIEU, 2004; BECKER, 1982). Les aspirants praticiens fréquentent de nombreux lieux :

ateliers libres, écoles de dessin, des académies – de sciences ou de coiffure –, amphithéâtres anatomiques ou encore cours de dissection. Je propose donc d’interroger les modalités de formation au métier. Mais l’inflation d’informations (gravures, manuels et leçons publiques) n’a pas obligatoirement de conséquences sur les pratiques de mesure. Les connaissances des praticiens lisibles dans le résultat de leur travail (corps de jupe, polissage des verres de lunettes...) devraient, en revanche, fournir des informations pour comprendre le contenu des savoirs, les modalités de transmission et d’incorporation. Je dresserai donc des portraits individuels et de groupes afin de mettre en lumière leurs savoirs communs et d’autres plus spécifiques. L’analyse microhistorique des acteurs sert alors une biographie des pratiques qui, sur la longue durée, informe sur le changement de conception du corps humain en lien avec les variations de l’idéologie dominante.

La mesure: des gestes à l’Homme

Le geste normé doit être interrogé à partir du mouvement quotidien des membres du corps, du maniement des outils, des instruments et de la documentation. Il écourte l’action (MILLET, 2017). Le triomphe du geste se manifeste par la perfection croissante de l’ajustement du vêtement, des lunettes ou de la droiture du corps. Pour exceller, dans l’action, il faut crisper ses doigts sur l’ourlet, appliquer fermement sa main sur la peau... mais peu à peu l’approche directe et physique du client se transforme en maniement des chiffres. Les traces d’instruments conservées sur les vêtements dévoilent des classes d’opérations dont il s’agit de connaître la part d’intuition ou de calculs (HILAIRE-PEREZ, 2013). « Prendre la mesure », « Tailler », « Ajuster », « Assembler et terminer le Corps », « Blanchir » nécessitent bien des opérations de calculs visant l’efficacité. Cette efficacité passe par la mise en place de processus dans le but de normaliser les pratiques. Dans quelle mesure la normalisation des gestes a-t-elle des conséquences sur la standardisation des corps ? Je propose d’interroger l’étendue de ces savoirs, des bases de calculs arithmétiques jusqu’aux règles complexes (BERNARD; CHAMBON; EHRHARDT; 2010).

Les bases du corps se modifient au 16^e siècle lorsque les États occidentaux réaniment les canons classiques d’inspiration gréco-romaine. Vers 1490, Léonard de Vinci les applique aux dimensions physiques en s’inspirant de l’ingénieur romain Vitruve et notamment du livre 3 de son *De Architectura* (VITRUVÉ). L’« Homme est au centre de l’Univers » mais surtout au centre de la mesure. Son corps s’insère dans des cercles et carrés considérés comme les formes géométriques parfaites à la Renaissance. Vinci commente la conception du Romain « La Nature a distribué les mesures du corps humain comme ceci: Et quatre coudes font un double pas, et vingt- quatre paumes font un homme; et il a utilisé ces mesures dans ses constructions [...] ». Tous les membres du se répondent et forment une morphologie parfaite.

Pour venir à bout des aspérités d’une nature toujours perfectible – dents noires, corps trop gras ou trop maigre – les praticiens mesurent, tracent et réduisent en système pré-métrique. Dès le 16^e siècle, les calculs se font systématiquement sous forme de fractions pour mesurer le tissu en largeur et longueur. À partir de l’unité de base, l’aune, la *bara* castillane ou la *braccia* florentine dont la longueur diffère d’un pays, d’une ville à l’autre, les praticiens utilisent les divisions en demi, tiers, quart, sixième, huitième ou plus. Sans unité de mesure

homogène, la mondialisation de l'économie, l'accélération des modes et la circulation des biens obligent à maîtriser des tables de conversion bien connues au 18^e siècle. La culture du chiffre sert également à la prévision des coûts (livres de compte, bons de commande). Les chiffres indiquent une topographie des corps fixée par des codes, points et zones essentiels. L'étude de ce langage permet de dévoiler des concepts opératoires nés de la pratique et de la capacité d'abstraction (HILAIRE-PEREZ, 2013). Cependant, un changement de paradigme apparaît autour de 1800. Imprécis et confus, les couples terminologiques « artificiel-naturel » et « anormal-normal » sont utilisés par diverses disciplines – psychiatrie, philosophie, sociologie ou anthropologie (DEVEREUX, 1957, p. 1-83; CANGUILHEM, 1943; FOUCAULT, 1999; DURKHEIM, 1993). Particulièrement utilisé chez les praticiens du corps, le vocable mérite d'être interrogé dans ses spécificités historiques pour éviter toute généralisation mal fondée ou anachronisme.

De l'Homme naturel à l'Homme moyen

L'Homme pré-moderne se définit autour des concepts de « naturel et d'artificiel », prédécesseurs binaires de « normal et anormal » mis en place au 19^e siècle. Les premiers indiquent un comportement, c'est-à-dire qu'ils décrivent le corps et prescrivent une morale. En pratique, l'erreur de la nature est acceptée et peut être modifiée pour rentrer dans le rang grâce à l'artificiel. Quant aux concepts de « normal et d'anormal », forgés par la jeune discipline qu'est la psychiatrie, ils sont mesurables (DEVEREUX, 1957). En 1831, l'*Oxford Dictionary* donne la définition de « normal »: debout à l'angle droit. Celle-ci n'est plus morale mais indique une mathématisation, une évaluation et une description. La notion de mesure informe alors sur « ce qui est » et impose « ce qui doit être », c'est-à-dire une norme sociale (HABERMAS, 1996). Ce changement est directement issu de nouvelles perspectives techniques soutenues par l'essor des statistiques. Au 19^e siècle, s'impose l'« Homme vrai » dont les dimensions sont tirées de moyennes. Dans les années 1830, le statisticien Adolphe Quetelet quantifie mathématiquement, extrapole les hauteurs, les poids, les largeurs, la circonférence des membres du corps moyen (QUETELET, 1835). La moyenne qui en ressort est la base des mesures de la majorité des Hommes. Le nouvel idéal devient alors une taille S, M ou L. Il est la manifestation physique d'un nouvel idéal politique, celui du Juste Milieu, et de l'essor des idées égalitaires en Europe occidentale. Le nouveau corps témoigne de l'oppression et du caractère restrictif des normes imposées par l'État moderne sur des groupes d'individus. Les modifications pratiques de l'art de mesurer sont caractéristiques des changements de paradigmes scientifiques mais aussi sociaux et politiques.

La tyrannie de la mesure: quand la technologie crée les standards

L'efficacité qui anime les sociétés européennes de l'époque moderne indique une économie des gestes dans l'intention fabricatrice des praticiens. Il vise à reformer/réformer les anatomies pour les rendre socialement acceptables. Cependant à l'aube du 19^e siècle, les pratiques fabriquent un système d'exclusion.

De la norme au standard corporel: l'habit neuf du politique

Utiliser des concepts clefs à diverses branches des sciences sociales, comme norme, normativité ou normalisation, est fertile pour se détacher des frontières disciplinaires trop étroites (DEVEREUX, 1957). Lorsque Durkheim, Canguilhem et Foucault prennent comme point de départ les conventions de comportement et les normes de valeur qui les définissent, déjà une distinction s'opère entre les normes sociales qui relèvent de l'autorité, et les normes statistiques attachées aux standards. Les directives normatives servent à contrôler ou intervenir sur le corps social. Cependant, les actes de la pratique apportent une règle ou une ligne à suivre. Mais lorsque la norme devient une règle naturelle d'accomplissement ou d'efficacité de plus en plus fréquemment calculée aux moyens de statistiques ou d'une procédure, elle se transforme alors en standard. Le standard limite bien plus le « non-conformisme normal » ou la bizarrerie que la norme (FOUCAULT, 1994). Il devient alors dangereux car c'est lui qui définit l'appartenance à un groupe ou son exclusion.

Lorsque les praticiens rassemblent puis ordonnent des données et des outils afin de mettre en place un raisonnement scientifique et systématique, ils produisent une procédure aboutie menant facilement à l'efficacité. Je propose d'explorer comment l'efficacité technique permet l'imposition du standard. La moyenne statistique appliquée au corps instaure une tyrannie de la mesure: elle rejette les corps dont les mesures ne correspondent pas à la majorité. Les procédures de mesure du corps sont normalisées et standardisées. Pourtant durant l'Ancien-Régime, la variation physique est seulement perçue comme personnelle. Elle n'exclut pas automatiquement. Au 19^e siècle, au contraire, elle devient une déviation de la taille - c'est-à-dire de la norme absolue. L'hégémonie de la mesure statistique s'affirme comme un mode d'enquête scientifique et sociale, mais les recherches n'ont pas encore exploité les apports des praticiens dans ce domaine (CHIAPELLO; DEROSIERES, 2006; DESROSIERES, 1993). Pourtant, leurs procédures participent à l'essor de l'anthropométrie, discipline au double visage basée sur l'inclusion et l'exclusion (HACKING, 1975, 1990).

Au lieu de commencer par l'étude des normes, je propose d'analyser le travail technique en amont de la fabrication des corps, pour suivre les pratiques en marche et leurs rapports tendus avec la montée des idées démocratiques et égalitaires, et les principes normatifs des apparences en Europe. Selon Quetelet, « L'Homme moyen est dans une nation ce que le centre de gravité est au corps » (QUETELET, 1835). Je questionnerai l'articulation entre uniformité et besoins personnels d'une identité individuelle. Depuis le 17^e siècle, la quête de l'exactitude porte les sciences. L'environnement commercial de plus en plus compétitif, la commercialisation, l'intérêt croissant pour l'innovation technologique et la course aux brevets participent à la définition d'une science du corps: la vérité scientifique exclue le hors-normes. Un nouveau type d'entrepreneurs utilise les idées de proportions, les tailles et les mesures pour fabriquer en série. Les pratiques traditionnelles ont participé à cette nouvelle conception du corps. Si au début du 19^e siècle les mesures et la standardisation sont décriées, elles sont rapidement acceptées comme miroir des idées démocratiques et égalitaires naissantes. Les praticiens donnent une matérialité à la démocratisation de la société

en effaçant les distinctions de classes perceptibles au premier coup d'œil. Le physique dit alors le comportement social comme le prouvent les travaux de Lavater à Galton (LAVATER, 1820). Les praticiens se mettent en ordre de bataille pour créer ce nouveau corps humain, social et politique, qui se construit dans un premier temps dans l'atelier.

Une technologie qui normalise et exclut

Durant l'Ancien-Régime, même si des modes s'imposent, au premier abord, chaque client a ses propres mesures, son vêtement, ses lunettes ou ses implants dentaires adaptés. Mais les vêtements des marins ou l'armée, tendent précocement à définir des normes absolues. Le système n'est pas entièrement basé sur les mesures personnelles. Les manuels et les outils indiquent une dynamique de rationalisation. En effet, le système est déjà mixte à la Renaissance, entre sur-mesure et fabrication en série, indiquant une fabrication flexible et qualitative. L'Homme moderne se dessine à travers typologies, disparition du contact physique direct avec le client et observation visuelle pour travailler les défauts et les écarts à la norme. Le basculement a lieu lors du passage du système de mesure anthropomorphe au mètre durant la Révolution française (SCHOFIELD; STRIKER, 1986; PORTER; TEICH, 1992; FRAISSE, 1994). Lavoisier et Condorcet établissent un mètre provisoire dès 1793, définitivement fixé six ans plus tard. Après les tailleurs militaires, les civils s'en inspirent et transforment ainsi le client mesuré en taille. Le mètre ruban flexible ou les décimètres s'invitent dans le bagage du tailleur ou du médecin vers 1800. Les idées égalitaires imposent un calibrage largement adopté en Europe occidentale mais dont il s'agit aussi d'analyser les modalités d'acceptation ou de rejet. Efficacité, construction et simplicité deviennent alors les maîtres mots du corps du 19^e siècle. Le héros antique, Apollon du belvédère ou Vénus Médicis, est remplacé. Mètres et centimètres s'imposent comme des outils de valeur pour leur exactitude scientifique. La mesure permet alors de produire des statistiques et des moyennes. Les conséquences du nouveau système de mesure se traduisent par l'inflation des brevets et la complexification des instruments. L'ambition est de gagner en efficacité et en précision.

Dès les premières années du 19^e siècle, les tailleurs brevètent des costumomètres ou des longimètres. Ils transforment alors l'approche qualitative et le langage mathématique du 18^e siècle en exercice géométrique. Le corps est devenu une conjonction de parallélogrammes, de courbes doubles et de points pour produire un vêtement disponible dans un ensemble de tailles (INPI). La croissance du nombre de brevets, notamment validés par les institutions, témoigne de l'intérêt de l'industrie de l'habillement et des autorités pour la fabrication en série. Les praticiens homogénéisent les pratiques sociales en interrogeant l'art et la manière de mesurer. Durant les années 1830-40, le somatomètre indique une autre étape de la mesure des silhouettes. Le corps est emballé dans un instrument composé de règles souples qui se transforment en une armure définissant un squelette métallique. La cage encercle le corps du cou aux orteils mesurant aussi la circonférence des bras et des cuisses. L'Homme de mode est quantifié donnant ainsi un pouvoir à celui qui utilise l'instrumentation soutenue par un vocabulaire pseudo-scientifique stimulant la vente. Cependant,

l'imposition des tailles S, M et L a des conséquences sociales non négligeables. D'une part, elle modifie sur le long terme l'idéal de beauté et, d'autre part, elle exclut de fait toute une frange de la population.

Une beauté statistique?

Au tournant des 18^e et 19^e siècles, les bizarreries de l'être humain asymétrique (épaules inégales, jambes courtes...) deviennent des écarts et des déviations – en somme des anomalies (BREWARD, 2001; BECKER, 1963). Je propose d'interroger les corps dans une perspective relevant de l'expérience et du poststructuralisme. Alors que les praticiens sont les seuls capables d'intervenir sur les silhouettes, d'en dissimuler les asymétries et d'en flatter certaines difformités pour correspondre à la norme en vogue, l'avènement de moyen tend à limiter leur intervention. Le nouvel idéal de beauté est accusé de conditionner les corps par leur dépersonnalisation. Certains contemporains accusent les médias et la commercialisation à grande échelle d'en être responsables. De la diffusion de la gravure aux présentations des expositions universelles, les normes sont devenues une préoccupation constante, quotidienne et incontestable. En 1858, spectateur des modifications de la silhouette, Théophile Gautier cristallise les débats entre beau idéal et beau réel, beauté classique et laideur moderne. De la même manière les tailleurs se montrent réticents à abandonner leur grammaire vestimentaire qui différencie l'employé de bureau et le médecin jusqu'au 19^e siècle. Le type moderne ne repose plus sur la perfection physique géométrique mais sur des calculs issus de statistiques systématiquement basées sur des mesures de corps réel. L'Homme moyen déteint sur le vêtement devenu tout aussi moyen. En creux, on perçoit dans les nouvelles pratiques, les effets de la modernité et, notamment de la culture urbaine qui augmente le nombre d'anomalies et entre en conflit avec les modèles classiques et médicaux. Ironiquement, les recherches des praticiens ouvrent la voie à la production à grande échelle de vêtements civils, aux modèles corporels et à la production de masse qui considère seulement trois types de corps acceptables – au dixième de décimale près (BREWARD, 2001; THESANDER, 1997). Ces tailles qui « conduisent à l'uniforme indifférent et absolu » sont censées gommer les individualités et le laid.

Les réflexions portant sur les mesures modifient sur le long terme le concept de corps unique et individuel. Les études de la mode pourraient s'inspirer de l'enfermement des corps pour nuancer, notamment, les concepts de personnalisation et d'individualisation. Avec l'apport des statistiques, le corps devient une unité quantifiable et comparable, force de stabilité et de cohésion d'une population. Les praticiens en définissant et imposant des moyennes participent alors à l'avènement de l'anthropométrie dans la seconde moitié du 19^e siècle. Criminologues, anthropologues ou eugénistes, de Bertillon à Galton, les amateurs de l'anthropométrie utilisent les statistiques comme stratégies de représentations et de mesures du corps humains (HARTLEY, 2001). Ils définissent des modèles et cataloguent des typologies de corps, normalisant, créant des taxinomies, classant et classifiant les caractères physiques et les défauts. Ces systèmes sont basés sur le principe de l'existence de standards

et de normes, excluent les anomalies devenues incompatibles avec une nouvelle conception du corps social et politique dans un contexte où le réel est considéré comme laid, voire non viable. Les pratiques, qu'il faut également interroger au prisme du genre, visent à mettre au jour l'« moyen », fondement de l'anthropologie scientifique qui se confond avec le corps à la mode imposé par les tendances.

Références

BECKER, Howard. **Art worlds**. Berkeley, London: University of California Press, (1982) 2010.

BERNARD, Alain; CHAMBON, Grégory; EHRHARDT, Caroline. **Le sens des nombres. Mesures, valeurs chiffrées, représentations de grandeurs réelles. Une approche historique**. Paris: Vuibert, 2009.

BOAS, Franz. **Anthropology and modern life**. London: George Allen & Unwin, 1929.

BOURDIEU, Pierre. **Esquisse pour une auto-analyse**. Paris: Raison d'Agir, 2004.

BARTHES, Roland. **Système de la mode**. Paris: Seuil, 1967.

BREWARD, Christopher. **Manliness, modernity and the shaping of male clothing**. In: ENTWISTLE, Joanne; WILSON Elisabeth (edits.). **Body dressing**. Oxford: Berg, 2001, p. 175.

BECKER, Howard. **Outsiders. Études de sociologie de la déviance**. Paris: Métailié, (1963) 1985.

THESANDER, Marianne. **The feminine ideal**. London: Reaktion, 1997.

CANGUILHEM, Georges. **La connaissance de la vie**. Paris: Vrin, (1952) 1992.

CANGUILHEM, Georges. **Le normal et le pathologique**. Paris: PUF, (1943) 2015.

CERUTTI, Simona. Who is below?. E. P. Thompson, historien des sociétés modernes: une relecture. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, v. 70, n. 4, 2015, p. 932-933. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-Annales-2015-4-page-931.htm#>. Accès en: 18 octobre 2020.

CHIAPELLO, Eve; DESROSIÈRES, Alain. La quantification de l'économie et la recherche en sciences sociales: paradoxes, contradictions et omissions. Le cas exemplaire de la *positive accounting theory*. In: EYMARD-DUVERNAY, François (dir.) **L'Économie des conventions**. Paris: La Découverte, 2006, t. 1, p. 297-310.

CLOUSCARD, Michel. **Le capitalisme de séduction. Critique de la social-démocratie libertaire.** Paris: Ed. Sociales, 1981.

CONEIN, Bernard; DODIER, Nicolas; THÉVENOT, Laurent (edits.). **Raisons pratiques. Les objets dans l'action.** Paris: Ed. EHESS, 1993, v. 4.

INPI. **Institut National de la Propriété Industrielle.** Brevets 19^e siècle.

CRAWFORD, Matthew. **Shop class as soulcraft: An inquiry into the value of work.** New York: Penguin, 2009.

DESROSIÈRES, Alain. **La politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique.** Paris: La Découverte, (1993) 2000.

DEVEREUX, Georges. **Essai d'ethnopsychiatrie générale.** Paris: Gallimard, (1957) 1970, p. 1-83.

DUBEY, Gérard. Les deux corps de la biométrie. **Communications. Corps et techniques**, n. 81, 2007, p. 153-166. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2007_num_81_1_2465. Accès en: 18 octobre 2020.

DUBOURG-GLATINY, Pascal, VÉRIN Hélène. **Réduire en art, la technologie de la Renaissance aux Lumières.** Paris, MSH, 2008.

DURKHEIM, Émile. The normal and the pathological. In: PONTELL, Henry N. (edits.). **Social Deviance Readings in Theory and Research.** Upper Saddle River: Prentice Hall, 1993.

EAMON, William. **The professor of secrets: mystery, medicine, and alchemy in renaissance Italy.** Washington: Washington University Press, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits.** Paris: Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Les anormaux: cours du Collège de France.** Paris: Gallimard/Seuil, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Naissance de la biopolitique, cours au Collège de France 1978-1979.** Paris: Gallimard Seuil, 2004.

FRAISSE, Geneviève. **Reason's muse: sexual difference and the birth of democracy.** Chicago: University of Chicago Press, 1994.

GALISON, Peter. **Image and logic: a material culture of microphysics.** Chicago: University Chicago Press, 1997, p. 781-844.

GALTON, Francis. Regression towards mediocrity in hereditary stature. **Journal of the Anthropological Institute**, v. 15, 1886, p. 246-263. Disponible en: http://www.stat.ucla.edu/~nchristo/statistics100C/history_regression.pdf. Accès : 20 octobre 2020

HABERMAS, Jürgen. **Between facts and norms. Contributions to a discourse theory of law and democracy**. Cambridge: MIT, (1992) 1996.

HACKING, Ian. **The emergence of probability**: a philosophical study of early ideas about probability, induction and statistical inference. Cambridge: Cambridge University Press, (1975) 2003.

HACKING, Ian. **The taming of chance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HARTLEY, Lucy. **Physiognomy and the meaning of expression in Nineteenth-Century culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HILAIRE-PÉREZ, Liliane. **La pièce et le geste. Artisans, marchands et savoir technique à Londres au 18^e siècle**. Paris: Albin Michel, 2013.

JACOMY, Bruno. Le faire savoir des savoir-faire. *In*: Bayle François (dir.). **L'Empire des techniques**. Paris: Le Seuil, 1994, p. 48-49.

KLEIN, Ursula; SPARY, Emma C. **Materials and expertise in early modern Europe**: between market and laboratory. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

LAVATER, Johann Kaspar. **L'Art de connaître les hommes par la physionomie**. Paris: Levrault, Shoell et Cie, 1806.

MILLET, Audrey. Factory Draughtsmen in Eighteenth and Nineteenth-Century France. The Forgotten Artists of the Workshop. **Symbolics Goods. Artistes ordinaires**: du paradoxe au paradigme?, n. 1, 2017. Disponible en: <https://www.biens-symboliques.net/106>. Accès en : 18 octobre 2020.

MILLET, Audrey. **Vie et destin d'un dessinateur textile. D'après le journal d'Henri Lebert (1794-1862)**. Seyssel: Champ Vallon, 2018.

NOIRIEL, Gérard. **L'identification. Genèse d'un travail d'État**. Paris: Belin, 2007.

NORTH, Douglass. **Institutions, institutional change and economic performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

PERROT, Philippe. **Le travail des apparences ou Les transformations du corps féminin: XVIII^e-XIX^e siècle**. Paris: Le Seuil, 1984.

PESTRE, Dominique (dir.). **Histoire des sciences et des savoirs**. Paris: Seuil, 2015, t. 1.

KO Dorothy. **The social life of inkstones. Artisans and scholars in Early Qing China**. Chicago: University of Washington Press, 2017.

PORTER, Roy; TEICH Mikulàs (edits.). **The Scientific Revolution in national context**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

QUETELET, Adolphe. **Sur l'homme et le développement de ses facultés ou Essai de physique sociale**. Paris: Bachelier, 1835.

ROCHE, Daniel. **La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècles)**. Paris: Fayard, 1989.

SCHOFIELD, Malcolm; STRIKER, Gisela (edits.). **The norms of nature: studies in hellenistic ethics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SENNETT, Richard. **The craftsman**. New Haven: Yale University Press, 2008.

SMITH, Pamela. **The body of the artisan. Art and experience in the Scientific Revolution**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

KOYRÉ, Alexandre. **Du monde clos à l'univers infini**. Paris: PUF, (1957) 1962.

THOMPSON, Edward P. **The making of the english working class**. Toronto: Penguin Books, (1966) 1991.

VÉRIN, Hélène. **La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du 16^e au 18^e siècle**. Paris: Albin Michel, 1993.

VIGARELLO, Georges. **Le propre et le sale: l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge**. Paris: Le Seuil, 1987.

VIGARELLO, Georges. **Histoire de la beauté: le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours**. Paris: Le Seuil, 2004.

Beleza é fundamental sim, mas é essa beleza que queremos?: a aparência feminina nas páginas do jornal feminista *Mulherio*

Beauty is fundamental, but is it this beauty that we want?: the feminine appearance on the pages of the feminist newspaper Mulherio



Laise Lutz Condé de Castro¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7194-5704>

[resumo] O presente trabalho investiga os registros acerca da aparência feminina veiculados na imprensa alternativa da década de 1980. Para esse artigo, escolheu-se o jornal *Mulherio*, que circulou entre 1981 e 1988 e foi um dos principais veículos feministas do Brasil. As análises apresentadas aqui são referentes às 23 edições que foram lançadas até o ano de 1985, período que encerra a *Década da Mulher* (1975-1985), fundada pela Organização das Nações Unidas (ONU). Tal momento foi fundamental na promoção de debates sobre a condição da mulher no Brasil e no mundo e pode ser considerado um hiato no qual os holofotes estiveram voltados para as reivindicações femininas.

[palavras-chave] **Feminismo brasileiro. Imprensa feminista. Década da Mulher. Mulherio.**

[abstract] The present work investigates the records of the female exhibition published in the alternative press of the 1980s. For this article the newspaper *Mulherio*, which circulated between 1981-1988 and was one of the main feminist press vehicles in Brazil, was chosen. The analyzes presented here refer to 23 editions that were launched until 1985, a period that ends the Decade of Women (1975-1985), founded by the United Nations Organization (UN). This moment was fundamental in promoting debates about the condition of women in Brazil and in the world and can be considered a period in which the spotlight was focused on women's demands.

[keywords] Brazilian Feminism. Feminist Press. *Decade of Women. Mulherio.*

Recebido em: 20-07-2020

Aprovado em: 19-08-2020

¹ Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: laiselutz1@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0861266036234236>.

Introdução

A aparência feminina, o ato de embelezar-se, há séculos é atribuída como uma questão fundamental da maioria das mulheres. Se adequar a um modelo de beleza proposto era necessário para conseguir um bom casamento e ainda é relevante mesmo após as conquistas feministas que modificaram estatutos ao redor do mundo. Sendo um dos principais componentes na construção da feminilidade hegemônica que norteia a vivência de mulheres ainda hoje, a beleza foi acrescentada na agenda de diversos movimentos feministas contemporâneos a fim de compreenderem melhor os problemas por trás de práticas tão naturalizadas. Porém, tais questões permanecem nebulosas. Dentro de um sistema consolidado a favor de uma lógica de poder masculina, transcender ideias há muito validadas parece um caminho inalcançável. Entretanto, os obstáculos não impediram que uma série de debates em torno do assunto fosse desenvolvida nos mais diversos grupos pelo mundo.

Nesse sentido, este artigo pretende abordar as relações entre a aparência e o feminismo por meio dos jornais da imprensa alternativa feminista que circularam no Brasil na década de 1980. Para tratar o tema, recorreu-se à análise do jornal *Mulherio* (1981-1988), editado na cidade de São Paulo. A partir de discussões em torno das especificidades femininas, o veículo foi um dos pioneiros nos debates do assunto. Outros jornais já abordavam questões referentes às mulheres na década de 1970, mas será a partir de 1980 que a temática aqui escolhida passará a ser tratada com maior profundidade. Os conteúdos analisados são referentes ao período de 1975 a 1985, definido pela Organização das Nações Unidas (ONU) como a *Década da Mulher* no mundo. Tal intervalo foi determinante para a promoção da condição feminina em países em desenvolvimento por meio de debates em fóruns e reuniões de grande visibilidade. No Brasil, que passava por uma ditadura militar, foi um momento crucial, pois criou espaços de discussão sem a tutela e a censura do governo.

Para este trabalho foram analisadas 23 edições do referido jornal que circularam entre 1981 e 1985, procurando por menções à aparência, à beleza, ao vestuário, à moda e à feminilidade, tanto nas matérias quanto na sessão das leitoras. A partir das palavras-chave, recortaram-se para esse momento alguns fragmentos a fim de explorarmos mais aprofundadamente os debates propostos pelas editoras. Ressalta-se que durante a década de 1980 houve maior incorporação das mulheres no mercado de trabalho, além das mudanças no cenário político brasileiro, com a chegada da Anistia e a abertura política. Tópicos antes considerados tabu passaram a ser abordados, como aborto, violência doméstica e sexualidade feminina. No entanto, aparência e beleza sempre foram assuntos de uma infinidade de publicações da imprensa feminina tradicional. Assim, é relevante destacar os discursos que pretendem apresentar-se na contramão da imagem hegemônica dos padrões burgueses de feminilidade fortemente propagada por essas revistas.

“Beleza é fundamental” (?): relações entre feminismo e aparência

“A beleza está para a mulher assim como a força compete aos homens” (SANT’ANNA, 2014, p. 17). Tal frase tão bem cunhada por Denise Sant’Anna define as relações e as preocupações que eram traçadas socialmente para cada gênero. Ainda que tenham sofrido algumas

mudanças a partir da década de 1960, o percurso que levou as mulheres a se preocuparem constantemente em se adequar a determinados padrões de beleza e comportamento foi longamente delineado e consolidado.

Na modernidade, a aparência refletia um pertencimento a uma classe social (SIMMEL, 2008) e um estilo de vida que poderia ser ostentatório (VEBLEN, 1987). Anteriormente, no Antigo Regime, os trajes permitiam ornamentos e excessos na aparência para os dois sexos, em prol de uma legitimação do estilo aristocrático por meio do luxo. A partir da Revolução, mais precisamente com a chegada do século XIX, ocorreu a delimitação das fronteiras de gênero, com o belo sendo associado ao feminino, enquanto o masculino rejeitava qualquer resquício de *frivolidade* para assumir a austeridade exigida. O homem burguês, que habitava a vida pública, passou a se apoiar nos ternos, gravatas e cartolas de tons neutros que lhe davam dinamicidade e eficiência para aquele novo contexto. Já as mulheres continuaram preteridas ao privado, com suas roupas adornadas e nada práticas (HARVEY, 2003; LIPOVETSKY, 1999).

Excluídas do mundo do trabalho e de outras possibilidades sem a tutela masculina, Simmel (2008) considera que as mulheres dependiam fortemente da moda como trunfo social. Diante da frágil posição em que se encontravam na sociedade, buscavam se associar à conformidade, a formas de existência aprovadas por uma grande parcela da população. Pela imitação de modelos hegemônicos, conseguiam transitar mais tranquilamente em espaços públicos, seguras de estarem de acordo com o decoro em um período no qual não se admitia o mínimo erro. Além disso, confinadas ao âmbito doméstico, as mulheres da burguesia se moviam entre possibilidades muito restritas de modificar seu estatuto, com raras chances de demonstrarem sua individualidade em outros domínios sociais, diferentemente dos homens, que se sobressaíam por causa de suas profissões ou façanhas. Dessa forma, a moda transformou-se em uma área na qual era possível, também, se distinguir, exibindo traços de personalidade.

Portanto, torna-se compreensível que muitas mulheres passem a considerar a aparência como uma questão fundamental para a sobrevivência em sociedade, graças ao seu valor no mercado de bons casamentos, já que por muito tempo foram negligenciadas na conquista de outros domínios sociais. Essa relação de dependência foi tão bem arquitetada que permaneceu sólida mesmo após a conquista de novos espaços e possibilidades de vivências múltiplas.

Para Lipovetsky (1999), a partir da década de 1960, veremos uma abertura da moda, com um caráter muito menos coercitivo do que antes. Porém, no que tange à beleza física feminina, houve uma exacerbação da sua força de imposição, universalizando uma vigilância escrupulosa de sua imagem em função de paradigmas reconhecidos. Com a ascensão do neoindividualismo, o autor argumenta que, mesmo com as novas práticas corporais aplicadas para todos os indivíduos, ainda era possível reconhecer a diferença no seu impacto para as mulheres. Enquanto os homens demonstravam pouco interesse pelos detalhes de sua imagem, investindo em um corpo que transparecesse principalmente boa forma e saúde, para as mulheres, esse olhar tornou-se cada vez mais fragmentado e punitivo.

Investe-se em todas as regiões do corpo; o narcisismo analítico detalha o rosto e o corpo em elementos distintos, cada um deles afetado por um valor mais ou menos positivo: nariz, olhos, lábios, pele, ombros, seios, quadris, nádegas, pernas são objeto de uma autoapreciação, de uma autovigilância que acarretam “práticas de si” específicas, destinadas a valorizar e a corrigir tal ou tal parte do físico. (LIPOVETSKY, 1999, p. 117)

Salientando isso, é compreensível que muitas feministas começassem a perceber as questões de embelezamento como uma amarra traçada por um sistema patriarcal-capitalista. Naomi Wolf (1992), por exemplo, considera que a sociedade ocidental utiliza das práticas de embelezamento para controlar as mulheres, principalmente após o fortalecimento dos movimentos feministas em vários lugares do mundo. Para Wolf (1992), elas conseguiram se libertar da mística feminina de Betty Friedan² com o avanço das reivindicações sociais, porém, fez-se necessário instaurar uma nova forma de controle social desenvolvida pelo poder institucional masculino: a mística em torno da beleza.

A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente. (WOLF, 1992, p. 13)

A utilização da ideologia da beleza é tão efetiva no combate à ascensão feminina que, considera-se aqui, não ocorreu somente com os avanços “pós-feministas”, como salienta Wolf. Percebe-se seu acionamento desde o surgimento dos feminismos organizados politicamente, tanto no Brasil quanto no mundo. No caso brasileiro, que é o foco deste estudo, a aparência foi uma das principais armas utilizadas constantemente para enxovalhar as militantes em prol dos direitos femininos durante o sufrágio. Criou-se e difundiu-se, por meio da imprensa, o estereótipo dessas mulheres como *feias, mal-amadas, masculinizadas*.

² Em 1963, Betty Friedan, frustrada com sua vida de mãe e dona de casa, começou a questionar porque esse sentimento era algo que atingia muitas mulheres americanas. Formada em jornalismo, ela realizou uma minuciosa pesquisa com cerca de 200 mulheres. Os resultados apontaram que as estadunidenses não se reconheciam na imagem da mulher moderna amplamente divulgada pelas revistas femininas. Ela nomeou essa figura inalcançável de “mística feminina”. Tratava-se de mulheres educadas, lindas, sadias, que mantinham sua dedicação exclusiva ao marido, aos filhos e à casa, sendo essa a sua grande realização. Ainda contavam com a autonomia de fazer as compras da casa e de serem sempre amparadas por utensílios domésticos, diferentemente de suas mães e avós (FRIEDAN, 1971). Após lançar sua obra homônima, Friedan passou a ser considerada uma das grandes referências teóricas nos grupos feministas dos EUA.

De acordo com Mayra Castro (2012), era possível encontrar caricaturas retratando-as como *mulheres-homens* em revistas do começo do século XX no Brasil, como a *Eu sei tudo* e *Careta*. Essa rotulação se desenvolveu junto com a luta feminina pela representatividade política, tornando-se mais atuante nos momentos de maior visibilidade. Tais depreciações também foram encontradas na imprensa alternativa, como foi o caso de charges produzidas por Ziraldo, que integravam o jornal *O Pasquim*³, um dos principais veículos de oposição ao regime militar.

Rachel Soihet (2006) denuncia algumas dessas caricaturas em seu artigo *Preconceito nas charges de O Pasquim*. Nas imagens selecionadas por Soihet, percebe-se que Ziraldo ironizava outros temas, como o fato de muitas militantes pertencerem à alta sociedade, atuando por causas que desconheciam, porém seu principal alvo para deslegitimá-las era a aparência, ou a distância dessas agentes do ideal de beleza exaltado pelo chargista. Em um dos exemplos analisados pela autora, publicado no *Jornal do Brasil* em 1980, conseguimos visualizar essa questão:

FIGURA 1 – CHARGE FEITA POR ZIRALDO PARA O JORNAL DO BRASIL



FONTE: SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. *ArtCultura*, v. 9, n. 14, 2009, p. 50. Imagem obtida mediante impressão de tela do artigo.

³ *O Pasquim* foi um jornal fruto da imprensa alternativa que circulou no país de 26 de junho de 1969 a 11 de novembro de 1991. Seu surgimento foi concomitante com o endurecimento do regime militar, fazendo com que fosse conhecido como um importante aliado na luta contra a ditadura.

Na imagem, vemos a frase “Nosso corpo nos pertence”, proferida por muitas feministas da época, sendo pichada no muro pela figura que se conclui ser a ativista, à esquerda. À direita, outra mulher picha um *trocadilho* com os dizeres: “Nossos corpos *nus* pertencem”. Direta, a charge utiliza a aparência das duas como forma de provocação. O desenho à esquerda representa de maneira bastante *masculinizada* a militante, com traços retos e postura dura, agressiva. Os cabelos são curtos e as roupas evidenciam ainda mais a discrepância entre as duas imagens. O gestual leve da segunda mulher sugere a delicadeza, bem distante da pose rígida da primeira. As curvas, as roupas e os cabelos, todos são signos de feminilidade introyetados socialmente. Ressalta-se que os traços mais delineados/curvilíneos e as palavras pichadas por essa figura evidenciam a preferência do autor por um modelo feminino vigente no imaginário masculino que coloca a mulher como objeto de desejo alienado à vontade dos homens. Isso é ainda mais notável pelos dizeres da imagem “Nossos corpos nus pertencem”.

Castro (2012) salienta que mesmo quando a imprensa feminina apoiava os movimentos em prol das mulheres, como nas revistas *Nova*, *Mais* e *Claudia*, a aparência era constantemente abordada. Mas por outro viés, exaltando a beleza de algumas feministas como uma forma de negação do estereótipo.

Exemplo disso é reportagem com foto em *Mais* sobre Germaine Greer, uma modelo que se tornou feminista. O texto de chamada da reportagem diz o seguinte: “Feministas são mulheres frustradas, feias, ‘masculinizadas’, pensam muitos (e muitas). Mas Germaine Greer está aí para provar que não. E Jane Fonda, outra feminista, também (...)” Na foto, G. Greer está de biquíni, sentada, rindo, cabeça jogada para trás, cabelos compridos ao vento. Realmente nos passa a imagem de uma mulher feminina e feliz. Jane Fonda foi contemplada nesta matéria sob o mesmo enfoque: é possível ser bonita e ser feminista. (CASTRO, 2012, p. 113)

A autora cita outros exemplos e destaca: só era possível divulgar o feminismo nesses espaços tradicionais se as feministas reproduzissem uma aparência *feminina*. É concebível que houvesse um interesse em romper com os estereótipos que as deslegitimavam, afinal eram amplamente difundidos até mesmo nos ambientes de esquerda, como vimos no exemplo de Ziraldo. Mas, por outro lado, observa-se que não era interessante para os meios de comunicação destinados ao público feminino subverter com as questões referentes ao embelezamento. Grande parte do seu conteúdo era destinado à manutenção de tais práticas. Portanto, era atrativo ressaltar que algumas mulheres que se denominavam feministas também se preocupavam com o corpo, reproduziam uma feminilidade vigente, eram dignas de receberem destaque em um espaço que glamouriza, principalmente, a aparência hegemônica burguesa.

Fundamental recordar aqui que a imprensa dedicada ao público feminino conseguiu sobreviver mesmo com o avanço das lutas feministas, sem muitas rupturas em seus discursos, apenas adaptando-os para as novas gerações de mulheres mais críticas. De acordo com Denise Sant’Anna (1995), a partir dos anos 1960, com ascensão dos movimentos de contracultura e liberação do corpo, como o próprio feminismo, o discurso acerca da beleza sofreu uma reviravolta. As campanhas traziam a temática do cuidado com o próprio corpo, fazendo

com que a ideia de sacrifícios para se embelezar cedesse espaço para o ideal em torno do prazer de se cuidar. A escalada do individualismo fez com que a indústria da beleza aprimorasse seus discursos, incorporando as bandeiras da liberdade em busca do prazer feminino (SANT'ANNA, 1995).

Justamente em razão dessa adaptação na forma de abordar a beleza, muitas revistas seguiram reproduzindo conteúdo derivado das bandeiras dos movimentos, mas mantendo suas modelos em um padrão estabelecido, destacando a importância do cuidado com o corpo, escolhendo feministas pontuais para receberem destaque em suas páginas. Esse esquema traz uma roupagem mais moderna às publicações, mas que, aprofundando, percebe-se que há uma forte indústria por trás, altamente adaptável, que transmite sutilmente para as leitoras: “Lute por seus direitos, mas esteja sempre bela!”. E foi justamente na contramão dessas amarras tênues que as militantes da imprensa alternativa feminista brasileira discutiram a beleza em seus veículos.

Analisando *Mulherio*: “Beleza é fundamental, sim. Mas é essa beleza que queremos?”

O jornal *Mulherio*, escolhido para a análise neste trabalho, não foi o primeiro veículo da imprensa alternativa feminista no contexto da *Década da Mulher*, promovida pela ONU. É necessário rememorar brevemente dois anteriores que também surgiram com o objetivo de debater a condição feminina no Brasil: *Brasil Mulher* (1975-1980) e *Nós Mulheres* (1978-1980).

Produzidos em São Paulo e com circulação nacional, tiveram ao todo 17 e 8 números editados, respectivamente. Assim como muitos movimentos sociais que lutavam contra a ditadura no período, ambos seguiam uma referência ideológica marxista para pensar as relações de gênero. Com essa bagagem, logo definiram quem deveria ser o alvo de suas atenções: as mulheres trabalhadoras, principalmente as de camadas populares.

Os jornais acabavam privilegiando a luta de classes, deixando as questões em torno das especificidades femininas em segundo plano. Porém, é importante ressaltar, que essa era também uma estratégia de reconhecimento como grupo político.

Em suma, falando a linguagem marxista-masculina, as feministas esforçavam-se para dar legitimidade às suas reivindicações, para valorizar suas lutas e para se apresentarem como um grupo político importante, necessário e confiável. [...] Assim, articulavam-se para fora com os outros movimentos de luta pela redemocratização do país e eram legitimadas. (RAGO, 1996, p. 35)

Justamente pelo comando masculino ser comum nos movimentos de esquerda, muitas mulheres perceberam o machismo por trás de discursos que acusavam as militantes feministas de separatistas. Defendiam que a agenda em defesa da mulher deveria acontecer em um momento pós-revolução, caso contrário enfraqueceria o movimento (CARDOSO, 1984). Isto acabou afastando uma parcela de ativistas que tinham o intuito de aprofundar o debate em torno das particularidades do sujeito mulher, levando-as a seguirem novos rumos teóricos e políticos.

Dessa forma, uma série de temas referentes à esfera privada que antes eram negligenciados nos debates por não pertencerem ao campo masculino, ganham destaque. Nesse momento, o viés teórico para a construção do que Rago (1996) denomina como “epistemologia feminista” começa a ser delineado, considerando as diferenças femininas como aspectos importantes para configurarem uma categoria sólida. O que passou a ser conhecido como “feminismo da diferença” se fundamenta nas teorias pós-modernas, buscando reconhecer o sujeito mulher como um grupo identitário⁴.

O afastamento de uma visão puramente marxista-masculina, fez com que surgissem novos temas dentro da perspectiva dos movimentos feministas⁵. Antes colocados como tabu, até mesmo pelas próprias militantes, assuntos como as emoções e a moda foram desenvolvidos nesse campo conceitual emergente. Frisa-se também que, no início da década de 1980, o regime militar perdeu força e o Brasil caminhava para um processo democrático, abrindo espaço para novas discussões que já estavam latentes no panorama nacional. Bem articulado e consolidado, o feminismo brasileiro criará novas publicações abordando os problemas de gênero.

É nesse contexto que surge o jornal *Mulherio*, fruto da imprensa alternativa, que se manterá ativo de 1981 a 1988. Nascido da união de um grupo de pesquisadoras com o apoio da Fundação Ford⁶ e da Fundação Carlos Chagas⁷, o veículo, sediado em São Paulo, tinha periodicidade bimestral, oscilatória em alguns momentos. Era possível ser adquirido por meio de assinaturas e, segundo Amélia Teles (2017), comercializado em livrarias e distribuído por grupos e entidades. De circulação nacional, teve boa repercussão, chegando a possuir cerca de mil assinantes no terceiro número.

O conselho editorial era composto de “pesquisadoras, professoras e jornalistas engajadas na problemática feminista” (TELES, 2017, p. 101). Mariza Corrêa (2001) explica a ligação das editoras com as fundações de apoio:

⁴ Para a melhor compreensão acerca do feminismo da diferença, consultar: IRIGARAY, Luce. A questão do outro. *Labrys, Estudos Feministas*, n. 1-2, 2002, p. 1-12. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/irigaray1.pdf>. Acesso em: 4 set. 2017. E DE OLIVEIRA, Rosiska Darcy. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991. E-book.

⁵ A chegada dessa nova perspectiva não anulou a existência de outras, apenas ampliou o leque de arcabouços teóricos no qual o feminismo pôde se apoiar. Como pontua Michelle Perrot (1991), só é possível falarmos de movimentos feministas no plural. Seus ideais e formas de atuação podem diferir, dependendo das condições sociais em que tais mulheres estão inseridas.

⁶ “A FF atua no Brasil desde 1962, e nos primeiros anos de sua atuação desempenhou um importante papel na carreira acadêmica de pesquisadores ameaçados pelo regime militar, pois forneceu bolsas individuais, principalmente aos acadêmicos.” (ROCHA, 2017, p. 95)

⁷ Segundo o próprio site da instituição privada, a Fundação Carlos Chagas atua sem fins lucrativos e está empenhada na avaliação de competências cognitivas e profissionais e também na pesquisa na área de educação. A partir de 1971, com a criação do Departamento de Pesquisas Educacionais, a instituição passa a se dedicar às investigações interdisciplinares orientadas para a relação da educação com os problemas e perspectivas sociais do país.

[...] a Fundação Carlos Chagas, tinha uma grande concentração de profissionais preocupadas com a situação da mulher, reunidas no Departamento de Pesquisas Educacionais sob a direção da psicóloga Carmen Barroso, já autora de alguns textos sobre o assunto, e lá se constituiu, com o apoio da Fundação Ford, um importante núcleo aglutinador de pesquisadoras e feministas. O primeiro concurso, que oferecia bolsas para pesquisar a situação da mulher no país, foi realizado em âmbito nacional em 1978 e continua a existir até hoje, agora com o apoio da Fundação MacArthur, e dirigido desde há alguns anos para o tema da saúde reprodutiva. Três anos depois de lançado o Concurso, a Fundação investiu também na criação de mais um jornal feminista, o jornal *Mulherio*. (CORRÊA, 2001, p. 18).

Corrêa informa ainda que o veículo tinha um caráter mais profissional que seus antecessores, trazendo matérias assinadas e uma equipe técnica definida. Muitos nomes do conselho editorial vieram do anterior *Nós Mulheres*, incluindo a própria autora⁸.

Sua trajetória é marcada por três fases específicas: a primeira delas durou até 1984, quando contou com o apoio das fundações Ford e Carlos Chagas. A partir de 1984, há a desvinculação da Fundação Carlos Chagas por questões burocráticas, provocando uma diminuição da periodicidade do jornal. Já em 1988, a publicação muda de título para *Nexo, Feminismo, Informação e Cultura*, perdendo o enfoque feminista e abrindo-se para outras abordagens.

Tendo as particularidades de gênero como seu escopo, logo no editorial, *Mulherio* deixa claro seu posicionamento e suas intenções. Pela leitura, é nítida a ideia de revitalizar a categoria feminina, procurando romper com as associações de feminino ou feminismo como algo depreciativo, recuperando a “[...] dignidade, a beleza e a força que significam as mulheres reunidas para expor e debater seus problemas [...]”⁹. A palavra *mulherio*, utilizada como um termo pejorativo para denominar um conjunto de mulheres, já é um modo encontrado de fazer tal inversão de valores.

Esse viés ideológico, que se aproxima deveras do feminismo da diferença destacado mais acima, fez com que o jornal dedicasse um espaço importante para as discussões da aparência e da feminilidade. Até então, essas temáticas eram inexpressivas dentro de outros veículos como o *Brasil Mulher* e o *Nós Mulheres*. Dessa forma, analisar as páginas de *Mulherio* em busca das abordagens das militantes torna-se enriquecedor para compreender um campo que até os dias atuais continua confuso.

⁸ Durante o período de 1981 a 1985 analisado aqui, Adélia Borges foi a jornalista responsável por todos os 23 números. Foi também a editora principal ao lado de Fúlvia Rosemberg de 1981 a 1983. Além delas, o jornal contava ainda com mais 15 editoras fixas (Carmen Barroso, Carmen da Silva, Cristina Bruschini, Elizabeth Souza Lobo, Eva Alterman Blay, Heleieth Saffioti, Lélia Gonzalez, Maria Carneiro da Cunha, Maria Malta Campos, Maria Moraes, Maria Rita Kehl, Maria Valéria Junho Pena, Marília de Andrade, Mariza Corrêa e Ruth Cardoso) e com um time de colaboradoras convidadas a cada edição, como foi o caso de Leda Beck e Célia Chaim, que redigiram matérias que serão exploradas adiante. A partir do número 15, Inês Castilho entra na edição, porém, do 18 ao 23, a equipe começou a aparecer sem as funções estabelecidas para cada uma. O esquema de colaboradoras convidadas permaneceu.

⁹ Por que *Mulherio*? *Mulherio*, n. 0. São Paulo, março/abril de 1981.

Feita a apresentação, inicia-se as análises a partir da carta de uma leitora intitulada “Lutar, mas também amar e ser feliz”. Nela, a militante da Frente Feminista 4 de janeiro, da cidade de Fortaleza (CE,) Verônica Guedes, faz uma queixa pela forma com que as partidárias de esquerda tratam as mulheres que priorizavam as questões de gênero.

Eu, como tantas outras mulheres, cheguei ao movimento feminista oriunda dos movimentos políticos mais gerais. Cheguei, como tantas outras, com todas as dificuldades em reconhecer e assumir ‘o pessoal’ como político, tateando uma vivência de descobertas incríveis. Era como se no meu armário o tempo todo tivesse a minha disposição uma linda roupa colorida com poderes de me fazer amar a vida, a natureza e ao próximo, sem perder a minha identidade de mulher e eu preferisse optar por uma velha roupa cinzenta com uma enorme cruz pregada nas costas, em nome de uma vida, um amor e um futuro não muito próximos e com uma identidade assexuada. Na prática, no entanto, as coisas não se apresentam com a simplicidade de uma metáfora. As próprias companheiras que num passado recente nos tratavam com todo respeito que “um político deve ter por outro político”, nos ridicularizam como se estivéssemos nos vestindo de “bobas da corte”. E por quê? Temos colocado insistentemente a necessidade de no movimento feminista se lutar pelas questões femininas, tendo o cuidado de não trazer para os grupos feministas as disputas de tendência. Mas esbarramos no preconceito, na desconfiança e no descaso com que considerável parte da esquerda brasileira trata “as questões pessoais” e que nós chamamos de específicas. Não pensamos em trocar fuzis por flores, nem abrimos mão de lutar por uma sociedade humana e justa. Queremos participar da construção dessa nova sociedade, mas queremos também amar, ser felizes e alegres com a mesma intensidade com que sofremos pela nossa trágica realidade social e, para isso, precisamos de uma identidade, de nossa identidade de mulher-sexo feminino e não de uma triste militância assexuada¹⁰. (GUEDES, 1981, p. 2)

Nota-se que a aparência era uma questão fundamental para ambas as partes. De um lado, Verônica, que considerava o ser “feminina” como algo intrínseco à sua identidade de mulher, sendo crucial para afirmá-la como sujeito distinto. De outra parte, as mulheres filiadas aos partidos de esquerda também consideravam a questão, mas com outro viés. Era indispensável para elas recusar um visual hegemônico, identificado com a aparência burguesa. Dentro desses ambientes, essa imagem deveria ser evitada a todo custo. Conforme Verônica afirma, as feministas não partidárias eram consideradas como “bobos da corte”, alguém que se movimenta de acordo com o sistema.

Mas é imprescindível recordar que os partidos eram espaços majoritariamente masculinos, como mencionado anteriormente. Isso faz com que a busca pela “assexualidade”,

¹⁰ GUEDES, Verônica. Lutar, mas também amar e ser feliz. *Mulherio*, n. 3. São Paulo, setembro/outubro de 1981.

não só da aparência, como é colocada na carta, seja uma estratégia de aceitação, uma procura pela paridade, mesmo que visual. É destacável que Verônica critica a anulação do “feminino” dentro desses espaços, com uma metáfora muito bem empregada, alusiva ao próprio universo da feminilidade, tão constantemente associado como algo frívolo e aburguesado. Para ela, o feminino é um campo de possibilidades que deve ser explorado, não apagado.

O apreço de *Mulherio* ao tema aqui explorado tornou-se mais evidente com a publicação de um número completo dedicado ao assunto. O jornal abordou algumas problemáticas das indústrias da moda e da beleza, demonstrando as limitações impostas às mulheres por um sistema patriarcal-capitalista.

Em *Espelho, espelho meu*¹¹, Leda Beck utiliza um compilado de entrevistas feitas com homens e mulheres pelas ruas, na busca de compreender o que é uma mulher bela na concepção do brasileiro. De início, ela percebe que o tipo feminino mais comentado é o da mulher loira de olhos claros, como a atriz Bruna Lombardi, que nesse momento estava em destaque na televisão. Necessário frisar que esse padrão era amplamente difundido e valorizado pelos meios de comunicação, mas estava e está muito distante da realidade do país.

Após isso, Beck entrevista uma moça com as mesmas características da atriz mencionada, porém destaca que, para a jovem, ia além de ter um biotipo mais europeu. Não bastava apenas ser loira de olhos claros, mas possuir um conjunto de elementos que colaboravam para a construção de uma imagem ideal. Tudo isso se dava com processos de embelezamento que custavam caro para as mulheres no geral: “Pois os ricos podem recorrer a todos os artifícios da indústria da beleza: os modelos, assim, condicionam as pessoas, e muito especialmente as mulheres, aos interesses econômicos do sistema”¹² (BECK, 1982, p. 12). Dessa forma, a jornalista procura esclarecer para a leitora como tal esquema lucra com a criação de padrões de beleza pré-estabelecidos, que resulta em um investimento de tempo e dinheiro em busca de adequação, sendo as mulheres o principal alvo. Enfatiza ainda que para as pessoas de grande poder aquisitivo, os produtos oferecidos pela indústria da beleza são mais acessíveis. Sendo assim, a mulher rica se torna referência para as mulheres das camadas populares que, por conseguinte, devem lutar para alcançar um modelo inatingível.

De acordo com Beck, as maiores propagadoras de modelos para as mulheres brasileiras são as telenovelas. Difundem cotidianamente nos televisores um tipo de beleza branco, esguio e impecável, que mesmo quando se tem personagens femininas emancipadas, com uma dupla jornada de trabalho, a aparência das atrizes permanece glamourosa. Ela cita o exemplo da personagem Luíza, da novela *Brilhante* (1981), interpretada pela atriz Vera Fischer:

“Luíza” é a mulher perfeita para a sociedade de consumo: além de bonita, também é uma mulher emancipada, que se veste simplesmente – mas sempre na moda e com muito charme – se maquia com suavidade. Despedida do emprego, abandonada pelo homem de sua vida, nunca perde o bom humor: conserva to-

¹¹ BECK, Leda. Espelho, espelho meu. *Mulherio*, n. 5. São Paulo, janeiro/fevereiro de 1982.

¹² BECK, Leda. Espelho, espelho meu. *Mulherio*, n. 5. São Paulo, janeiro/fevereiro de 1982.

das as qualidades da clássica esposa-e-mãe, é compreensiva, carinhosa, alegre e terna. Nunca está suada, despenteada, com a maquiagem borrada, nem no fim de um exaustivo dia de trabalho e grandes emoções¹³. (BECK, 1982, p. 12)

Abre-se aqui um parêntese para recorrer à teoria de Teresa de Lauretis (1994) sobre o que ela nomeia como “tecnologias do gênero”. A autora define que essa construção se dá por meio de várias técnicas, como o cinema e os discursos institucionais que possuem a capacidade de controlar o campo do significado social a fim de “produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 228). Como as telenovelas eram, naquele momento, o produto midiático mais consumido pelos brasileiros, é possível reconhecer que elas, até mais do que o cinema, são responsáveis por disseminar modelos capazes de auxiliar na reiteração de um padrão hegemônico. Sendo assim, ao impor arquétipos que beiram o irreal, mas que rendem lucros aos patrocinadores desses programas, criam um ideal nocivo e inatingível que causa frustração.

Beck continua salientando que, para as mulheres, há um grande impasse: “Como coordenar autoestima e exigência social?” (BECK, 1982, p. 13). Para a jornalista, a questão é justamente o fato de o rosto e o corpo feminino estarem em constante busca de emulação, em vez de um reconhecimento de sua essência. “Parecem o que não são para corresponder a modelos de beleza que são sinônimos de valorização social – admiração, prestígio, sucesso, amor. A ordem é fazer-de-conta que”¹⁴ (BECK, 1982, p. 13). Isso evidencia a necessidade de corresponder a uma exigência social. Como Simmel (2008) destaca, é pela imitação que as mulheres conseguem se sentir seguras para circular em uma sociedade que as examina e as classifica frequentemente. Ainda que a rigidez do século XIX e do início do XX, período de análise do autor, não comande a década de 1980, a aparência feminina ainda é uma obrigação. Agora, não apenas para arranjar um casamento ou exibir a fortuna de seu marido, mas para garantir um bom emprego e ter respeitabilidade.

O texto prossegue e se observa que a lógica da beleza atinge as próprias feministas que reconhecem os problemas desse esquema, enfrentando dificuldades de irem na contramão, visto a complexidade de conceitos introduzidos por séculos. Beck cita o exemplo de uma militante que relata: “A gente discute e tal, mas a gente também não quer ser um buxo, né? Nós todas, mulheres, estamos muito presas ao padrão”¹⁵ (BECK, 1982, p. 13). Esse trecho revela como o processo de desconstrução dessa relação é arduo. A aparência surge para a entrevistada como uma questão debatida, entretanto, parece não avançar na prática. Wolf explica:

¹³ BECK, Leda. Espelho, espelho meu. *Mulherio*, n. 5. São Paulo, janeiro/fevereiro de 1982.

¹⁴ BECK, Leda. Espelho, espelho meu. *Mulherio*, n. 5. São Paulo, janeiro/fevereiro de 1982.

¹⁵ BECK, Leda. Espelho, espelho meu. *Mulherio*, n. 5. São Paulo, janeiro/fevereiro de 1982.

Pesquisas recentes revelam com uniformidade que em meio à maioria das mulheres que trabalham, têm sucesso, são atraentes e controladas no mundo ocidental, existe uma subvida secreta que envenena nossa liberdade: imersa em conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle. (WOLF, 2006, p. 12)

Caminhando para sua conclusão, a reportagem questiona sobre a possibilidade de romper com um sistema hegemônico. Para Beck, é possível não uma ruptura completa, mas criar fissuras que desestabilizam a sólida estrutura.

A chave deve estar por aí, exercer o poder de seleção sobre os modelos e não se deixar usar por eles, não ser apenas um manequim desengonçado na passarela social. Porque a Twigg é a Twigg, mas eu sou eu e você é você. E nenhuma de nós poderá ter o rosto da outra¹⁶. (BECK, 1982, p. 13)

Essa reflexão está em compasso com o que Elizabeth Wilson (1989) disserta em seu livro *Enfeitada de sonhos*. Nele, a autora menciona que muitas feministas tentaram romper com o sistema da moda, mas que essa tarefa é impossível. Porém, ao empenhar-se em tal função, se esquivaram, criaram novos caminhos, desenvolvendo novas possibilidades de se vestir e se comportar, tencionando as fronteiras de poder entre homens e mulheres. Na reportagem, Beck reconhece as dificuldades de subverter um esquema bem articulado. Procurando demonstrar para as leitoras que tais modelos não deixarão de existir, ela sugere que se desenvolva ao menos uma crítica sobre eles e os utilize a seu favor, em vez de simplesmente absorvê-los como manequins inanimados como pretende o sistema.

Ainda nesse número, Maria Rita Kehl, no artigo intitulado *Beleza é fundamental, sim*, propõe também uma subversão de conceitos. Em seu texto, questiona a diferença entre as perspectivas de mulheres e homens.

Mas mesmo quando a mulher olha o homem, ainda se coloca uma questão: o que é que ela vê? Vê a beleza, sim – sobretudo aquela que emana da sensualidade, às vezes da doçura, da sensibilidade. Se é que a repressão tem alguma consequência vantajosa, posso pensar que no caso dos valores envolvidos no mercado sexual de nossa sociedade, o fato da mulher ser mais reprimida como conquistadora nos permitiu tempo e espaço para ver, no homem, outras coisas. Se os homens afirmam que vêem na mulher antes de mais nada “belos contornos”, considero isso como um empobrecimento de sua capacidade de olhar e ver. Estou convencida de que nosso olhar sabe encontrar no homem sinais do que ele é, além dos contornos de sua musculatura¹⁷. (KEHL, 1982, p. 14)

¹⁶ BECK, Leda. Espelho, espelho meu. *Mulherio*, n. 5. São Paulo, janeiro/fevereiro de 1982.

¹⁷ KEHL, Maria Rita. Beleza é fundamental, sim. *Mulherio*, n. 5. São Paulo, janeiro/fevereiro de 1982.

Esse trecho reafirma como os homens não dependem da beleza como trunfo para o sucesso. Suas habilidades e seus traços de personalidade costumam ser valorizados pelas mulheres. De acordo com Kehl, para eles, a aparência feminina é característica fundamental, como se encontra com frequência tal afirmação em canções ou na literatura, por exemplo. Isso se dá porque nossa cultura definiu há séculos que os homens são dignos de complexidade, enquanto as mulheres são relegadas ao belo, à admiração. Nossa cultura visual desenvolveu uma noção do feminino como objeto de mera contemplação, e não agenciamento, ou seja, como objeto passivo, à espera da ação masculina, da sua admiração. Laura Mulvey (1983) define bem essa relação:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438)

Ao final de sua análise, Kehl destaca:

No entanto, depois de tudo isso continuo concordando com uma parte da frase opressiva do poeta: 'beleza é fundamental'. O que propomos não é o elogio da feiura, a ideologia do 'quanto mais maltratada melhor' – e sim a subversão de nossos conceitos estéticos.

A maior beleza é a do corpo livre, desinibido em seu jeito próprio de ser, gracioso porque todo ser vivo é gracioso quando não vive oprimido e com medo. É a livre expressão de nossos humores, desejos e odores; é o fim da culpa e do medo que sentimos pela nossa sensualidade natural; é a conquista do direito e da coragem a uma vida afetiva mais satisfatória; é a liberdade, a ternura e a autoconfiança que nos tornarão belas. É essa a beleza fundamental¹⁸. (KEHL, 1982, p. 14)

Para a jornalista, a beleza é algo que deve transcender a aparência física, deixando de ser um fardo para as mulheres, e sendo vista como apenas uma possibilidade. O desafio é se libertar para o mundo e também para si mesma em busca de uma vivência menos limitada, que vá além da preocupação com o outro, pensando em si como corpo agente, produtor de significado.

Na mesma edição, *Mulherio* apresenta *Quem ganha quando a moda pega*, de Célia Chaim. No texto, a autora denuncia como o sistema da moda é uma cadeia que viabiliza lucros sobre as frequentes mudanças a partir da especulação do corpo feminino, fazendo com que as mulheres lutem para acompanhá-las.

¹⁸ KEHL, Maria Rita. Beleza é fundamental, sim. *Mulherio*, n. 5. São Paulo, janeiro/fevereiro de 1982.

A receita é simples: cria-se um padrão de beleza e acionam-se os mecanismos de persuasão; os padrões mudam, a moda muda, oferecem-se novos produtos e o ciclo não para.

A prática mostra que não faltam mercadorias. Nem tendências e padrões que nos levam a cortar e encrespar os cabelos como mostra a atriz da novela das oito ou a andar fantasiados de esportistas como sugeriu a moda descontraída da revista feminina. Todos ganham quando a moda pega. [...]

[...] A modelo Márcia Valentim contou, numa de suas entrevistas, que era forçada a disfarçar suas sardas com grossas camadas de maquiagem para atingir o padrão de beleza de um modelo fotográfico. Esse padrão mudou e hoje são as sardas de Márcia que garantem a imagem de sensualidade. Quem decidiu? O mesmo sistema que, neste verão, determina calças pelo joelho, cores alarmantes, cabelos arrepiados. Para todas as mulheres, indistintamente¹⁹. (CHAIM, 1982, p. 15)

Ao desnudar esse esquema para a leitora, Chaim corrobora com o argumento anterior de Leda Beck sobre o lado nocivo das indústrias da moda e da beleza. São modelos temporariamente definidos para serem aplicados a todas as mulheres, que são ímpares. A preocupação exaustiva que algumas podem ter ao tentar se encaixar nos ditames da moda provoca um desapontamento quando surgem novas orientações que valorizam algumas características em detrimento de outras, como foi exemplificado pelas sardas da modelo.

Mesmo mulheres de grande sucesso em áreas tradicionalmente masculinas, como os esportes, não escapavam ao juízo da beleza. No número 16, uma reportagem sobre as atletas nas olimpíadas de 1984 destaca a jogadora de basquete Hortência Marcari, que estava em evidência no momento.

Hortência vem aparecendo muito ultimamente, dando mil entrevistas à imprensa. E com um discurso muito parecido com o das feministas: provar que, apesar de não ter seguido o modelo feminino, apesar de bem sucedida numa área masculina, é mulher.

“Nunca fui muito de usar vestidinho com babadinho, mas sempre me preocupei com a Hortência mulher. Fora da quadra sempre procurei mostrar o que tenho de mulher. Quando eu era pequena, ninguém pensava que eu era mulher. Todo mundo dizia que eu era homem. Mas isso nunca me humilhou porque eu gostava de mim do jeito que eu era, adorava jogar bola, não ligava. De repente, pintou esse lance de jogar basquete e todo mundo dizendo que jogadora de basquete era sapatão. Eu nunca liguei, porque não sou.”

¹⁹ CHAIM, Célia. Quem ganha quando a moda pega. *Mulherio*, n. 5. São Paulo, janeiro/fevereiro de 1982.

Dia desses, pra mostrar que mulher atleta não deixa de ser mulher – de gostar, por exemplo, de ficar bonita, preocupar-se com a aparência etc. – Hortência deixou-se filmar pela TV Globo, junto com Suzete, também da Seleção, indo a um cabeleireiro em São Paulo. A reportagem, feita pela única repórter de esportes da Globo em SP, Kitty Baleeiro, ficou bonita demais: ao som de uma música de Joyce, "Feminina", Hortência e Suzete davam um tempo da puxada concentração para arrumar o cabelo, se maquiar, essas coisas. Pois não é que, depois que a reportagem passou, o apresentador do programa, Osmar Santos, saiu com uma de doer? Ele disse algo do tipo: "Essas meninas jogam uma bola que não é fácil, mas elas são feinhas, feinhas...". O "feinha" doeu fundo nas duas, que no dia seguinte responderam: "Garotinho, você pisou na bola..."²⁰. (BORGES, 1984, p. 15)

A matéria começa dizendo que, assim como as feministas, Hortência necessita constantemente de se provar mulher. Recordando o estereótipo que foi mencionado aqui em torno das militantes, é possível reconhecer a importância que o jornal dava a essa afirmação. Porém, como se prova que é mulher? Para Hortência, e também para *Mulherio*, o embelezamento aparece como algo fundamental. Mesmo havendo uma recusa por parte da jogadora em usar um guarda-roupa visto como romântico, fica evidente essa questão quando a reportagem narra a ida de Hortência e Suzete ao salão. Na frase "(...) para mostrar que mulher atleta não deixa de ser mulher – de gostar, por exemplo, de ficar bonita, preocupar-se com a aparência etc.", o jornal associa o ato de embelezar-se a uma característica intrínseca ao feminino.

Ressalta-se como as táticas de legitimação da feminilidade se pautam especificamente pela aparência, na maioria dos casos. É a forma de reação mais direta encontrada também pelas editoras para responder a um estereótipo da feminista consolidado no imaginário social. Embora abordem em suas páginas a necessidade de desconstrução de uma categoria considerada opressora, acabam caindo na armadilha de celebrar o feminino hegemônico como estratégia de afirmação, semelhante às revistas lembradas por Mayra Castro (2012).

Tal questão é tão importante que vemos o incômodo com a frase dita pelo apresentador. Ser chamada de "feinha" não é um problema para os homens, inclusive, são raros os comentários sobre a aparência de personalidades masculinas, sobretudo nesse momento. Porém, quando se volta para as mulheres, é algo que fere intimamente, pois se trata de um dever, uma obrigação. Mesmo quando se é uma jogadora de basquete com inúmeras conquistas, a beleza é usada como arma para desqualificar. E consegue. Destaca-se também nessa matéria que ter uma postura de esquerda não anulava o machismo. O apresentador que insulta Hortência e Suzete era Osmar Santos, o locutor do movimento Diretas Já!²¹. Isso

²⁰ BORGES, Adélia. De Atenas a Los Angeles. *Mulherio*, n. 16. São Paulo, maio/junho de 1984.

²¹ Osmar Santos era locutor e animador dos comícios que aconteceram por todo país em prol das Diretas Já!. Tais eventos contavam com a presença de artistas, políticos e intelectuais pedindo a realização de eleições diretas no Brasil no ano de 1984.

reforça o que Soihet menciona em suas análises de *O Pasquim* e o que muitas feministas já vinham denunciando no fim da década de 1970.

Considerações finais

O presente trabalho analisou alguns registros encontrados em relação à aparência feminina no jornal *Mulherio*. De fato, as críticas feitas pelo veículo à opressão sofrida pelas mulheres por meio da padronização dos corpos se mostram um pouco ambíguos em alguns momentos. Denunciam os processos de embelezamento, como na edição destinada ao tema, mas celebram quando esses são utilizados como estratégia de afirmação da categoria *mulher*. Dessa forma, não fica mensurável a importância dada à aparência e seus processos, visto que desejam subverter a feminilidade hegemônica, mas acabam definindo o feminino pelas práticas de beleza consolidadas no imaginário social.

Entretanto, é relevante mencionar que o jornal possuía um corpo editorial grande e distinto. Apesar de ser editado por duas a três jornalistas responsáveis, geralmente contava com 15 editoras, alternando os nomes durante sua existência. Além disso, publicava também matérias de jornalistas colaboradoras, como Leda Beck e Célia Chaim, que apareceram nas análises deste trabalho. Tal variedade de escritoras pode explicar porque, em alguns momentos, surgiram pensamentos conflitantes acerca das temáticas abordadas.

No entanto, como cobrar uma posição completamente coerente do tema se, mesmo no século XXI, com um retorno feroz das bandeiras feministas, tal questão ainda é amplamente debatida e permanece em aberto? Se, em plena campanha eleitoral de 2018 do então candidato à presidência da República, Jair Bolsonaro, vimos ser proferida por um de seus filhos, o deputado federal Eduardo Bolsonaro, a frase “Mulher de direita é mais bonita e higiênica que a de esquerda”²²? Nota-se que discursos como esse, que utilizam da aparência a fim de depreciar a mulher que se denomina pró-feminismo ou, no caso, contrárias aos avanços conservadores que assolam o país, não perderam espaço. Ao contrário, permanecem e ainda **são eficazes**, pois levaram a uma mobilização nas redes sociais nas quais muitas militantes se defenderam postando suas fotos para *provarem* ser belas.

E mesmo com a progressão de movimentos feministas em várias partes do mundo, a indústria da beleza recrudescer, tornando-se cada vez mais um gênero de primeira necessidade. “Das sobancelhas à genitália, tudo no corpo tornou-se objeto de embelezamento diário” (SANT’ANNA, 2014, p. 15). Vivemos a época em que se submeter a cirurgias estéticas, ingerir medicamentos e ter uma disciplina alimentar são considerados aspectos aceitáveis para alcançar a almejada autoestima, mesmo que isso dependa quantias significativas de dinheiro e tempo, além de riscos consideráveis à saúde.

Essas mulheres, ainda que lidando tortuosamente com questões nebulosas, apresentaram o que dificilmente seria discutido em outros veículos. Como destaca Dulcília Buitoni (1981), esses assuntos só poderiam ser abordados na imprensa alternativa feminista. Afi-

²² Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/mulher-de-direita-e-mais-bonita-e-higienica-que-de-esquerda-diz-filho-de-bolsonaro-135535648.html>. Acesso em: 11 jul. 2020.

nal, somente em um espaço não dependente de publicidades se teria abertura para criticar o que é difundido a todo o momento nos meios de comunicação.

Sendo assim, considera-se que *Mulherio* foi longe e quiçá pioneiro nas discussões em torno da crítica feminista às amarras da aparência feminina no Brasil. Mesmo sem respostas prontas, apresentou a problemática a uma parcela da população que poderia não ter acesso a tal conteúdo, explorando o objeto e procurando romper com estereótipos estabelecidos a fim de expor possibilidades de vivências menos compulsórias. Além disso, preparou o terreno para muitas feministas seguirem fomentando debates necessários que são cada vez mais abordados nos movimentos contemporâneos.

Referências

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Mulher de papel**: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

CARDOSO, Elizabeth. Imprensa feminista brasileira pós-1974. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 12, 2004, p. 37-55. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/10222>. Acesso em: 26 nov. 2018.

CASTRO, Mayra Corrêa. Feminismo prêt-à-porter: significação da aparência na imprensa feminina e feminista do Brasil. **Cadernos AEL**, Campinas, v. 2, n. 3/4, 1996, p. 111-152. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2615>. Acesso em: 14 ago. 2017.

CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 16, 2001, p. 13-30. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a02.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2017.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**: o livro que inspirou a revolta das mulheres americanas. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes Limitada, 1971.

FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. Disponível em: <http://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/historia.html>. Acesso em: 5. jul. 2020.

HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MULHERIO. São Paulo: S/A O Estado de S. Paulo, 1981-1988. Bimestral. Pesquisado em Arquivo Edgard Leuenroth – AEL – Unicamp. Acesso em: 21mar. 2017.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Graal: Embrafilme, 1983.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós) modernidade no Brasil. **Cadernos AEL**, Unicamp v. 2, n. 3/4, 2012, p. 11-43. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2612/2022>. Acesso em: 24 mar. 2017.

ROCHA, Ednéia Silva Santos. Contribuições da Fundação Ford à formação e consolidação de campos científicos no Brasil. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, São Paulo, publicação. 7, n. 2, 2017, p. 93-117. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/110886/118528>. Acesso em: 23 fev. 2018.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995 p. 81-114.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2008.

SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, 2009. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1444>. Acesso em: 14 fev. 2020.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. Trad. Olivia Krähenbühl. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**: moda e modernidade. Trad. Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989.

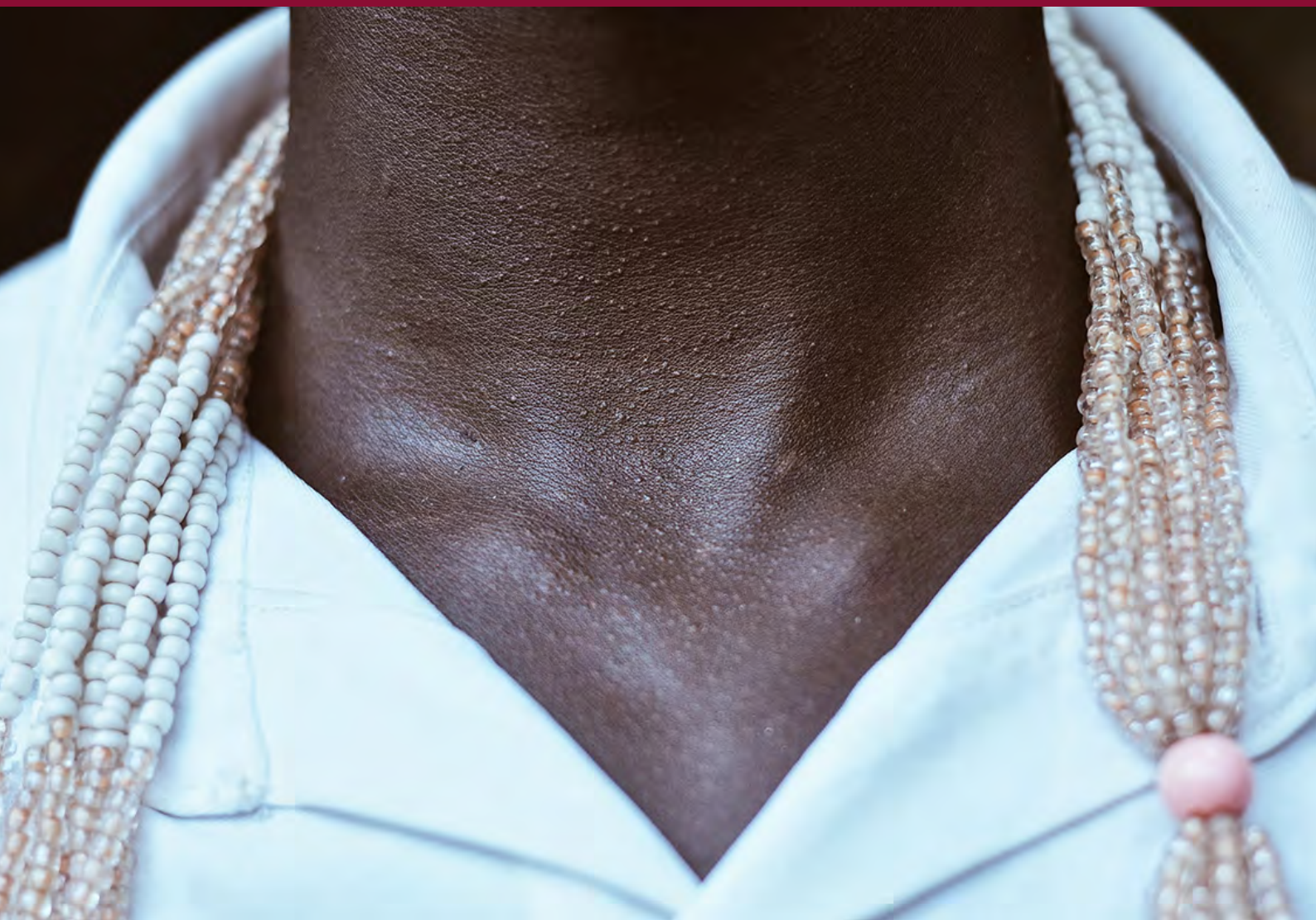
WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

“MULHER DE DIREITA É MAIS BONITA E HIGIÊNICA QUE DE ESQUERDA”, DIZ FILHO DE BOLSONARO. **Yahoo! Notícias**. 1 out. 2018. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/mulher-de-direita-e-mais-bonita-e-higienica-que-de-esquerda-diz-filho-de-bolsonaro-135535648.html>. Acesso em: 11 jul. 2020.

[entrevista]



A afromoda e o estilista Isaac Silva



Entrevistadora: Sheila Cristina Silva Aragão Caetano¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6000-4378>

Entrevista realizada em São Paulo, 24 de março de 2020.

A fromoda e o estilista Isaac Silva

Estamos acostumados a viver em uma sociedade que privilegia o conhecimento do vencedor, de quem está no poder. Assim a história acaba por escrever uma narrativa única, inclusive a da moda. Contudo, a partir da *École des Annales*, a história abre espaço para que sejam contadas outras histórias além das dominantes: começa a ser valorizada a história oral.

Quando pensamos na sociedade brasileira, a cultura e a história afro-brasileiras ainda são pouco divulgadas, sendo preciso pesquisar e escrever mais a respeito, vencendo assim as barreiras dos preconceitos que por aqui estão enraizados. Como esta edição da revista dObras[s] está dedicada a abordar a *Afromoda: o uso das roupas e das aparências em corpos políticos*, é válido escrever na história da moda uma narrativa mais plural, que valorize a cultura e a história afro-brasileiras.

O lugar de pessoas negras é em todo lugar, inclusive no mundo da moda, porém o racismo que estrutura a sociedade brasileira dificulta e minimiza tanto a sua entrada no mercado de trabalho como estilistas quanto a divulgação da cultura afro-brasileira sem a apropriação cultural.

FIGURA 1 – DESFILE LAB FANTASMA 42, SPFW



FONTE: Glambox². Disponível em: <https://www.glambox.com.br/mag/ler/3928/lab-arrasa-com-desfile-democratico-na-spfw-trans-n42/>. Acesso em: 6 set. 2020.

¹ Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora Adjunta I da Faculdade Zumbi dos Palmares. E-mail: sheila.aragao@icloud.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7598786817782412>.

² LAB ARRASA COM DESFILE DEMOCRÁTICO NA SPFW TRANS N42. Disponível em: <https://www.glambox.com.br/mag/ler/3928/lab-arrasa-com-desfile-democratico-na-spfw-trans-n42/>. Acesso em: 6 set. 2020.

Na 38ª edição da São Paulo Fashion Week (SPFW), foi o *début* da grife Apartamento 03, já consolidada no mercado, do mineiro Luiz Claudio Silva. Contudo, quando a marca LAB Fantasma estreou na 42ª edição do evento, com a coleção *Yasuke* (figura 1), inovou não só por exibir diferentes tipos de corpos, sendo a maioria negros, mas também por levar a cultura afro-brasileira à passarela por olhos negros. Na 48ª edição da SPFW, estavam à frente da direção criativa e do styling da Cavaleira Léo Bronks e Emerson Timba, ambos sendo lançados como diretores criativos da coleção intitulada *Skate, punk e Jamaica no país do futebol* (figura 2). Léo Bronks e Emerson Timba atuam há alguns anos no mercado da moda como stylists, em videoclipes, e consultores de estilo para personalidades, e eles fazem do desfile da Cavaleira, além de moda, um ato político, tanto no início, quando mostram um vídeo do cantor Seu Jorge falando sobre o grande número de pessoas negras que são mortas diariamente, quanto no fim da apresentação, quando exibem os cartazes com as frases “Foda-se o racismo Cavaleira” e “Foda-se o fascismo Cavaleira”. Afora exibirem modelos trans desfilando com diversos tipos de outros corpos.

FIGURA 2 – COMPOSIÇÃO DO DESFILE DA CAVALERA NA 48ª SFW



FONTE: Feita a partir de imagens da FFW. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/n48/cavaleira/1740450/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

Pensando no protagonismo negro na moda e também na divulgação da história e da cultura afro-brasileiras, temos o jovem estilista baiano Isaac Silva (figura 3), que teve sua estreia na passarela da São Paulo Fashion Week, na 48ª edição do evento, a plataforma de moda de maior visibilidade no Brasil.

FIGURA 3 – ESTILISTA ISAAC SILVA



FONTE: Sou de Algodão. Disponível em: <https://soudealgodao.com.br/galeria/2018-isaac-silva-44a-casa-de-criadores/>. Acesso em: 12 out. 2020.

Por isso, ele foi o escolhido para ser entrevistado nesta edição da revista a respeito da afromoda. Isaac começou a sua marca há cinco anos, a Isaac Silva Brand, e é adepto da afromoda, usando essa tendência étnica junto com corpos variados na passarela, militando a favor da cultura afro-brasileira. Assim, além de construir uma narrativa mais plural, será possível entender o fenômeno da afromoda enquanto ele acontece e por quem a faz na prática, sendo um ponto de vista único.

Isaac Silva é formado em Design e Gestão, e também com tecnólogo em Produção do Vestuário. Trabalhou com marcas da região do Brás/Bom Retiro, na cidade de São Paulo, e com estilistas como Gustavo Silvestre e Geraldo Couto. No ano de 2016, ele faz seu *début* na Casa de Criadores, em São Paulo, com o lançamento da coleção *Dandaras do Brasil*, sobre uma mulher preta ícone, que muitas vezes foi apagada da história brasileira, símbolo de resistência, esposa do Zumbi e pertencente ao Quilombo dos Palmares.

Os quilombos são um marco histórico-social de resistência, organização político-social e sobrevivência das populações africanas e afro-brasileiras que foram escravizadas no país. Eles eram um local de refúgio, nos quais africanos e afro-brasileiros fugiam da condição que lhes havia sido imposta de escravizados para poder viver em liberdade. E apesar de terem existido inúmeros quilombos, não há tanta divulgação dos mesmos, sendo o mais notório o Quilombo do Palmares, que surge em 1597³. Dessa forma, na passarela, além de contar um pouco dessa história, o estilista coloca modelos com fenótipos, biótipos e cabeleiras diversas.

Na edição seguinte, a 40ª da Casa de Criadores, Isaac Silva apresenta a *geração tombamento*, remetendo a jovens militantes pretos que visam o combate de qualquer tipo de preconceito e se empoderam por meio da moda e da música, valorizando a identidade negra. O movimento teve inspiração na música *Tombei*, da rapper Karol Conka, que esteve presente no desfile do estilista. A compreensão, por parte da população de afrodescendentes, de que o racismo deve ser combatido e que uma forma de o fazer é por meio da aceitação e da valorização das origens africanas pelos jovens é um passo importante para a mudança do imaginário social inferiorizado que se tem desse grupo étnico.

Na 41ª edição da Casa de Criadores, a coleção de Isaac mostrou o afrofuturismo da *influencer* negra Magá Moura, misturando seu estilo pessoal com o dela, usando modelos com diversos fenótipos e biótipos corporais, na mesma linha do *casting* de seus últimos desfiles. Estava começando a ser delineada a materialização da afromoda, uma tendência de moda étnica ligada à cultura africana e à cultura preta, afro-brasileira, sendo sinônimo de resistência.

Em novembro de 2017, foi a vez de o estilista apresentar a coleção intitulada *Seja um raio de sol* (figura 4), dedicada à moda afro-brasileira, nome inspirado na filosofia africana do Bantu, com tecidos coloridos e estampas africanas cheias de grafismos, elementos que normalmente não são utilizados nem no dia a dia das pessoas e nem no dia a dia da moda. Na 43ª edição da Casa de Criadores, seu desfile teve como tema Xica Manicongo, a primeira travesti não-índia no Brasil. Isaac Silva desenvolveu sua coleção baseado na pesquisa do antropólogo Luiz Mott, deixando sua temática sobre mulheres mais inclusiva a partir do momento que propõe a história de uma mulher negra e trans.

³ GOMES, Flávio dos Santos. Quilombos/Remanescentes de quilombos. In: SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FIGURA 4 – IMAGENS DA COLEÇÃO SEJA UM RAIOS DE SOL



FONTE: Marcelo Soubhia/Agência Fotosite/Divulgação. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/n48/cavalera/1740450/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

Na 44ª edição do evento, o estilista concebe uma coleção homenageando os Orixás (figura 5), entidades pertencentes à religião de matriz africana do candomblé. Para criá-la, Isaac se inspira nas quatro Orixás que fazem o equilíbrio da Terra e da vida: Nãñã Bukuru, que representa as águas paradas; Oyá-Yansã, que tem a simbologia do vento; Oxum, associada à fertilidade; e Yemanjá, retratada pelas águas do mar, seguindo a proposta de ode à cultura afro-brasileira. O desfile foi um marco importante porque, apesar de a prática das religiões de matrizes africanas serem permitidas e garantidas na Constituição brasileira, elas sofrem represálias que vão desde um olhar torto até a queima e a destruição dos terreiros.

Durante o processo de colonização do país, a religião imposta a todos que aqui viam foi o catolicismo, pertencente à matriz judaico-cristã, propiciando a discriminação de tudo o que fosse diferente, inclusive, nas religiões de origem africana, não existe a referência ao diabo, uma vez que elas não acreditam nesse elemento.

FIGURA 5 – COLEÇÃO ORIXÁS



FONTE: Blog Meio que tipo assim⁴. Disponível em: <http://www.meioquetipoassim.com/2018/12/casa-de-criadores-44-quarto-dia-de.html>. Acesso em: 30 mar. 2020.

Em julho de 2019, na 45ª edição da Casa de Criadores, foi o seu último desfile no evento antes do *début* na São Paulo Fashion Week (SPFW). Essa coleção versou sobre o Egito, para lembrar a todos que o país fica no continente africano e foi o lar de uma das civilizações mais importantes da humanidade: a egípcia. No mês de outubro do mesmo ano, Isaac Silva estreou na 48ª edição da SPFW com a coleção *Acredite no seu axé* (figuras 6 e 7), frase que se tornou marca registrada do estilista. Foi um desfile monocromático, na cor branca, que, usada às sextas-feiras, está ligada à religiosidade afro-brasileira na cidade de Salvador (Bahia), sendo uma forma de resistência preta; já a palavra *axé* representa as religiões de matrizes africanas, tendo a ver com energia. Seu *casting* seguiu da mesma maneira de sempre, com a valorização de diversos corpos femininos. Quase que concomitantemente ao desfile, o estilista abriu a sua primeira loja física na região de Higienópolis, na cidade de São Paulo.

⁴ CASA DE CRIADORES QUARTO DIA. Disponível em: <http://www.meioquetipoassim.com/2018/12/casa-de-criadores-44-quarto-dia-de.html>. Acesso em: 30 mar. 2020.

FIGURA 6 – COLEÇÃO ACREDITE NO SEU AXÉ



FONTE: Doces Lembranças Fotografia. Material cedido pela empresa.

FIGURA 7 – COLEÇÃO ACREDITE NO SEU AXÉ



FONTE: Doces Lembranças Fotografia. Material cedido pela empresa.

A chegada de Isaac Silva à Fashion Week, em 2019, é um marco simbólico da ascensão da afromoda, e, assim, a cultura afro-brasileira está sendo mais valorizada. Entretanto, essa jornada vem de longa data, passando pela Frente Negra Brasileira (FNB), pelo Teatro Negro Brasileiro (TEN), pelo movimento negro, por teóricos e militantes como Clóvis Moura, Abdias Nascimento e Lélia Gonzalez, entre tantos outros grupos, eventos e acontecimentos a partir de 1888. Lembrando também que, desde 2003, vem sendo implementadas leis para proteger, disseminar e valorizar a cultura afro-brasileira.

Isaac, gostaria que contasse um pouco mais sobre você.

Eu sou o Isaac Silva, estilista e afroempreendedor, tenho 30 anos e nasci na cidade de Barreiras, na Bahia. Há cinco anos, iniciei a minha marca, a Isaac Silva Brand, e, em 2016, foi o meu lançamento na Casa de Criadores. No segundo semestre do ano passado, estreei na São Paulo Fashion Week.

Comecei a gostar de moda na infância, porque eu passava boa parte do tempo em um ateliê de uma amiga da família, a Lorena, que está viva e costura até hoje. Com 13 anos de idade, fui morar em Salvador e lá comecei a ter contato com o universo da moda, acabei fazendo diversos cursos nesse período e decidi pela faculdade na área. Minha mãe sempre me disse que moda era uma profissão de gente rica e que eu deveria ter feito outra coisa, mas hoje em dia ela já me apoia. Posteriormente, decidi que era hora de morar em São Paulo e me mudei para a cidade, onde fiz o curso de tecnólogo em Produção do Vestuário, no Senai, e outras especializações na área para entender qual era o meu lugar na moda.

Vivemos em um mundo que tem o lastro histórico-cultural europeizado e, por isso, todas as áreas, inclusive a da moda, sofrem essa interferência. Dessa forma, desde o padrão estético corporal até as tendências da passarela acabam sendo europeizadas. Na sua estreia na Casa dos Criadores, em abril de 2016, você nos apresentou a coleção Dandara, em que, além de utilizar modelos negras e plus size, abordou Dandara, a companheira de Zumbi, do Quilombo dos Palmares. Por que você decidiu falar sobre esse assunto com uma proposta variada de corpos?

Quando comecei a refletir sobre o que é a moda brasileira e o que é a moda afro-brasileira, vi que o grande mercado desse segmento e os estilistas nunca haviam feito uma pesquisa aprofundada para entender o que é o Brasil e o que é a moda afro-brasileira. Naquele momento, eu precisava falar de um ícone nacional, Dandara, porque o movimento negro, assim como tantas coisas no mundo, é machista, e a mulher negra brasileira tem pouca visibilidade dentro dele. Temos o personagem histórico Zumbi dos Palmares, que a maioria das pessoas conhece, contudo, ele poderia ser ainda mais conhecido e encontrei Dandara e sua história.

Dandara tem um papel dentro do quilombo muito mais significativo do que o do próprio Zumbi porque ela nunca tinha sido escravizada, e Zumbi a conheceu dentro do quilombo. Foi ela quem ensinou Zumbi a liderar, sendo a líder na comunidade. O quilombo era uma

comunidade onde se plantava, criava-se os animais, e Dandara também era uma estrategista militar, ela que comandava os homens à frente. Houve um momento no qual ela e Zumbi precisaram de armas de fogo e Dandara planejou a emboscada contra os portugueses para pegá-las.

O meu papel na moda é contar essa história por meio da roupa. Quis falar sobre as Dandaras do Brasil. Quem são as Dandaras de hoje? Eu imagino que todas as mulheres que estão na resistência até hoje são filhas de Dandara. Se tivessem me contado essa história quando eu era criança ou mesmo no período da faculdade, eu teria outra perspectiva de vida, a minha autoestima teria sido melhor construída.

Por causa disso, na coleção Dandara, quis colocar todo o biótipo nacional que temos, mulheres com a pele mais escura, retintas, com pigmentação, de trança, de black, mulheres plus size. E eu encerrei o desfile com uma iansã interpretada pela negra Sadique, uma artista mulher trans. E foi uma pesquisa muito legal: conhecer mais sobre Dandara nos artigos, perceber que é uma história pouco contada. Assim, uma das minhas prioridades no trabalho é resgatar os ícones históricos que temos e trazer para o meu ambiente, que é a moda.

Como você acha que a moda brasileira reagiu à sua coleção e ao seu casting mais inclusivo, com corpos com diferentes alturas, volumes, tons de pele e cabelos, que se distancia do padrão normatizado da moda brasileira e mundial?

Nos primeiros desfiles, a imprensa de moda não entendeu muito bem a minha proposta, não é à toa que as críticas não foram tão positivas. Mas ela estava tentando compreender, porque nunca tinha visto nada parecido. Quando as críticas saíram, a resposta que dei aos jornalistas foi: “Vocês, para fazer uma crítica ao meu trabalho e ao trabalho de outros estilistas afros, precisam estudar a cultura afro-brasileira. Não é possível fazer nenhum tipo de crítica à moda afro-brasileira se não têm conteúdo, se não sabem o que é uma estampa afro, o que significa o símbolo do búzio, se não sabem o que é o candomblé, uma religião afro-brasileira, não sabem o porquê do uso das tranças e dos turbantes”. Acabei instigando a imprensa de moda a ter outro olhar sobre a moda afro-brasileira, pois ela tinha uma percepção folclórica, fazendo dessa moda um tipo de artesanato, que não poderia ser chique, que não poderia estar em uma loja, tendo que ser vendida em uma feira ou na rua.

Quando eles compreenderam a moda afro-brasileira, as críticas mudaram, começaram a vê-la a partir de outros ângulos: a contestação social, como um desfile político, que também tem roupa bonita para as pessoas consumirem. Dessa maneira, virei a chave dessa imprensa brasileira que é completamente branca, para ela ter esse outro olhar.

Conforme li em algumas entrevistas suas na internet, em jornais e revistas (e também eu já sabia), no Brasil o racismo é estrutural. Gostaria de conhecer como as situações que você, um estilista negro e baiano, passou ao construir sua carreira o afetaram e se têm algo a ver direta e indiretamente com a sua militância a favor da mulher preta no mundo da moda, valorizando diferentes aspectos da cultura afro-brasileira, e às vezes até indígena.

Depois de um tempo vivendo e trabalhando com moda na cidade de São Paulo, percebi que estava em um ambiente totalmente hostil, um lugar preconceituoso, racista, gordofóbico. Eu achava que a moda era contra tudo isso, contra os padrões. E quando vi a moda desse jeito – depois de ter passado pelo cargo de assistente de vários estilistas, ter trabalhado em mercados da moda como na região do Bom Retiro, e com grandes marcas brasileiras –, percebi que eu não teria uma boa colocação, que o esse espaço não tinha me absorvido, e decidi criar a Isaac Silva (há cinco anos). É uma marca que fala sobre o momento que estamos vivendo agora, que quer mostrar para o segmento da moda que podemos usar as ferramentas de estilo, do *fashion*, pelo amor pela moda, para acabar com o preconceito racial, a misoginia e a gordofobia.

Sobre as culturas afro-brasileira e indígena, eu falo sempre que faço um trabalho afro-indígena. O afro está muito mais presente porque eu acredito que, daqui a dez anos, o movimento indígena virá com força total, e agora eu ainda estou fazendo a pesquisa sobre os indígenas, a sua cultura e como trazer isto para a moda. Mas é uma marca afro-indígena porque é a minha ancestralidade, eu também tenho a ancestralidade branca, porém esta já está tão amplamente divulgada que o afro-indígena precisa ser mais mostrado, para que haja respeito por essa cultura.

Sobre preconceito, a todo momento sinto que as pessoas pretas têm que ser três vezes melhores no seu trabalho do que as brancas, e isto sempre me incomodou muito. Eu nunca podia errar e, se errasse, era um caos. Outra coisa recorrente acontecia quando eu chegava às reuniões: ninguém esperava que eu fosse o estilista. Era recebido com outros olhares, porque, quando se fala em estilista, tem-se a construção de uma mulher branca e loira ou a de um homem branco. Por isso, quem não conhecia a marca, em função do meu nome ser Isaac – que é um nome antigo ligado à cultura judaica –, geralmente, achava que eu era judeu, e não negro. Desse modo, o meu fenótipo sempre chocava o outro lado, um entrevistador ou quem participava de uma reunião de trabalho. Sempre tive que lidar com o racismo em todo momento do meu trabalho, até hoje.

Geralmente, quando as modelos negras estão na passarela, elas exibem o cabelo liso, são bem magras e longilíneas, não têm o quadril mais largo, por exemplo, uma característica desse grupo étnico-cultural. Porém, nos últimos anos, isto está mudando. Você acha que o mercado da moda está começando a valorizar a cultura e os povos africanos, bem como os seus descendentes, ou é uma estratégia de marketing?

Não é uma estratégia de marketing, o mundo está mudando e as marcas que não dialogarem com o momento atual irão acabar. Tanto os movimentos de mulheres negras quanto os de brancas falam sobre os padrões de beleza impostos a elas, e, com isso, o mercado da moda deve parar de tentar manter esse biótipo físico como padrão. Acontece a mesma coisa em relação às modelos negras: marcas que só fazem desfiles com modelos brancas estão assumindo que são racistas, e nos dias de hoje nós não toleramos mais marcas racistas, não toleramos mais desfiles racistas.

Com isso, ao colocarem modelos magras, negras e com o cabelo liso na passarela, teremos outra briga. Queremos mulheres com virilhas, que representam ao menos boa parte dos diferentes corpos. Não é nem que queremos! Atualmente, as mulheres precisam se ver, se elas não se verem, não irão comprar. Uma maneira de boicotar essas marcas é não as consumir, muitas vezes o desfile está maravilhoso, contudo, se eu me vir ali, não irei comprar. Assim, as marcas estão entendendo que é um marketing, que é uma mudança do pensamento social e, por isso, terão que se ajustar.

Você acha que o seu engajamento no mundo da moda, ao lado de outras ações como a do LAB Fantasma, marca comandada pelos irmãos Emicida e Evandro Fióti, com o desfile da coleção Yasuke, na 42ª SPFW, da Herança, na 43ª SPFW, e da Avuá, na 44ª SPFW, ou mesmo a última coleção da Cavaleira, Skate, punk, Jamaica no país do futebol, apresentada na 48ª SPFW, que teve como stylists e diretores artísticos Léo Bronks e Emerson Timba, está fazendo esse segmento de fato prestar atenção e valorizar profissionais negros e a cultura afro-brasileira?

Eu fico feliz porque é um caminho sem volta, cada vez teremos mais profissionais afros e falaremos mais sobre esse tema. E o ponto não é roubar o protagonismo ou o espaço de alguém, dado que existe espaço para todo mundo. Dessa forma, fico muito feliz em saber que existe o LAB Fantasma, os stylists Léo Bronks e Emerson Timba que fizeram o desfile da Cavaleira, isto é ótimo! Assim, estamos onde nós deveríamos sempre ter estado, e isto vai crescer mais.

A moda tem como tendência a androgenia, quando se trabalha tipos físicos e roupas que possam atender homens e mulheres. No entanto, isso acontece elegendo corpos longilíneos e enxutos. Assim, quem tem mais busto, costas, barriga, coxas, tem mais peso, é mais baixo, acaba excluído dessa moda. Suas coleções visam atender qualquer consumidor, independentemente de ser homem ou mulher, fitness, consumo saudável, ser mais ou menos abastado ou ter essa ou aquela religião. Por que você decidiu tomar esse rumo?

Porque é um nicho, e a gente tem que entender que o mercado de moda é capitalista, ou seja, existe uma demanda de pessoas que querem comprar roupas. E esse segmento é tão preconceituoso e racista que deixa de ganhar dinheiro por causa disso. Entretanto, a partir do momento que a moda perceber que vai lucrar com uma proposta que fala com todos, todo mundo agirá dessa maneira. Mas as marcas que estão fazendo isto em primeira mão terão um protagonismo maior. Por exemplo, eu já escutei vários relatos de amigas próximas que foram em lojas e ouviram que lá não havia roupas para elas. Por isso, tive que fazer um estudo muito grande sobre modelagem, tecido, preço de produto e atendimento para que todas as pessoas que cheguem à minha loja consigam ter as suas necessidades respondidas: que são o vestir e a roupa. Por causa disso, a minha preocupação sempre foi fazer roupa, essa roupa não tem sexo, não tem gênero, ela é para vestir pessoas.

O que você pode comentar sobre afromoda: o uso das roupas e das aparências em corpos políticos?

Eu gosto de pontuar que nós dizemos moda afro-brasileira para fazer uma inclusão social e, assim, minimizar o preconceito racial, porém é tudo moda. Eu faço moda, mas eu sempre enfatizo que crio moda afro-brasileira porque quero vencer a barreira do preconceito racial (racismo). Quando isto acabar, aí poderemos falar só *moda*. E a moda afro, para mim, é o reflexo do mundo de hoje. No dia de hoje [24 de março de 2020], tivemos o desfile da Dior, e ele foi lindo, com tecidos africanos – eles contrataram dois estilistas negros para trabalhar na coleção, um deles, que fez a parte da alfaiataria, é da África do Sul. Por isso, a moda, atualmente, como nunca tivemos um entendimento do afro, está estudando cada vez mais para não fazer coisas erradas. Então, eu digo que a moda afro-brasileira é o futuro da moda, e, quando ela estiver completamente disseminada e vencer todos os preconceitos, será o momento que poderemos chamá-la apenas de moda.

Agradecimentos

Agradeço ao meu colega e pesquisador Jonas Nogueira Junior por ter feito a ponte entre mim e o estilista Isaac Silva, e agradeço ao estilista por ter me concedido esta entrevista.

“Foi preciso estabelecer um propósito”: Laboratório Fantasma e a transformação da arte em negócio sem perder a essência



Evandro Roque Oliveira¹

Entrevistadora: Taís Oliveira²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1064-2755>

Entrevista³ realizada no evento AfroHub, em São Paulo (SP), no dia 4 de junho de 2019.

Apresentação

Fundada em 2009 por Emicida e Fióti, a Laboratório Fantasma⁴ é um selo que agrega gravadora, produção de eventos, editora, *webtv* e a moda *streetwear*. Segundo sua apresentação institucional, a Lab tem como propósito transformar a realidade do mercado da música e da moda ao colocar a cultura das ruas como protagonista, além de também valorizar a estética e a cultura negras e periféricas.

A venda de roupas teve início com camisas estampadas disponibilizadas nos shows, no início da carreira dos músicos, e o valor arrecadado era utilizado para subsidiar e impulsionar a música. Já consolidada como *hub* de moda, a Lab esteve presente em três edições da São Paulo Fashion Week, com as coleções *Yasuke*⁵, *Herança*⁶ e *Avuá*⁷, nos anos de 2016, 2017 e 2018 respectivamente. Além disso, também em 2018, a Lab e a C&A firmaram uma parceria da qual resultou a coleção *A rua é Nóiz*⁸, e foram produzidas 80 mil unidades de 40 itens de vestuário distribuídas em 70 lojas por todo o Brasil.

Recentemente, o rapper Emicida, ao ser questionado sobre o valor supostamente elevado das peças da marca, respondeu com veemência: “Não vou vender camiseta a R\$ 9,90 para colocar uma mulher ganhando um salário de miséria [...] A gente trabalha para que as pessoas se emancipem, inclusive economicamente”⁹. Partindo da discussão sobre afroem-

¹ Evandro Roque Oliveira, mais conhecido como Fióti, 31 anos, cofundador do selo Laboratório Fantasma ao lado de seu irmão, o rapper Emicida.

² Doutoranda na Universidade Federal do ABC. Mestre em Ciências Humanas e Sociais. E-mail: tais.oliveira@ufabc.edu.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2757706084743394>.

³ Esta entrevista compõe a dissertação da entrevistadora finalizada em 2019.

⁴ Website institucional: <http://www.labfantasma.com/>

⁵ Coleção Yasuke: <http://www.labfantasma.com/spfw-n42-lab-yasuke/>.

⁶ Coleção Herança: <http://www.labfantasma.com/spfw-n43-colecao-heranca/>.

⁷ Coleção Avuá: <http://www.labfantasma.com/spfw-n44-colecao-avua/>.

⁸ Coleção A rua é Nóiz: <http://www.labfantasma.com/ca-apresenta-lab-a-rua-e-noiz/>.

⁹ Emicida responde: um moletom da Laboratório Fantasma é muito caro?. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (04min34). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fPNqa-C2aae8>. Acesso em: 08 de agosto de 2020

preendedorismo e economia étnica¹⁰, esta entrevista com o Fióti buscou compreender os caminhos trilhados pelos dois jovens garotos negros que, em meados de 2009, criaram o que viria a ser o maior selo de música, entretenimento e moda relacionado à cultura hip hop do país.

FIGURA 1 – FIÓTI E EMICIDA NO CENTRO DA FOTOGRAFIA COM OS MODELOS NO ENCERRAMENTO DO DESFILE DA COLEÇÃO YASUKE, NA SÃO PAULO FASHION WEEK DE 2016



FONTE: Divulgação Laboratório Fantasma.

Quais atributos você considera essenciais para a criação e o desenvolvimento da Laboratório Fantasma?

Só foi possível criar e desenvolver a Lab a partir da junção de vários fatores do contexto daquele período, entre os quais o avanço tecnológico e o surgimento de diversas plataformas mais acessíveis ao artistas, como o Youtube e o Facebook; a própria conjuntura política da época, que fazia o Brasil estar bem posicionado perante o resto do mundo; e mecanismos de produção acessíveis financeiramente, como os CD's que nós mesmos produ-

¹⁰ OLIVEIRA, Taís. Redes Sociais na Internet e a Economia Étnica: um estudo sobre o Afroempreendedorismo no Brasil. 2019. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais) – Programa de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do ABC, São Bernardo do Campo , 2019.

zíamos e vendíamos nas ruas, nos coletivos de transporte públicos e na porta de eventos por R\$ 2. Conforme as demandas foram crescendo, sentimos a necessidade de nos profissionalizarmos e hoje a Laboratório Fantasma alimenta cerca de 200 famílias mensalmente, entre colaboradores diretos, prestadores de serviços e empresas associadas.

Por outro lado, quando começamos a avançar mais na indústria, nós gostávamos muito do que fazíamos, e fazíamos com amor, mas aquilo tinha virado um negócio. E aí havia a dificuldade de transformar a nossa arte sem perder a essência. Foi preciso estabelecer um propósito, o da transformação, e isso, para nós, se aproximava de uma questão ancestral que pessoas negras herdaram e colocam em prática, principalmente no que se refere à busca incessante de se reconectar com o outro. A Laboratório Fantasma só chegou ao que é hoje porque muitas pessoas que se sentiam representadas pelo nosso propósito colaboraram. Isso significava um universo de possibilidades apoiado nesse pilar da coletividade. A gente não só transformou a nossa vida e a da nossa família, mas passou a mudar também a vida de outras pessoas que direta ou indiretamente se inspiravam na gente.

E isso trouxe uma responsabilidade ainda maior para o nosso ambiente dos negócios. Porque você não pode falar só de vendas, é preciso falar do impacto que aquilo que vendemos provoca na vida das pessoas.

Em relação ao posicionamento sociopolítico: você percebe que os afroempreendedores publicizam suas opiniões com mais ênfase?

Bom, falando por nós, eu e o Emicida temos uma postura firme em relação a determinados temas e isso acaba se refletindo também na Lab. Não em toda ocasião, mas, às vezes, acontece e aí as três marcas (Lab, Fióti e Emicida) se misturam. Por exemplo, alguns apoios políticos explícitos que a marca assumiu: houve a contraposição ao golpe da presidenta Dilma Rousseff, o apoio ao movimento secundarista e as recentes paralisações dos trabalhadores. É necessário saber brigar com as armas que se tem dentro do ecossistema dos negócios e assim encontrar equilíbrio e espaços para o diálogo. Porém, chegar nesse patamar de assumir determinadas posições só foi possível porque nós conquistamos autossuficiência e autonomia em relação ao mercado.

FIGURA 2 – FIÓTI (À ESQUERDA) E EMICIDA (À DIREITA)
NO CAMARIM DA SÃO PAULO FASHION WEEK, EM 2017



Fonte: Divulgação Laboratório Fantasma.

A Laboratório Fantasma tem como propósito evidenciar a cultura periférica e negra. Internamente, como vocês lidam com os aspectos territoriais e de raça?

Em 2017, a Lab esteve entre as marcas mais lembradas como referência de empreendedorismo e mudança social entre os jovens e, para nós, isso é motivo de orgulho, pois está relacionado com o que falei sobre a busca pelo propósito da transformação. Para o jovem, sobretudo o periférico, a gente pôde demonstrar que é possível ser outras coisas, além de empregado de outra pessoa.

Já em relação aos colaboradores, a diversidade é um valor que tem que ser levado a sério na área de recursos humanos para que, nos processos de contratação, se considere também, além das características técnicas, como competência, de onde a pessoa vem, seu gênero, a qual grupo social ela pertence e assim por diante. A maioria dos colaboradores da Lab são negros e a gente pretende equilibrar melhor o quadro no que diz respeito ao gênero.

Às vezes, é difícil pessoas de grupos marginalizados responderem a todos os requisitos da oportunidade de emprego, e isso é reflexo da falta, e isso é reflexo da falta de oportunidades para capacitação técnica, para estudar e da constante disputa com pessoas que foram privilegiadas a vida toda.

Qual papel a internet desempenhou nessa trajetória?

A internet foi essencial para a solidez do negócio; com plataformas como Orkut, YouTube e Facebook, foi possível expandir a visibilidade do trabalho, que antes era feito somente nas ruas. Alguns gêneros souberam *hackear* o sistema, e o *hip hop* soube fazer isso muito bem no Brasil. Porém, assim como os meios de massa, como a TV e o rádio, a internet também pode ser uma ferramenta mal empregada e é preciso saber usá-la. A internet hoje já é um meio estabelecido, então a concorrência é mil vezes maior. Para a nossa geração ainda era uma descoberta.

Agradecimentos

Agradeço ao Fióti pela disponibilidade, pela atenção e pelo carinho na execução desta entrevista.

[resenhas]



O figurino do funk na perspectiva da cultura material

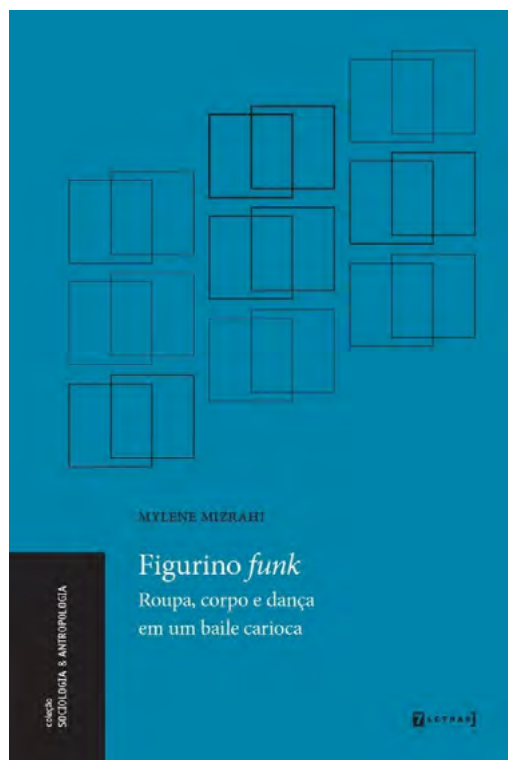
Funk costume from the perspective of material culture

Resenha de: MIZRAHI, Mylene. Figurino funk: roupa, corpo e dança em um baile carioca. Rio de Janeiro: 7Letras: UFRJ, 2019.



Maria Eduarda Araujo Guimarães¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9968-2520>



FONTE: Editora 7Letras. Disponível em: <http://www.7letras.com.br/colecao-sociologia-antropologia/figurino-funk-roupa-corpo-e-danca-em-um-baile-carioca.html>. Acesso em: 30 out. 2020.

Gostaria de apresentar ao futuro leitor de *Figurino funk: roupas, corpo e dança em um baile carioca* três razões, embora existam outras, que justificam a leitura dessa obra, que não deve interessar apenas aos pesquisadores de moda, mas também aos que estudam cultura popular urbana, antropologia do consumo e metodologia etnográfica. Comentarei a seguir essas três razões: seu papel como documento histórico, a discussão sobre cultura material e o relato etnográfico.

O livro como documento histórico

Na apresentação da obra, a autora aponta que o trabalho é fruto da pesquisa realizada para sua dissertação de mestrado ao longo de 18 meses, entre 2005 e 2006, tendo essa distância de cerca de quase 15 anos entre a pesquisa e a sua publicação, tornando o livro um

¹ Doutora em Ciências Sociais pela Unicamp. Docente do Centro Universitário Senac de São Paulo. E-mail: guimaraes.madu@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8875817815168670>.

documento histórico, pois retrata uma realidade que já não corresponde aos atuais bailes e ao cenário musical do funk.

De fato, nesses últimos 15 anos, o universo do funk se ampliou e se consolidou na cultura popular brasileira, não só em termos geográficos, com sua ascensão vertiginosa em São Paulo, mas pelo surgimento de diversos estilos dentro do seu estilo musical e pela sua grande presença na mídia tradicional e nas redes sociais, em canais de música e vídeo, especialmente o Youtube, no qual o KondZilla, autodenominado “o maior canal de funk do mundo”², tem mais de 60 milhões de inscritos e visualizações que em apenas dois dias de postagem alcançam mais de dois milhões, caso do vídeo da música *Metralha de raba*, da MC Mirella, Tainá Costa e Mad Dogz que, divulgado em 30 de outubro de 2020, em 1 de novembro de 2020 já contava com 2.020.995 visualizações (KONDZILLA, 2020).

Da periferia para o centro, o funk hoje é presença não só na Zona Sul carioca. Em São Paulo, faz parte da trilha sonora das baladas da região da Vila Olímpia, frequentada por jovens de classe média e alta da cidade, e tem espaço em programas populares e de grande audiência na televisão aberta, como o programa do Faustão, da Rede Globo.

Para entender como o fenômeno do funk vem, ao longo dos últimos 30 anos, se transformando de gênero visto de forma muito negativa, associado à violência e com nenhuma visibilidade na moda que podemos chamar de dominante (CRANE, 2006), ou seja, aquela que aparece nos desfiles e nas revistas especializadas, para a condição atual, em que é a trilha sonora favorita de grande parte dos jovens brasileiros de diversas regiões do país, e tem em seus músicos referências para a moda, caso da cantora Anitta que, em agosto de 2020, passou férias na casa dos estilistas italianos Dolce & Gabbana e posou para a marca, é preciso reconstruir o caminho que o funk trilhou na cultura brasileira. É nessa perspectiva que o livro de Mizrahi torna-se uma referência e, ao se juntar aos trabalhos de Hermano Vianna, *O mundo funk carioca* (1988), e de Micael Herschmann (organizador), *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural* (1997), auxilia-nos a desvendar o mistério do funk.

Com relação ao tema central do livro, a aparência dos jovens frequentadores dos bailes funk, a descrição que Vianna (1988) faz em seu relato sobre os bailes dos subúrbios do Rio de Janeiro assemelha-se à da autora, pois ambos localizam na aparência dos rapazes que vão aos bailes uma certa imitação dos jovens surfistas, que, no contexto da cidade do Rio de Janeiro, significaria os jovens das classes mais altas.

O estilo masculino apropria-se de um estilo de vestuário que é mais conhecido como “surf wear”, isto é, aquelas roupas que são desenhadas e vendidas para surfistas [...]. As marcas do “surf wear” que podem ser encontradas nos bailes são, é claro, mais populares e baratas do que as que se encontram em uma praia frequentada pelos surfistas da Zona Sul carioca. Mas estes últimos parecem ser o modelo de elegância da “rapaziada dos bailes” [...]. (VIANNA, 1988, p. 74)

² Disponível em: <<https://kondzilla.com/>> Acesso em: 01 nov2020

O estilo tipicamente “funkeiro” é de fato composto pela dupla t-shirt e bermudão, acompanhada de um par de tênis. É o estilo que eles designam como “normal” e que bebe na indumentária dos surfistas (MIZRAHI, 2019, p. 63)

Na análise das frequentadoras, a conclusão também é semelhante em termos da diversidade que podem apresentar.

O estilo feminino, à primeira vista, não parece ter uma característica marcante. Mas um olhar mais atento consegue perceber certos temas que sempre se repetem. As saias muito curtas e as calças compridas são justíssimas, realçando as formas do corpo das dançarinas. Existe também uma preferência por bustiês colantes e camisas curtas que deixem a barriga de fora. (VIANNA, 1988, p. 74)

Mas se os rapazes me permitiram uma classificação mais ou menos rápida de seus estilos, divisão similar não consegui estabelecer para a indumentária feminina. As moças possuem um guarda-roupa mais difícil de ser sintetizado. (MIZRAHI, 2019, p. 64)

Além da variedade de peças, que dificulda uma classificação, como apontam ambos, a proximidade do corpo ainda é uma constante nos bailes, após quase 20 anos da descrição de Vianna.

O elemento constante nas roupas descritas acima [feminina] é a sua proximidade com o corpo, isto é, o fato da roupa ser justa e elástica. A elasticidade está a serviço de uma lógica cultural, a da roupa justa que revela o corpo [...]. (MIZRAHI, 2019, p. 92)

Esses exemplos permitem ver como as análises dos bailes e da música funk no período de 1988 a 2006 (data do estudo da autora) constroem um acervo de pesquisa para os elementos que se mantiveram e aqueles que se alteraram em termos de aparência nos bailes, e como esse estilo “funkeiro” deixou de ser apenas dos rapazes e moças das periferias e atualmente também é dos jovens das regiões mais ricas das cidades brasileiras. Sem os relatos dessas pesquisas enfrentaríamos muito mais dificuldades para entender o fenômeno em sua atual proporção.

Os estudos de cultura material e a moda

Ao longo do primeiro capítulo, a autora apresenta e discute aquilo que aponta como o cerne conceitual do trabalho: “as relações entre os sistemas classificatórios de bens e as abordagens da materialidade” (MIZRAHI, 2019, p. 20). Segundo ela, um dos objetivos da publicação do livro nesse momento, passados mais de dez anos da pesquisa, foi o de realizar um “raio-X do estágio em que se encontravam as discussões relativas às abordagens

das coisas, nestas incluídas os bens de consumo, os objetos de arte, os adornos corporais” (MIZRAHI, 2019, p. 9).

Para Miller (2013), ao estudar a indumentária, é possível desconstruir uma certa visão acadêmica sobre como os objetos são capazes de expressar ou dar significado aos indivíduos, de forma a serem considerados como símbolos ou signos que representam as pessoas. Segundo o autor, em muitos aspectos, são os objetos que criam os indivíduos.

A materialidade da roupa, entretanto, não tem sido privilegiada nas investigações sobre a moda que consolidam esse campo de conhecimento a partir dos anos 1970, principalmente por ter sido a área de comunicação e semiótica uma das primeiras a dar atenção à moda, especialmente a partir do livro *Sistema da moda*, de Roland Barthes (1979). Nessa obra, Barthes define o método para a pesquisa em moda a partir da perspectiva: de que a análise do vestuário se dá em três níveis diferentes – o vestuário escrito, o vestuário imagem e o vestuário real, sendo as duas primeiras abordagens as que mais se concentraram na pesquisa da moda até o fim do século XX.

É nesse contexto de produção acadêmica que reside outro aspecto de grande relevância do trabalho da autora, pois “a argumentação teórica que se segue constitui um esforço de preencher as lacunas deixadas pelas abordagens nas quais os objetos são tratados como linguagem, como signo” (MIZRAHI, 2019, p. 20).

Dessa forma, a materialidade do objeto é o centro da discussão apresentada nesse capítulo e, ao lado de uma descrição detalhada da indumentária dos frequentadores que entrevista, autores como Marcel Mauss, Marshall Sahlins, Daniel Miller e Alfred Gell são discutidos a partir de um olhar sobre a produção e o consumo na sociedade contemporânea e o papel dos objetos, em especial os da moda, em sua capacidade de agência. Segundo Mylene, uma vez que o foco da pesquisa era a roupa, seria necessário

[...] estudar a natureza física do objeto e sua relação com o corpo que o veste. Em outros termos, para entender os usos de um determinado bem pela pessoa, foi crucial compreender a relação estabelecida entre pessoa e coisa, como uma via de mão dupla, em que nenhum dos lados se sobrepôs ao outro. (MIZRAHI, 2019, p. 12)

Embora ela enfatize que não se trata de um trabalho sobre moda (p. 31), o primeiro capítulo se detém também em uma revisão dos principais autores desse campo de estudo. Partindo de uma análise acerca das dificuldades que apresenta o conceito de distinção de Pierre Bourdieu, tão popular no Brasil nas investigações sobre o consumo cultural, em produções da cultura popular como o funk, pois estas seriam, na perspectiva do autor, percebidas como “uma estética da falta a que estariam condenados os membros das classes de baixa renda” (BOURDIEU, 2019, p. 34). Pensando com a autora, podemos entender que a escolha por trabalhos que se voltam para os efeitos da materialidade dos objetos, em sua capacidade de agência, de iniciativa, mostra-se, de fato, mais aderente aos propósitos da pesquisa.

Georg Simmel, Thorstein Veblen, Gilles Lipovetsky, Colin Campbell, Ted Polhemus e Mike Featherstone são outras referências que constituem o debate sobre as teorias da moda realizado pela pesquisadora nesse capítulo, buscando apresentar ao leitor ainda não

familiarizado com essa bibliografia as alterações que partiram de uma abordagem centrada na distinção social para um entendimento de que as classes populares são também parte do universo da moda e, na perspectiva atual, cada vez mais influentes na indústria e no consumo de moda.

O relato etnográfico

Talvez essa seja a parte que mais aprecio na obra de Mizrahi, pois leva o leitor para a festa, para os lugares e sons do campo de pesquisa. O relato etnográfico é em primeira pessoa, causando certo estranhamento aos leitores acostumados às normas da escrita acadêmica regidas pela impessoalidade, mas esta é a característica da etnografia.

Em etnografia, o autor é ao mesmo tempo seu próprio cronista e o historiador, enquanto suas fontes sem dúvida são facilmente acessíveis, mas também supremamente esquivas e complexas; elas não estão corporificadas em documentos materiais, fixos, mas no comportamento e na memória de homens vivos. (MALINOWSKI, 2016, p. 96)

A pesquisa etnográfica tem em Malinowski e na sua obra *Os argonautas do Pacífico ocidental* (1922) os princípios pelos quais as sociedades e as culturas distintas daquela de origem do pesquisador podem ser descritas e compreendidas, a partir do método desenvolvido por ele como o da observação participante. Para conseguir captar e reproduzir elementos dessa cultura do “outro” sem que recaia sobre a análise uma visão da sua própria cultura, Malinowski constrói regras para a investigação e aponta para a necessidade de utilização de um instrumento inseparável do antropólogo: o diário etnográfico. “Um diário etnográfico, mantido de maneira sistemática durante todo o curso do trabalho do etnógrafo num distrito, seria o instrumento ideal para esse tipo de estudo” (MALINOWSKI, 2016, p. 111).

Nos capítulos dois e três, Mizrahi apresenta-nos seu caderno de campo, incluindo os desenhos que fez para retratar os objetos da pesquisa, as roupas e os acessórios utilizados pelos frequentadores dos bailes, de modo que partilhamos o seu olhar sobre o objeto. Faz falta ao trabalho as fotografias que com tanto esforço a autora conseguiu captar, como ela nos relata no capítulo, pelos limites impostos pelos organizadores do evento, pois sem elas não temos os corpos que vestem o objeto, mas, mesmo assim, o objeto roupa é o foco do capítulo e por meio dele vamos entendendo, junto com a autora, sua agência, sua iniciativa em relação ao universo do baile. Também percebemos a solidão do pesquisador, que é, para Malinowski, uma necessidade para a apreensão da realidade observada. “Imagine-se deixado de repente sozinho, cercado por todo o seu equipamento, numa praia tropical, próxima a uma aldeia nativa, enquanto a lancha se afasta até sumir de vista” (MALINOWSKI, 2019, p. 96) O relato da pesquisadora nos dá essa dimensão solitária do trabalho etnográfico.

Do chão posso ainda perceber a performance das moças e rapazes distribuídos pelos degraus das arquibancadas. Mas sozinha sinto-me desconfortável e tenho a sensação de estar sendo vigiada pelos seguranças. Na verdade, percebo, com o tempo, que todos estão sendo vigiados. (MIZRAHI, 2019, p. 74)

Poderia apontar no trabalho ainda muitas outras qualidades e discussões pertinentes ao campo dos estudos da cultura popular urbana, como a dimensão onívora e muitas vezes dissonante (LAHIRE, 2007) do consumo musical brasileiro, pois mesmo em bailes que trazem a identificação “bailes funk”, a autora aponta-nos a presença de outros estilos musicais, como o suingue (p. 49) e o rap (p. 47), dividindo o mesmo espaço que, em muitos bailes, são as quadras de escolas de samba, e os mesmo personagens. Também poderíamos falar da presença, em várias descrições, das relações com outras produções da cultura popular e de massa no Brasil, como as telenovelas (BONADIO; GUIMARÃES, 2019), e sua influência na moda, como nas citações das saias “estilo darlene” (p. 65; p. 101), mas vamos deixar ao leitor as novas descobertas que o texto oferece.

Referências

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

BONADIO, Maria Claudia; GUIMARÃES, Maria Eduarda. A moda brasileira e as telenovelas: consumo e visibilidade (1978-2001). *In*: BORGES, Camila; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo. **A história na moda e a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

KONDZILLA. Novidades. **KONDZILLA**. Disponível em: <https://kondzilla.com/>. Acesso em: 1 nov. 2020.

LAHIRE, Bernard. Indivíduo e mistura de gêneros: dissonâncias culturais e distinção de si. **Dados**, Rio de Janeiro, v. 50, n. 4, 2007, p. 795-825. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582007000400006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 28 out. 2020.

MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico ocidental. *In*: CASTRO, Celso. **Textos básicos de antropologia: cem anos de tradição: Boas, Malinowski, Lévi-Strauss e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Moda plus size no contexto da racionalidade neoliberal: empoderamento, gerenciamento de si e consumo

Plus size fashion in the context of neoliberal rationality: empowerment, self-management and consumption

Resenha de: AIRES, Aliana: De gorda a *plus size*: a moda do tamanho grande. Barueri: Editora Estação das Letras e Cores, 2019.



Ana Lucia de Castro¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6165-7722>



O livro de Aliana Aires consiste em uma excelente reconstituição histórica da produção e do consumo de moda para tamanhos grandes, colocando em perspectiva comparativa as sociedades americana e brasileira. Fruto de pesquisa multidisciplinar, realizada para fins

¹ Professora Livre-Docente do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista (Unesp/Campus Araraquara). E-mail: ana.castro@unesp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7666683358005843>.

de doutoramento, o trabalho opera com referências de diversas áreas de estudo (Moda, Sociologia, Antropologia, Comunicação), mobilizando autores de campos de reflexão variados. A autora realiza rigorosa e extensa pesquisa documental em peças publicitárias de moda, veiculadas no Brasil e nos EUA durante todo o século XX e meados do XXI, demonstrando as mudanças nas concepções e práticas que circundam o corpo gordo, apresentando-o como objeto de julgamentos e classificações e, simultaneamente, de estratégias classificatórias de posições sociais e prestígio, como colocaria Pierre Bourdieu (2007). Para este autor, a distinção social passa pela habilidade em operar eficazmente os sistemas classificatórios que permitem aos indivíduos e aos grupos participarem do jogo de disputas por poder e prestígio social. Nesse jogo, os cuidados com a apresentação corporal, ao lado do consumo cultural e alimentar seriam, na visão do autor, as três mais importantes formas de se distinguir.

A obra nos traz um amplo mapeamento histórico dos sentidos vinculados ao corpo gordo, situando as mudanças de concepção, verificadas ao longo da história, na definição de obesidade e de gordura corporal. Demonstra, com maestria, a maneira como os significados atribuídos ao corpo considerado gordo passaram por alterações desde o início do século XX, quando o excesso de peso, expresso nas formas mais volumosas era, em alguns casos, associado ao padrão de beleza vigente e revestido de positividade, representando saúde e vitalidade. A partir dos anos 1950, no entanto, os significados atribuídos ao corpo gordo começam a ser, cada vez mais, associados à ideia de obesidade, patologia, negligência, enquanto o padrão de beleza socialmente estabelecido preconiza o corpo magro, esbelto.

Em seu perspicaz movimento reflexivo, a autora mobiliza diferentes fontes de dados, não desprezando as narrativas e as percepções correntes na cultura popular e que irrigam o imaginário, construindo uma perspectiva analítica comparativa entre Brasil e Estados Unidos, país pioneiro em desenvolver tanto um mercado de moda plus size como movimentos ativistas em defesa do direito de ter um corpo considerado gordo ou acima do peso ideal.

O refinamento da análise não exclui as ambiguidades que as mensagens circulantes sempre comportam. Como demonstra Aliana Aires, a valorização do corpo magro hoje vigente foi sendo lentamente construída desde o início do século XX, associada à modernidade capitalista, e, nesse processo, é possível observarmos a concomitância – à essa tendência de valorização da magreza – de discursos por vezes dissonantes, como o da associação da magreza a atributos negativos, presentes na publicidade de produtos para ganhar peso e ter um aspecto melhor, ou na expressão *magra de ruim* ou, ainda, narrativas relativas à positividade de formas mais avolumadas, como é o caso das imagens de pin-ups difundidas entre os soldados norte-americanos durante a segunda guerra.

Ao buscar contextualizar os anúncios analisados à época de sua veiculação, a autora articula vários processos e instâncias, como a difusão do discurso médico sobre a obesidade, o desenvolvimento da produção e do consumo de moda em padronagens plus size e a emergência do ativismo pró-positivação do corpo gordo, elaborando uma densa perspectiva historiográfica que não descuida das mediações entre mídia e sociedade.

Em sua reflexão sobre a publicidade como mecanismo midiático que veicula os discursos sobre obesidade, positivando ou negativizando o corpo gordo, a perspectiva desenvolvida é claramente preocupada com as mediações entre mídia e sociedade. O questionamento sobre a mídia, em uma visão analítica apoiada na teoria das mediações, consiste em

um desafio na maioria das vezes de difícil superação, uma vez que a tendência é a análise situar-se no conteúdo das mensagens em si, sem articulações com os contextos de enunciação e os públicos receptores. A proposta da teoria das mediações (MARTÍN-BARBERO, 1997; CANCLINI, 1997; THOMPSON, 1995) pressupõe uma relação de mão dupla entre os polos da produção e da recepção das informações midiáticas, na qual os conteúdos veiculados dialogam diretamente com o cotidiano dos expectadores/leitores, que os (re)significam a partir de suas experiências e repertórios. Em consonância com a teoria das mediações, John Thompson (1995) afirma a necessidade de estar atento aos contextos sociais em que os discursos são recebidos. Qualquer reflexão sobre a recepção das mensagens da mídia deve entendê-la como um processo contínuo e socialmente diferenciado, “que depende do conteúdo das mensagens recebidas, da elaboração discursiva das mensagens entre os receptores e os outros e dos atributos sociais dos indivíduos que as recebem” (THOMPSON, 1995, p. 201).

A mesma perspicácia analítica pode ser verificada no tratamento destinado à esfera do consumo na discussão do tema. Enfatizando que o termo plus size nasce no mercado de moda como estratégia publicitária, a autora demonstra sua apropriação por movimentos sociais e ativistas que reivindicam a diversidade de corpos e o direito a ser gordo sem sofrer estigmatizações ou censuras impostas pelo discurso médico e normatizador e, nesse sentido, aponta o empoderamento que o termo propiciou, sobretudo às mulheres classificadas como obesas ou acima do peso.

Como nos lembra Mary Douglas e Baron Isherwood (2004), como prática cultural, o consumo organiza e classifica o mundo à nossa volta. Para além de simples compra e descarte dos produtos, permite o estabelecimento de relações sociais, fortalecendo vínculos ou distinções entre indivíduos e grupos, classificando-os, ao indicar posições sociais e expressar prestígio. Como espécie de cimento social, o consumo propicia a circulação de significados simbólicos, reafirmando ou negando discursos e práticas. Nesse sentido, Aliana Aires analisa a maneira como a visibilização do consumo de moda plus size colocou em circulação imagens de moda para corpos maiores, positivando-os e interferindo nas representações corporais vigentes, além de levar as mulheres gordas a experimentarem mudanças na construção identitária, na autoestima, no pertencimento social e nas sociabilidades.

Entretanto, como ocorre, em geral, com todos os discursos que propõem comportamentos não contemplados pelo hegemonicamente estabelecido, tal movimento de empoderamento foi cooptado pelo mercado, que se apropriou dessa busca de reconhecimento da diferença, ressignificando-a. Além disso, como bem salienta a autora, esse fenômeno também atua como estratégia biopolítica uma vez que estende normatizações de formas de vida e de relacionamento com o próprio corpo e anteriormente não extensivos às mulheres gordas. Nas palavras de Aliana:

O fortalecimento do mercado plus size no mundo todo evidencia a intensificação e sofisticação do investimento do biopoder que amplia sua abrangência sobre a população, expandindo suas fronteiras para abrigar segmentos populacionais que passavam ao largo de sua ação ou sofisticando suas estratégias de ação sobre a população. (AIRES, 2019, p. 141)

Dessa forma, a pesquisadora elucida a maneira como a inclusão do corpo gordo ocorre apenas no âmbito da moda e do consumo, propiciando a inserção somente na condição de consumidoras, permanecendo a exclusão de outros âmbitos da vida social. Como sentencia a autora: “A moda para tamanhos grandes transforma as mulheres em consumidoras, não em cidadãs” (AIRES, 2019, p. 129).

A ampliação do poder de compra, longe de estabelecer formas mais democráticas de vida, atualiza novos modos de dominação e exclusão. A intensificação dos traços de uma cultura de consumo, que organiza o universo dos bens segundo os princípios de sedução e efemeridade, acarreta, como um dos seus desdobramentos, a produção de uma subjetividade empreendedora e mercantilizada, em sintonia com os pressupostos de uma racionalidade global neoliberal, ou com a nova razão do mundo, como denominam Pierre Dardot e Christian Laval (2016). Nesse contexto, o corpo se configura como um recurso estratégico que o sujeito é impelido a gerir eficientemente, e a noção de management emerge como uma categoria que excede o âmbito do mundo do trabalho ao espriar-se pelo tecido cultural, articulando amplo espectro de práticas sociais, culturais e corporais.

Enfim, sem desconsiderar o empoderamento das mulheres gordas – decorrente da visibilidade e da positivação de seus corpos promovidos pela publicidade da moda plus size –, o trabalho de Aliana Aires contribui para a compreensão da articulação entre a expansão desse segmento do mercado de consumo de moda e a tendência ao empresariamento de si, elemento central na configuração da fábrica do sujeito neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016). Trata-se, portanto, de leitura fundamental para os interessados em compreender as articulações entre mídia, moda e mercado no interior da lógica cultural hegemônica que marca a contemporaneidade.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp/ Porto Alegre: Zouk, 2007.

CANCLINI, Néstor. Garcia **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

DARDOT, Pierre.; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DOUGLAS, Mary.; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

THOMPSON, John Brookshire. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

Desmistificando os estudos de tendências

Demystifying trend studies

Resenha de: MONÇORES, Aline (org.). *Tendências: mitos, métodos e experiências sobre consumo e futuros*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2020.



Márcia Mesquita¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7910-9791>



Fonte: Divulgação Editora Estação das Letras e Cores.

O termo *tendência* é amplamente utilizado dentro do universo relacionado ao vestuário e aos outros elementos da aparência, muitas vezes com visões um pouco generalizadas e até mesmo equivocadas sobre o conceito e as práticas de seus estudos. De toda maneira, saber qual será a próxima moda atrai interesse tanto das empresas produtoras quanto de

¹ Doutora em Antropologia pelo PPGA-UFF. Professora do curso de Design de Moda na Universidade Veiga de Almeida. E-mail: marcia_mesq@yahoo.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0813918182624845>.

seus consumidores desde as mudanças de hábitos de consumo ainda no século XIX, o surgimento dos primeiros chamados *bureaux de style* em meados do século XX, quando esse tipo de pesquisa foi institucionalizado, até os atuais *reports* constantes divulgados por agências de pesquisa com alcance global. Sua influência também vai além da moda e suas metodologias são utilizadas para apontar possibilidades futuras em outras áreas.

Além disso, as tendências, assim como as suas práticas de pesquisa e a divulgação das mesmas, são temas de investigação, reflexão e discussão acadêmica dentro dos campos do Design, da Moda e do Consumo. Assim nos apresenta o título *Tendências: mitos, métodos e experiências sobre consumo e futuros*, uma coletânea de artigos organizada por Aline Monçores e lançada pela Editora Estação das Letras e Cores em 2020.

O livro pretende aprofundar as discussões sobre o conceito de tendência como uma categoria por meio da qual podemos pensar a moda como um fenômeno social típico da modernidade e da contemporaneidade, assim como propor reflexões acerca das ações que envolvem suas identificações e os impactos dessas práticas para a produção e o consumo de objetos de moda. Ou seja, traz textos que abordam tanto os métodos e os usos do conceito de tendência aplicados ao mercado, como também artigos que discutem quais os sentidos e as implicações simbólicas do termo em reflexões mais históricas e sociológicas.

Sendo assim, trata-se de uma obra que transita bem entre o campo acadêmico e o mercado – se é que ainda é válido fazer tal distinção, abordando um tema pouco explorado como objeto de estudo no Brasil e profissionalmente dominado por empresas estrangeiras, como bem pontuam alguns de seus artigos.

Os trabalhos publicados são de autoras que pesquisam diferentes aspectos da temática das tendências e da projeção de cenários futuros, fazendo também essa circulação entre mercado e academia, com observações advindas de suas próprias experiências como pesquisadoras de tendências e investigações no âmbito acadêmico.

Como explica Monçores na introdução – ela também uma pesquisadora na prática e estudiosa do tema, que foi objeto de sua tese de doutorado (2012) –, o livro foi organizado em temáticas que compõem seu subtítulo, divisão que também será seguida nesta presente resenha. A primeira parte, *Mitos*, apresenta textos com abordagens históricas e que procuram desconstruir algumas visões pré-estabelecidas desse conceito. Em seguida, *Métodos* é composta por artigos que, como o nome já indica, tratam de formas de se conceituar o que seria uma tendência e como ela vai dialogar com o campo da moda, bem como trabalhos sobre como investigar comportamentos e projetar possíveis cenários. Por fim, em *Experiências*, são apresentadas percepções e discussões das autoras acerca da pesquisa de tendência como parte do mercado de moda, especialmente acerca do cenário atual para empresas e profissionais brasileiros.

Desconstruindo as tendências no senso comum

A primeira parte do livro abre com o artigo de Aline Monçores sobre como as grandes exposições do século XIX, que apresentavam ao público as mais variadas novidades e invenções do período, influenciaram o ciclo de lançamentos de constantes que definem o

que é a moda. Tais feiras podem ser vistas como representações da expressão de alguns dos principais valores da modernidade, como a importância de tudo aquilo que é considerado novo, de um olhar idealizado e direcionado para o futuro. Além disso, esses eventos também contribuíram para reflexões acerca do que autores como Colin Campbell (2001) e Grant McCracken (2003) definem como o consumo moderno, ou seja, formas de consumir que surgem a partir de mudanças sociais advindas das revoluções ocorridas no período e dos novos valores da modernidade. Embora os objetos apresentados nas feiras, as chamadas “grandes invenções”, não pudessem ser comprados pelo público no momento da visita, a ida a um desses acontecimentos era uma forma de lazer e de busca por conhecimento, movida pela curiosidade que o novo despertava. A argumentação do texto relaciona esses fenômenos como uma das origens da preocupação por se saber quais serão os próximos modismos.

Em seu segundo artigo, Monçores busca fazer uma análise crítica de algumas visões teóricas bastante comuns na literatura de moda, especificamente de tendências, que costumam explicar o surgimento desses fenômenos em razão das disputas entre classes sociais. Embora não negue a importância das marcações de classe na construção do gosto e como elementos distintivos, como teorizou Bourdieu (2013), e, por conseguinte, influência naquilo que será considerado “vanguarda” ou “fora de moda”, em seus termos, a autora argumenta que apenas esse viés não dá conta de explicar a complexidade da origem do conceito de tendência. A moda, assim como o anseio por saber o que está por vir, também tem como origem as mudanças de valores surgidas na modernidade, como argumentam autores como Simmel (2014) e Lipovetsky (2009), já apresentadas no artigo anterior.

Já em *Fads: as novelas e as febres de moda*, a autora procura demarcar as diferenças do que seriam os “fads”, do título do artigo, do conceito de tendência. Ao contrário dessas últimas, que são indicações de modismos futuros, os “fads” ou as febres de consumo são fenômenos de moda rápidos e muito populares. É bastante comum, principalmente em alguns veículos da mídia – sejam os tradicionais impressos, sejam as novas mídias digitais –, o uso da palavra tendência e até mesmo *trend* para algo que está na moda naquele momento e não algo por vir, como Monçores já havia relatado em outro artigo seu (MONÇORES, 2013). Para exemplificar as diferenças, são utilizados casos de febres de consumo influenciadas por novelas brasileiras, especialmente o da personagem Solange, de *Vale Tudo*.

Essa primeira seção do livro é encerrada com artigo de Amanda Queiroz Campos que faz uma interessante relação entre a pesquisa de tendências e o conceito de “sistema de peritos” de Giddens (2002). O autor afirma que a modernidade teria como uma de suas principais dinâmicas a produção de desencaixes, de descontinuidades nas estruturas sociais. Tais dinâmicas provocariam uma percepção de risco constante, outra característica das sociedades modernas já amplamente discutida pela Sociologia. Os principais mecanismos de desencaixe, segundo Giddens, seriam os sistemas peritos, ou seja, sistemas abstratos de conhecimento técnico e profissional que estruturam nossa vida social. Por meio da construção de credibilidade pela especialização, esses sistemas procurariam firmar relações de confiabilidade para driblar justamente as incertezas que pairam em uma sociedade de risco. Campos mostra como antecipar novas modas seria uma forma de escapar de tais riscos: no caso, de criar uma coleção sem sucesso. Para isso, os *bureaux de tendência* precisam se constituir como “sistemas peritos”, estabelecendo relações de confiança com as empresas do setor.

As muitas formas de se pesquisar tendências

Os trabalhos da segunda parte do livro apresentam diversas maneiras de se pensar o que são tendências a partir das metodologias adotadas nas investigações, bem como os diferentes objetivos dessas maneiras de se pesquisar e prospectar futuros. O primeiro texto traz um paralelo que Aline Monçores faz entre a noção de dialética de Hegel e como identificar tendências. De acordo com o seu argumento, o seu surgimento pode ser identificado ao observarmos o embate entre uma força dominante, como uma estética vigente (tese), e um movimento que busca diferenciar-se dela (antítese). Para Hegel, a síntese não seria necessariamente o equilíbrio entre essas forças, mas o resultado dessa disputa. A síntese, por sua vez, tem o potencial de se tornar uma nova tese. Ao observar essas dinâmicas sociais, podemos apontar comportamentos que tendem a virar as novas modas vigentes ou, nos termos dialéticos, novas teses.

Solange Riva Mezabarba assina o segundo artigo da seção acerca da interlocução entre as pesquisas de tendências e a Antropologia. Comumente, o termo etnografia é acionado por pesquisadores como um dos muitos métodos qualitativos utilizados por eles, quase como um sinônimo das interações com pessoas por meio de entrevistas e visitas breves a certos locais. Até mesmo como uma prática de *coolhunting*. Além disso, existe ainda a expectativa de que a etnografia, por si só, já indique possíveis futuros. No entanto, a autora defende que é preciso compreender o termo de forma mais ampla e profunda, pois, para a Antropologia, etnografar vai além de conversas, necessitando imersão, observação consistente e a própria maneira de compreensão e escrita do que foi observado e de como foi o processo de “estar lá”. Além de ser um retrato de um momento presente, que pode sim contribuir para a prospecção de tendências, sozinho não as desvenda.

O terceiro texto traz descrições das diferentes formas de estudo das tendências por meio do trabalho de campo feito pela pesquisadora Sandra Regina Rech na plataforma *Trends Observer*, em Portugal. As descrições realizadas pela autora dos diversos métodos e tipos de coleta e análises de dados adotados pela empresa contribuem para uma sistematização mais elaborada de tais práticas e para definições mais exatas do que são cada um desses métodos. Apesar de serem categorias adotadas por uma empresa específica, o trabalho de Rech vai na contramão das generalizações e confusões nos usos e entendimentos de certos termos dessa área da pesquisa de tendências, apresentando um trabalho descritivo e imersivo das/nas características de cada metodologia observada.

No último texto da seção metodológica, Cidda Siqueira apresenta os estudos do futuro, que realizam prospecções de possíveis cenários a longo prazo. Por ser uma área que comumente é cercada de certa mística – alguns pesquisadores são vistos quase como *gurus* que misteriosamente captam acontecimentos futuros –, a autora se engaja em apresentar a origem desse tipo de estudo e seus principais métodos e conceitos. Como ela descreve, trata-se de uma prática já bastante utilizada em estratégia militar e nos campos do marketing e da economia, mas que também pode ser aplicada em trabalhos de menor escala, dialogando com os processos projetuais do design. Como Siqueira argumenta, esse tipo de pesquisa

pode contribuir como uma fonte de informações estratégicas para se desenvolver novos produtos e se pensar em inovações que atendam com mais eficiência as futuras demandas dos consumidores.

Vivenciando as tendências na prática

A última seção traz dois artigos que refletem sobre o estudo de tendências como ocupação profissional e mercado, com suas empresas e circulação de informações. Aline Moncores e Ana Claudia Lopes fazem uma descrição da pesquisa de tendências como um campo profissional, apresentando as principais empresas que atualmente lideram esse setor. O texto analisa as terminologias adotadas para os diferentes perfis de profissionais e tarefas nesse tipo de estudo, como *coolhunter*, cuja expertise costuma ter sentidos múltiplos, especialmente no mercado brasileiro. As autoras também apresentam as estruturas e formas de trabalho dessas empresas, levando para o leitor informações de bastidores interessantes e informativas para quem se interessa em atuar na área.

O livro se encerra com o texto de Flávia Mendonça que mostra uma importante discussão acerca da centralização da produção de informações sobre tendências nas mãos de empresas europeias e americanas. Apesar de muitas delas terem informantes em países como o Brasil, que fazem relatórios com fenômenos interessantes e inovadores nesses locais, a análise e a divulgação desses dados ainda estão majoritariamente nas mãos dos países desenvolvidos. Essas informações voltam para as marcas nacionais pelas lentes dessas empresas, que muitas vezes se distanciam de aspectos culturais e sociais nossos. Com essa discussão, a autora aponta a importância para uma “descolonização” do olhar do estudo de tendências a fim de contribuir para uma criação de uma moda de fato mais conectada com as realidades locais.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2013.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura & consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MONÇORES, Aline. **Tendências, o novo constante**: um estudo sobre a origem das tendências no campo da moda. Rio de Janeiro. 177 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MONÇORES, Aline. Tendência de moda – Invenção da mídia? *In*: IX Colóquio de Moda, 2013, Fortaleza. **Anais....** Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013.

SIMMEL, Georg. Da psicologia da moda: um estudo sociológico. *In*: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (orgs.). **Simmel e a modernidade**. 2. ed. Brasília: Editora UNB, 2014. p. 159-168.

[galeria]



galeria] Curadoria das imagens de Hanayrá Negreiros
e fotografias de Silvana Mendes (@sil.vana)
Para ver as fotografias em tamanho maior, clique nas miniaturas



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA