

número 42
setembro-dezembro 2024

dobras



abepem

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA

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

e-ISSN 2358-0003

EDITORA | EDITOR

Dra. Valéria Faria dos Santos Tessari
Felipe Goebel

ASSISTENTE EDITORIAL

Leticia Calvano Teixeira

MÍDIAS SOCIAIS

Fernanda Marczak

GESTORA FINANCEIRA

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

CONSELHO CIENTÍFICO

Profa. Dra. Agnes Roccamora (London College of Fashion, Inglaterra); Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Universidade Federal do Pará, Brasil); 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. Camila Borges da Silva (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil); Profa. Dra. Caroline Evans (Central Saint Martins, Inglaterra); Profa. Dra. Christine Greiner (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Claudia Schemes (Universidade Feevale, Brasil); Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva (Universidade Federal de Juiz de Fora, 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. Kathia Castilho (pesquisadora independente); Profa. Dra. Luz Neira García (Fashion For Future, Milão, Itália); Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil); Dra. Maria do Carmo Rainho (Arquivo Nacional, Brasil); Profa. Dra. Maria Eduarda Araujo Guimarães (Senac São Paulo, 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 Morais 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 de imagem de Laura Marcela Ribero Rueda

IMAGENS

Laura Marcela Ribero Rueda | @Laurarib.studio
Maia Maria Pereira | @eumaia maria

DIREÇÃO DE ARTE | PROJETO GRÁFICO

Marcelo Max

CONTATO

dobras@abepem.com.br

SITE e INSTAGRAM

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

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 DE PARECERISTAS 2024

Aliana Aires (Universidade Federal do Piauí); Aline Monçores (Universidade da Beira Interior); Alison Matthews David (Toronto Metropolitan University); Ana Caroline de Bassi Padilha (Universidade Federal do Paraná); Ana Cleia Christovam Hoffmann (Universidade Feevale); Ana Paula Nobile Toniol (Universidade de São Paulo); Ana Paula Steigleder (Universidade Feevale); Anna Lúcia da Silva Araújo Vörös (Universidade Tecnológica Federal do Paraná); Aymê Okasaki (Universidade de Sorocaba); Bárbara Lyra Chaves (Pesquisadora independente); Bruna Brogin (Pesquisadora independente); Bruna Lummertz (Instituto Federal de Santa Catarina); Bruna Ruschel Moreira (Universidade Beira Interior); Bruno Pompeu (Universidade de São Paulo); Camila Borges (Universidade do Estado do Rio de Janeiro); Carina Borges Rufino (Pesquisadora independente); Carlos Augusto Reinke (Pesquisador independente); Carolina Casarin (Pesquisadora independente); Carolina Cerqueira (Universidade Federal do Oeste da Bahia); Carolina Ferreira da Fonseca (Universidade Federal da Paraíba); Caroline Muller (Pesquisadora independente); Cecília Saito (Pesquisadora independente); Charles Roberto Ross Lopes (Universidade Feevale); Christian Caldeira dos Santos (Universidade Federal do Pampa); Christine Greiner (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo); Cláudia Regina Hasegawa Zacar (Universidade Federal do Paraná); Claudia Schemes (Universidade Feevale); Daniela Novelli (Universidade do Estado de Santa Catarina); Dayane Nascimento Sobreira (Universidade Federal de Campina Grande); Débora Pires Teixeira (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro); Débora Pinguelo Morgado (Universidade Federal de Juiz de Fora); Denise Castilhos de Araujo (Universidade Feevale); Eduardo Soares Nunes (Universidade Federal do Oeste do Pará); Eliane Boroponepa Monzilar (Escola Estadual Indígena Jula Paré); Elias Nazareno (Universidade Federal de Goiás); Elisabeth Murilho da Silva (Universidade Federal de Juiz de Fora); Fernanda de Abreu Cardoso (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Fernando Hage (Pesquisador independente); Flávio Sabrá (Instituto Federal do Rio de Janeiro); Francione Carvalho (Universidade Federal de Juiz de Fora); Francisca Raimunda Nogueira Mendes (Universidade Federal do Ceará); Frantieska Huszar Schneid (Instituto Federal Sul-rio-grandense); Gabriela Andrade (Universidade Federal de Juiz de Fora); Gabriela Garcez Duarte (Pontifícia Universidade Católica do Paraná); Gabriela Gelain (Pesquisadora independente); Gabriela Ordones Penna (Centro Universitário UNA); Geanneti Salomon (Centro Universitário UNA); Gisele Becker (Universidade do Vale do Rio dos Sinos); Henrique Grimaldi Figueredo (Pesquisador independente); Iana Uliana Perez (Centro Universitário Sagrado Coração); Isabel Teresa Cristina Taukane (Projeto Saberes Indígenas nas Escolas); Jacinta Sidegum Renner (Universidade Feevale); Javer Volpini (Universidade Federal de Juiz de Fora); Joana Beleza (Pesquisadora independente); Joana Bosak de Figueiredo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Joana Monteleone (Centro Universitário Senac São Paulo); João Paulo Hakuwi Kuady Karajá (Universidade de Brasília); Jorge Leite Júnior (Universidade Federal de São Carlos);

Juan Felipe Almada (Universidade Feevale); Julia Valle Noronha (Aalto University); Juliana Bortholuzzi (Universidade do Vale do Rio dos Sinos); Juliana Schmitt (Fundação Armando Álvares Penteado); Kárita Bernardo de Macedo (Instituto Federal de Santa Catarina); Laíse Lutz Condé de Castro (Pesquisadora independente); Lindsay Jemima Cresto (Universidade Tecnológica Federal do Paraná); Livia Boeschstein (Pesquisadora independente); Luciana Carmona Garcia (Universidade de Franca); Luciana Dornbusch Lopes (Universidade do Estado de Santa Catarina); Luis Carlos Paschoarelli (Universidade Estadual do Paraná); Luis Henrique Rauber (Universidade Feevale); Maicon Douglas Livramento Nishimura (Pesquisador independente); Máira Zimmerman de Andrade (Fundação Armando Álvares Penteado); Manuelina Maria Duarte Cândido (Universidade Federal de Goiás); Mara Rúbia Sant'anna (Universidade do Estado de Santa Catarina); Márcia de Souza Borges (Universidade Estácio de Sá); Márcia Regina dos Santos (Universidade do Estado de Santa Catarina); Márcia Tondato (Escola Superior de Propaganda e Marketing São Paulo); Márcio Almeida Nicolau (Universidade Federal Fluminense); Maria Carolina Medeiros (Escola Superior de Propaganda e Marketing Rio de Janeiro); Maria Claudia Bonadio (Universidade Federal de Juiz de Fora); Maria Cristina Volpi (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Maria de Fátima Grave (Universidade do Minho); Maria do Carmo Teixeira Rainho (Arquivo Nacional); Maria Eduarda Araujo Guimarães (Centro Universitário Senac); Maria Filomena de Almeida Paiva Silvano (Universidade Nova de Lisboa); Marianna Ribeiro Pires (Senac Rio Grande do Sul); Marina Seibert Cezar (Universidade Feevale); Marinês Ribeiro dos Santos (Universidade Tecnológica Federal do Paraná); Marissa Gorberg (Pesquisadora independente); Marshal Becon Lauzer (Universidade Feevale); Martha Becker Morales (Pesquisadora independente); Michele Barth (Universidade Feevale); Miqueli Michetti (Universidade Federal da Paraíba); Nara Scabin (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais); Nathalia Agostinho Xavier (Pesquisadora independente); Olga Pepece (Universidade Estadual de Maringá); Paula Guerra (Universidade do Porto); Regina Puhl (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul); Paulo Júnior Debom Garcia (Senai Rio de Janeiro); Pedro Vilarinho Castelo Branco (Universidade Federal do Piauí); Priscila Nina Fernandes (Universidade de São Paulo); Priscila Piazzentini Vieira (Universidade Federal do Paraná); Priscila Rezende Carvalho (Pesquisadora independente); Rafaela Oliveira Borges (Pesquisadora independente); Régis Puppim (Instituto Federal de Goiás); Renata Fratton Noronha (Universidade Feevale); Rochelle Santos (Universidade Federal de Santa Catarina); Ronaldo Salvador Vasques (Universidade Estadual de Maringá); Roseli Morena Porto (Fundação Getúlio Vargas); Sandra Regina Marchi (Universidade Federal do Paraná); Silvana Motta Barbosa (Universidade Federal de Juiz de Fora); Simone Grace de Barros (Universidade Federal de Pernambuco); Tânia Márcia Cezar Hoff (Escola Superior de Propaganda e Marketing São Paulo); Tatiana Massaro (Universidade de Campinas); Tatiana Siciliano (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro); Theresa Medeiros (Universidade Federal do Rio Grande do Norte); Thiago Varnier (Universidade Federal de Santa Catarina); Thiane Nunes (Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Valéria Faria dos Santos Tessari (Pesquisadora independente); Vânia Carneiro Carvalho (Universidade de São Paulo); William Cantu (Universidade de Lisboa); Yussef Campos (Universidade Federal de Goiás).

EDITORIAL

8

DOBRA[S] DUPLA[S]

Felipe Goebel

Valéria Faria dos Santos Tessari

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ

10

MODA E DESIGN INCLUSIVO

Claudia Schemes

Bruna Brogin

Juliana Bortholuzzi

APRESENTAÇÃO DAS IMAGENS DO DOSSIÊ
“MODA E DESIGN INCLUSIVO**13**

TRANSITORY PLACES, 2013

Laura Ribero Rueda

DOSSIÊ

14COSTURA INVISÍVEL: COLEÇÃO DE
MODA INCLUSIVA INSPIRADA EM UMA
MULHER COM DEFICIÊNCIA VISUAL

Claudia Schemes

Bruna Brogin

Bianca Reis de Moraes

33

TAMANHO ZERO, A EPIDEMIA DA MAGREZA

Carla Cristina Garcia

Vanessa Rozan da Silveira

54DE “PRODUTOS” A “PROTETORES” PARA
CONTENÇÃO DO FLUXO: DA MERCANTILIZAÇÃO
OCIDENTALIZANTE À DIGNIDADE MENSTRUAL

Caroline Luiza Willig

Saraí Patrícia Schmidt

80MODA, APARÊNCIA FEMININA E REVOLUÇÃO
GRISALHA NA REVISTA ELLE BRASIL

Bárbara Santos Aires

Andrea Lopes

106REDESIGN DE VESTUÁRIO PARA INCLUSÃO
E DIVERSIDADE NA MODAMarcela Fernanda de Carvalho Galvão Figueiredo
Bezerra

Dilma Ferreira da Silva

126MODA E IDENTIDADE: A PERCEÇÃO DE
PROFISSIONAIS DA SAÚDE QUANTO À
PERSONALIZAÇÃO DE PRÓTESES DE MEMBROS
INFERIORES NO CONTEXTO DO SISTEMA
ÚNICO DE SAÚDE EM SÃO PAULO

Raissa Gonçalves Caselas

Paulo Eduardo Fonseca de Campos

149COMO VESTIR E DESPIR PESSOAS COM
MOBILIDADE LIMITADA: ANÁLISE DE
DOCUMENTOS INFORMACIONAIS

Mariana Morais Santana Da Silva

Denise Dantas

166LOS CUERPOS Y LOS TALLES: INCLUSIÓN
Y SIGNIFICACIÓN DE LO CORPORAL EN LA
INDUSTRIA DE LA MODA EN COLOMBIA

Angela Liliana Dotor Robayo

Diana Piedad Aldana Celis

181A ABORDAGEM DA DEFICIÊNCIA NO DESIGN
DE MODA: REVISÃO INTEGRATIVA EM
ARTIGOS DE PERIÓDICOS BRASILEIROS

Iana Uliana Perez

Suzana Barreto Martins

203DIVERSIDADE NA MODA: CRIANDO COLEÇÕES
INCLUSIVAS NO AMBIENTE ACADÊMICO

Anerose Perini

Luís Henrique Alves Cândido

221O CORPO-DESENHO COMO LUGAR DISCURSIVO
E POLÍTICO NA EDUCAÇÃO SUPERIOR
DE MODA A PARTIR DE PERCEÇÕES
ESTUDANTIS EM BLUMENAU/SC

Francisco Ponciano Vieira

Rafael José Bona

237DESIGN PLURIVERSAL E INCLUSIVO: UMA
ANÁLISE DAS INICIATIVAS GLOBAIS DE ENSINO
E SUA INFLUÊNCIA NO ENSINO DO DESIGN

Daniel Gevehr Keller

Renata Fratton Noronha

257INTERDISCIPLINARIDADE NAS DISCIPLINAS
DE ERGONOMIA E INCLUSÃO E MODELAGEM E
COSTURA: NECESSIDADES ESPECÍFICAS

Bárbara Gisele Koch

Regina de Oliveira Heidrich

ENTREVISTA

275

“ESTE ATIVISMO ACONTECE DIARIAMENTE”: LONDRES, INCLUSÃO E REPRESENTATIVIDADE NA MODA

Samanta Bullock

Entrevistadoras:

Tatiana Massaro

Juliana Bortholuzzi

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ “MODA E GÊNERO: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA” – VOLUME 2

291

MODA E GÊNERO EM VIESES HISTÓRICOS: DISCUSSÕES EMERGENTES E INESGOTÁVEIS

Maria Claudia Bonadio

Valéria Faria dos Santos Tessari

IV - HISTÓRIA DAS MULHERES: PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

295

GÊNERO, MODA E SANTIDADE: REFLEXÕES A PARTIR DAS REPRESENTAÇÕES TEXTUAIS E IMAGÉTICAS MEDIEVAIS DE ELISABETH DA HUNGRIA

Thaiana Gomes Vieira

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva

324

COSTUREIRAS E COMERCIANTES DE MODAS: DISPUTAS PELO DIREITO DE VESTIR MULHERES NA PARIS DO SÉCULO XVIII

Felipe Goebel

352

LEIS Suntuárias, Vestimentas e Regulações Sociais Femininas na Série Rainha Charlotte

Bruna Aucar

Olga Bon

Tatiana Siciliano

373

COSTURA E ESCRITA NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Natalia Helena Wiechmann

385

AS APARÊNCIAS NO SERTÃO DO SERIDÓ: ENTRE TAPIUAS E CRISTÃOS, A MOÇA BONITA A BANHAR-SE NO POÇO (RIO GRANDE DO NORTE, SÉCULOS XVII-XIX)

João Quintino de Medeiros Filho

411

HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS: MODISTAS NO MERCADO DA MODA FLUMINENSE (RJ, 1840)

Laura Junqueira de Mello Reis

Laís Paiva da Ressureição

428

LOUVRE CURITIBANO: GÊNERO, CONSUMO DE MODA E SOCIABILIDADES FEMININAS NA CIDADE MODERNIZADA

Valéria Faria dos Santos Tessari

V - MODA, CORPOS E ARTEFATOS

449

FASHION ON THE FRONTIER: MASCULINITY, MIGRATION AND MODERNITIES IN THE BRAZILIAN AMAZON

Elizabeth Kutesko

481

MODA NA FRONTEIRA: MASCULINIDADE, MIGRAÇÃO E MODERNIDADES NA AMAZÔNIA BRASILEIRA

Elizabeth Kutesko

Tradução: Bruno Sousa Furtado

498

O SÉCULO DO UNIFORME: ESPARTILHO, PADRONIZAÇÃO E INDIVIDUALIZAÇÃO DO CORPO FEMININO

Priscila Nina

525

CORPOS, ARTEFATOS E REPRESENTAÇÕES A PARTIR DO PRIMEIRO DESFILE DA MODA BRASILEIRA (IAC-MASP, 1952)

Ana Julia Melo Almeida

COSTURAS

541

A “FILOSOFIA DAS ROUPAS” DE OSCAR WILDE E O ESTETICISMO*

Maria Claudia Bonadio

555

A FILOSOFIA DAS ROUPAS – OSCAR WILDE 1885

Tradução: Mariana Rodrigues Christina de Faria Tavares

564 [GALERIA]

[editorial]



dObra[s] dUpLa[s]

Felipe Goebel – Editor

<https://orcid.org/0000-0002-0585-6890>

Valéria Faria dos Santos Tessari – Editora

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

É com satisfação que fechamos mais um ano de trabalho da revista dObra[s] com o lançamento da edição 42. Pela primeira vez, temos em uma mesma edição não apenas um, mas dois dossiês temáticos e duas capas, com artes de duas mulheres, Laura Rueda e Maia Maria. Além das capas, as fotografias produzidas por ambas compõem toda a revista e são apresentadas na íntegra na seção Galeria.

Primeiramente, apresentamos o dossiê “Moda e Design Inclusivo”. Nele, as organizadoras Claudia Schemes (Universidade Feevale), Bruna Brogin (Pesquisadora independente) e Juliana Bortholuzzi (Universidade do Vale do Rio dos Sinos) levantam questões relacionadas à capacidade do campo da moda contemporânea em produzir produtos de moda para a população com deficiências físicas. São abordados assim, no conjunto de artigos selecionados, pontos como inclusão, diversidade, ergonomia, usabilidade e longevidade.

A seguir, passamos para o segundo bloco do dossiê “Moda e gênero: uma perspectiva histórica”, organizado por Maria Claudia Bonadio (Universidade Federal de Juiz de Fora), Valéria Faria dos Santos Tessari, (editora da dObra[s]) e Carina Ruffino (Pesquisadora independente), do qual a primeira parte foi publicada no número anterior da revista. Neste segundo bloco, estão os artigos que versam sobre História das Mulheres, corporeidades e identidades, em uma abordagem que entende o gênero como categoria histórica e classificatória que estabelece estruturas hierárquicas – aqui, por meio da moda – moldando lugares sociais determinados.

Se a edição anterior foi um momento de despedidas, essa edição é marcada pela consolidação da reorganização do corpo editorial. Afinal de contas, é a primeira edição que tomamos à frente como editores, em um trabalho colaborativo, tendo Letícia Calvano como assistente editorial. Damos as boas-vindas, além disso, à Fernanda Marczak (graduada em Relações Públicas e mestra em Artes Visuais pela UFRGS) que será responsável pelas mídias sociais, sobretudo pela divulgação dos conteúdos da revista no Instagram @dobrasrevista. Temos, assim, a partir de dezembro, uma nova arte e nova dinâmica de posts no perfil.

Desejamos uma boa leitura e um bom fim de 2024 a todos, todas e todes! Esperamos que essa edição, tão variada em seus temas, desperte o interesse geral da comunidade acadêmica voltada às possibilidades relacionais da moda como forma de compreensão crítica da sociedade.

[dossier]



Moda e Design Inclusivo

Claudia Schemes¹

<https://orcid.org/0000-0001-8170-9684>

Bruna Brogin²

<https://orcid.org/0000-0002-2240-6226>

Juliana Bortholuzzi³

<https://orcid.org/0009-0009-2755-9473>

A Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2022 informou que o Brasil tinha 18,6 milhões de pessoas com dois anos ou mais – 8,9% da população – com algum tipo de deficiência, sendo que 47,2% dessas pessoas tinham 60 anos ou mais de idade.

A partir deste cenário e alinhado com os esforços nacionais e mundiais a respeito da redução de desigualdades e equidade de oportunidades para todos, este dossiê reuniu artigos que abordam a Moda e o Design Inclusivo.

Será que estamos preparados para prover produtos de qualidade, com conforto, segurança, acessibilidade, que promovam a autonomia, cuidados com a saúde, autoestima e qualidade de vida para este público? Será que todas as pessoas com deficiência encontram produtos de moda que lhes atendem? Foram estas questões que procuramos responder através da temática deste dossiê proporcionado pela Revista dObras[s].

Os estudos, pesquisas e discussões de hoje precisam incluir um mercado crescente que demanda por produtos ergonômicos, com usabilidade e que projete para a longevidade. Devemos pensar em tecidos, aviamentos e modelagens que facilitem o vestir; comunicar moda para todos; contribuir para que pessoas com deficiência e idosos tenham acesso à moda e se sintam representados nela.

Em nível mundial, a Organização das Nações Unidas (ONU) apresenta 17 Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável (ODS), ratificados pelo governo brasileiro, sendo que um destes objetivos é a redução das desigualdades dentro dos países (ODS BRASIL, 2021).

¹ Doutora em História (PUCRS), mestre em História (USP), graduada em História (Universidade do Vale do Rio dos Sinos-UNISINOS). Professora do curso de Moda e PPG Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. E-mail: claudias@feevale.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2019632516405974>.

² Doutora em Design pela Universidade Federal do Paraná, mestre em Gestão do Design pela Universidade Federal de Santa Catarina, especialista em Design Experiencial pela Universidade Federal de Santa Catarina, graduada em Design de Moda pela Universidade do Estado de Santa Catarina, pós doutoranda pela Universidade Feevale. E-mail: brunabrogin@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2271288418548189>

³ Professora do curso de Moda, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. E-mail: jubortholuzzi@unisinis.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4343847822688401>

Entendemos que a Moda e o Design Inclusivo possam ser vetores deste objetivo, mas ainda carecem de pesquisas e investigações que priorizem as necessidades dos usuários, já que percebemos que as questões relacionadas à estética do produto são, na maioria das vezes, mais valorizadas que o conforto, praticidade, ergonomia e acessibilidade.

Precisamos discutir como a moda pode incluir corpos que ainda não são atendidos com produtos do vestuário, não são incluídos nos discursos, nas campanhas publicitárias e nos desfiles, corpos para os quais não se ensina a projetar. Entretanto, existem muitos pesquisadores debruçados sobre moda e inclusão, desfiles e premiações em âmbito regional, nacional e internacional e algumas empresas que comercializam exclusivamente para estes públicos, enquanto outras englobam estes consumidores entre seu público-alvo, provendo soluções funcionais e comunicação e marketing de alto nível.

Este dossiê comprova que a inclusão na moda e no design tem recebido atenção, como podemos observar nos artigos recebidos, e muitos são os grupos que há alguns anos não encontravam roupas para suas necessidades e que hoje passaram a ser contemplados, por exemplo, com a moda *plus size*, a moda para pessoas com mobilidade reduzida, as roupas para cadeirantes, para idosos, entre outros.

A primeira parte do dossiê apresenta artigos relativos a pessoas cegas, como “Costura invisível: coleção de moda inclusiva inspirada em uma mulher com deficiência visual” de Claudia Schemes, Bruna Brogin e Bianca Reis de Moraes; pessoas com corpos fora do padrão, “Tamanho zero, a epidemia da magreza” de autoria de Vanessa Rozan da Silveira e Carla Cristina Garcia e pessoas menstruantes, “De “produtos” a “protetores” para contenção do fluxo: da mercantilização ocidentalizante à dignidade menstrual”, escrito por Caroline Luiza Willig e Saraí Patrícia Schmidt.

Em um segundo momento, abordaremos a temática relacionada ao envelhecimento, com o artigo “Moda, aparência feminina e revolução grisalha na revista Elle Brasil” escrito por Barbara Santos Aires e Andrea Lopes.

A deficiência motora é discutida nos artigos “Redesign de vestuário para inclusão e diversidade na moda”, de autoria de Dilma Ferreira Silva e Marcela Fernanda de Carvalho Galvão Figueiredo Bezerra; “Moda e identidade: a personalização de próteses de membros inferiores no contexto do Sistema Único de Saúde em São Paulo” de Raissa Gonçalves Caselas e Paulo Eduardo Fonseca de Campos e “Como vestir e despir pessoas com mobilidade limitada: análise de documentos informacionais” das autoras Mariana Moraes Santana da Silva e Denise Dantas.

O dossiê também apresenta artigos que trazem pesquisas em design de moda, deficiência e inclusão: “Los cuerpos y los talles, inclusión y significación de lo corporal en la industria de la moda em Colombia”, escrito por Angela Doto e Diana Piedad Adana Celis e “A abordagem da deficiência no design de moda: revisão integrativa em artigos de periódicos nacionais”, de Iana Uliana Perez e Suzana Barreto Martins.

Por fim, as questões de inclusão vistas a partir do ensino superior são contempladas pelos artigos “Diversidade na moda: criando coleções inclusivas no ambiente acadêmico”, escrito por Anerose Perini e Luis Henrique Alves Cândido; “O corpo-desenho como lugar

discursivo e político na educação superior de Moda a partir de percepções estudantis em Blumenau/SC” de Rafael José Bona e “Design pluriversal e inclusivo: uma análise das iniciativas globais de ensino e sua influência no ensino do design” dos autores Daniel Keller e Renata Fratton Noronha e “Interdisciplinaridade nas disciplinas de Ergonomia e Inclusão e Modelagem e Costura: necessidades específicas”, de Regina de Oliveira Heidrich e Bárbara Gisele Koch.

Este dossiê apresenta, também, uma entrevista sobre representatividade realizada com uma ativista brasileira, Samanta Bullock, usuária de cadeira de rodas que reside na Inglaterra. A entrevista foi realizada por Tatiana Massaro e Juliana Bortholuzzi.

Transitory Places, 2013
 [Cinema Filmcasino, Viena]
 Fotografia

Laura Ribero Rueda

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5675-7721>

Esta serie fotográfica é uma narrativa silenciosa onde, uma mulher – a própria artista – entra para habitar o espaço. Ela é a figura central, mas também parece parte do mobiliário, gerando um contraste com o local que provoca estranhamento. Esta série de foto-performances foi desenvolvida especificamente para este lugar: o cinema *Filmcasino*, localizado no centro da cidade de Viena, na Áustria. Um tipo de *não-lugar*, que de acordo com Marc Augé (2000)¹, representa uma paisagem urbana marcada pela solidão de nossa contemporaneidade. Uma sala de cinema antiga, que parece congelada no tempo, que lembra da estética dos anos cinquenta e que serve como cenário para recrear, de forma metafórica, a invisibilidade dos papéis femininos mais tradicionais. A identidade da mulher está oculta, não conseguimos ver seu rosto: ela tenta se incluir nos espaços, pertencer nesse lugar. Através da performance, coloca-se de manifesto um jogo de dicotomias: presença/ausência, visibilidade/invisibilidade, inclusão/exceção.

Sobre a artista:

Laura Ribero Rueda é artista, fotógrafa, pesquisadora e professora. Nasceu na Colômbia e atualmente vive e trabalha no Brasil. Doutora em Artes Visuais pela Universidade de Barcelona, Espanha. Desde 2014 atua como pesquisadora e professora na Universidad Feevale / RS, nos cursos de graduação em Artes Visuais e Fotografia e no Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais. Explora desde a teoria e a prática artística, questões relacionadas às migrações, transitoriedade e imaginários femininos, sempre envolvendo a fotografia. Tem exposto sua obra em mostras individuais e coletivas, tanto nacional como internacionalmente, em lugares tais como: *Museu Oscar Niemeyer*, Curitiba; *Instituto Moreira Salles*, São Paulo; *Queen College Art Gallery*, Nova Iorque; *MAK Museum*, Viena, Áustria e *Istambul Modern Museum*, Turquia, dentre outros.

Site da artista: www.lauraribero.com

¹ AUGÉ, Marc. *Los no lugares*. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Tradução de M. Mizraji). Barcelona: Gedisa, 2000.

Costura invisível: coleção de moda inclusiva inspirada em uma mulher com deficiência visual¹

Invisible Sewing: Inclusive fashion collection inspired by a blind woman

Claudia Schemes²

<https://orcid.org/0000-0001-8170-9684>

Bruna Brogin³

<https://orcid.org/0000-0002-2240-6226>

Bianca Reis de Moraes⁴

<https://orcid.org/0000-0002-0550-9960>

¹ Tomou-se de empréstimo do estilista Jum Nakao a primeira parte do título, pois representa com precisão a ideia do artigo. Nakao publicou o livro **A Costura do Invisível**, no qual apresenta uma das coleções de moda mais emblemáticas já realizadas no Brasil.

² Doutora em História (PUCRS), mestre em História (USP), graduada em História (Universidade do Vale do Rio dos Sinos-UNISINOS). Professora do curso de Moda e PPG Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. E-mail: claudias@feevale.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2019632516405974>

³ Doutora em Design pela Universidade Federal do Paraná, mestre em Gestão do Design pela Universidade Federal de Santa Catarina, especialista em Design Experiencial pela Universidade Federal de Santa Catarina, graduada em Design de Moda pela Universidade do Estado de Santa Catarina, pós doutoranda pela Universidade Feevale. E-mail: brunabrogin@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2271288418548189>

⁴ Doutoranda e Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Graduada em Letras/Português pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). bymoraes@yahoo.com.br. <http://lattes.cnpq.br/6676030703414766>

[resumo] Este trabalho consiste em um estudo de caso que aborda a moda inclusiva para pessoas com deficiência visual, a partir da problemática como podemos desenvolver uma coleção de moda inclusiva através de um método de cocriação? Essa questão justifica-se com base em dados que mostram a existência de mais de 6,5 milhões de pessoas com deficiência visual no Brasil, e a moda, como território estético e cultural de manifestação, também deve considerar a presença de corpos diversos. Nessa perspectiva, os objetivos desta pesquisa são: apresentar dados sobre pessoas com deficiência visual no Brasil; refletir sobre moda inclusiva; apresentar o método de cocriação de moda funcional Co-wear; apresentar uma proposta de vestuário que contemple a autoestima, a praticidade, o conforto e a autonomia de seus usuários sem, entretanto, diferenciá-los dos consumidores em geral, entendendo-os como parte do mercado da moda. Para isso, foram realizados os procedimentos da pesquisa em profundidade e o desenvolvimento de uma coleção de moda a partir do método Co-wear. Ao longo da pesquisa, constatou-se que, mesmo com toda a tecnologia existente no mercado, ainda há muito a ser explorado e estudado no que diz respeito ao design de moda inclusiva.

[Palavras-chave] **Moda inclusiva. Pessoas com deficiência visual. Método Co-wear.**

[Abstract] This work consists of a case study that addresses inclusive fashion for people with visual impairments, having as its addressed issue the development of an inclusive fashion collection through a co-creation method. This question is justified by data that show that there are more than 6.5 million people with visual impairments in Brazil, and fashion as an aesthetic and cultural territory of manifestation must also consider the presence of diverse bodies. The objectives of this research are: to present data on people with visual impairment in Brazil; reflect on inclusive fashion; present the Co-wear functional fashion co-creation method; present a clothing proposal that addresses the self-esteem, practicality, comfort and autonomy of these users without differentiating them from consumers in general, understanding them as part of the fashion market. To achieve this, in-depth research procedures and the development of a fashion collection were carried out using the Co-wear method. Throughout the research we found that even with all the technology on the market, there is still a lot to be explored and studied about inclusive fashion design.

[Keywords] **Inclusive fashion. People with visual impairment. Co-wear method.**

Recebido em: 05-12-2023.

Aprovado em: 22-07-2024.

Cenário atual

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, em seu Artigo 1º, diz que “todos os seres humanos nascem livres, iguais em dignidade e direitos” (AGNU, 1948), ou seja, teoricamente, os direitos humanos deveriam estar assegurados a todos os cidadãos, incluindo aqueles que apresentam algum tipo de deficiência. No Brasil existem mais de 6,5 milhões de pessoas com deficiência visual, sendo 582 mil cegas e 6 milhões com baixa visão, segundo dados do Censo (IBGE, 2010), isto é, 3,46% da população é composta por pessoas com deficiência visual severa e 1,6% é totalmente cega. Cabe ressaltar que os dados apresentados estão sendo considerados a partir do modelo social da deficiência, expresso pela Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (Brasil, 2011) e pela Lei Brasileira de Inclusão (Brasil, 2015). Nessa perspectiva, a deficiência é entendida como uma narrativa social e cultural, uma vez que os impedimentos, historicamente atribuídos aos “corpos deficientes”, passam a atrelar-se aos espaços, a partir do momento em que não estejam incluídos e acessíveis. A moda, por sua vez, como território estético e cultural de manifestação, também precisa considerar a presença de corpos diversos.

Além desses dados, segundo Makara e Merino (2021), a área do Design de Moda ainda carece de pesquisas e investigações que priorizem as necessidades dos usuários, visto que as questões relacionadas à estética do produto são, na maioria das vezes, mais valorizadas. Varnier, Fettermann e Merino (2021, p. 56) corroboram essas ideias e consideram que há lacunas nas pesquisas científicas em relação à criação de produto de vestuário que considere o usuário de forma integral, ou seja, a partir da ergonomia e da usabilidade, “principalmente na etapa de criação; dificuldade de identificação de demandas e compreensão do público-alvo; geração de planos de trabalho e gestão visual de projetos, que auxiliem as etapas de desenvolvimento do produto”. Além disso, os autores destacam que a etapa de pós-desenvolvimento, que seria a avaliação do produto desenvolvido com ou sem o usuário, também é uma oportunidade para estudos.

Esse cenário justifica as pesquisas que vêm sendo realizadas no âmbito do Design de Moda no Brasil nos últimos anos, buscando soluções que possibilitem a autonomia e a inclusão das pessoas com deficiência visual. Para Peregrino (2017), a moda inclusiva é aquela que se dedica às pessoas com algum tipo de deficiência e o seu principal objetivo é simplificar o ato de se vestir, levando em conta as necessidades físicas e psicológicas de cada indivíduo, sem renunciar ao conforto, ao design e ao estilo. Além disso, ela busca inovar na criação de suas peças, permitindo um design diferenciado e, muitas vezes, exclusivo, de acordo com as necessidades de cada indivíduo.

O Design inclusivo, que tem por finalidade a concepção de produtos, de ambientes e de serviços usáveis por todos, independentemente de idade, aptidão, dimensão física (perdas de autonomia ou condição de deficiência), tem tido, nos últimos anos, uma grande dimensão no campo da pesquisa. Esse design para todos estuda o maior número de possibilidades de uso, quer de um objeto quer de ambientes e serviços para as mais diversas pessoas.

Nesse ínterim, este estudo propõe a discussão de aspectos inclusivos aplicáveis ao design de moda para pessoas com deficiência visual, buscando fundamentar uma proposta

de vestuário que contemple a autoestima, a praticidade, o conforto e a autonomia desses usuários, sem, entretanto, diferenciá-los dos consumidores em geral, entendendo-os como parte do mercado da moda. Para tanto, ao longo do artigo, serão tecidas perspectivas da moda inclusiva não somente como adequação de vestuário, mas principalmente como experiência estética acessível de moda.

Materiais e Métodos

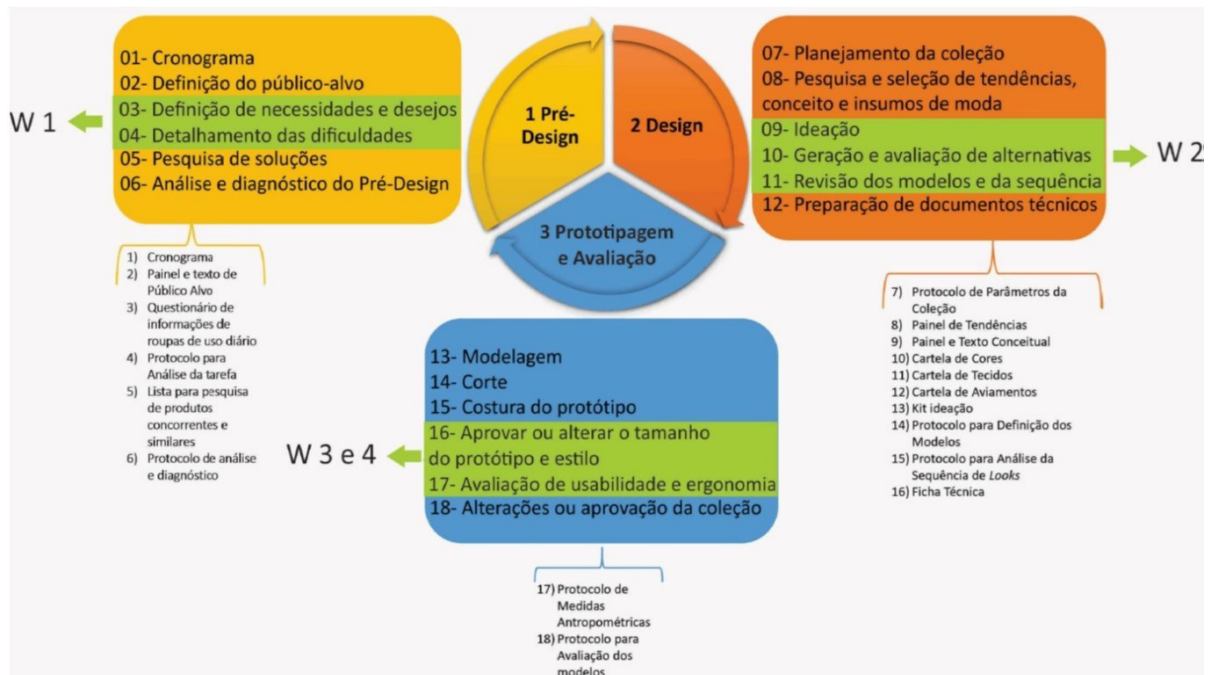
A presente pesquisa é, segundo Gil (1991), de natureza aplicada, pois um método de desenvolvimento de produto de moda foi aplicado com um participante real, gerando produtos que foram por ele avaliados. A abordagem da pesquisa é, assim, qualitativa, já que as contribuições da participante foram transformadas em requisitos do projeto a ser desenvolvido. No que se refere aos objetivos, o estudo é exploratório - além de descrever as necessidades da participante com deficiência visual com relação ao vestuário, as pesquisadoras propõem soluções de moda com funcionalidade para esse público.

Os procedimentos técnicos, por sua vez, perpassam a pesquisa bibliográfica em material já publicado, bem como a realização de um estudo de caso com a aplicação de um método de desenvolvimento de produto de moda com a coparticipação de uma pessoa com deficiência visual. Ainda nessa etapa, foi realizada uma entrevista em profundidade com a participante, com base em uma técnica qualitativa que explora determinado assunto a partir da busca de informações, percepções e experiências das pessoas entrevistadas (Duarte; Barros, 2009). De acordo com Duarte e Barros (2009, p. 63), essa técnica de pesquisa

[...] explora um assunto a partir da busca de informações, percepções e experiências de informantes para analisá-las e apresentá-las de forma estruturada. Entre as principais qualidades dessa abordagem está a flexibilidade de permitir ao informante definir os termos da resposta e ao entrevistador ajustar livremente as perguntas. Este tipo de entrevista procura intensidade nas respostas, não-quantificação ou representação estatística. A entrevista em profundidade é um recurso metodológico que busca, com base em teorias e pressupostos definidos pelo investigador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que deseja conhecer.

Na etapa de criação, fez-se uso do método projetual Co-Wear (Brogin, 2019), o qual, conforme apresentado na Figura 1, a seguir, é composto de três fases, que, por sua vez, se desdobram, cada uma, em seis etapas. Esse método apresenta algumas ferramentas que ajudam o projetista a guiar o processo de design de moda juntamente com o participante com deficiência, objetivando o desenvolvimento de peças ou de uma coleção de moda inclusiva ou funcional, ou seja, focada na inclusão, na acessibilidade, na autonomia, na saúde e no conforto da pessoa com deficiência alvo do projeto.

FIGURA 1 – FASES, ETAPAS E FERRAMENTAS DO MÉTODO CO-WEAR.



Fonte: Brogin, 2019, p. 344.

[Descrição da imagem: fluxograma contendo as etapas do método projetual de design do vestuário, com as fases: pré-design, design e prototipagem e avaliação e as etapas e ferramentas de cada uma das fases].

O método em questão, como destacado em verde na Figura 1, apresenta três momentos de workshop de cocriação, nos quais o designer de moda interage com os participantes com deficiência para entender suas demandas de projeto (workshop 1), criar com ele as soluções de vestuário (workshop 2) e validar os protótipos desenvolvidos (workshop 3). Quando a deficiência é severa, são chamados para esses momentos de cocriação cuidadores e profissionais da saúde que acompanham os participantes. Quando a deficiência é leve e os participantes conseguem se comunicar bem, eles mesmos expressam seus desejos e necessidades, não sendo imperativa a participação de outros *stakeholders*.

Na sequência, apresentam-se brevemente as ferramentas propostas pelo método Co-wear, pois foi através delas que esta pesquisa foi desenvolvida. Destaca-se, contudo, que, considerando os objetivos deste estudo, em especial o desenvolvimento de uma coleção para uma participante específica, nem todas as ferramentas foram aplicadas.

Na primeira etapa, Pré-design, as ferramentas que compõem o Co-wear são: cronograma, painel de público-alvo, questionário de informações de uso diário, protocolo de análise da tarefa do vestir, módulo de testes de aviamentos, lista de pesquisa de produtos concorrentes e similares. A Figura 2, que segue, explicita essas ferramentas.

FIGURA 2 – FERRAMENTAS DA ETAPA 1 DO CO-WEAR.

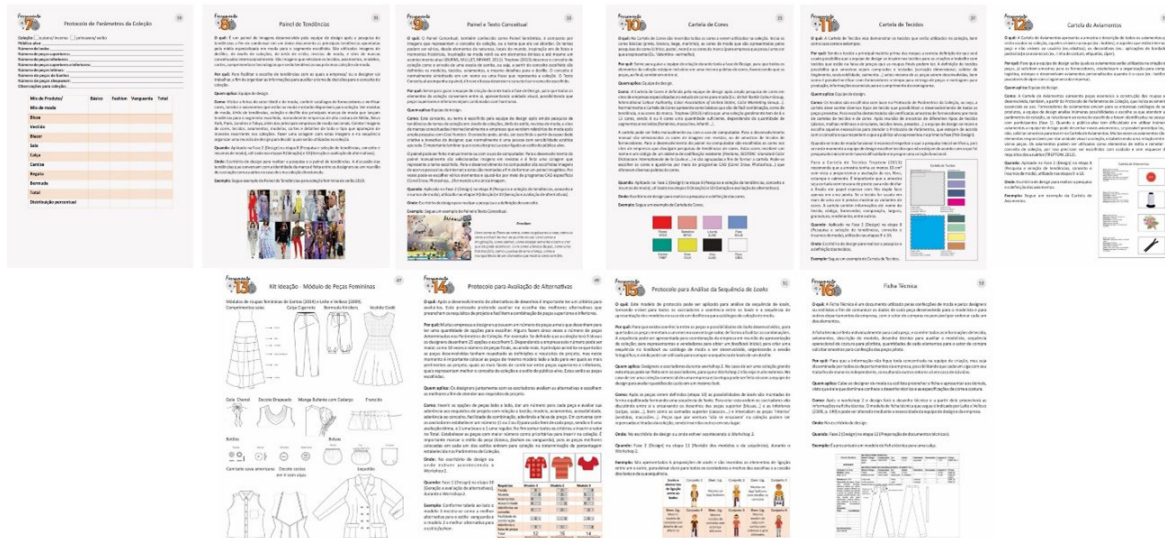


Fonte: Brogin, 2019, p. 351-363.

[Descrição da imagem: Imagem de seis diferentes protocolos que fazem parte das ferramentas para coleta de dados do método Co-Wear]

Na segunda etapa, Design, as ferramentas que acompanham o método são: protocolo de parâmetros de coleção, painel de tendências, painel e texto conceitual, cartela de cores, cartela de tecidos, cartela de aviamentos, kit ideação, protocolo de avaliação das alternativas, protocolo para análise da sequência de looks, ficha técnica, conforme Figura 3, que segue.

FIGURA 3 – FERRAMENTAS DA ETAPA 2 DO CO-WEAR.



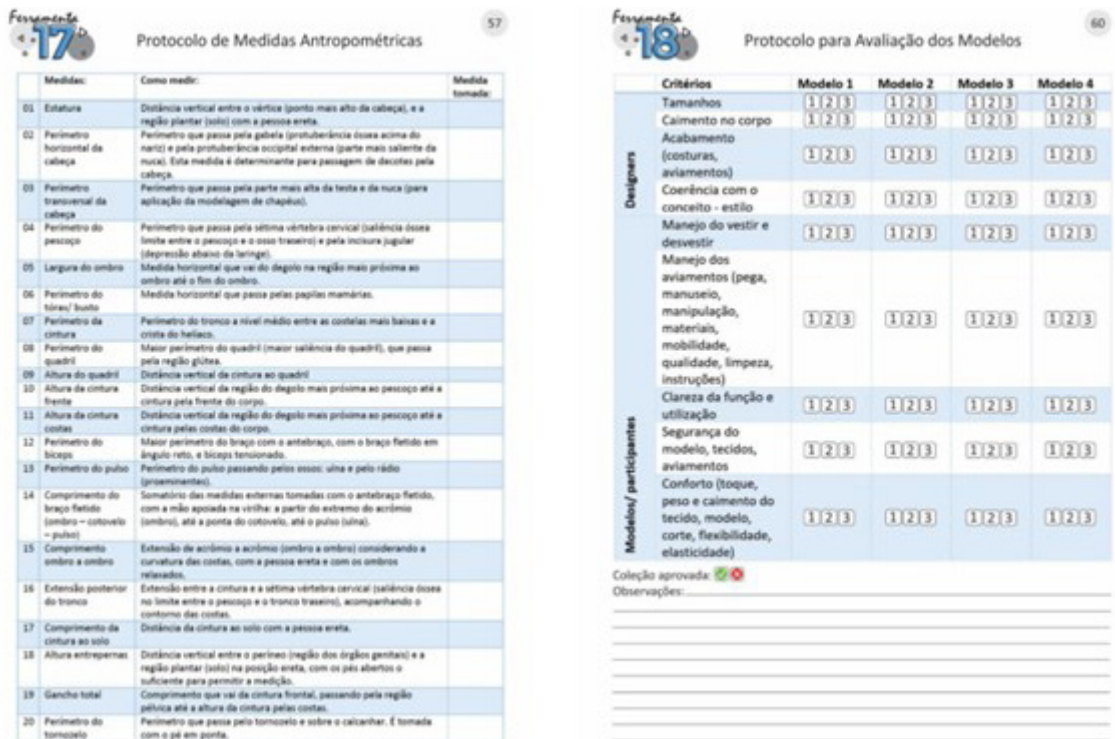
Fonte: Brogin, 2019, p. 368-393.

[Descrição da imagem: Imagem de dez diferentes protocolos que fazem parte das ferramentas para o desenvolvimento de produtos de moda do método Co-Wear. As imagens contêm texto, croquis, tabelas, desenhos e fotos.]

Na terceira etapa, Prototipagem e avaliação, as ferramentas que compõem o método Co-Wear são: protocolo de medidas antropométricas e protocolo de avaliação dos modelos,

como explicita a Figura 4, que segue.

FIGURA 4 – FERRAMENTAS DA ETAPA 3 DO CO-WEAR.



Fonte: Brogin, 2019, p. 398-403.

[Descrição da imagem: Imagem de dois diferentes protocolos que fazem parte das ferramentas para prototipagem e avaliação dos vestuários criados a partir do método Co-Wear]

Apresentados os procedimentos metodológicos, discorre-se, na sequência, acerca da sua efetivação.

Desenvolvimento de coleção de moda inclusiva e o método Co-wear

A metodologia projetual utilizada nesta coleção foi baseada no método Co-wear, que, como já explicitado na seção anterior, é composto por três fases: Pré-design, Design, Prototipagem e avaliação. É importante salientar que, como o trabalho foi realizado no período da pandemia de Covid-19, algumas etapas tiveram que ser adaptadas.

Na 1ª fase, Pré-design, definiu-se um cronograma de trabalho e o público-alvo: uma mulher com cegueira. A escolha metodológica para fins de delimitação incidiu sobre as pessoas com deficiência, encarando-as como:

pessoas como quaisquer outras com protagonismos e [...] que lutam por seus direitos, que valorizam o respeito pela dignidade, pela autonomia individual, pela

plena e efetiva participação e inclusão na sociedade e pela igualdade de oportunidades, evidenciando, portanto, que a deficiência é apenas mais uma característica da condição humana (Brasil, 2011, p. 15).

A concepção da deficiência como narrativa social e identitária está presente na elaboração de cada uma das etapas desta pesquisa. A definição das necessidades e dos desejos foi realizada através de entrevista em profundidade, que foi gravada, transcrita e teve sua utilização autorizada pela entrevistada, Bianca, que é também uma das autoras deste artigo e, portanto, expressa-se como agente e sujeito da pesquisa. Nesse sentido, faz-se referência a Moraes (2014, 2022), que, em seus estudos, desenvolve a perspectiva do “pesquisarCOM”, cuja abordagem entende o “sujeito pesquisador” e o “sujeito pesquisado” como agentes implicados ativamente no ato de pesquisar.

Para Moraes (2022, p. 24), “Fazer pesquisa com os outros e não sobre os outros é uma afirmação ética de estar junto de, em companhia de.” Essa é uma premissa incorporada neste trabalho, uma vez que a presença da pessoa com deficiência visual está sendo engendrada não como categoria analítica, mas como agente protagonista no processo de construção do conhecimento. É interessante desvelar, nesse sentido, os atravessamentos implicados nesses sujeitos, a partir de posições sociais e culturais, que Moraes (2022, p. 26) define como “localizações políticas”:

Nossas localizações políticas não são como uma etiqueta numa roupa. São posições que ocupamos nas relações sociais e que produzem efeitos no mundo. Logo, agem e produzem efeitos nos dispositivos de pesquisa. Há, no pesquisarCOM, um trabalho a ser feito com e a partir de nossas localizações como sujeitos políticos.

Ao criar uma coleção com uma mulher com cegueira, nossa posição diante da pesquisa em moda é costurada e demarcada. Para explicitar ainda mais essas demarcações, por vezes invisíveis, a própria Bianca apresenta os resultados da entrevista:

Nasci com baixa visão, com a Síndrome de Marfan, e perdi a visão do olho esquerdo aos 15 anos e do direito aos 22 aproximadamente. Mesmo assim, gosto de estar na moda, embora as tendências não estejam acessíveis, pois as lojas e blogueiras não descrevem as roupas, portanto, é muito difícil acessar este tipo de informação (Moraes, 2020).

Em concepções calcadas no senso comum, as mulheres com deficiência visual não são encaradas como consumidoras de moda pelo fato de não enxergarem. Por outro lado, o trecho aponta o interesse da entrevistada por tendências, campanhas descritivas e informações de moda acessíveis. Assim, demonstra alguns fatores impeditivos do acesso de mulheres com deficiência visual à moda. A partir disso, cabe questionar: Será que as mulheres com cegueira não se interessam pela moda? Ou será que a moda não tem considerado de forma efetiva o interesse dessas mulheres?

A deficiência visual permite significar o mundo para além dos códigos visuais. Nesse sentido, em *Uma câmera escura atrás de outra câmera escura* (2001), o fotógrafo com cegueira Evgen Bavcar (2001) revela significados invisíveis de sua arte. Para ele, através de

suas câmeras escuras, os significados não estão no que se vê, mas no que se manifesta. Nessa perspectiva, a moda como uma forma de expressão do mundo permite que se possam criar peças trabalhadas com movimento, texturas e modelagens diferenciadas.

As questões sociais de sustentabilidade e diversidade têm atravessado a contemporaneidade e, nesse contexto, a moda inclusiva surge como um segmento a ser explorado. As tecnologias assistivas incorporadas à moda possibilitam a confecção de etiquetas em braile e/ou etiquetas com códigos QR, contendo as descrições e informações básicas sobre a peça. Além disso, aplicativos que descrevem as cores das roupas que pessoas com deficiência visual estão vestindo também surgem como possibilidades de acesso. Essas iniciativas, bem como a confecção da coleção proposta ao longo do presente artigo, estão entrelaçadas à necessária transformação da moda, enquanto manifestação estética e narrativa cultural acessível, na qual pertençam os mais diversos corpos e identidades.

Esses pressupostos teóricos estão ancorados aos aspectos subjetivos do estilo de Bianca, como explicita o excerto a seguir:

Eu considero que tenho um estilo mais básico que prioriza o conforto. Mas, percebo influências de outros estilos, porque gosto de pensar que nós somos feitos dessas diferenças. Eu gosto de peças com detalhes mais delicados, caimentos nos ombros, rendas, leveza, fluidez com um ar meio “riponga”. Mas, eu gosto de misturar algumas tendências que tive acesso e achei que funcionaram para mim como peças acinturadas, calças de cintura alta, peças pantacourt. Gosto de peças únicas como macacões ou vestidos, porque consigo combinar com mais facilidade (Moraes, 2020).

Ao afirmar as diferentes influências que atravessam seu estilo, Bianca remete ao entendimento da deficiência como característica identitária. É interessante perceber essa fluidez, e não linearidade, sendo manifesta em sua relação com as cores. A entrevistada tem cegueira adquirida, portanto possui lembrança do colorido, às vezes, ainda consegue distinguir as cores claras e escuras. Bianca gosta de “tons de azul, verde militar, tons de rosa, marsala, preto, branco. Eu amo os contrastes entre tons mais escuros e tons mais claros. Ou entre tons mais intensos e neutros”. E sobre os acessórios, afirma:

Meus dois acessórios inseparáveis são meus óculos e minha bengala cor de rosa. Gosto de acessórios mais delicados como “pontos de luz” no look, sempre uso brincos pequenos e delicados, gosto de colar tipo “chokers” e gosto de usar dois com texturas diferentes juntos. Eu sou muito apaixonada por uma mochila jeans com estampa étnica, pois acho ela prática e confortável. Quando troco, opto por bolsas menores com alças mais longas, pois consigo cruzar a alça no corpo e me sinto mais segura e consigo ficar com as mãos mais livres. Meus calçados são sempre os mais confortáveis possíveis e com solados que me permitam sentir o chão: tênis, alpargatas, sapatilhas, sapatos presos no tornozelo (Moraes, 2020).

A partir dos dados coletados na entrevista, foram detalhadas as dificuldades e as

possibilidades, sendo realizada a pesquisa de possíveis looks. Os looks iniciais sugeridos foram os seguintes:

1. um macaquinho pantacourt, jaqueta jeans, alpargata, brincos pequenos, colar chokers e mochila;
2. uma blusinha mais soltinha, tipo “ciganinha”, de ombro caído ou uma blusinha com algum detalhe, como renda crua (no mesmo tom da peça), lastex com pequenos detalhes nas mangas, nas costas ou no colo; calça pantacourt acinturada, com alguma amarração na cintura, ou calça jeans rasgada; sapato preso no tornozelo e brincos pequenos.

Esses looks foram sugeridos para Bianca, que os aprovou. Na sequência, seguiu-se para a segunda fase da metodologia Co-wear, a do design, que consiste, inicialmente, no planejamento da coleção, em pesquisa de tendências e insumos.

A pesquisa de tendências (Figuras 5 e 6) foi apresentada, de forma online, com a descrição das peças, dos tecidos e detalhes para a entrevistada.

FIGURA 5 - PESQUISA DE TENDÊNCIAS.



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de imagens do Pinterest.

[Descrição da imagem: são cinco fotografias de mulheres com macacões de várias cores com amarrações e modelagem fluida.]

FIGURA 6 - PESQUISA DE TENDÊNCIAS.



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de imagens do Pinterest.

[Descrição da imagem: são quatro fotografias de mulheres com blusas e vestidos com babados estilo despojado e cores neutras.]

Após a aprovação das peças por Bianca, passou-se para a etapa da ideação, que também foi apresentada de forma online. A Figura 7, que segue, traz os croquis das peças propostas.

FIGURA 7 - CROQUIS DO VESTIDO, BLUSA E PANTACOURT.



Fonte: Acervo das autoras.

Com a aprovação de Bianca, foram realizados os croquis definitivos e os desenhos técnicos (Figuras 8, 9 e 10):

FIGURA 8 - DESENHO TÉCNICO DO VESTIDO FRENTE E VERSO.



Fonte: Acervo das autoras.

FIGURA 9 - DESENHO TÉCNICO DA BLUSA E DA PANTACOURT FRENTE E VERSO.



Fonte: Acervo das autoras.

É importante salientar que, nas conversas com Bianca, ela lembrou de uma jaqueta que era reversível, o que facilitava a usabilidade. Dessa forma, foi incluída na proposta uma jaqueta jeans reversível, conforme desenho técnico a seguir.

FIGURA 10 - DESENHO TÉCNICO DA JAQUETA FRENTE E VERSO.

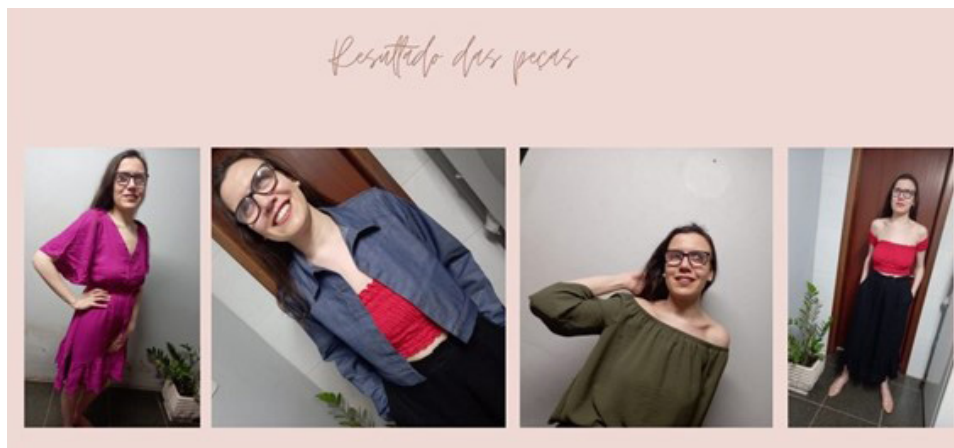


Fonte: Acervo das autoras.

Na última fase do projeto, a de prototipagem e avaliação, foram tomadas as medidas de Bianca (essa etapa foi realizada por um familiar, dadas as indicações de afastamento em função da Covid-19), confeccionadas as roupas e encaminhadas para serem provadas. Importante informar que as roupas foram confeccionadas por uma acadêmica do curso de Moda e bolsista de Iniciação Científica. A primeira prova das roupas, pelo fato de não ter sido

realizada presencialmente em virtude da pandemia, foi fotografada (Figura 11) e foram realizadas observações de ajustes em algumas peças, que foram encaminhadas para a designer responsável pela confecção.

Figura 11 – Primeira prova das peças.



Fonte: Acervo das autoras.

[Descrição da imagem: quatro fotos de Bianca vestindo as peças: o vestido, a jaqueta, a blusa e a pantacourt.]

As roupas possuem atributos físicos (roupas reversíveis que apresentam conforto na vestibilidade e flexibilidade para o usuário) que favorecem e facilitam a rotina da pessoa com deficiência visual, tanto no processo de escolha como do uso das peças. Os atributos foram utilizados mantendo a preocupação com a estética da peça, uma vez que a entrevistada relatou ter uma preocupação com o aspecto elegante e estético das roupas que veste.

As peças foram confeccionadas com elásticos, tecidos leves e confortáveis para melhor adaptação de Bianca. Ainda foram consideradas cores de que ela mais gosta: o vestido em um tom marsala; a jaqueta azul reversível; a blusinha verde militar e a calça pantacourt preta. A tendência pantacourt foi escolhida, pois o modelo com a barra mais larga no meio da canela possibilita conforto e estilo. Além disso, o comprimento da peça auxilia na mobilidade com a bengala. Destaca-se, também, a confecção de uma peça reversível, que tem a possibilidade de ser usada dos dois lados, conforme supramencionado.

Após os acertos, as roupas foram encaminhadas para Bianca, que realizou a prova final e a aprovação das peças. Depois de aprovadas, as peças foram confeccionadas e foi realizado um editorial de moda no Museu Nacional do Calçado com o fotógrafo de moda Alex Ramirez. Esse local foi escolhido por ser um espaço artístico e cultural, situado no Câmpus I da Universidade Feevale, na cidade de Novo Hamburgo. Além disso, na ocasião, estava acontecendo, no Museu, uma exposição comemorativa aos 100 anos da estilista brasileira Zuzu Angel. A exposição foi pensada com recursos de acessibilidade, como roupas confeccionadas com diferentes texturas e aviamentos e que podiam ser manuseadas, textos em Braille e em fonte ampliada, maquete tátil do espaço expositivo e códigos QR, por meio dos quais era possível acessar, atra-

vés de telefone celular, as descrições de cada peça da exposição⁵. Ao explicitar a escolha, aqui, demarcam-se novamente as “localizações” políticas dos sujeitos expressas por Moraes (2022).

O resultado dessa criação pode ser observado nos painéis a seguir (Figuras 12, 13, 14 e 15), que mostram, de forma sintética, o processo e o desenvolvimento da coleção: as imagens de referência, croquis, desenhos técnicos e o editorial de moda.

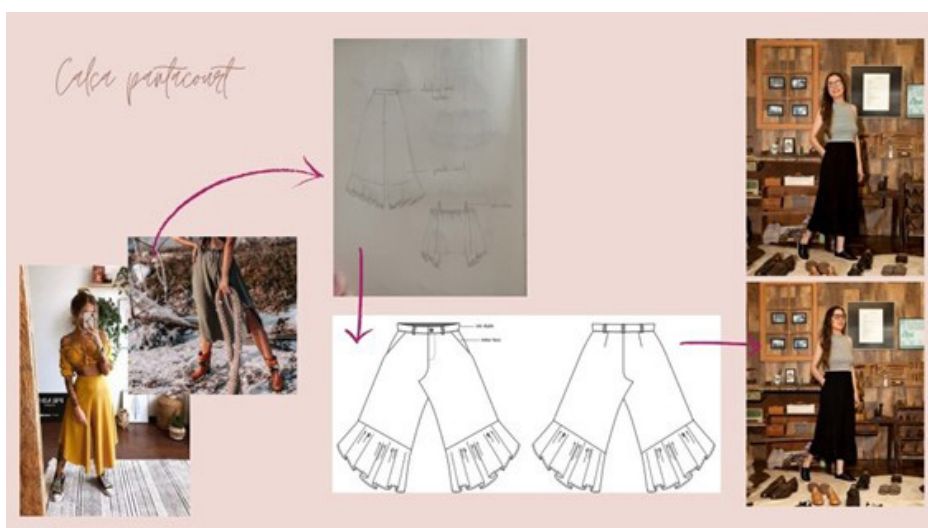
FIGURA 12 - RESULTADOS DO VESTIDO.



Fonte: Acervo das autoras. Fotógrafo Alex Ramirez.

[Descrição da imagem: montagem com a imagem de referência, croqui, desenho técnico e duas fotos do editorial. Bianca aparece com o vestido marsala: na primeira foto, anda com sua bengala cor de rosa em uma das salas do museu. Na segunda foto, está pousando com as mãos na cintura.]

FIGURA 13 - RESULTADOS DA PANTACOURT.



Fonte: Acervo das autoras. Fotógrafo Alex Ramirez.

[Descrição da imagem: montagem com a imagem de referência, croqui, desenho

⁵ Sobre museus e acessibilidade para pessoas com deficiência visual, indica-se a leitura do artigo ROBINSON, Danieli et al. Acessibilidade continuada para pessoas com deficiência visual: desafio aos espaços culturais e artísticos da cidade de Novo Hamburgo/RS. In: SCHEMES, Claudia; CONTE, Daniel (Orgs.). **PET: Interdisciplinaridade e produção de sentidos**. Novo Hamburgo: Editora Feevale/FNDE, 2022. Disponível em: file:///C:/Users/0000896/Downloads/DOC-20221206-WA0006..pdf. Acesso em 07/10/2023.

técnico e duas fotos do editorial, nas quais Bianca veste pantacourt preta, está com uma das mãos no bolso e parada em frente à bancada do sapateiro]

FIGURA 14 - RESULTADOS DA JAQUETA.



Fonte: Acervo das autoras. Fotógrafo Alex Ramirez.

[Descrição da imagem: montagem com a imagem de referência, croqui, desenho técnico e duas fotos do editorial. Bianca usa a jaqueta reversível: na primeira foto, está sentada com a mão apoiada sobre as pernas e vista de lado. Na segunda foto, Bianca posa de pé com uma mão no bolso e outra no cabelo em frente ao cartaz da exposição sobre Zuzu Angel.]

FIGURA 15 - RESULTADOS DA BLUSA.



Fonte: Acervo das autoras. Fotógrafo Alex Ramirez.

[Descrição da imagem: montagem com a imagem de referência, croqui, desenho técnico e duas fotos do editorial. Bianca usa a blusa verde militar ombro a ombro: Na primeira foto,

aparece de pé com as mãos nos bolsos em frente ao cartaz da exposição. Na segunda foto, está com a mão na cintura e com a outra mão como se tateasse alguma peça da exposição.]

O Método de Cocriação de Moda Funcional Co-Wear, bem como a perspectiva do “pesquisarCOM” permitiram às autoras estarem muito próximas de uma participante real com deficiência visual, que trouxe, a todo momento, informações cruciais para o desenvolvimento do projeto, requisitos, experimentações e validações que enriqueceram o processo e o conduziram de maneira a atingir realmente seus objetivos.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, a moda e a deficiência visual costuraram-se como narrativas estéticas e culturais. Em uma perspectiva inclusiva, destaca-se, a moda permite considerar a presença das diferenças em uma coleção tecida a partir da escuta de uma mulher com cegueira. A criação foi sendo costurada pelos fios do conforto, do estilo e da identidade. O conforto, trazido pela entrevistada como importante nas suas composições, está expresso nas escolhas dos tecidos e na fluidez das peças, fazendo referência, também, à fluidez das identidades e das diferenças. A cor marsala do vestido e a verde militar da blusa acabaram por colorir os looks com tons de estilo e expressividade. É interessante pontuar que, no imaginário de Bianca, o marsala está expresso como um rosa mais intenso ou, ainda, um tom de vermelho rosado, enquanto o verde militar aparece como um tom mais fechado e escuro.

Essa elaboração estética das cores foi construída a partir de descrições, reafirmando a importância do acesso de pessoas com deficiência visual à moda, através de ações inclusivas. Além disso, as cores compõem a recriação das peças imaginadas por Bianca, que estão sendo costuradas com tons de autoestima, subjetividade e identificação. Essas cores, representadas apenas em seu imaginário, através da materialidade da coleção, passaram a estar manifestas em seu corpo e, assim, expressando sua identidade. O casaco azul reversível e a calça pantacourt preta de cintura alta exprimem soluções da ergonomia inclusivas e tendências de moda acessíveis. O aspecto reversível permite maior autonomia, independência e versatilidade. Na entrevista em profundidade, a bengala tátil cor de rosa surgiu como item essencial na composição dos looks, por isso a escolha da modelagem pantacourt com as barras alargadas no meio da canela, possibilitando a mobilidade atrelada às tendências.

Nesse sentido, a proposição de vestuário inclusivo representa um avanço nas áreas da Moda e do Design, na medida em que possibilita que os conceitos de ergonomia, conforto e usabilidade sejam aplicados e possam servir de estímulo para o desenvolvimento de soluções de moda construídas com pessoas com deficiência.

Ao longo da pesquisa, constatou-se que, mesmo com toda a tecnologia atualmente existente no mercado, ainda há muito a ser explorado e estudado no que diz respeito ao design de moda inclusivo. Faz-se necessária a ampliação desse mercado, expandindo o desenvolvimento de produtos com o foco no público com deficiência visual, vislumbrando-o como consumidor e parte do mercado de moda. A disposição de produtos acessíveis, respeitando

e garantindo a satisfação de consumidores diversos, é imprescindível para assegurar a independência, a privacidade e as possibilidades de escolha, como prevê a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

A moda concebida como linguagem acessível retrança significados estéticos e culturais, vislumbram-se, assim, as mulheres com deficiência visual como consumidoras de tendências de moda tecidas pelas mais diversas identidades. Essas são costuras invisíveis que atravessaram a coleção, bem como os corpos e os olhares da sociedade.

Referências

AGNU - ASSEMBLEIA GERAL DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 10 out. 2023.

BAVCAR, Evgen. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. In: SOUSA, Edson Luiz André de; ELIDA, TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (Orgs.) **A Invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

BRASIL. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência**: decreto legislativo nº 186, de 09 de julho de 2008; decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009. -- 4. ed., rev. e atual. – Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, 2011. Disponível em: <https://cdhpf.org.br/wp-content/uploads/2016/12/convencaopessoascomdeficiencia.pdf>. Acesso em: 05 set. 2023.

BRASIL. Decreto Nº 6.949 de 25 de agosto de 2009. **Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Decreto/D6949.htm. Acesso em: 10 jul. 2023.

BRASIL. Lei Nº 13146, de 06 de junho de 2015. **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm. Acesso em: 10 jul. 2023.

BROGIN, Bruna. **Método de Design para Cocriação de Moda Funcional para Pessoas com Deficiência**. 2019. 411 f. Tese (Doutorado) - Curso de Design, Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

DUARTE, J; BARROS, A. (org.) **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2009.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Pessoas com deficiência**. 2010. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/>

populacao/20551-pessoas-com-deficiencia.html . Acesso em: 20 dez. 2022.

MAKARA, Elen; MERINO, Giselle S. A. D. Coleta de dados sobre o usuário do produto de vestuário: identificação de técnicas e ferramentas. **Estudos em Design** (online). Rio de Janeiro: v. 29. n. 2. 2021, p. 94 – 113.

MORAES, Bianca: depoimento [set 2020]. Entrevistadores: R. Moreira e C. Schemes. Novo Hamburgo, 2020, on-line. Entrevista concedida ao Projeto Moda e inclusão: design e indumentária para pessoas com deficiência visual.

MORAES, Márcia. Do “pesquisarCOM” ou tecer e destecer fronteiras. In: BERNARDES, Anita Guazzelli; TAVARES, Gilead Marchezi; MORAES, Márcia. **Cartas para pensar: políticas de pesquisa em psicologia**. Vitória: EDUFES, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/1630/1/Cartas%20para%20pensar%20politicass%20de%20pesquisa%20em%20psicologia.pdf>. Acesso em: 05 set. 2023.

_____. PesquisarCOM: permanências e reparações. In: SILVEIRA, Marília; MORAES, Marcia; QUADROS, Laura Cristina de Toledo (orgs) **PesquisarCOM: caminhos férteis para a pesquisa em psicologia**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Nau Editora, 2022.

PEREGRINO, Fernanda. **Moda inclusiva: facilitando a vida de pessoas com deficiência**. Disponível em: <https://respostas.sebrae.com.br/moda-inclusiva-facilitando-a-vida-de-pessoas-com-deficiencia/> Acesso em: 18 set. 2017.

ROBINSON, Danieli; MORAES, Bianca Reis de; BARTH, Maurício; RUEDA, Laura Ribero. Acessibilidade continuada para pessoas com deficiência visual: desafio aos espaços culturais e artísticos da cidade de Novo Hamburgo/RS. In: SCHEMES, Claudia; CONTE, Daniel (orgs.). **PET: Interdisciplinaridade e produção de sentidos**. Novo Hamburgo: Editora Feevale/FNDE, 2022. Disponível em: <file:///C:/Users/0000896/Downloads/DOC-20221206-WA0006..pdf>. Acesso: em 07 out. 2023.

VARNIER, Thiago; FETTERMANN Diego de Castro; MERINO, Giselle Schmidt Alves Dias. Processo de desenvolvimento de produtos no vestuário: uma revisão sistemática de modelos de auxílio à prática projetual de produtos de moda. **Gestão & Tecnologia de Projetos**. São Carlos, v16, n2, 2021. p.41-58. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gestaodeprojetos/article/view/171529>. Acesso em: 03 mar. 2023.

Revisora do texto: Sofia Schemes Prodanov. Graduada em Letras, Mestra em Processos e Manifestações Culturais. Universidade Feevale. 2023 E-mail: prodanovsofia@gmail.com

Tamanho zero, a epidemia da magreza

Size Zero, the thinness epidemic

Carla Cristina Garcia¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5075-3129>

Vanessa Rozan da Silveira²

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7184-390X>

[[resumo](#)] Este artigo analisa o retorno da estética do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 nos desfiles de moda (2022/2023), que recuperaram a estética da maquiagem, das roupas e da extrema magreza nas modelos. O estudo observa o impacto dessa tendência, destacando o desaparecimento de corpos *plus size* em desfiles internacionais, a mudança nos corpos das influenciadoras e o aumento de publicações sobre corpos magros e procedimentos estéticos em redes sociais, especialmente no TikTok. Os objetivos gerais incluem investigar como a moda e as redes sociais influenciam a percepção de beleza e padrões corporais. Especificamente, o texto examina a representação de corpos *midsized* e *plus size* nas passarelas e a cultura da magreza promovida por influenciadores e celebridades. A metodologia utilizada envolve a análise de dados de desfiles de moda, relatórios de inclusão e tendências em redes sociais como o TikTok. O estudo compara o atual ressurgimento do padrão de magreza extrema com o movimento *heroin chic* dos anos 1990. As considerações finais apontam para um retrocesso na pluralidade de corpos, criticando a promoção de corpos magros como ideal de beleza e alertando para os riscos associados a distúrbios alimentares e procedimentos estéticos.

[[palavras-chaves](#)] **Moda. Extrema magreza. Corpos plus size. Influenciadores. Redes sociais.**

¹ Pós-doutorado pelo Instituto José María Luis Mora, Cidade do México, México (2004) como bolsista da Fapesp, doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP (2000), mestra em Ciências Sociais pela PUC-SP (1991), graduada em Ciências Sociais pela PUC-SP (1988). Atualmente é professora assistente doutora da PUC-SP e professora titular da Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Tem experiência na área de Sociologia de Gênero, Estudos Feministas e Lazer Urbano, atuando principalmente nos seguintes temas: gênero, mulheres, condição social, relações sociais e políticas sociais.

² Possui graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (2001) e pós-graduação em Semiótica Psicanalítica pela PUC COGEAE. Completou seu mestrado em Semiótica e Comunicação em 2017 com uma tese que observa o padrão de beleza entre os corpos das mulheres no Instagram. Atualmente, dedica-se a completar seu doutoramento em Psicologia Social, também na PUC-SP, sob a orientação da Professora Doutora Carla Cristina Garcia, em que analisa como a inteligência artificial impacta no consumo de beleza. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Visual, atuando principalmente nos seguintes temas: mulher, corpo, moda, beleza, feminismo, padrões de beleza, redes sociais e mercado de consumo.

[abstract] This article analyzes the return of late 1990s and early 2000s aesthetics in fashion shows (2022/2023), which have revived the makeup, clothing styles, and extreme thinness of models from that era. The study observes the impact of this trend, highlighting the disappearance of plus size bodies in international fashion shows, the change in influencers' bodies, and the increase in publications about thin bodies and aesthetic procedures on social media, especially TikTok. The general objectives include investigating how fashion and social media influence perceptions of beauty and body standards. Specifically, the text examines the representation of midsize and plus size bodies on runways and the culture of thinness promoted by influencers and celebrities. The methodology used involves analyzing data from fashion shows, inclusion reports, and social media trends such as TikTok. The study compares the current resurgence of the extreme thinness standard with the heroin chic movement of the 1990s. The final considerations point to a setback in body diversity, criticizing the promotion of thin bodies as the beauty ideal and warning about the risks associated with eating disorders and aesthetic procedures.

[keywords] **Fashion. Extreme thinness. Plus size bodies. Influencers. Social media.**

Recebido em: 31-03-2024.

Aprovado em: 22-07-2024.

A reemergência da magreza extrema

O primeiro semestre de 2023 destacou uma tendência preocupante de uniformidade corporal, com a esmagadora maioria das modelos apresentando tamanhos de roupa muito pequenos, refletindo um padrão de beleza restritivo e muitas vezes inalcançável. Esse padrão, descrito como *Paris Thin*, reafirma uma estética de magreza extrema que remonta aos finais dos anos 1990 e início dos anos 2000, um período marcado pela tendência *heroin chic*. A reemergência dessa estética pode ser vista como parte de um ciclo maior de padrões de beleza, que periodicamente voltam ao foco, influenciando tanto a indústria da moda quanto a sociedade em geral.

Além dos desfiles, é preciso avaliar o impacto das redes sociais, especialmente plataformas como o TikTok, na disseminação e amplificação dessas tendências estéticas. Com uma base de usuários jovem, o TikTok tornou-se um vetor importante para a disseminação de padrões de beleza, frequentemente promovendo a magreza como um ideal de corpo desejável. As consequências dessas representações são vastas, influenciando não apenas a moda, mas também a saúde mental e física dos jovens, que estão expostos a um fluxo constante de conteúdos que glorificam a magreza extrema.

Um outro fenômeno a ser observado é o *fat washing*, em que marcas de moda se engajam em práticas de inclusão superficial, apresentando uma ou poucas modelos de tamanhos maiores sem realmente comprometer-se com a diversidade corporal. Esse comportamento reflete uma abordagem cínica, em que a diversidade é usada como ferramenta de *marketing*, sem um compromisso real com a mudança estrutural na indústria.

Assim, o objetivo deste artigo é explorar a representação dos corpos femininos na moda e nas redes sociais, destacando o retorno de padrões estéticos extremamente magros e a influência desses padrões na sociedade contemporânea. Especificamente, busca-se analisar as tendências de moda e beleza apresentadas nas semanas de moda internacionais e nas redes sociais; investigar a representação e inclusão de diferentes tipos de corpos nos desfiles de moda e nas mídias sociais, com foco no padrão de magreza extrema; contextualizar essas tendências dentro de um movimento de contra-ataque cultural aos avanços feministas; e examinar o impacto dessas representações na saúde mental e física das mulheres, incluindo o aumento de transtornos alimentares.

A análise baseia-se em uma abordagem metodológica que integra dados quantitativos e qualitativos. Isso inclui a coleta de estatísticas sobre a presença de diferentes tipos de corpos nas semanas de moda de 2023; a análise de conteúdo em redes sociais como o TikTok, focando em *hashtags* e tendências que promovem padrões de magreza; a revisão de literatura e estudos anteriores sobre o impacto da indústria da moda e da beleza na percepção corporal das mulheres; e uma análise comparativa histórica, utilizando o conceito de *backlash* para contextualizar as mudanças nos padrões de beleza e suas consequências sociais e psicológicas.

Utilizando como referencial teórico autoras, como Susan Faludi (2001), Naomi Wolf (2023) e Susan Bordo (2003), o artigo faz uma análise crítica das práticas atuais na moda e nas redes sociais, explorando como elas perpetuam padrões de beleza limitantes e as implicações desses padrões para a sociedade contemporânea. Ao examinar o histórico e o contexto cultural dessas tendências, pretende fornecer uma compreensão aprofundada dos desafios enfrentados pela inclusão e diversidade na moda e das consequências psicológicas e sociais de um ideal de beleza tão restrito.

A magreza na moda

As semanas de moda internacionais apresentaram coleções de outono e inverno no primeiro semestre do ano e primavera e verão entre setembro e outubro, mostrando roupas, texturas, modelagens e acessórios que influenciam o mercado global de consumo. A cada temporada, os desfiles iniciam pela apresentação da moda masculina, são seguidos pelos *shows* de alta costura feminina e, por fim, desfilam as marcas de moda feminina no *prêt-à-porter*.

Entre fevereiro e março de 2023, os desfiles femininos mostraram as roupas para o outono e inverno entre Nova Iorque, Milão, Londres e Paris e foram apresentados 9.184 *looks* em 219 *shows*. No segundo semestre, para os desfiles de primavera e verão, foram apresentados 9.584 *looks* entre 230 *shows*. Alguns meses, após o fim da temporada de desfiles, o *site* da *Vogue Business* emitiu um relatório de inclusão que apresentou contagem de tamanhos de corpos que apareceram em todos os desfiles internacionais do Hemisfério Norte.

No primeiro semestre de 2023, Lucy Maguire, Mahila Schoaib e Ezreen Benissan (2023) ressaltam que 95,6% das roupas apresentadas desfilaram em corpos de tamanho americano de roupa de 0 a 4 (no Brasil 34 a 38) seguido de 3,8% de *looks* desfilados em modelos de corpos medianos (tamanho americano entre 6 e 12, no Brasil 40 a 44) e, 0,6% de modelos *plus size* (tamanho americano 14+, no Brasil tamanhos maiores do que o 46). A diferença foi maior nas cidades de Londres e Nova Iorque.

O segundo semestre acompanhou a tendência de corpos muito magros, conhecidos como *Paris Thin*³, e o relatório, conforme Zoe Anastasiou (2023), apresentou uma manutenção dos números, com oscilação pequena em relação à temporada anterior, 95,2% dos *looks* foram apresentados em corpos de tamanho 0 a 4, 0,9% eram de tamanho grande (tamanho americano 14 ou mais) e 3,9% eram de tamanho médio (tamanho de 6 a 12). A pluralidade de corpos é maior em marcas independentes, enquanto nas grandes *maisons* ela é mínima ou nula.

Não é de hoje que modelos esqueléticas são usadas para desfilarem. A roupa construída e criada para uma apresentação sempre foi para o corpo magro, mas entre 2015 e 2019, os números de pluralidade de corpos em desfiles pareciam caminhar para uma aproximação com os corpos femininos existentes. É só voltar um ano para entender a queda brusca.

A diferença entre o primeiro e o segundo semestres de 2023 pode dar a ideia de que essa oscilação é pequena e os corpos *midsize* e *plus size* sempre tiveram números inexpressivos, porém basta comparar os corpos *plus size* e *midsize* presentes nos desfiles de 2022 em relação aos dos desfiles de 2023, a queda, conforme Bonnie Langedijk (2024), foi de 24%, sendo que somente 68 marcas incluíram uma modelo de uma das categorias acima, enquanto 90 marcas incluíram as mesmas categorias em 2022. Na lista das marcas mais luxuosas, apenas uma modelo *plus size* ou *midsize* foi incluída em apresentações de 50 a 75 *looks*. O nome dessa falsa inclusão é *fat washing*⁴.

Desde a temporada de desfiles de 2022, observa-se o retorno da moda do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, trazendo referências tanto de maquiagem – como sobrancelhas finas ou descoloridas, contorno labial mais escuro do que o batom – quanto de roupas usadas no período e, por consequência, os corpos que foram moda durante esses anos.

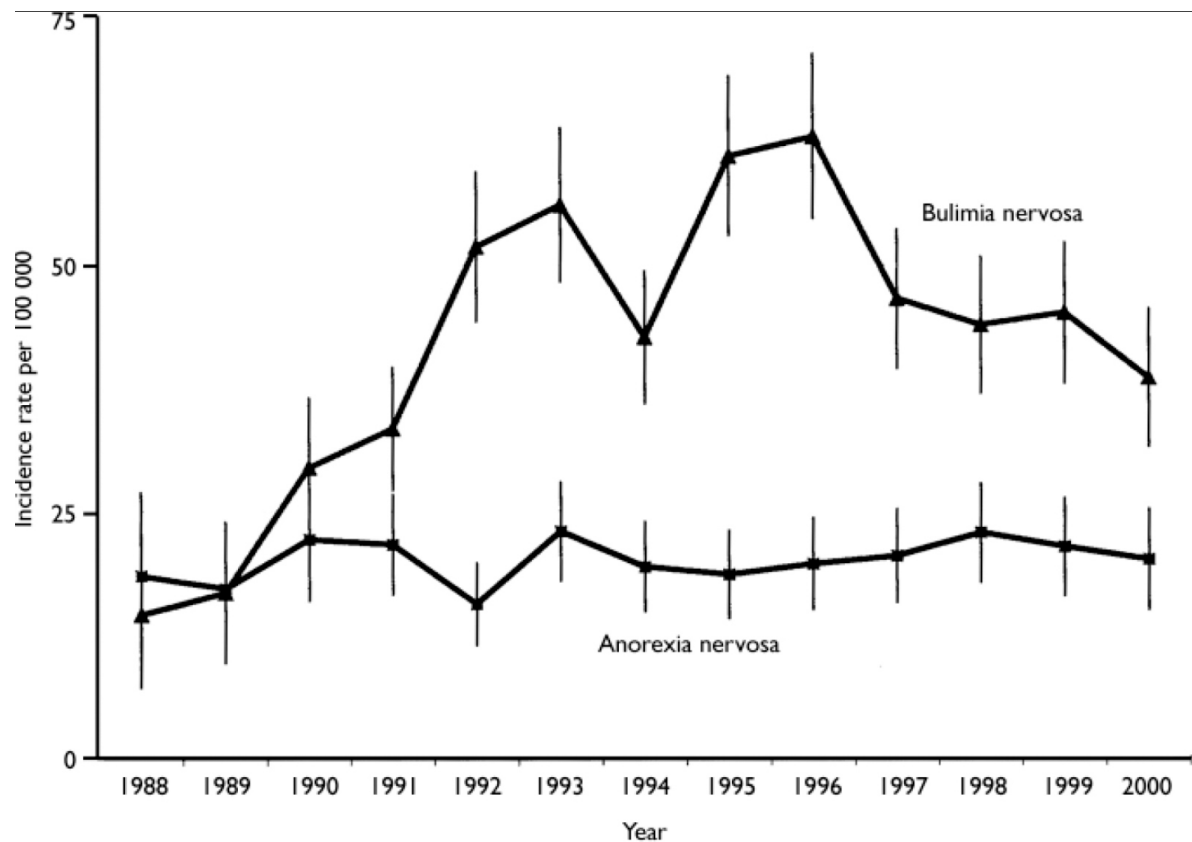
Para citar apenas dois exemplos, a grife italiana MiuMiu trouxe a minissaia de pregas de cintura baixa, desfilando exemplares dessa modelagem em corpos de extrema magreza, enquanto a marca Coperni viralizou ao construir um vestido ao vivo no corpo da modelo Bella Hadid, que entrou apenas de calcinha na passarela e teve sua figura esculpida por um *spray* que, ao secar, tornava-se um tipo de tecido; os vídeos e fotos do desfile alcançaram a marca de 23 milhões de dólares em mídia espontânea, segundo Clementina Bianchi (2022). O corpo determinava a modelagem da roupa.

É importante ressaltar que, no final dos anos 1990, a tendência conhecida como *heroin chic* (ou heroinômana chique) determinou o padrão de beleza. A estética era a de modelos de corpos muito magros, numa alusão aos dos viciados em heroína. A primeira supermodelo que trouxe essa estética foi Gia Carangi nos anos 1980, e depois, nos anos 1990, a representante que melhor ilustra a tendência é Kate Moss. Logo após a moda do *heroin chic*, foi possível observar, na década seguinte, um aumento nos números de incidência de casos de anorexia (figura 1), bulimia e outros transtornos alimentares.

³ Segundo Katherine L. Record (2016), *Paris Thin* é o nome dado aos corpos extremamente magros presentes nas passarelas, pois a França é o epicentro da moda internacional.

⁴ *Fat washing* é um termo usado pelo Professor Paolo Volonté (2023) em seus estudos sobre corpo e moda.

FIGURA 1 - CASOS DE ANOREXIA NERVOSA



FORNTE: CURRIN, Laura *et al.* Time trends in eating disorder incidence. **Cambridge University Press**, London, 2 jan. 2018. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/the-british-journal-of-psychiatry/article/time-trends-in-eating-disorder-incidence/13DCB26A064CB2634CA4EF8CD8367A4D/>. Acesso em: 27 mar. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Desde o seu surgimento, a profissão de modelo sempre esteve ligada ao corpo magro. Em 1920, elas eram chamadas de manequins como os moldes de construção das roupas usados pelos estilistas fazendo delas manequins vivos. O debate em torno do tamanho dos corpos das modelos e seu impacto direto nas mulheres tem mais de 100 anos. Diversos esforços para combater a presença de um único tipo de corpo foram feitos desde então. Em 2006, conforme Selina Sykes (2017), a Associação Espanhola de Estilistas de Moda decidiu recusar modelos abaixo do peso e com Índice de Massa Corporal (IMC) inferior a 18 na moda madrilenha. Em 2017, os grupos de luxo LVMH e Kering, segundo Dominique Vidalon (2017), assinaram o compromisso de proibir *casting* de modelos abaixo de 16 anos e abaixo do tamanho zero americano ou 32 francês.

A cultura da magreza não ocupa somente as passarelas. Celebridades e influenciadoras de comportamento apresentaram mudanças significativas em seus corpos antes e depois da pandemia de COVID-19. Um dos maiores exemplos dessa mudança foi como a influenciadora Kim Kardashian, que conta com 364 milhões de seguidores no Instagram, apareceu visivelmente mais magra (figura 2) tanto no baile promovido pela revista Vogue americana quanto em entrevistas dadas a partir de 2022, seguindo a onda de atrizes e atores de

Hollywood que estão fazendo o uso da droga *Ozempic*, conforme Priyanka Mantha (2023), indicada como tratamento para diabetes do tipo 2, que tem como efeito colateral a perda do apetite. A medicação, cujo princípio ativo é a semaglutida, vem sendo usada como droga para emagrecimento em pessoas que não necessitam dela para seu tratamento primário.

FIGURA 2 – MUDANÇA NO VISUAL DE KIM KARDASHIAN



FONTE: Instagram @kardashiansocial. Montagem de fotos da influencer Kim Kardashian em 2017 e 2022 durante participações em James Corden Show.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ciis82arrEu/?hl=en>. Acesso em: 19 mar. 2023.

Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

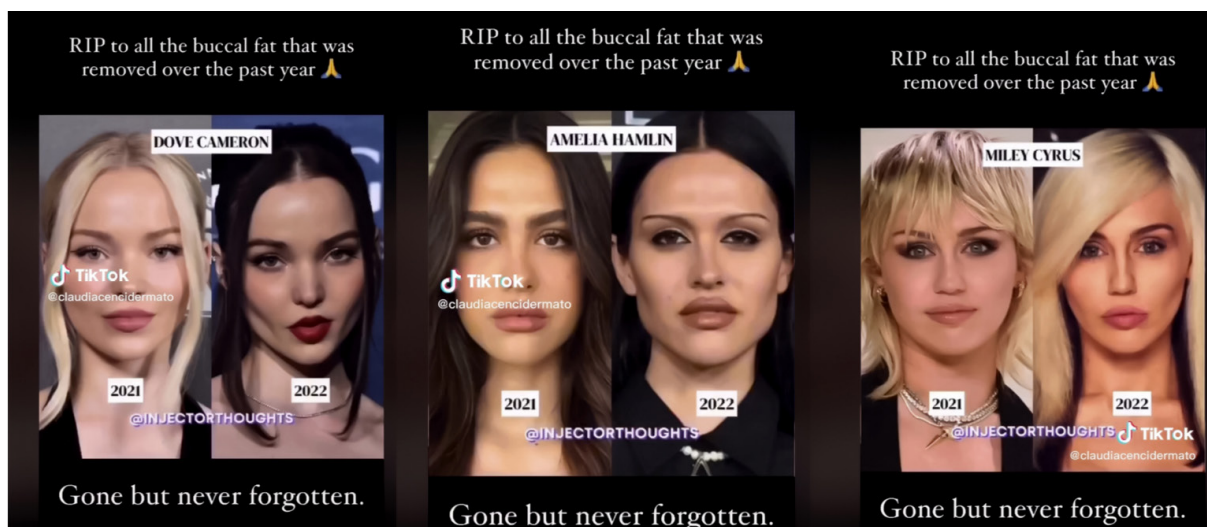
A magreza nas redes sociais

O Tiktok, segundo Mansoor Iqbal (2024), é a plataforma de compartilhamento de vídeo e rede social que atualmente cresce mais rápido tanto em receita total quanto em base de usuários, sendo que os consumidores da rede nos EUA estão distribuídos por idade da seguinte maneira: 10-19 anos – 25%, 20-29 – 22,4%, 30-39 – 21,7%, 40-49 – 20,3%, 50+ – 11%, como afirma Josh Howarth (2024). Apesar de tentativas de restringir o uso de redes sociais para usuários com mais de 13 anos e de limitar o tempo de uso para adolescentes com menos de 18 anos para até 60 minutos, a base de usuários da plataforma é jovem. Nesse ambiente é comum que surjam tendências (chamadas de *trends*) que viralizam e atingem marcas de milhões de visualizações em dias.

Enquanto as tendências de desfiles eram antes o que ditava parte do comportamento de consumo de moda e beleza pelos próximos seis meses subsequentes, hoje quem orienta o consumo é essa rede social. Existem 7 milhões de vídeos publicados com as marcações #tiktokmademebuyit⁵. É dentro do TikTok que *trends*, como *CleanGirl*, *VanillaGirl*, *ThatGirl*, *StrawberryGirl*, *BarbierCore* e *MobWife* aparecem e atingem marcações impressionantes, sem que se possa entender como essa rede social escolheu impulsionar aquele vídeo em especial. O que é possível notar é que todas as criadoras de conteúdo representantes dessas *trends* são, na grande maioria dos casos, mulheres jovens que possuem a estética do padrão de beleza eurocêntrico e corpo magro. Na mesma velocidade em que uma tendência ascende, ela é substituída por outra e todas elas agem como grandes impulsionadoras do consumo, segundo Ane Brione López (2023).

Em 2022, conforme Emily Bloch (2023), uma tendência viralizou com mais de 109,7 milhões de visualizações: a *buccal fat removal*, com inúmeros vídeos sobre o procedimento conhecido no Brasil como bichectomia (figura 3), ou remoção das bolas de Bichat, que consiste em retirar essa estrutura facial das bochechas para deixar o rosto mais encovado, com aspecto mais magro. O procedimento existe há cinquenta anos.

FIGURA 3 – IMAGENS DE ANTES E DEPOIS DA BICHECTOMIA



FONTE: Tiktok @claudiacenciguimaraes. Celebidades antes e depois da Bichectomia. **TikTok**. Disponível em: <https://vm.tiktok.com/ZMMB75oE1/>. Acesso em: 17 mar. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Os vídeos mostram o antes e o depois do procedimento, celebridades que o fizeram e até perfis de médicos que são *experts* no procedimento. Aqui no Brasil, a remoção pode ser feita em consultório de dentista, sem a necessidade de internação hospitalar, que implica maiores custos. O procedimento é rápido e é possível ver o resultado final em algumas

⁵ “O TikTok me fez comprar”, em nossa tradução. É possível verificar o número de vídeos publicados usando a #tiktokmademebuyit (2023).

semanas. Porém, ele pode trazer consequências graves no futuro. Os rostos jovens são, em geral, mais arredondados por possuírem maior quantidade de colágeno e de gordura, estruturas que agem na sustentação da pele, e que naturalmente decaem com a passagem dos anos. Os impactos a longo prazo podem atingir os músculos faciais, influenciando na aparência de envelhecimento precoce. O procedimento é irreversível.

O Tiktok não inventou as bochechas encovadas, mas, assim como o Instagram, ele promove o uso de filtros que alteram os volumes do rosto e funcionam como fórmulas de beleza. Os filtros apagam poros faciais e linhas de expressão, aumentam olhos e lábios, diminuem o nariz e clareiam a pele. As redes sociais e seus filtros oferecem o padrão de beleza vigente em uma receita de bolo pronta para consumir, que pode ser aplicada sobre rostos de seus usuários, demonstrando quais são os pontos de transformação necessários para harmonizar seu rosto e moldá-lo ao esquema de volumes e formas do momento. Tudo isso com a tecnologia de Inteligência Artificial que sobrepõe as novas formas sobre imagens estáticas ou em movimento.

O rosto da moda já tem nome e é a junção de uma beleza eurocêntrica com traços étnicos de olhos mais alongados e lábios carnudos, esse mosaico facial construído como padrão de beleza atual chama-se *Instagram Face*, conforme Jia Tolentino (2019).

Em 2022, o Tiktok lançou um filtro criado por Inteligência Artificial que avalia seu rosto e faz uma “reforma cosmética”. O *Bold Glamour* sintetiza todas essas transformações de forma muito real e funciona como uma harmonização facial digital, encovando o rosto, aplicando novos volumes e deixando a pele mais lisa e iluminada. Como assinala Bruce Y. Lee (2023), a diferença dele para os outros filtros é que o resultado é tão real que fica difícil identificar se a pessoa do vídeo está ou não usando esse artifício. O usuário se vê com rosto mais modelado e, ao retirar o efeito, é como se algo estivesse errado com o rosto real.

Esse padrão de beleza facial vigente nas redes sociais, somado às inúmeras imagens filtradas e editadas das celebridades, impulsiona a visualização de conteúdos de dieta e magreza dentro das mesmas redes. Em estudo recente, segundo Marisa Minadeo e Lizzy Pope (2022), foram analisados mil vídeos do TikTok que apareceram dentro das 10 *hashtags* mais populares sobre nutrição, alimentação e peso, cada uma dessas *tags* com mais de 1 bilhão de visualizações.

Para Heba Hasan (2012), mesmo com esforços de controle das redes sociais que baniram *hashtags* *#thinspo* (junção das palavras *thin* e *inspiration*), direcionando essa pesquisa para uma página de recursos de saúde mental e distúrbios alimentares, outras *hashtags* semelhantes como *#fitspo*, *#whatieatinaday* e *#bodychec* seguem presentes.

Os resultados mostram que os temas-chave incluíram a glorificação da perda de peso, o posicionamento dos alimentos para alcançar a saúde e a magreza e a falta de vozes de especialistas. Em geral, os vídeos com esse tipo de conselho são feitos de mulheres jovens, brancas e magras que falam de sua experiência pessoal sem qualquer embasamento médico, e, por fim, a descoberta mais problemática deste estudo é a de que os jovens estão mais envolvidos e criando conteúdo de cultura dietética. Os discursos dos vídeos em geral trazem o apelo que revistas femininas e publicidade utilizaram entre as décadas de 1980 e 1990: a perda de peso por meio de uma dieta ou dica infalível. A campanha da marca Shape (figura 4), que vendia misturas preparadas para dieta, publicou nos anos 1980, o anúncio que encerrava com a frase *stop eating* (“pare de comer”, tradução nossa).

FIGURA 4 – ANÚNCIO DA MARCA SHAPE

You know why she's wearing the sweatshirt, don't you.

It's a classic case of cold feet. Beneath that floppy sweatshirt she's a little overweight.

You knew that. Because right now, you're a little overweight, too. That's bad. This year's bathing suits hide nothing.

Unless you start losing some, you may spend your summer in a sweatshirt, too.

Face it, you've got to stop eating.

Talking about dieting is easy. But dieting isn't.

Because it seems like everything that tastes good is fattening, right?

Not any more.

Shape. It's new from Metrecal.

We've invented a new diet food, a powder and liquid, that really tastes good. It's different than the old ones were.

Shape has no cyclamate, no saccharin.

Shape has no artificial sweeteners.

It's made only with natural sugars and wholesome ingredients. Which play a role in its superior taste.

In taste tests chocolate Shape was preferred significantly over leading competitors' chocolates.

And that's the name of the game.

Because no diet product ever works any better than it tastes.

Shape powder or Shape liquid.

Our mix-with-milk powder comes fresh packed. In a coffee-type canister. Enough for ten meals.

Our liquid comes ready-to-drink.

Either way, Shape is rich with the vitamins, minerals and protein needed for health.

So you can substitute Shape for one or two meals a day.

Or, if you're really serious, four Shape meals a day for a while. And no other food.

And that's where Shape's flavor helps you most.

It tastes good enough that you can stay with it long enough to lose.

If we made Shape taste any better, you might start sneaking it now and then, and you would get fat on it.

Try it.

Shape liquid. And Shape powder.

They do taste good enough to help you stop eating.



Stop eating.

FONTE: SCHOLLOSBER, Mallory. Here's how much the dieting industry has changed over the years.

Business Insider, 7 jun. 2016. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/dieting-then-and-now-2016-6>. Acesso em: 24 mar. 2024. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Além das buscas sobre alimentação por meio de dietas restritivas, desde 2022 as pesquisas e marcações em vídeos sobre a droga *Ozempic* (figura 5), surgiu também o TikTok, como uma solução para o emagrecimento rápido. A *hashtag* #*Ozempic*, conforme Cristiano Capuchino (2023), possui atualmente 500 milhões de visualizações com milhares de vídeos sobre o assunto.

FIGURA 5 – CAPA DA REVISTA NEW YORK CITANDO O OZEMPIC



FONTE: MANTHA, Priyanka. Life after food. Capa da Revista New York Magazine de 1-14 mar. 2023. **New York Press Room**, 27 fev. 2023. Disponível em: <https://nymag.com/press/2023/02/people-have-swapped-their-old-diets-for-a-dose-of-ozempic.html> Acesso em: 17 mar. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Backlash da beleza, dos anos 1980 para 2022

Após os avanços nos debates da questão da alteridade durante a década de 1970, a partir dos movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, de mulheres, minorias e ecológicos, que se consolidaram como forças políticas emergentes, a resposta patriarcal dos anos 1980 foi um contra-ataque da mídia, bem reportado no livro *Backlash*, de Susan Faludi:

A verdade é que os anos 80 presenciaram um poderoso contra-ataque aos direitos da mulher, levando a um retrocesso, a uma tentativa de reduzir o punhado de pequenas e sofridas vitórias que o movimento feminista a custo conseguiu (Faludi, 2001, p. 17).

Esse *backlash* aconteceu ao mesmo tempo que a havia um levante da nova direita norte-americana, guiada por pastores fundamentalistas de origem rural e pastores eletrônicos (Faludi, 2001), que, nos anos Reagan e Bush, entraram na política levando a retórica de caça às bruxas feministas. De todas as áreas que foram pauta desse grupo, controle de

natalidade, divórcio, aborto e todas as conquistas legais do movimento das mulheres, foi na indústria da moda e da beleza que esse contra-ataque se tornou mais eficiente e silencioso.

A indústria de cosméticos pode parecer a mais superficial das instituições culturais que entraram no contra-ataque, mas seu impacto na mulher foi, em muitos sentidos, o que mais danos internos causou a ela – tanto ao corpo como à mente (Faludi, 2001, p. 211).

Esse contra-ataque iniciado na metade dos anos 1980, em especial nos Estados Unidos, impactou diretamente o mercado de moda e beleza que estava em declínio entre 1980 e 1986, e essa resposta patriarcal mirou nos corpos das mulheres. Em 1981, o casamento entre a medicina e a cosmética tornou-se uma atividade cada vez mais efervescente e havia necessidade de mais corpos (Faludi, 2001). Esse é o período do *boom* dos implantes mamários e da publicização das clínicas de cirurgia plástica, entre anúncios e matérias em revistas, mostrando como esses procedimentos cirúrgicos podiam ajudar as mulheres a se sentirem mais confiantes e até alcançarem metas profissionais.

Mas esse padrão foi repostado por outro ainda mais perverso, o da estética da *heroin chic*, e nesse período as roupas enfatizavam a magreza dos corpos ressaltando barrigas negativas com o uso da cintura baixa, moda também retomada em 2022.

E a indústria da beleza ajudou a aprofundar o isolamento psíquico que muitas mulheres sentiram na década, reforçando a representação de problemas das mulheres como doenças puramente pessoais, desvinculadas das pressões sociais e curáveis apenas quando elas conseguiam se ajustar a um padrão universal – mudando fisicamente (Faludi, 2001, p. 211).

Se se avançar no tempo, após a onda do *heroin chic*, a magreza nunca saiu da moda. Com as redes sociais, os debates sobre corpos reais reacenderam o movimento do corpo livre, que teve sua origem na década de 1960, junto com outros movimentos sociais, e, segundo a NAAFA (2024), está intimamente ligado às ondas do feminismo. O *#bodypositive* retomou suas forças dentro das redes sociais, uma vez que os próprios usuários delas tentaram pluralizar o padrão de beleza com discursos de aceitação corporal. Uma das marcas que mais participou desse movimento foi a Dove⁶, fabricante de produtos de higiene que, em 2004, lançou um projeto informativo sobre autoestima e algumas campanhas publicitárias sobre o assunto. Por um tempo, entre o surgimento das redes sociais e a pandemia do COVID-19, os desfiles pareciam apresentar uma mudança em sua seleção de modelos, incluindo corpos *midsize* e *plus size*, assim como as campanhas *online* de roupas e maquiagem.

Com o retorno da extrema direita na política nos Estados Unidos, América Latina e países da Europa, desde 2014, os discursos e debates em torno do corpo da mulher e do lugar da mulher na sociedade voltam à tona, colocando em risco os avanços dos levantes feministas do *#metoo*, das conquistas legislativas dos direitos reprodutivos, com a liberação

⁶ DOVE CAMPAIGN FOR REAL BEAUTY. WIKIPEDIA. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Dove_Campaign_for_Real_Beauty. Acesso em: 12 ago. 2024.

de leis de aborto⁷ em quase 60 países – embora algumas apenas de forma incremental – nos últimos 25 anos.

O uso do lema “Deus, pátria, família” e a recente anulação do direito ao aborto nos Estados Unidos reforçam que o contra-ataque é real. Assim como o *backlash* dos anos 1980, o tamanho do corpo das mulheres e a magreza extrema estão na mira da moda e das redes sociais. O corpo deve ser dócil, permeável e frágil.

A constrição desse corpo sempre foi ligada ao feminino, uma vez que, na abordagem de Susan Bordo (2003), mulheres estão associadas ao corpo e amplamente confinadas a uma vida centrada no corpo (tanto o embelezamento de seu corpo quanto a reprodução, o cuidado e a manutenção do corpo de outros), o domínio da cultura sobre o corpo é um fato constante, sendo que

[...] o custo de tais projeções para as mulheres é óbvio. Pois se, qualquer que seja o conteúdo histórico específico da dualidade, o corpo é o termo negativo, e se a mulher é o corpo, então as mulheres são a negatividade, seja ela qual for: seja distração do conhecimento, sedução para longe de Deus, capitulação ao desejo sexual, violência ou agressão, falta de vontade, até mesmo a morte (Bordo, 2003, p. 5).

A relação entre o tamanho do corpo, a moda e as ondas dos movimentos feministas acontece desde a Reforma do Vestido Vitoriano, que tinha por objetivo propor, desenhar e usar roupas consideradas mais práticas e confortáveis do que as modas da época. Os reformistas do vestuário eram em grande parte mulheres de classe média envolvidas na primeira onda do feminismo no mundo ocidental, da década de 1850 até a década de 1890. Isso se deu novamente nos anos 1960 com o movimento de aceitação da gordura no corpo⁸, em 1990 com o questionamento da eficiência e necessidade de dietas e em 2010 dentro das redes sociais.

Os mecanismos usados no *backlash* de 1990 estão vigentes e operam dentro e fora das redes sociais, e a nova onda desse contra-ataque pode ser medida pelas três frentes observadas neste artigo: o desaparecimento de modelos *plus size* e *midsized* das semanas de moda, o aumento do conteúdo *online* sobre emagrecimento e modificações corporais promovidas por filtros ou cirurgias e o emagrecimento visível de celebridades e influenciadores entre 2021 e 2023 após o *boom* do *Ozempic*.

O impacto direto da produção e consumo de imagens sobre magreza, segundo Philippa Roxby e Annabelle Rackman (2023), também está fortemente ligado ao aumento nos números de distúrbios alimentares atuais pós-COVID-19. A pandemia foi um propulsor de casos de diagnósticos de perturbações alimentares, especialmente entre adolescentes. Após

⁷ ABORTION RIGHTS ARE ADVANCING ACROSS THE GLOBE. Center for reproductive rights. Disponível em: https://reproductiverights.org/wp-content/uploads/2023/08/CRR_WALM_SUPPLEMENT_new-8-31-23_FINAL.pdf. Acesso em: 4 ago. 2024.

⁸ Sobre *Body Positivity*. WIKIPEDIA. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Body_positivity#:~:text=The%20origins%20of%20the%20body,%2Din%22%20in%20Central%20Park. Acesso em: 23 mar. 2024.

dois anos do início da pandemia, os casos, de acordo com Pearl Mok e Alex Trafford (2023), eram 42% mais elevados do que seria esperado para as garotas entre os 13 e os 16 anos, e 32% mais elevados para as garotas entre os 17 e os 19 anos. Esse aumento, conforme Elena Bozola *et al* (2022), está intimamente ligado ao tempo de consumo de redes sociais e os impactos delas na construção da autoestima.

Tamanho zero

O objetivo do *backlash* é estabelecer o tamanho zero como padrão de corpos femininos na moda e as redes sociais, além de vender que esse tipo de corpo é real, também dão a receita de como chegar lá. Naomi Wolf (2023, p. 272) escreve que “a fixação cultural pela magreza feminina não expressa uma obsessão pela beleza feminina, mas pela obediência feminina.”

A cultura não apenas ensinou as mulheres a serem corpos inseguros, monitorando-se constantemente em busca de sinais de imperfeição, empenhando-se constantemente em “aperfeiçoamento” físico; também está constantemente ensinando as mulheres (e, não esqueçamos, os homens também) a ver os corpos. Como a magreza sempre foi visualmente glamourizada e o ideal tornou-se cada vez mais magro, corpos que uma década atrás eram considerados esguios agora se tornaram carnudos (Bordo, 2003, p. 57).

Diferentemente do contra-ataque dos anos 1990, hoje estamos expostos a uma quantidade massiva de imagens editadas que são apresentadas aos nossos cérebros durante um tempo muito maior de exposição do que no último *backlash*. Enquanto lá os recursos visuais eram a televisão, as revistas femininas e a publicidade nas ruas, hoje essas imagens da cultura da magreza podem ocupar 24 horas do dia. A qualquer momento em que um *smartphone* é usado para acessar a rede social, uma enxurrada de vídeos e novas imagens são sugeridos ao usuário. Além do tempo de exposição e quantidade de imagens, os algoritmos, inexistentes nos anos 1980 e 1990, agem como seletores dos conteúdos feitos para que o usuário engaje em mais e mais horas dentro das redes sociais. “O *Tiktok* mostra a cada usuário um fluxo de vídeos selecionado integralmente por algoritmos, sem o critério humano como fiscalizador” (Fisher, 2023, p. 167).

Outra diferença importante entre os anos 1990 e 2023 é a facilidade e a pluralidade de recursos estéticos invasivos e não invasivos à disposição do consumidor. A partir de 1983, “a Sociedade Americana de Cirurgia Plástica lançou uma campanha de ‘fomento à prática’, publicando um grande número de notas à imprensa” (Faludi, 2001, p. 225), revistas e jornais começaram a incentivar cirurgias plásticas como forma de alcançar uma melhor silhueta em prol da autoconfiança. “O número de salões de beleza sextuplicou de 1971 a 2001” (Vigarello, 2006, p. 174) e as vendas anuais de cremes para a pele dobraram em 1986 em relação a cinco anos antes (Faludi, 2001).

As formas de se controlar esses corpos fora do padrão durante o *backlash* de 1990 eram quatro: rotina de exercícios físicos, dietas, cremes e cirurgias plásticas, sendo que essas

últimas eram caras e exigiam tempo de recuperação. Hoje, o consumidor faz uso do mesmo quarteto, com milhares de opções de marcas e ativos cosméticos, além dos procedimentos de rápida recuperação, menos invasivos e de menor custo, como a bichectomia, harmonização facial, lipoLAD, criolipólise, injetáveis modeladores de corpo, aplicação de enzimas no corpo, carboxiterapia, ozonioterapia estética, entre muitos outros. Clínicas que disponibilizam tais tratamentos são encontradas em *shopping centers* e oferecem parcelamentos como atrativos aos consumidores. Para Malta (2023), o surgimento desses procedimentos menos invasivos não fez com que os números de cirurgias plásticas caíssem no Brasil, ao contrário, em 2020, o país ocupou a segunda posição entre os que mais fazem procedimentos cirúrgicos estéticos no mundo.

Outro fator importante é a diferença entre a nova onda de magreza atual e sua última versão, que aconteceu no final da década de 1980. Para Howard Rosen (2014), a obesidade foi reconhecida como uma doença em 2013 pela *American Medical Association*, a associação médica mais influente nos Estados Unidos da América, mesmo sem ter dados suficientes que comprovassem que a obesidade é uma doença. Há uma abordagem médica que prega o combate à gordura como algo negativo e letal.

As diferenças entre o contra-ataque de 1990 e dos dias atuais são muitas. Uma delas é a evolução do distúrbio descrito primeiramente por Hilde Bruch (1962), a Síndrome da Distorção de Imagem Corporal, que era tratada como um defeito individual causado por questões neurais ou do desenvolvimento infantil e não como uma questão social. Esse distúrbio é responsável por causar nas pessoas a constante preocupação em corrigir defeitos físicos mínimos ou até mesmo inexistentes, muitas vezes ele é confundido com vaidade ou não diagnosticado. Ao interseccionar todas essas frentes, é possível enxergar a imagem maior, e medir a força desse novo contra-ataque.

Como o contra-ataque se reformulou depois da onda de discussões sobre a pluralidade de corpos dentro das redes sociais? Ele recebeu uma nova rotulação durante a pandemia de COVID-19: autocuidado.

Para adicionar insulto à injúria, a retórica feminista foi escolhida para ajudar a avançar e justificar as indústrias de anti-envelhecimento e alteração corporal. Liftings faciais, implantes, e lipoaspiração são anunciados como empoderamento, “assumindo o controle” da vida de alguém. “Estou fazendo isso por mim” – o mantra dos talk shows (Bordo, 2003, p. 25).

Em nome do autocuidado é possível seguir vendendo o discurso do controle dos corpos, só que agora é rotulado como uma mensagem positiva. De acordo com Rosa Cobo (2020, p. 167), “Ocorreram transformações econômicas e culturais de tal magnitude nas sociedades capitalistas que forçaram ambas as partes a reorganizar os seus discursos, embora o cerne do debate permaneça intacto”. O autocuidado é colocado como uma escolha pessoal, uma decisão livre do indivíduo.

Um backlash contra os direitos da mulher tem sucesso na medida em que parece não ter conotações políticas, na medida em que se mostra como tudo, menos como uma luta. Ele é tanto mais poderoso, quanto mais consegue transformar-se numa questão privada, penetrando na mente da mulher e torcendo a sua visão para dentro, até ela imaginar que a pressão está toda na cabeça dela, até ela começar a impor as regras do backlash a si mesma (Faludi, 2001, p. 21).

Essa mudança de discurso desloca o que era antes um sacrifício ou uma “beleza de ação” (Faludi, 2001, p. 212) para um novo local, o da opção individual. Segundo a Federação Global de Autocuidado, a definição do termo é a seguinte:

O autocuidado é a prática do indivíduo zelar pela própria saúde utilizando o conhecimento e as informações de que dispõe. É um processo de tomada de decisão que capacita os indivíduos a cuidar da sua própria saúde de forma eficiente e conveniente, em colaboração com profissionais de saúde e de assistência social, conforme necessário (What..., 2024, tradução nossa)⁹.

Ao deslocar o ideal estético de corpo tamanho zero para a caixa do autocuidado individual, o aumento dos números de distúrbios alimentares e de procedimentos estéticos, o desaparecimento de modelos *midsize* e *plus size*, e o emagrecimento de celebridades e influenciadores de um ano para o outro passam a ser números desconectados entre si, sem uma análise da figura completa. E como já não é uma questão social, a epidemia da magreza pode voltar aos desfiles sem medo de possíveis cancelamentos virtuais ou discussões maiores sobre o assunto dentro e fora das redes sociais. Certamente o ponto de virada desse discurso se deu nos anos de isolamento social, com o aumento do uso de telas, durante a pandemia do COVID-19.

Nas palavras de Byung-Chul Han (2018, p. 33):

O sujeito econômico neoliberal não forma nenhum “Nós” capaz de um agir conjunto. A egotização crescente e atomização da sociedade leva a que os espaços para o agir conjunto encolham radicalmente e impede, assim, a formação de um contrapoder que pudesse efetivamente colocar em questão a ordem capitalista. O socius [“social”] dá lugar aos solus [“sozinho”]. Não a multidão, mas sim a solidão caracteriza a constituição social atual. Ela é marcada por uma desintegração generalizada do comum e do comunitário.

Há diversos exemplos de como tanto a indústria da moda quanto a da beleza passaram a produzir conteúdos sobre o assunto. O laboratório Galderma, que tem o maior portfólio do mundo em tecnologia de injetáveis cosméticos, apresenta em seu *site* brasileiro o texto intitulado de “Beleza tem história: os desafios da mulher e o autocuidado”,

⁹ Definição disponível no *site* da Federação Global de Autocuidado, tradução nossa (What..., 2024).

que inclui discursos que incentivam o autocuidado por meio de frases como “cuidados com a pele estão entre as ações de empoderamento da individualidade” (Beleza..., 2024). Em 2019, o *New York Times* em sua edição *online* publicou o artigo “Pode a moda ser uma forma de autocuidado?” (Vanessa Friedman, 2021), respondendo que após a pandemia as pessoas precisavam retomar as sensações na pele, através da roupa. Autocuidado apareceu em diversos relatórios (Consumer..., 2022) de comportamento de consumo de 2022 e, juntamente com a palavra empoderamento, ele foi usado na publicidade de academias, na venda de artigos esportivos, nos planos de saúde, em cremes faciais e corporais, velas aromáticas e vibradores, todos itens dentro de uma categoria maior: o bem-estar individual. Nas palavras de Jia Tolentino (2020, p. 105):

Se, em 1990, Wolf criticava paradigma segundo o qual se esperava que uma mulher se parecesse o tempo todo com seu eu ideal, agora temos de lidar com algo mais profundo: não um mito de beleza, mas um mito do estilo de vida, um paradigma segundo o qual uma mulher pode reunir toda a tecnologia, o dinheiro e a política à sua disposição para realmente tentar se tornar seu eu idealizado, e segundo o qual ela pode enxergar seu aperfeiçoamento implacável como algo natural, obrigatório e feminista. Ou, sem dúvida nenhuma, como a melhor maneira de viver.

Impactos das tendências de beleza na saúde mental das mulheres

O estudo da relação entre a magreza e a moda revela a persistente e problemática obsessão com corpos esqueléticos na indústria da moda e suas ramificações sociais e psicológicas. Ao longo das décadas, a moda tem ditado padrões de beleza que não apenas excluem, mas também prejudicam a maioria das mulheres, promovendo um ideal de corpo inalcançável e insustentável para a maioria. Esse ideal perpetua uma cultura de magreza que impacta negativamente a saúde mental e física das mulheres, aumentando a incidência de transtornos alimentares, como anorexia e bulimia.

A análise das temporadas de moda de 2023 mostra um retorno alarmante à valorização de corpos extremamente magros, com um número ínfimo de modelos de tamanho médio ou *plus size*. Esse fenômeno não é novo; é uma recrudescência das tendências dos anos 1990, como o *heroin chic*, que glorificavam a magreza extrema. A continuidade dessa tendência, mesmo após avanços temporários em inclusão corporal, destaca a resistência da indústria da moda em adotar e manter uma representação mais diversificada e saudável dos corpos femininos.

Além das passarelas, a influência das redes sociais amplifica e dissemina rapidamente esses padrões de beleza. Plataformas como o TikTok e o Instagram promovem tendências que glorificam a magreza e encorajam procedimentos estéticos arriscados e irreversíveis, como a remoção da gordura bucal. A interação dessas plataformas com a cultura de consumo de moda reforça a fixação na magreza, com algoritmos que impulsionam conteúdo que perpetua ideais de beleza eurocêntricos e inatingíveis.

A história dos movimentos feministas mostra que o corpo feminino tem sido um campo de batalha constante na luta pela igualdade e autonomia. Desde os movimentos de reforma do vestuário no século XIX até os movimentos contemporâneos de *body positivity*,

as mulheres têm resistido à imposição de padrões corporais restritivos. No entanto, a moda e a indústria da beleza continuam a encontrar maneiras de reafirmar o controle sobre os corpos das mulheres, agora com a ajuda de tecnologias avançadas e redes sociais.

O *backlash* atual contra os avanços feministas, similar ao dos anos 1980, utiliza a moda e a cultura da magreza para reafirmar ideais patriarcais, promovendo um corpo dócil e controlável. A associação entre magreza e obediência feminina, como argumentado por Naomi Wolf, permanece uma ferramenta poderosa de opressão. A fixação cultural na magreza não é apenas uma questão de estética, mas de controle social e de manutenção de normas de gênero opressivas.

Em conclusão, a moda continua a desempenhar um papel crucial na promoção de um ideal de corpo magro que exclui a diversidade e causa danos significativos à saúde das mulheres. É imperativo que a indústria da moda e as plataformas de redes sociais sejam responsabilizadas por suas práticas e que se promova uma representação mais inclusiva e saudável dos corpos femininos. A mudança não será fácil, mas é essencial para criar uma sociedade em que todos os corpos sejam valorizados e respeitados.

Referências

ABORTION RIGHTS ARE ADVANCING ACROSS THE GLOBE. **Center for reproductive rights**. Disponível em: https://reproductiverights.org/wp-content/uploads/2023/08/CRR_WALM_SUPPLEMENT_new-8-31-23_FINAL.pdf. Acesso em: 4 ago. 2024.

ANASTASIOU, Zoe. The Latest Fashion Month Size Diversity Report is here & No surprises - it's bleak. **Refinery 29**, 10 out. 2023. Disponível em: <https://www.refinery29.com/en-au/fashion-weeks-size-diversity-report-ss24>. Acesso em: 4 ago. 2024.

BELEZA TEM HISTÓRIA: os desafios da mulher e o autocuidado. **Galderma**. Disponível em: <https://www.galdermaaesthetics.com.br/beleza-tem-historia-os-desafios-da-mulher-e-o-autocuidado>. Acesso em: 24 mar. 2024.

BIANCHI, Clementina. Is Bella Hadid's Coperni spray-on dress a tech revolution?. **Instituto Marangoni**, 19 out. 2022. Disponível em: <https://www.istitutomarangoni.com/en/maze35/game-changers/is-bella-hadids-coperni-spray-on-dress-the-sign-of-a-tech-revolution#:~:text=Only in the first 48,5.4 million dollars from websites>. Acesso em: 7 ago. 2024.

BLOCH, Emily. Buccal fat removal may be the latest cosmetic surgery trend on TikTok, but not everyone's on board. The Philadelphia Inquirer, **MedicalXpress**, 3 jan. 2023. Disponível em: <https://medicalxpress.com/news/2023-01-buccal-fat-latest-cosmetic-surgery.html>. Acesso em: 18 mar. 2023.

BODY POSITIVITY. **WIKIPEDIA**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Body_positivity#:~:text=The%20origins%20of%20the%20body,%2Din%22%20in%20Central%20Park. Acesso em: 23 mar. 2024.

BORDO, Susan. **Unbearable weight**: feminism, Western culture, and the body. University of California Press, 2003.

BOZOLA, Elena *et al.* The use of social media in children and adolescents: coping review on the potential risks, **MDPI**, 2022. Disponível em: <https://www.mdpi.com/1660-4601/19/16/9960>. Acesso em: 24 mar. 2024.

BRUCH, Hilde. Perceptual and conceptual disturbances in anorexia nervosa. **Psychosomatic Medicine**, 24, 1962, p. 187-194.

CAPUCHINO, Cristiano. Ozempic: o remédio contra diabetes e obesidade que virou febre no Tiktok. **Viva Bem UOL**, 8 mar. 2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/rfi/2023/03/08/ozempic-o-remedio-contradiabetes-e-obesidade-que-vice-febre-no-tiktok.htm>. Acesso em: 12 ago. 2024.

COBO, Rosa. **Pornografia**: el placer del poder. Barcelona: Penguin, 2020.

CONSUMER TRENDS 2022. **Statista**, 2022. Disponível em: <https://www.statista.com/study/48106/consumer-trends-2022/>. Acesso em: 24 mar. 2024.

CURRIN, Laura *et al.* Time trends in eating disorder incidence. **Cambridge University Press**, London, 2 jan. 2018. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/the-british-journal-of-psychiatry/article/time-trends-in-eating-disorder-incidence/13DCB26A064CB2634CA4EF8CD8367A4D/>. Acesso em: 27 mar. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento

DOVE CAMPAIGN FOR REAL BEAUTY. **WIKIPEDIA**. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Dove_Campaign_for_Real_Beauty. Acesso em: 12 ago. 2024.

FALUDI, Susan. **Backlash**: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FISHER, Max. **A máquina do caos**. Tradução Érico Assis. São Paulo: Todavia, 2023.

FRIEDMAN, Vanessa. Can fashion be a form of self-care?. **The New York Times**, 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/03/02/style/valentino-marni-armani-fall-2021.html>. Acesso em: 24 mar. 2024.

HAN, Byung-Chul. **No enxame**: perspectivas do digital. Tradução Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HASAN, Heba. Instagram Bans Thinspo Content. **Time**, 26 abr. 2012. Disponível em: <https://newsfeed.time.com/2012/04/26/instagram-bans-thinspo-content/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

HOWARTH, Josh. TikTok user age, gender, & demographics (2024). **Exploding Topics**, 12 jun. 2024. Disponível em: <https://explodingtopics.com/blog/tiktok-demographics>. Acesso em: 12 ago. 2024.

IQBAL, Mansoor. Tiktok Revenue and Usage Statistics (2024). **Business of Apps**, 8 jul. 2024. Disponível em: <https://www.businessofapps.com/data/tik-tok-statistics/#:~:text=Even with the slowdown in,data and statistics on TikTok>. Acesso em: 12 ago. 2024.

LANGEDIJK, Bonnie. Fashion continues to not care about size inclusivity. **HURS**. Disponível em: <https://hurs-official.com/home/hur-thoughts/fashion-size-inclusivity>. Acesso em: 4 ago. 2024.

LEE, Bruce Y. TikTok tem um novo filtro alimentado por IA, o ‘Bold Glamour’. **Forbes Online**, 2023. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-tech/2023/03/tiktok-tem-um-novo-filtro-alimentado-por-ia-o-bold-glamour/>. Acesso em: 23 mar. 2024.

LÓPEZ, Ane Brione. TikTok made me buy it: microtrends and mass throwaway consumerism. **El País**, 18 set. 2023. Disponível em: <https://english.elpais.com/lifestyle/2023-09-18/tiktok-made-me-buy-it-microtrends-and-mass-throwaway-consumerism.html>. Acesso em: 24 mar. 2024.

MAGUIRE, Lucy; SHOAB, Mahila; BENISSAN, Ezreen. The Vogue Business Autumn/Winter 2023 size inclusivity report. **Vogue Business**, 13 mar. 2023. Disponível em: <https://www.voguebusiness.com/fashion/the-vogue-business-autumnwinter-2023-size-inclusivity-report?status=verified>. Acesso em: 4 ago. 2024.

MALTA, Jessica. Brasil é o segundo país que mais faz cirurgias plásticas no mundo. **O Tempo**, 14 nov. 2023. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/interessa/brasil-e-o-segundo-pais-que-mais-faz-cirurgias-plasticas-no-mundo-1.3274167>. Acesso em: 23 mar. 2024.

MANTHA, Priyanka. Life after food. **New York Press Room**, 27 fev. 2023. Disponível em: <https://nymag.com/press/2023/02/people-have-swapped-their-old-diets-for-a-dose-of-ozempic.html>. Acesso em: 17 mar. 2023.

MINADEO, Marisa; POPE, Lizzy. Weight-normative messaging predominates on TikTok—A qualitative content analysis. **Plos One**, 1 nov. 2022. Disponível em: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0267997>. Acesso em: 2 abr. 2023.

MOK, Pearl; TRAFFORD, Alex. Eating disorders and self-harm rose among teenage girls during the pandemic – new UK study, **Manchester 1824**, 21 jun. 2023. Disponível em: <https://www.manchester.ac.uk/discover/news/eating-disorders-and-self-harm-rose-among-teenage-girls-during-the-pandemic--new-uk-study/>. Acesso em: 23 mar. 2024.

MONTAGEM DE FOTOS DA INFLUENCER KIM KARDASHIAN EM 2017 E 2022 DURANTE PARTICIPAÇÕES EM JAMES CORDEN SHOW. **Instagram @kardashiansocial**, 15 set. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ciis82arrEu/?hl=en>. Acesso em: 19 mar. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

NAAFA. Disponível em: <https://naafa.org/history>. Acesso em: 4 ago. 2024.

RECORD, Katherine L. “Paris Thin”: a call to regulate life-threatening starvation of runaway models in the US Fashion Industry. **National Library of Medicine**, 2016. Disponível em: <https://www.hsph.harvard.edu/news/press-releases/a-call-to-regulate-starvation-of-paris-thin-models/>. Acesso em: 17 mar. 2024.

ROSEN, Howard. Is obesity a disease or a behavior abnormality? Did the AMA get it right?. **Missouri Medicine**, mar./abr. 2014. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6179496/#:~:text=In%20June%202013%2C%20the%20American,requiring%20treatment%20and%20prevention%20efforts>. Acesso em: 24 mar. 2024.

ROXBY, Phillipa; RACKMAN, Annabelle. Sharp rise in teenage girls with eating disorders during COVID. **BBC Online**, 20 jun. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/health-65954131>. Acesso em: 22 mar. 2024.

SCHOLLOSBER, Mallory. Here’s how much the dieting industry has changed over the years. **Business Insider**, 7 jun. 2016. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/dieting-then-and-now-2016-6>. Acesso em: 24 mar. 2024.

SYKES, Selina. Six countries taking steps to tackle super-skinny models. **Euronews**, 6 set. 2017. Disponível em: <https://www.euronews.com/2017/09/06/counties-fighting-underweight-modelling>. Acesso em: 24. mar. 2024.

TIKTOK MADE ME BUY IT. **TikTok**. Disponível em: <https://www.tiktok.com/tag/tiktokmademebuyit>. Acesso em: 24 mar. 2023.

Tiktok @claudiacenciguimaraes. Celebidades antes e depois da Bichectomia. **TikTok**. Disponível em: <https://vm.tiktok.com/ZMMB75oE1/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

TOLENTINO, Jia. **Falso espelho**. Tradução Carol Bensimon. São Paulo: Todavia, 2020.

_____. The age of Instagram Face. **The New Yorker**, 12 dez. 2019. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face>. Acesso em: 12 ago. 2024.

VIDALON, Dominique. Fashion giants LVMH and Kering ban size zero models. **Reuters**, 6 set. 2017. Disponível em: [https://www.reuters.com/article/world/uk/fashion-giants-lvmh-and-kering-ban-size-zero-models-idUSKCN1BH13V/#:~:text=PARIS \(Reuters\) - French fashion,the industry encourages eating disorders](https://www.reuters.com/article/world/uk/fashion-giants-lvmh-and-kering-ban-size-zero-models-idUSKCN1BH13V/#:~:text=PARIS (Reuters) - French fashion,the industry encourages eating disorders). Acesso em: 7 ago. 2024.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Tradução Léo Schalafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VOLONTÉ, Paolo. The 'tyranny of thinness' still dominates fashion. **Today**, 30 set. 2023. Disponível em: <https://www.todayonline.com/world/tyranny-thinness-still-dominates-fashion-2265986>. Acesso em: 17 mar. 2024.

WHAT IS SELF-CARE. **Global self-care Federation**. Disponível em: <https://www.selfcarefederation.org/what-is-self-care>. Acesso em: 24 mar. 2024.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução Waldéa Barcellos. 20. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.

Revisora do texto: Irene Maria Novotny Couto, bacharel em Administração de Empresas, Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Atuária da Universidade de São Paulo (FEA-USP). E-mail: irenerevisao2@gmail.com

De “produtos” a “protetores” para contenção do fluxo: da mercantilização ocidentalizante à dignidade menstrual

From “products” to “protectors” to contain the flow: from westernized commodification to menstrual dignity

Caroline Luiza Willig¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6133-4835>

Saraí Patrícia Schmidt²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8795-3100>

[**resumo**] O presente texto tem como objetos de estudo as ferramentas de contenção do fluxo menstrual na sociedade ocidental moderna. “Produtos” e “protetores” menstruais estão circulando com mais evidência desde a popularização do absorvente descartável, após a Primeira Guerra Mundial, sobretudo na última década, com a ênfase dos movimentos feministas tensionados pelas pressões mercadológicas que pautam a necessidade de “produtos” e “protetores menstruais” para promoção da dignidade menstrual. Propõe-se a tecer uma análise interseccional por meio da cartografia de ferramentas para contenção do fluxo, bem como pistas para refletir sobre o processo histórico da universalização das menstruações aos moldes ocidentais modernos, diante da diversidade de culturas, gêneros, corpos, tempos e espaços. Dialoga sobre a necessidade de se avançar na temática no que tange aos Direitos Humanos de menstruantes em territórios brasileiros e ao cumprimento dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) apresentados pela Organização das Nações Unidas e aderidos pelo Brasil (2021).

[**palavras-chave**] **Produtos menstruais. Protetores menstruais. Mercantilização. Dignidade menstrual.**

¹ Jornalista e licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas. Mestra (2021) e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale. Doutoranda-sanduiche na Universidad Pedagógica Nacional Un. 171 Cuernavaca, México (PDSE/CAPES). Integrante do Grupo Criança na Mídia (Universidade Feevale), Onda Vermelha (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e Vazantes (Independente). carol.willig@gmail.com.

² Jornalista com Doutorado (2006) e Mestrado (1999) em Educação na linha dos Estudos Culturais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente dos Programas de Pós-Graduação Processos e Manifestações Culturais e Inclusão Social e Diversidade Cultural da Universidade Feevale. Coordena o grupo Criança na Mídia: Núcleo de Estudos em Comunicação, Educação e Cultura com diretório no CNPq e é pesquisadora co-fundadora a Rede de Pesquisa em Comunicação, Infâncias e Adolescências. Coordenadora do Comitê Científico (2018-2019/ 2020-2021) do GT Educação e Comunicação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Educação, sendo coordenadora do GT (2016-2017) e vice-coordenadora (2014-2015). saraismid@feevale.br.

[abstract] The objects of study in this text are the tools for containing menstrual flow in modern Western society. Menstrual “products” and “protectors” have been circulating more clearly since the popularization of disposable pads, after the First World War, especially in the last decade with the emphasis of feminist movements tensioned by marketing pressures that guide the need for “products” and “menstrual protectors” to promote menstrual dignity. It proposes to weave an intersectional analysis through the cartography of tools to contain the flow, as well as clues to reflect on the historical process of the universalization of menstruation along modern Western lines in the face of the diversity of cultures, genders, bodies, times and spaces. It discusses the need to advance the issue regarding the Human Rights of menstruating women in Brazilian territories and the fulfillment of the Sustainable Development Goals (SDGs) presented by the United Nations and adhered to by Brazil (2021).

[keywords] **Menstrual products. Menstrual protectors. Commercialization. Menstrual dignity.**

Recebido em: 20-05-2024.

Aprovado em: 22-07-2024.

Do sangrar livre à contenção do fluxo: menstruações através dos corpos, espaços e tempos

Mesmo diante da disseminada percepção ocidental moderna de que a menstruação deve ser contida à esfera privada por uma série de questões, nem todas as culturas observam e vivenciam o fenômeno da mesma forma. Enquanto determinadas culturas encontraram métodos de conter o fluxo, algumas criaram outras estratégias de manejo a partir do sangrar livre, como as tendas da lua, cabanas da menstruação e isolamento de menstruantes (Willig, 2021). Todos os saberes e ferramentas tecidos para desaguar o fluxo menstrual vertem de cosmopercepções³ plurais que têm sido contidas diante das correntezas neoliberais e neocoloniais que impõem uma universalização de saberes e ferramentas de contenção do fluxo.

Neste artigo, abordamos o surgimento e inserção dos produtos e protetores menstruais na sociedade ocidental moderna. A narrativa flui em formato cronológico, centrada nas ferramentas de manejo do ciclo menstrual, tensionando concepções pautadas pela Organização das Nações Unidas (ONU), com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), aderidos pelo Brasil em 2021, e pelo Fundo das Nações Unidas (UNICEF), com enfoque no território brasileiro. Com o amparo das teorias e metodologias da interseccionalidade (Ako-tirene, 2019; Bilge; Collins, 2016; Oyèrónké, 2021) e cartografia (Deleuze, 1998, 2006a;

³ Por cosmopercepção, se compreende muito além das visualidades sugeridas pela expressão “cosmovisão”, referindo-se à percepção por meio de sentidos que não se limitam à visualidade (Oyèrónké, 2021).

Guattari, 2006; Kastrup, 2008; Passos e Barros, 2009), bem como dos estudos decoloniais (Alimonda, 2011; Lugones, 2014; Quijano, 2005; Segato, 2012), da pesquisa emergem pistas do processo histórico da universalização e ocidentalização da experiência de menstruar, evidenciando novas roupagens de antigas amarras colonialistas que se atualizam para manter as opressões sobre menstruantes a serviço da (re)produtividade capitalista neoliberal, sob um falso senso de liberdade feminina.

Em busca de pistas interseccionais por um percurso ciclocentrado

Para abordar o surgimento dos produtos e protetores menstruais na sociedade ocidental moderna, ancoramos nossa base teórica e metodológica na interseccionalidade (Akotirene, 2019; Bilge; Collins, 2016; Oyèrónké, 2021) e na cartografia, articuladas em conjunto com os estudos decoloniais e de gênero, fazendo das menstruações brasileiras o eixo de convergência da discussão, que se organiza em ordem cronológica e é de caráter qualitativo. A opção por organizar desta forma, como um percurso com seus afetamentos mútuos entre quem investiga e o que se investiga, se dá sobretudo pela percepção dos sujeitos como plenamente históricos (Segato, 2012), que tanto tecem quanto são tecidos pelas suas culturas (Alimonda, 2011; Lugones, 2014; Quijano, 2005; Segato, 2012). Isso nos permite seguir a vertente postulada por Segato (2012) como pluralismo histórico, que reconhece a capacidade dos sujeitos individuais e coletivos de tecer seu próprio processo histórico com autonomia, mesmo sendo afetados, como sempre foram, pelos processos históricos de outros sujeitos coletivos, individuais e povos. Neste fluxo, podemos apresentar as invenções ocidentais ou ocidentalizadas de contenção do fluxo com a sua devida complexidade.

O pluralismo histórico (Segato, 2012) converge com a pesquisa-intervenção cartográfica, que reconhece pesquisa e pesquisador/a enquanto mapas moventes que situam e interpretam as pistas investigativas de acordo com os afetamentos do percurso (Deleuze, 1998, 2006a; Guattari, 2006; Kastrup, 2008; Passos; Barros, 2009). A interseccionalidade, por sua vez, complementa e complexifica as pistas emergentes no fluxo das menstruações ao longo da história ocidental e, sobretudo, brasileira.

Para compreender as diversas camadas da sociedade brasileira e os filtros que atuam como mantenedores de um sistema-mundo-colonial do qual o Brasil faz parte, a Interseccionalidade, conceito teórico-metodológico que brota do coração das mulheres negras, como a pensadora brasileira Carla Akotirene (2019) ao atribuir a criação do conceito à Kimberlé Crenshaw, proporciona a tessitura de narrativas plurais com a desocidentalização da forma de olhar. Segundo Akotirene (2019), a interseccionalidade não é a soma das opressões de raça, gênero, classe, território, mas sim a interconexão e tensionamento destes marcadores, que denotam sujeitos plurais que não podem ser universalizados.

A interseccionalidade também problematiza o conceito de identidade por seu caráter universalizante e, conseqüentemente, reducionista, o que implica também na crítica do giro decolonial aos Direitos Humanos enquanto concepções universais e suas problemáticas (Akotirene, 2019; Alimonda, 2011; Bilge; Collins, 2016; Lugones, 2014; Oyèrónké, 2021; Quijano, 2005; Segato, 2012). Associada à cartografia sob o prisma do pluralismo histórico,

pode-se vislumbrar novas perspectivas e, especialmente, abarcar com unicidade a pluralidade de sujeitos, sem reduzir ou excluir experiências silenciadas pelas opressões colonialistas. Isso torna os Direitos Humanos um ponto de partida e não um destino final na busca pela dignidade menstrual, percebendo que produtos e protetores menstruais, embora pautem a dignidade menstrual, o fazem mediante um ponto de vista universalizante e colonizador.

A ocidentalização e a universalização da experiência de menstruar

Ao longo da história, o significado do sangue menstrual se transforma e varia de acordo com cada cultura. Na pré-história, sangrar e não morrer era visto como algo poderoso e mágico (Sardenberg, 1994), percepção que permanece no Tibete até os dias atuais. Em outra perspectiva, na antiguidade, judeus e pagãos consideravam o sangue menstrual venenoso.

No antigo testamento da Bíblia, há trechos inteiros dedicados a nomear os impedimentos que a mulher menstruada deve se sujeitar por estar “impura”. Na Índia, menstruar é considerado doença contagiosa. Uma série de estigmas originados de cosmopercepções antigas seguem vivas e ressurgem do fundo das águas quando estas são revolvidas por uma enxurrada de movimentos que fazem emergir saberes sedimentados, modificados pela memória e fragmentados pelo patriarcado (Willig, 2021).

Alguns povos originários das américas também apresentam práticas culturais que diferem da contenção do fluxo. Belaunde (2006), em sua pesquisa sobre as hematologias amazônicas e o sangue menstrual, coloca que o isolamento de mestruantes dos afazeres em comunidade ocorre porque o sangue é cosmopercebido como uma substância poderosa e, conseqüentemente, perigosa. Da mesma forma, o banho de rio no período menstrual é envolto em cosmopercepções sobre os seres encantados que guarnece as águas dos rios e as florestas, mas não trata o sangue como impuro ou as mestruantes como doentes.

Segundo Sams (1994), os indígenas norte-americanos compreendem que a menstruação leva a um estado alterado de consciência, permitindo que as mulheres indígenas tivessem visões sobre o futuro de suas comunidades. Era um momento em que elas repousavam e se reuniam entre mestruantes para sangrar direto na terra e se interiorizar. O que era um saber negado pela academia cartesiana, atualmente tem comprovação científica, conforme destacado por pesquisas realizadas pela Universidade da Califórnia e Nature Mental Health, com foco no cérebro de mestruantes, mapeando fases do ciclo e as transformações hormonais. Essas pesquisas destacam mudanças estruturais, sobretudo no sistema límbico, responsável pelas emoções⁴. Tais oscilações hormonais cíclicas e, conseqüentemente, comportamentais resistem ao patriarcado nos corpos negados e nos saberes ancestrais e arquetípicos, entre ritos e mitos, histórias e lendas, muitas vezes resgatados na sociedade

⁴ As pesquisas viraram notícia na mídia mundial, circulando no Brasil em diversos veículos de comunicação, com o título “É tudo verdade: menstruar afeta o cérebro”. Informação coletada na seguinte fonte: É tudo verdade: menstruar afeta o cérebro. In: OLHO na saúde. [S. I.], 12 dez. 2023. Disponível em: <https://olhonasaude.com.br/e-tudo-verdade-menstruar-afeta-o-cerebro/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

ocidental moderna de forma fragmentada e cooptados pelo capitalismo com a mercantilização destes conhecimentos, até então imersos nas profundezas do caudaloso rio das menstruações (Belaunde, 2006; Sardenberg, 1994).

Enquanto determinadas culturas criaram ferramentas coletivas para o vivenciar da menstruação, outras perpetuaram formas de mantê-la longe dos olhos e do nariz daqueles que não a vivenciavam. Nas sociedades patriarcais, principalmente as culturas eurocêntricas, que se mostram rizomáticas ao observar os caminhos que têm trilhado na atualidade para o manejo do sangrar, os marcadores sociais da diferença interseccionam seres menstruantes aos moldes higienistas e mercantis da sociedade do consumo.

Contendo o fluxo: o surgimento e inserção dos “produtos menstruais” na sociedade ocidental moderna

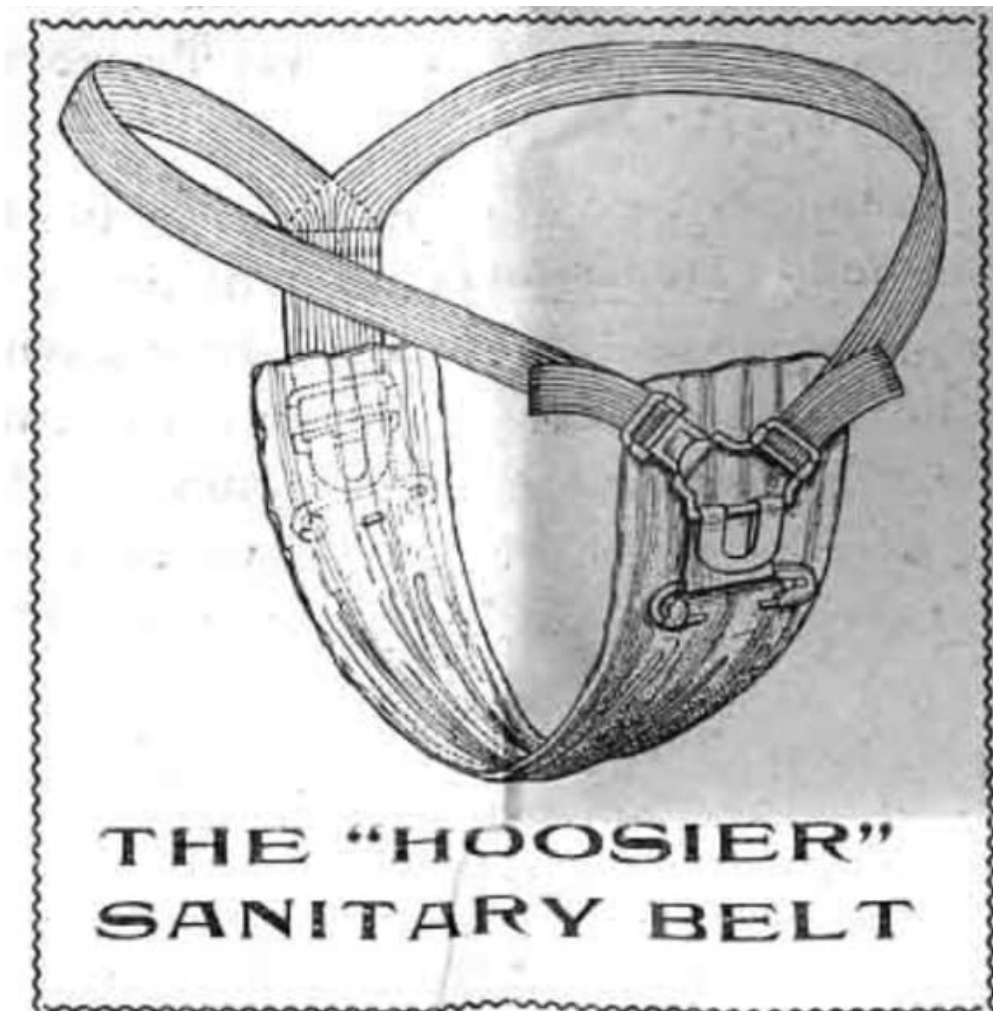
Na história ocidental, há vestígios de 2000 a.C. com a introdução de panos na vulva. Hipócrates (460-370 a.C.) registrou, sem muitos detalhes, a prática de contenção do fluxo menstrual. Já na Idade Média, o uso dos paninhos e toalhas de tecido justificava a escolha de certos trajes femininos, como saias repletas de camadas, para esconder qualquer vestígio do fluxo ou do odor exalado pelo sangue coagulado fora do corpo.

O que se pode datar como um marco para a popularização de ferramentas para o manejo do ciclo foi a Revolução Industrial e todo o pacote que veio com ela, como a necessidade de mão de obra feminina para manter as engrenagens girando sem “vazar óleo” dos corpos-máquina, mão de obra para o sistema (Willig, 2021). A transformação social ocasionada pela promessa de progresso dos tempos modernos passou a conectar a menstruação à possibilidade de gerar lucro (Pelúcio, 2022), criando então os “produtos menstruais”. Entre 1854 e 1915, vinte patentes foram apresentadas para produtos menstruais (Kotler, 2018). Entre as iniciativas, circularam copos menstruais feitos de alumínio ou borracha dura e até mesmo calças feitas de borracha para impedir os vazamentos.

Surgiram então, ao fim do século XIX, absorventes descartáveis de bandagens, primeiro em Birmingham, no Reino Unido, pela empresa Southall Brothers & Barclay. Em 1890 foi a vez da Alemanha, com a Hartmann Company, e depois, em 1894, a Johnson & Johnson passou a comercializar o item nos Estados Unidos – todos territórios-berço do sonho da modernidade. As Toalhas de Lister surgiram posteriormente, bem como o “cinto sanitário para damas”, em tradução livre, cinto higiênico Hoosier⁵. Ambas as alternativas mantinham os panos absorventes no lugar e podiam ser reutilizadas.

⁵ Informação coletada na seguinte fonte: HOOSIER: Ladies’ Sanitary (menstrual) Belt. In: MUSEUM of Menstruation and Women’s Health. Washington, 2004. Disponível em: <http://www.mum.org/hoosier.htm>. Acesso em: 30 jan. 2024.

FIGURA 1 - HOOSIER



FONTE: Acervo de imagens do Museum of Menstruation (2004).

Enquanto a Revolução Industrial trouxe alternativas que passaram a mercantilizar produtos menstruais, a Primeira Guerra Mundial os consolidou. A guerra impulsionou a indústria – das armas químicas, que se transformaram nas indústrias de produção de agrotóxicos como parte essencial da Revolução Verde (Bittencourt; Jacobovski, 2017), à empresa estadunidense que produzia bandagens para os feridos em combate e passou a produzir o primeiro absorvente que percorreu os quatro cantos dos Estados Unidos, revolucionando a forma como menstruantes lidavam com seus ciclos: o Kotex, lançado pela Kimberly-Clark (Souza, 2022). Na propaganda a seguir, fica evidente o ideal de modernidade associado à cisheteronormatividade, branquitude, magreza e jovialidade, bem como da liberdade feminina precisar ser validada por uma figura masculina. Observamos que a propaganda é uma forma não só de expressar cultura, mas também de condicionar e induzir hábitos, o que se torna perceptível ao longo do desenvolvimento histórico de produtos menstruais, que exibem um ideal entendido pelo público como reflexo da sociedade.

FIGURA 2 – KOTEX



FONTE: Acervo de imagens do Museum of Menstruation (1941)

A Kotex, quando estourou a Primeira Guerra Mundial, começou a desenvolver bandagens de um material chamado *cellucotton*, confeccionado a partir da polpa da madeira. Esse material era cinco vezes mais absorvente que as bandagens de algodão comum, além de ser mais barato. Quando a guerra acabou, a empresa encontrou nos relatos das enfermeiras do Fundo Americano, que continham improvisadamente seu fluxo menstrual usando as bandagens, um destino para o *cellucotton*.

O responsável por receber o *feedback* que alavancou a comercialização dos absorven-

tes descartáveis foi Walter Luecke, que enfrentou preconceitos na “venda” de sua ideia por parte das empresas contratadas para a produção do produto. Kotex foi o nome dado à invenção por ser discreto e lembrar “cotton”, algodão em inglês (Araújo, 2021). A Kotex é uma marca que, até os dias atuais, comercializa produtos menstruais (Miguel; Ardt; Michaelsen; Barbosa, 2018). A partir da Kotex, uma série de patentes surgiram com alternativas para a contenção do fluxo menstrual, em um mundo onde o capitalismo passou a imperar cada vez mais.

Os moldes ocidentalizantes e o Modess: absorvendo o fluxo no Brasil

No Brasil, os absorventes descartáveis chegaram nos anos 30. As toalhas de pano dobradas eram a técnica de contenção do fluxo até então. Diretamente dos moldes ocidentalizantes de modernidade, os absorventes foram essenciais na inserção de menstruantes no mercado de trabalho. O povo brasileiro conheceu os Modess, que só se popularizaram 20 anos depois. A seguir, apresentamos uma propaganda veiculada nos anos 50, associando o padrão de beleza americano de casal cisheteronormativo, branco e magro, esbanjando felicidade, tal qual a propaganda da Kotex apresentada anteriormente (Figura 3). Destaca-se a frase: “Ela é moderna... Ela sabe viver... Basta pedir MODESS”.

FIGURA 3 – PROPAGANDA MODESS ANOS 50



FONTE: Acervo de imagens do Museum of Menstruation (1958)

A praticidade, a modernidade e a liberdade foram as principais ideias defendidas pela mídia brasileira quando o absorvente descartável conquistou menstruantes no Brasil (Viera, 2003), permitindo que circulassem em espaços públicos, até então falocêntricos, sobretudo no mercado de trabalho. O Modess, para substituir em nome e utilidade as toalhinhas reutilizáveis, rotulou a ferramenta anterior como arcaica e problemática, transformando os hábitos de higiene brasileiros:

Modess virou imediatamente o nome genérico do produto e, na posição de líder absoluto, encarregou-se também do trabalho educativo. [...] Uma pesquisa feita pelo IBOPE nessa época mostrava que menos de 5% das mulheres usavam qualquer produto industrial (Viera, 2003, p. 69).

Os produtos menstruais ganharam o mercado, mas a menstruação seguiu invisibilizada através do gel azul, que até os dias atuais estampa pacotes de absorventes descartáveis. Este cenário evidencia um enfoque da sociedade ocidental moderna na materialidade e um distanciamento dos saberes menstruais, perpetuando o cerceamento epistemológico em relação às menstruações e contribuindo para a manutenção de estigmas (Willig, 2021).

Por outro lado, a entrada dos absorventes no mercado brasileiro contribuiu para que o assunto saísse do silêncio. Na ditadura militar, houve dois episódios marcantes que podem referenciar o choque do conservadorismo diante do discurso de liberdade feminina associado aos absorventes. A propaganda da Sempre Livre⁶, que circulou em 1973 e foi estrelada pela atriz Marília Pêra, foi censurada, assim como a música de Rita Lee, *Cor de Rosa Choque*, que fala sobre o período menstrual: “mulher é bicho esquisito, todo mês sangra [...] por isso não me provoque, é cor de rosa choque”. A canção, lançada em 1980 para integrar a abertura do programa *TV Mulher*, da Rede Globo, foi avaliada durante dois anos por técnicos da censura e liberada somente em 1982, após Rita Lee realizar diversas mudanças na letra para “suavizar” seu teor feminista⁷.

Em 1974, chegou ao Brasil outra ferramenta para contenção do fluxo – o O.B, da Johnson & Johnson, primeiro absorvente interno do país. O nome vem de uma expressão alemã *ohn binde*, que significa “sem toalha” (Quem inventou [...], 2011). A invenção trouxe uma nova alternativa para quem tinha alergias e incômodos com o absorvente externo, além de permitir o uso de maiôs, biquínis e a prática de esportes durante o período menstrual, conforme demonstrado na propaganda da agência de publicidade DPZ, veiculada em 1976 e censurada pela ditadura militar por conter a palavra “menstruação” (Figura 4).

⁶ Propaganda da Sempre Livre, estrelada por Marília Pêra, foi censurada pela Ditadura Militar em 1973. HAUBERT, Mariana. Sobrou até para o absorvente da Marília Pêra. In: CONGRESSO em Foco – Uol. São Paulo, 14 dez. 2012. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/censuraram-ate-o-absorvente-da-marilia-pera/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

⁷ Rita Lee tem música sobre menstruação censurada pela Ditadura Militar. RITA Lee: de ‘Gente fina’ a ‘Cor-de-rosa choque’, as histórias das músicas proibidas pela ditadura. In: O GLOBO. Rio de Janeiro, 10 maio 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/05/rita-lee-de-gente-fina-a-cor-de-rosa-choque-as-historias-das-musicas-proibidas-pela-ditadura.ghtml>. Acesso em: 12 mar. 2024.

FIGURA 4 – PROPAGANDA DA AGÊNCIA DE PUBLICIDADE DPZ



FONTE: PENTEADO, Claudia. Menstruação: do incômodo ao ativismo. In: PROPMARK. São Paulo, 31 maio 2019. Disponível em: <https://propmark.com.br/menstruacao-do-incomodo-ao-ativismo/>. Acesso em: 16 mar. 2024.

Manter o sangue o mais internalizado possível nos remete, mais uma vez, ao silenciamento de algo que faz parte da vida, longe dos olhos e do tato de uma sociedade que segue se distanciando do menstruar em nome da modernidade. Depois do O.B, diversas empresas passaram a produzir absorventes internos descartáveis, presentes até hoje no mercado. No entanto, o item também gerou problemas de saúde, como a síndrome do choque tóxico ocasionada pelo seu uso prolongado e/ou indevido, bem como infecções pela contaminação por bactérias, levando até menstruantes à morte (Ribeiro, 2023), um preço alto a se pagar em nome do controle de corpos feminilizados.

Cabe reforçar mais uma vez as pistas cartografadas nas propagandas apresentadas pelas Figuras 2, 3 e 4, com a imagem de menstruantes representada pelo padrão norte-americano de sucesso quando se observa gênero e raça, reforçados pela cisgeneridade e branquitude, e padrões estéticos esperados dos corpos-máquina, lineares, produtivos e não cíclicos. A imagem se reforça com a sugestiva frase que fala da “grande vedete das Olimpíadas”, sem os obstáculos ocasionados pela menstruação que impedem a plena realização e controle sobre a instabilidade do corpo feminilizado diante do padrão falocêntrico (Willig, 2021).

Inventado em 1937 pela estadunidense Leona Chalmers, o coletor menstrual só chegou ao Brasil em 2010, revolucionando a experiência menstrual como o primeiro produto que não absorve nada. Trata-se de uma ferramenta também de uso interno, mas que pode

ser reutilizada, tendo validade de 5 a 10 anos dependendo da marca escolhida. O item chegou ao mercado atendendo a preocupações racionais do público menstruante; indo além da praticidade, pode-se, por exemplo, entrar na água sem riscos do sangue verter a público. Sua possibilidade de reutilização atendeu às preocupações ambientais por evitar o descarte de absorventes que não são reciclados, aliando-se ainda aos benefícios para a saúde (Souza, 2022), autoconhecimento e autonomia, trazendo mudanças culturais, pois seu uso necessita de conhecimento sobre a anatomia do próprio corpo, contato com a vulva e com o sangue menstrual (Wons, 2019).

A InCiclo desde 2010, comercializa o coletor menstrual e, desde 2021, vende também o disco menstrual, que cumpre a mesma função do coletor, mas fica mais próximo do colo do útero e permite a realização de atividades sexuais com penetração sem contato com o sangue. Atualmente, diversas marcas comercializam os itens, cujo preço varia, em média, de R\$ 50 a R\$ 100 reais. Contudo, a longo prazo se torna mais barato em relação ao uso de absorventes descartáveis – para o planeta, por serem opções reutilizáveis, e também para o bolso de quem compra.

Em 2020, a Fleurity lançou um coletor menstrual com as cores da bandeira LGBT-QIAPN+ acompanhado de uma ação social, algo até então inédito diante da histórica representatividade identitária baseada no modelo-padrão americano de cisheteronormatividade, conforme a Figura 5 apresenta.

FIGURA 5 – COLETOR MENSTRUAL NAS CORES DA BANDEIRA LGBTQIAPN+



FONTE: FLEURITY. [Fotos da linha do tempo – 14/06/2020]. Extrema, 14 jun. 2020.

Facebook: Fleurity. Disponível em: https://www.facebook.com/fleuritybr/posts/pfbid02ztEYRgBnWqtm04ms6e7otbLCexomEzagS2Wn5Smj46Vpx3bfQVbj2xDCUBumszkl/?locale=en_GB. Acesso em: 20 mar. 2024.

Mesmo considerando a histórica recriminação dos paninhos reutilizáveis pelas propagandas de absorventes como antiquados, marcas se construíram com a comercialização de absorventes de tecido no século XXI. Calcinhas e cuecas absorventes já se encontram disponíveis

para atender aos públicos e corpos diversos, contemplando homens transgêneros e pessoas não binárias (Figura 6).

FIGURA 6 – CUECA MENSTRUAL PANTYS



FONTE: Pantys lança primeira cueca menstrual para homens trans. *In*: PEQUENAS Empresas & Grandes Negócios. São Paulo, 24 jun. 2021. Disponível em: <https://revistapegn.globo.com/Banco-de-ideias/Moda/noticia/2021/06/pantys-lanca-primeira-cueca-menstrual-para-homens-trans.html>. Acesso em: 17 mar. 2024.

Atualmente, também se encontra no mercado dos produtos menstruais roupas de banho absorventes dos mais variados modelos, feitas com materiais tecnológicos – a exemplo da Figura 7, na qual se verifica a quebra com o padrão de expor pessoas nos moldes colonialistas e americanizados de gênero, raça, formato do corpo e cabelo.

FIGURA 7 – BIQUINIS MENSTRUAIS NO SITE DA HERSELF

CALCINHAS DE BIQUÍNI ABSORVENTE

Filtrar 10 Resultados Ordenar: Em destaque





TAMANHO	QUADRI
30	75 a 79 cm
32	80 a 84 cm
34	85 a 89 cm
36	90 a 94 cm
38	95 a 99 cm
40	100 a 104 cm
42	105 a 109 cm
44	110 a 114 cm
46	115 a 119 cm
48	120 a 124 cm
50	125 a 129 cm
52	130 a 134 cm
54	135 a 139 cm
56	140 a 144 cm
58	145 a 149 cm
60	150 a 154 cm

MEÇA A PARTE MAIS SALIENTE DO SEU BUMBUM



FONTE: HERSELF [Print da loja virtual da Herself – 20/03/2024].

Disponível em: <https://herself.com.br/>. Acesso em 20 mar. 2024.

A recente inclusão em massa dos itens reutilizáveis de contenção do fluxo menstrual no mercado levanta a questão ambiental. Uma pessoa gasta, em média, 20 absorventes descartáveis por ciclo. Esses itens não podem ser reciclados e têm como destino aterros sanitários e “lixões” (Weber, 2023). Ademais, tem-se também questões de classe em confluência com raça e gênero. Ao longo da vida, é possível gastar, em média, R\$ 8 mil em absorventes descartáveis não recicláveis, já que o custo médio individual de um absorvente é de R\$ 0,80 centavos (Moraes, 2022).

Mesmo se tratando de um gasto caro a longo prazo para pessoas de baixa ou nenhuma renda, como no caso de menstruantes menores de idade, o absorvente descartável para uso imediato é mais barato do que o coletor menstrual (Willig, 2021). No entanto, o custo é alto para a natureza, no que são gerados 200 quilos de resíduos que levam aproximadamente 400 anos para se decompor (Menos [...], 2019). Uma complexidade de questões de saneamento básico também perpassa a situação de menstruantes que não têm acesso a itens reutilizáveis para conter o fluxo, como a falta de água para realizar a higienização destes itens. Isso nos faz desaguar a pesquisa na questão da dignidade menstrual, ameaçada pelos neoliberalismos, questões ambientais e marcadores sociais da diferença.

De produtos a protetores menstruais, e para além deles

Com a situação de vulnerabilidade de menstruantes diante da ocidentalização das experiências menstruais, o termo “protetores” surge numa perspectiva de ampliar a importância dos produtos menstruais a um patamar de itens essenciais para a dignidade de menstruantes. Esses produtos são fundamentais no plano de colonialidade de corpos em curso, modelando hábitos e ferramentas para lidar com o fluxo, e mantendo o status quo das opressões que esses mesmos padrões geram (Alimonda, 2011; Quijano, 2005; Segato, 2012).

“Protetor menstrual” nos remete não somente à proteção de pessoas menstruantes, mas também a um modelo de sociedade que não dá espaço para sujeitos com corpos cíclicos, considerando a linearidade, segundo os moldes falocêntricos, importante para a produtividade capitalista. Itens de contenção do fluxo estão associados à proteção do modelo de sociedade ocidental moderna, mas não são suficientes para garantir a dignidade de forma integral – e sem ela, não é possível ter dignidade menstrual.

A seguir, abordamos os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) das Nações Unidas no que tange à dignidade menstrual⁸, bem como o relatório do UNICEF/UNFPA sobre

⁸ As análises referentes aos ODS presentes neste artigo foram apresentadas no Seminário UNAI: “Direitos Humanos, redução das desigualdades e os ODS’s”, promovido pela Universidade Feevale, em Novo Hamburgo/RS, em formato de trabalho oral. Também foram discutidas no I Encontro Florescendo Gênero: novas perspectivas de pesquisas, promovido pelo Cactus – Núcleo Unicap de Estudos de Gênero, em parceria com o Curso de Licenciatura em História e Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Católica de Pernambuco, em Recife/PE, em 2022, em formato de trabalho oral e publicadas em resumo, com o título “Pobreza Menstrual: Desafios para o cumprimento dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) das Nações Unidas no Brasil”. WILLIG, Caroline Luiza. Pobreza menstrual: desafios para o cumprimento dos objetivos de desenvolvimento sustentável (ODS) das Nações Unidas no Brasil. In: ENCONTRO FLORESCENDO GÊNERO, 1., 2022, Recife. Caderno de Resumos. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2022. p. 13. Disponível em: https://2c7b917b-5d80-4e73-814a-63297a1c4f5c.filesusr.com/ugd/af7d1d_3475bdda86884aa78af985f9437c686b.pdf. Acesso em: 22. mar. 2024.

a Pobreza Menstrual no Brasil (2021)⁹, a fim de complexificar a discussão. Os ODS são uma proposta das Nações Unidas que visa garantir que todas as pessoas, em todos os lugares, possam desfrutar de paz e de prosperidade. Estes objetivos também integram as metas da Agenda 2030 no Brasil e, quando observados no entrecruzamento com a dignidade menstrual, têm sua complexidade e desafios evidenciados. O estudo do Fundo de Emergência Internacional das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), em parceria com o Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA), apresenta índices de “pobreza menstrual” no Brasil, contexto que precisa ser olhado pelas lentes da interseccionalidade.

Diante dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), é perceptível que todos são essenciais para a busca da dignidade menstrual. Entretanto, esses objetivos se pautam em categorias de sujeitos universais e incorrem em binarismos de gênero, raça e classe. No Brasil, as iniciativas de combate à pobreza menstrual, no âmbito das políticas públicas, têm se fixado quase que exclusivamente na distribuição de absorventes descartáveis, como demonstrado pela aprovação parcial do *Programa de Proteção e Promoção da Saúde Menstrual* (14.214/21), em 2021. Em 2023, o programa avançou novamente com o decreto Nº 11.432, beneficiando cerca de 8 milhões de pessoas, com o investimento de R\$ 418 milhões anuais na compra de absorventes, financiados pelo Ministério da Saúde e distribuídos pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Secundariamente, houve a realização de ações básicas voltadas para a promoção da dignidade menstrual no Brasil. Em 2024, os absorventes descartáveis passaram a ser distribuídos nas farmácias populares¹⁰.

A pauperização material e imaterial da população racializada no Brasil evidencia necropolíticas¹¹ oriundas de um sistema que faz uso de modernos aparatos colonialistas de dominação (Akotirene, 2019; Alimonda 2011). A acumulação do capital, a expropriação de terras, a escravidão e o cercamento de corpos e territórios atravessam as pessoas com útero de formas distintas, condicionando-as a ideologias de gênero sexistas de caráter eurocêntrico. Isso faz com que, historicamente, as opressões de gênero, raça e classe que atravessam as pessoas menstruantes hoje estejam conectadas com um plano que entrou em curso há mais de cinco séculos (Akotirene, 2019; Lugones, 2014; Quijano, 2005; Segato, 2012).

⁹ As análises referentes ao estudo do UNICEF/UNFPA (2021) foram apresentadas no Seminário de Pós-Graduação INOVAMUNDI, promovido pela Universidade Feevale, em Novo Hamburgo, no ano de 2021, em formato de trabalho oral e resumo expandido, com o título “‘Privadas’: Uma interpretação interseccional do estudo ‘Pobreza Menstrual no Brasil: Desigualdade e violações de direitos’”. WILLIG, Caroline Luiza; SCHMIDT, Saraí. “‘Privadas’: Uma interpretação interseccional do estudo ‘Pobreza Menstrual no Brasil: Desigualdade e violações de direitos’”. In: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO – INOVAMUNDI, 2021, Novo Hamburgo. Anais [...]. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2021. p. 2090-2100. Disponível em: <https://www.feevale.br/s/2021/sitefeevale/SPG/Anais%20SPG%202021.pdf>. Acesso em: 22. mar. 2024.

¹⁰ Estas são redes privadas vinculadas ao Programa Farmácia Popular do Brasil (PFPPB), programa do estado que visa complementar a disponibilização de medicamentos utilizados na Atenção Primária à Saúde por meio de parceria com farmácias e drogarias da rede privada. Têm direito à retirada dos absorventes, de forma gratuita, brasileiras ou estrangeiras que vivem no Brasil, têm entre 10 e 49 anos de idade e que estão inscritas no Cadastro Único, conhecido como CadÚnico – sistema que centraliza diversas políticas públicas voltadas para as pessoas em situação de vulnerabilidade social. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/composicao/sectics/farmacia-popular>. Acesso em: 19 mar. 2024.

¹¹ O conceito de necropolítica aborda o uso de poder social e político para ditar como as pessoas ou determinado grupo de pessoas devem viver ou morrer. Trata-se de uma estratégia de controle social pautada em opressões envoltas em recortes de sexo, gênero, raça, etnia, classe, religião e territórios (Akotirene, 2019).

Políticas pautadas no sujeito universal dentro de uma sociedade cujo sistema é produtor das diferenças são estruturadas em epistemologias eurocêntricas, uma vez que estas são invenção de uma ciência positivista e ideologicamente colonialista. A situação de vulnerabilidade que coloca aproximadamente 25% das pessoas menstruantes menores de 18 anos em situação de falta de dignidade para vivenciar o período no Brasil, é uma condição presente na sociedade moderna e também criada por ela. Não dispor de condições materiais e/ou conhecimentos básicos sobre o funcionamento do próprio corpo durante o período menstrual reflete um projeto político de sociedade que esvazia sujeitos, inviabilizando tanto o acesso a recursos quanto aos saberes de povos colonizados (Segato, 2012).

As Nações Unidas elencaram 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), conforme a Figura 8 ilustra. Esses objetivos integram também a Agenda 2030 do Brasil, afirmando, portanto, o compromisso do país diante dos apontamentos realizados pela instituição.

FIGURA 8 – OBJETIVOS DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DAS NAÇÕES UNIDAS



FONTE: NAÇÕES UNIDAS DO BRASIL [Print do Site das Nações Unidas Brasil 20/03/2024].

Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>. Acesso em 20 mar. 2024.

Ao observarmos os 17 ODS apontados com a intersecção da menstruação, é perceptível que a *erradicação da pobreza* se faz necessária para garantir que as pessoas menstruantes tenham acesso à dignidade menstrual. A menstruação é um marcador extra dentro de um contexto no qual esses sujeitos já se encontram vulneráveis e em situação de pobreza.

O ODS que aborda a *fome zero e agricultura sustentável* também se mostra relevante, tendo em vista que uma alimentação nutritiva se faz essencial para um ciclo menstrual sadio. A falta de alimentos pode levar a distúrbios menstruais, enquanto uma alimentação repleta de hormônios sintéticos também causa alterações no ciclo. É algo que nos remete ao terceiro ODS, que aponta a *saúde e bem-estar dos cidadãos* como essenciais na discussão de uma nutrição equilibrada e das condições financeiras para dar conta de sua própria dignidade. Muitas pessoas, segundo a pesquisa do UNICEF/UNFPA (2021), fazem uso de

panos¹², jornal, papel higiênico e até mesmo miolo de pão para conter o fluxo, e estes métodos podem incorrer em doenças ginecológicas, também ferindo os propósitos do referido ODS.

A falta de um protetor menstrual ou de banheiro adequado também traz, além do risco à saúde, dificuldades no que diz respeito a outro direito básico que é um ODS: *educação de qualidade*. Segundo o relatório da ONU (2014), uma em cada dez adolescentes faltaram à escola por não terem acesso a protetores menstruais, refletindo em aproximadamente 45 faltas no ano letivo. Este índice coloca as pessoas menstruantes em desvantagem em relação às demais, que desfrutam dos privilégios de um sistema que pauta o sujeito universal moldado no falocentrismo, ignorando as necessidades fisiológicas das pessoas com útero. Isso também é um ODS que aponta a necessidade de políticas de *igualdade de gênero*.

O estudo do UNICEF/UNFPA (2021) expõe a necessidade de educação menstrual inserida dentro da educação sexual, pautando a escassez de pesquisas acadêmicas que versem sobre a temática e analisem “o fenômeno e de trabalhos científicos que analisam este problema, suas interações e consequências” (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 6). O estudo ainda aponta nos resultados o “menstruar na escola” versus “menstruar em casa”. Essa divisão entre a escola como esfera pública e a casa como esfera privada denota o binarismo que estrutura a sociedade ocidental moderna. A ausência de banheiros em condições de uso, “separados para meninos e meninas também em condições de uso; disponibilidade de papel higiênico, pia ou lavatório e sabão para higiene das mãos após o uso do banheiro” (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 9), assim como a falta de absorvente, são os principais fatores do absentismo escolar por pobreza menstrual. Segundo o estudo, das 15,5 mil “meninas” participantes da pesquisa, 2,6 mil, não frequentam escolas, “podendo ser meninas em situação de evasão escolar, meninas que concluíram o ensino básico ou meninas que já frequentam a universidade” (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 22).

No ambiente escolar, a ausência de infraestrutura e saneamento básico atinge 3% das pessoas que menstruam e estão na escola em nível nacional – só no Norte, este índice sobe para 8,4%. Entre estas 321 mil, 121 mil se concentram no Nordeste. Nas zonas rurais, se concentram 6,4% das pessoas que frequentam escolas sem banheiro adequado. São 249 mil menstruantes sem banheiro na escola estadual, representando 77,6% das escolares na situação, sendo os 32,4% correspondente às escolas municipais, já que as escolas públicas federais e privadas informaram ter banheiros em condições de uso.

O estudo apontou que a chance é “3,6 vezes maior de que uma menina do Nordeste esteja nessa situação quando comparada a uma menina no Sudeste” (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 18), sendo que o índice sobe para mais de 4 meninas na região Norte. O contraste entre a zona rural e a urbana também se mostrou latente no estudo, em que a chance de uma “menina” estudar em escola que não tenha divisão de banheiro entre meninos e meninas é 138% maior do que em zonas urbanas.

Um dado positivo trazido foi de que aproximadamente 80% das pessoas menstruantes com até 14 anos alegaram já ter recebido orientações sobre a prevenção à gravidez, taxa quase 17% maior do que em comparação com as pessoas até os 18 anos, “o que pode indicar que esse está se tornando um hábito mais comum entre as escolas” (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 21).

¹² Cabe destacar que o problema não está no uso do pano em si, haja visto que os bioabsorventes são produzidos a partir de tecido também. De fato, o problema está na não higienização, tanto por falta de instrução quanto por falta de infraestrutura, como água tratada e local limpo para tal.

Porém, enquanto a educação sexual é pouco difundida, a educação menstrual ainda é quase completamente negligenciada na esfera escolar e domiciliar, denotando que a pobreza de conhecimento a respeito do ciclo transcende as noções de centro e periferia, embora seja mais latente nas camadas mais vulneráveis da sociedade.

Considerando que a concepção de menstruação na sociedade ocidental moderna ainda é extremamente binária de gênero, levando menstruantes na correnteza de discursos feminilizantes, a questão de gênero se torna central. Assim, o ODS que trata da igualdade de gênero é o mais relevante para ser problematizado e entrecruzado com marcadores sociais de raça, classe, idade, território e cultura. No entanto, as perspectivas da ONU tendem a ser universalizantes, resultando em violências epistemológicas contra menstruantes (Lugones, 2014).

O ODS em questão não aborda adequadamente as demandas de equidade de gênero da comunidade LGBTQIA+, focando nas necessidades das “mulheres e meninas” por meio de linguagem que reflete uma ideologia de gênero sexista. Isso promove o silenciamento da diversidade de gêneros, incluindo homens transgênero e pessoas não binárias que também menstruam, e generalizando como se todas as mulheres e meninas menstruassem. Além disso, há os perigos quanto ao seu cumprimento impostos pelas políticas neoliberais que mercantilizam a menstruação e perpetuam a colonialidade de gênero em nome da produtividade ou reprodutividade (Bisneto; Aguilera, 2023; Segato, 2012).

O estudo do UICEF/UNFPA (2021) segue a mesma ideologia binária de gênero do ODS 5 ao referir-se às pessoas menstruantes como “meninas”, se articulando com o conceito de criança do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Embora se baseie na faixa etária estipulada pela Organização Mundial da Saúde (OMS), de 10 a 19 anos, o estudo não incluiu informações das faixas etárias de 8 e 9 anos com pessoas que também menstruam nessa idade. Existem sujeitos que menstruam e não são contemplados nos índices postos, assinalando o apagamento das pessoas LGBTQIA+, como se observa na definição de “meninas”, que poderia facilmente ser substituída por “pessoas que menstruam” ou “menstruantes” sem recorrer a universalizações, proporcionando o foco no menstruar sem reforçar colonialismos.

A ausência de uma privada adequada para pessoas que menstruam é o que conecta a esfera pública (escola) e a esfera privada (domiciliar) à colonialidade dos corpos com base em filtros de gênero, raça e classe, pensando na pobreza menstrual. Aproximadamente 47% da população brasileira vive sem acesso a sistemas de esgotamento sanitário, totalizando cerca de 100 mil pessoas que fazem uso de medidas alternativas e poluentes para lidar com os resíduos, como fossas, sumidouros ou, muitas vezes, jogando os dejetos diretamente no rio. Mais de 16% da população, cerca de 35 milhões de pessoas, não têm acesso à água tratada, segundo dados de 2018 do Sistema Nacional de Informações sobre Saneamento (SNIS)¹³. Isso se reflete na necessidade de *água potável e saneamento básico*, cujo ODS influencia diretamente na luta por dignidade menstrual. Sem acesso a água limpa para beber ou se higienizar, menstruantes em situação de vulnerabilidade ambiental se veem impossibilitadas de usar absorventes reutilizáveis.

¹³ Informação obtida em consulta ao site do Sistema Nacional de Informações sobre Saneamento. Disponível em: <http://www.snis.gov.br/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Aproximadamente 249 mil adolescentes vivem sem um banheiro em casa e/ou na escola para trocarem de absorventes e/ou se higienizar, sendo que 65% delas são negras (UNICEF/UNFPA 2021). O estudo observa que os percentuais de pobreza menstrual diferem nos diversos territórios e contextos sociohistóricos brasileiros, mostrando-se mais intensos nas regiões do Norte e Nordeste e nas zonas rurais em relação com as urbanas. O programa Água, Saneamento e Higiene (WASH)¹⁴ da UNICEF e o relatório da WaterAid abordam a dignidade menstrual, considerando que ela envolve:

Segurança: o banheiro deve possuir tranca e garantir a privacidade (com cabines individuais, reforçadas e de material opaco); deve ainda estar localizado em um local seguro, indicado por placas, com entradas separadas para banheiros de homens e mulheres, e com boa iluminação. • Higiene: água e sabão, papel higiênico, acesso a produtos menstruais, gan - chos ou prateleiras para que os pertences não fiquem em contato com a contaminação do chão, espelhos, meios para lavar e/ou eliminar produtos menstruais, evitando o descarte de absorventes no vaso sanitário que resultam em entupimento. • Acessibilidade: ser alcançável por meio de um caminho acessível e dispor de ao menos uma cabine acessível a todos as pessoas. • Disponibilidade: contar com cabines suficientes para evitar filas longas, estar aberto quando necessário. • Manutenção: contar com bons planos de gestão, limpeza e manutenção (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 14).

Outro apontamento relevante é o endossamento das condições WASH sobre dignidade menstrual e dos ODS 4 (saúde de qualidade), ODS 5 (*igualdade de gênero*) e ODS 6 (*água potável e saneamento básico*). O estudo observa que “mais de 4 milhões de ‘meninas’ (38,1% do total das estudantes) frequentam escolas com a privação de pelo menos um desses requisitos mínimos de higiene”, totalizando aproximadamente 200 mil pessoas que menstruam “totalmente privadas de condições mínimas para cuidar da sua menstruação na sua escola” (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 18). A ausência de infraestrutura que ofereça condições para vivenciar o ciclo priva as pessoas menstruantes de seu direito à educação ao inviabilizar o acesso, reforçando que o lugar do gênero binário feminino é em casa. Mas, quais as condições desta casa? O estudo aponta que quem estuda em escolas públicas tem quase 20 vezes mais chances de viver em casas sem banheiro adequado (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 23).

A falta de dignidade menstrual perpassa a condição de pobreza a qual os corpos subalternizados pelo colonialismo são empurrados de maneira interseccional. 713 mil “meninas” da pesquisa não têm banheiros adequados em seus domicílios e 632 mil não possuem um banheiro de uso comum sequer no terreno ou propriedade, fazendo uso de sanitário ou buraco para dejeções, ou defecação a céu aberto (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 14).

Acesso à energia limpa e acessível também é necessidade para pessoas menstruadas terem acesso, por exemplo, ao chuveiro com água quente para se higienizarem. O quesito importa especialmente no inverno, tendo em vista o relato de uma professora da rede

¹⁴ Tradução nossa para: Water, Sanitation, Hygiene (WASH).

pública municipal de Novo Hamburgo/RS que, durante a formação com os professores, mencionou que algumas alunas que não iam para a escola porque nem sempre conseguiam tomar banho gelado no inverno do Rio Grande do Sul, que é extremo e beira os 5°C em seu auge.

O *trabalho decente e crescimento econômico* são diretamente afetados pela desigualdade de gênero quando menstruantes são feminilizados, isolados dos espaços públicos e excluídos das políticas públicas por vivenciarem a pobreza menstrual, tanto material quanto de conhecimento da população de um modo geral. Isso é algo que se mostra, por exemplo, através da cristalização dos estigmas envolvendo o sangue menstrual (Willig, 2021).

A falta de saberes e/ou produtos e/ou protetores menstruais impacta também as oportunidades de trabalho e de fomento da independência financeira das pessoas menstruantes. Isso afeta diretamente a valorização e a produção de soluções para as pessoas menstruantes, por meio do desenvolvimento da *Indústria, inovação e infraestrutura*, também um ODS. Tais aspectos acabam endossados por discursos neoliberais de liberdade feminina quando propõem a contenção do fluxo menstrual como forma de inclusão na sociedade ocidental moderna.

A *redução das desigualdades* pautada pelo décimo ODS implica, sobretudo, em adotar políticas interseccionais alicerçadas nos direitos universais por meio da emancipação e autonomia das comunidades (Segato, 2012). A intersecção de raça foi contextualizada em raras elucidacões no estudo, sendo referenciada também de forma dual ao apresentar índices que separam “meninas brancas” e “meninas negras”, incluindo na categoria “negras” as pessoas indígenas e pretas, ou “pretas e pardas”. O estudo não explicita a realidade das pessoas indígenas que menstruam, ou pretas, a ponto de conseguir realizar uma análise mais precisa destas categorias raciais segundo a metodologia interseccional. Entretanto, denota a desigualdade social do choque entre *branco versus não branco* quando evidencia que “[...] a chance de uma menina negra não possuir acesso à banheiros é quase 3 vezes a de encontrarmos uma menina branca nas mesmas condições” (UNICEF/UNFPA, 2021, p. 22), fato que se agrava quanto mais ao norte do país se olha.

As esferas do público e do privado, do que é conversa para se ter com a família e assuntos que podem ser dialogados no espaço escolar, no que tange à pobreza menstrual, também denotam as violências epistemológicas impostas mais severamente aos corpos não brancos pelo colonialismo de raça e gênero. Quase 19% das meninas pretas e pardas, sobretudo do Norte e Nordeste do Brasil, apontaram que não se recordam de terem tido orientações sobre a menstruação (UNICEF/UNFPA, 2021).

O cercamento de corpos e saberes pela colonialidade, a qual vulnerabiliza pessoas racializadas ao coloca-las como as mais excluídas de políticas de saneamento básico, insumos e conhecimento para lidar com o ciclo menstrual, se evidencia no estudo do UNICEF/UNFPA (2021). O silenciamento e o tabu envoltos na menstruação, somados aos preconceitos de raça e de classe, também se ampliam no que se faz a análise destas intersecções (Willig, 2021).

Embora o estudo apresente alguns binarismos que prejudicam uma interpretação interseccional dos índices, esses contrastes são estruturantes nos próprios dados, que já foram coletados de forma a universalizar a pluralidade de (r)existências sob a categoria de “meninas” e segregar os marcadores entre “brancas” e “negras”. As referências aos povos indígenas, por exemplo, não são evidenciadas ao longo do texto, apenas nos infográficos.

Os ODS *idades e comunidades sustentáveis* e *consumo e produção responsáveis* caminham lado a lado e também interferem na dignidade menstrual. A produção de absorventes de pano por pequenos produtores e produtoras gera renda para a comunidade local, enquanto os absorventes descartáveis são comprados de grandes empresas que trabalham em prol do neoliberalismo.

A dignidade menstrual perpassa as necessidades apresentadas pelos ODS *Ação contra mudança global do clima*, *Vida na água* e *Vida terrestre*. Deve haver condições para que menstruantes preservem o planeta, visto que a exclusão do sistema não apenas negligencia suas necessidades básicas, como ignora os reflexos da pauta no que toca à ecologia.

Paz, justiça e instituições eficazes, por sua vez, assinala a necessidade de proporcionar acesso à justiça por meio de instituições eficazes, responsáveis e inclusivas. No Brasil, a pauta avançou em diversos municípios, estados e na esfera nacional, como já mencionado anteriormente, mas precisa ainda transcender a materialidade do absorvente descartável e adentrar a emancipação de menstruantes.

O último ODS, *parcerias e meios de implementação*, atravessa também a dignidade menstrual, pois soluções precisam ser apontadas tanto em termos de ferramentas quanto de saberes. Perpassa, ainda, a necessidade de criação e popularização de itens biodegradáveis, considerando que boa parte das pessoas que não têm acesso a ferramentas de contenção do fluxo também não possuem saneamento básico ou acesso a programas de coleta de lixo, agravando a situação de vulnerabilidade no que utilizam ferramentas que pioram a poluição do ambiente.

No Brasil, há um caso mundialmente famoso de um absorvente externo biodegradável que custa R\$0,02 centavos, tornando-o 75% mais barato quando comparado às alternativas que circulam no mercado, que custam R\$0,08 centavos em média. O item foi desenvolvido por jovens cientistas do Instituto Federal de Osório/RS (IFRS-Osório), as estudantes Laura Drebes e Camily Pereira, sob orientação da professora e cientista Flávia Twardowki, em 2022. O projeto venceu o Prêmio de Excelência da Suécia (Morél; Simas, 2022) e foi para a Lista Forbes Under 30 (Estudantes [...], 2022), mas ainda não foi patenteadado. Iniciativas como esta, que trazem soluções sustentáveis e de equidade de gênero, só são possíveis através do investimento na educação, na ciência e na possibilidade de menstruantes trilharem seus próprios caminhos rumo à emancipação, além da mercantilização do sangrar.

Considerações finais

A menstruação ocidental possui uma raiz histórica bélica e capitalista, com discursos de liberdade feminina fundamentados na lógica mercantil de enxergar menstruantes como sujeitos (re)produtivos. A midiaticização da menstruação, que impulsiona a sociedade a quebrar os estigmas, também corrobora com a lógica neoliberal que, desde as infâncias, impõe a colonialidade sobre o menstruar aos moldes ocidentais modernos de sociedade.

Compreendemos que, diante do avanço da colonialidade sobre o menstruar, políticas públicas e iniciativas comunitárias que promovam o acesso a produtos e protetores menstruais para contenção do fluxo menstrual – sejam eles descartáveis ou reutilizáveis, internos ou externos, não recicláveis mas preferencialmente ecológicos – são essenciais. Esses itens

de contenção do fluxo são uma necessidade básica para a busca por dignidade menstrual, mesmo que contribuam para a lógica mercantil.

Entretanto, esses itens não são sempre sinônimo de dignidade. Se forem encarados dessa forma, as iniciativas não ultrapassam a superficialidade materialista própria da sociedade ocidental moderna, limitando-se a trazer alternativas assistencialistas que não promovam a emancipação de sujeitos e coletivos de sujeitos. Reduzir a pauta da dignidade menstrual a ferramentas universalizantes de manejo do ciclo, tendo como motivação principal a lucratividade, coloca em segundo plano a autonomia dos sujeitos em narrar suas próprias histórias e desenvolver suas próprias ferramentas e saberes de manejo do ciclo.

Uma correnteza de movimentos – da indústria à academia, da política institucionalizada aos movimentos populares, das propostas anticoloniais ao feminismo liberal – têm colocado esta temática no centro dos debates, a qual era frequentemente desconsiderada como ninharia de mulherzinha. A discussão é particularmente relevante no contexto atual da pobreza menstrual e da ausência de ferramentas para sangrar com dignidade, em que menstruantes, cada vez mais, buscam seu espaço diante de uma sociedade falocêntrica que exige linearidade e que, historicamente, não contempla menstruantes, discutindo sobre a pauta apenas até onde ela gera lucro.

A desmercantilização da menstruação só é possível a partir do entendimento de como este processo histórico que impõe a universalização da menstruação se deu e segue em curso. A dignidade menstrual somente é alcançável mediante a garantia de todos os direitos humanos fundamentais. A emancipação e autonomia dos sujeitos deve ser priorizada, valorizando iniciativas de base comunitária, caso contrário, a pauta seguirá reduzida a “produtos” e “protetores” menstruais, com ações assistencialistas.

Revisora do texto: Marluci Meinhart, Feevale). E-mail: malu.meinhart@gmail.com

Referências

AGUILERA, Raissa Maria Fernandez Nascimento; MARTINS BISNETO, Evandro Borges. O neoliberalismo como impedimento à concretização do quinto Objetivo de Desenvolvimento Sustentável (ODS): uma análise sobre a divisão sexual do trabalho produtivo e reprodutivo. **Revista de Gênero, Sexualidade e Direito**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 95-117, 2023. Disponível em: <https://www.indexlaw.org/index.php/revistagsd/article/view/9713>. Acesso em: 21 mar. 2024.

ALIMONDA, H. La colonialidad de la naturaleza. Una aproximación a la ecología política latinoamericana. In: ALIMONDA, H (org.). **La naturaleza colonizada: ecología política e minería en América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2011.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Produção Editorial, 2019.

ARAUJO, Julio Cezar de. As origens do Kotex, o primeiro absorvente da História. *In: MEGA Curioso. [S. l.]*, 27 abr. 2021. Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/ciencia/118540-as-origens-de-kotex-o-primeiro-absorvente-da-historia.htm>. Acesso em: 31 jan. 2024.

BELAUNDE, Luísa Elvira. El recuerdo de Luna: género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos. **Revista de Antropología**, San Marcos, Peru, n. 8, p. 129-131, 2021. Disponível em: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/antropologia/article/view/19811>. Acesso em: 20 abr. 2024.

BILGE, Silma; COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

BITTENCOURT, Naiara; JACOBOSKI, Alessandra. Agrotóxicos como arma química: a permanente guerra agrária no Brasil. *In: TERRA de direitos*. Curitiba, 5 dez. 2017. Disponível em: <https://terradedireitos.org.br/acervo/artigos/artigo-agrotoxicos-como-arma-quimica-a-permanente-guerra-agraria-no-brasil/22695>. Acesso em: 21 mar. 2024.

BRASIL. Ministério da Saúde. Programa Farmácia Popular. Brasília, DF, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/composicao/sectics/farmacia-popular>. Acesso em: 19 mar. 2024.

CETRONE, Camila; TROMBINI, Miguel. Avaliamos a segurança e o conforto das cuecas e calcinhas absorventes. *In: QUEER. [S. l.]*, 26 jan. 2022. Disponível em: <https://queer.ig.com.br/2022-01-26/cuecas-calcinhas-absorventes-menstruacao-pessoas-trans.html>. Acesso em: 17 mar. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs 1: capitalismo e esquizofrenia**. 4 ed. São Paulo: Ed. 34/1995, 2006.

É tudo verdade: menstruar afeta o cérebro. *In: OLHO na saúde. [S. l.]*, 12 dez. 2023. Disponível em: <https://olhonaude.com.br/e-tudo-verdade-menstruar-afeta-o-cerebro/>. Acesso em: 29 jan. 2024.

ESTUDANTES do campus estão na Lista Forbes Under 30 2022. *In: INSTITUTO Federal do Rio Grande do Sul – Campus Osório*. Osório, 29 dez. 2022. Disponível em: <https://ifrs.edu.br/osorio/estudantes-do-campus-estao-na-lista-forbes-under-30-2022/>. Acesso em: 21 mar. 2024.

FLEURITY. **[Fotos da linha do tempo – 14/06/2020]**. Extrema, 14 jun. 2020. Facebook: Fleurity. Disponível em: https://www.facebook.com/fleuritybr/posts/pfbid02ztEYRgBnWqtmo4ms6e7otbLCexomEzagS2Wn5Smj46Vpx3bfQVbj2xDCUBumszkl/?locale=en_GB. Acesso em: 20 mar. 2024.

FUNDO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A INFÂNCIA (UNICEF); FUNDO DE POPULAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (UNFPA). **Pobreza Menstrual no Brasil**: desigualdade e violações de direitos. Brasília, DF: UNICEF; UNFPA, 2021. Disponível em: www.unicef.org/brazil/media/14456/file/dignidade-menstrual_relatorio-unicef-unfpa_maio2021.pdf. Acesso em: 30 jun. 2022.

HAUBERT, Mariana. Sobrou até para o absorvente da Marília Pêra. *In*: CONGRESSO em Foco – Uol. São Paulo, 14 dez. 2012. Disponível: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/censuraram-ate-o-absorvente-da-marilia-pera/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

HERSELF. **[Print da loja virtual da Herself – 20/03/2024]**. Disponível em: <https://herself.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

HOOSIER: Ladies' Sanitary (menstrual) Belt. *In*: MUSEUM of Menstruation and Women's Health. Washington, 2004. Disponível em: <http://www.mum.org/hoosier.htm>. Acesso em: 30 jan. 2024.

KASTRUP, Virginia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. *In*: KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E. (org.). **Políticas de cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 156-72.

KOTLER, Jennifer. **Uma breve história dos produtos menstruais modernos**. Tradução Juliana Secchi. *In*: CLUE. São Paulo, 21 nov. 2018. Disponível em: <https://helloclue.com/pt/artigos/absorventes-e-mais/uma-breve-historia-dos-produtos-menstruais-modernos>. Acesso em: 20 mar. 2024.

LUGONES, María. Rumo ao Feminismo Decolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 20 mar. 2024.

MENOS absorventes, mais chocolates! *In*: AKATU. São Paulo, 8 maio 2019. Disponível em: <https://akatu.org.br/dica/emissoes-de-carbono-melhor-que-seja-na-producao-de-chocolate-que-na-de-absorventes/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto; ARDTN, Gilmara Joanol; MICHAELSEN, Mariana Vogt; BARBOSA, Luiza Harger. “Como uma garota”: novas regras na publicidade de absorventes. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1-15, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/45585>. Acesso em 31.jan.2024.

MORAES, Ana. Pessoas que menstruam gastam em média R\$ 8.000 em absorventes ao longo de ciclos. *In*: PERIÓDICO. Ponta Grossa, 9 jun. 2022. Disponível em: <https://periodico.sites.uepg.br/index.php/todas-as-noticias/2668-coletor-menstrual-e-metodo-alternativo-mais-economico-e-sustentavel#:~:text=Em%20Ponta%20Grossa%2C%20um%20%C3%BAnico,torno%20de%20R%240%2C80>. Acesso em: 19. mar. 2024.

MORÉL, Gabriela; SIMAS, Carine. Destaque mundial: Projeto de absorventes sustentáveis conquista Prêmio de Excelência na Suécia. *In*: INSTITUTO Federal do Rio Grande do Sul – Campus Osório. Osório, 30 ago. 2022. Disponível em: <https://ifrs.edu.br/osorio/destaque-mundial-projeto-de-absorventes-sustentaveis-de-estudantes-do-ifrs-conquista-premio-de-excelencia-na-suecia/>. Acesso em: 21. mar. 2024.

NAÇÕES UNIDAS DO BRASIL. **[Print do Site das Nações Unidas Brasil 20/03/2024]**. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>. Acesso em: 20 mar. 2024.

OYÈRÓNKÉ, Oyewumi. **A invenção das mulheres**: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PANTYS lança primeira cueca menstrual para homens trans. *In*: PEQUENAS Empresas & Grandes Negócios. São Paulo, 24 jun. 2021. Disponível em: <https://revistapegn.globo.com/Banco-de-ideias/Moda/noticia/2021/06/pantys-lanca-primeira-cueca-menstrual-para-homens-trans.html>. Acesso em: 17 mar. 2024.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **Por uma política da narratividade**. *In*: **Passos E, Kastrup V, Escóssia L, organizadores**. Pistas do método cartográfico. Porto Alegre: Sulina; 2009. Pista 8, p.150-71.

PELÚCIO, Larissa. O sangue na rede: mercado menstrual, menstruapps e tecnopolíticas de resistências. **Revista Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 21 n. 51, p. 95-118, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/91483>. Acesso em: 31 jan. 2024.

PENTEADO, Claudia. Menstruação: do incômodo ao ativismo. *In*: PROPMARK. São Paulo, 31 maio 2019. Disponível em: <https://propmark.com.br/menstruacao-do-incomodo-ao-ativismo/>. Acesso em: 16 mar. 2024.

QUEM INVENTOU o absorvente higiênico? *In*: MUNDO Estranho. São Paulo, 18 abr. 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-inventou-o-absorvente-higienico>. Acesso em: 16 mar. 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RIBEIRO, Juliana. Complicação rara do uso de absorventes internos – Síndrome do choque tóxico: o que é e como evitar. *In*: JULIANA Ribeiro. São Paulo, 12 out. 2023. Disponível em: <https://www.drajulianatribeiro.com.br/complicacao-rara-do-uso-de-absorventes-internos-sindrome-do-choque-toxico-o-que-e-e-como-evitar>. Acesso em: 16 mar. 2024.

RITA Lee: de 'Gente fina' a 'Cor-de-rosa choque', as histórias das músicas proibidas pela ditadura. *In*: O GLOBO. Rio de Janeiro, 10 maio 2023.

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/05/rita-lee-de-gente-fina-a-cor-de-rosa-choque-as-historias-das-musicas-proibidas-pela-ditadura.ghtml>. Acesso em: 12 mar. 2024.

SANDENBERG, Cecília Maria Bacellar. De Sangrias, Tabus e Poderes: A Menstruação em uma perspectiva sócio-antropológica. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 2, p. 314-344, 1994. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6846>. Acesso em: 12 out. 2023.

SISTEMA NACIONAL DE INFORMAÇÕES SOBRE SANEAMENTO (SNIS). Ministério das Cidades. Brasília, DF, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cidades/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/saneamento/snis>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SOUZA, Maria Gabriela Miranda. **Percepções acerca do uso dos absorventes convencionais descartáveis e absorventes ecológicos de pano**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Biológicas) – Universidade Federal Rural da Amazônia, Capanema, 2022. Disponível em: <https://bdta.ufra.edu.br/jspui/bitstream/123456789/2245/1/PERCEP%C3%87%C3%95ES%20ACERCA%20DO%20USO%20DOS%20ABSORVENTES%20CONVENCIONAIS%20DESCART%C3%81VEIS%20E%20ABSORVENTES%20ECOL%C3%93GICOS%20DE%20PANO.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2024.

VIERIA, Lula. **Incomodada ficava a sua avó**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

WEBER, Júlia. Os impactos dos absorventes descartáveis para o meio ambiente. *In*: CCNE – Centro de Ciências Naturais e Exatas. Santa Maria, 3 fev. 2023. Disponível em: <https://www.ufsm.br/unidades-universitarias/ccne/2023/02/03/os-impactos-dos-absorventes-descartaveis-para-o-meio-ambiente#:~:text=Haja%20vista%20que%2C%20cada%20pessoa,ambiente%20%C3%A9%20uma%20realidade%20insustent%C3%A1vel.&text=Existem%20duas%20op%C3%A7%C3%B5es%20de%20destinos,lix%C3%B5es%E2%80%9D%20ou%20os%20aterros%20sanit%C3%A1rios>. Acesso em: 19 mar. 2024.

WILLIG, Caroline Luiza. **Tá de chico? Estigmas do sangue na mídia e na escola**. 2021. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2021. Disponível em: biblioteca.feevale.br/Vinculo2/000043/0000434e.pdf. Acesso em: 4 abr. 2024.

WILLIG, Caroline Luiza. Pobreza menstrual: desafios para o cumprimento dos objetivos de desenvolvimento sustentável (ODS) das Nações Unidas no Brasil. *In: ENCONTRO FLORESCENDO GÊNERO*, 1., 2022, Recife. **Caderno de Resumos**. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2022. p. 13. Disponível em: https://2c7b917b-5d80-4e73-814a-63297a1c4f5c.filesusr.com/ugd/af7d1d_3475bdda86884aa78af985f9437c686b.pdf. Acesso em: 22 mar. 2024.

WILLIG, Caroline Luiza; SCHMIDT, Saraí. “Privadas”: Uma interpretação interseccional do estudo “Pobreza Menstrual no Brasil: Desigualdade e violações de direitos”. *In: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO – INOVAMUNDI*, 2021, Novo Hamburgo. **Anais [...]**. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2021. p. 2090-2100. Disponível em: <https://www.feevale.br/s/2021/sitefeevale/SPG/Anais%20SPG%202021.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2024.

WONS, Letícia. **Introduzindo o primeiro produto menstrual que não absorve nada**: coletores menstruais e transformações nas ordens prático-simbólicas da menstruação. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32194>. Acesso em: 4 abr. 2024.

Revisora: Janaína Wazlawick Müller
E-mail: janainaw@feevale.br

Moda, aparência feminina e revolução grisalha na revista Elle Brasil

Fashion, female appearance and the revolution gray in Elle Brazil magazine

Bárbara Santos Aires¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1820-8734>

Andrea Lopes²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7680-8618>

[**resumo**] O movimento revolução grisalha entende-se como uma revolução de gênero, que parte da construção e ressignificação da aparência feminina. Possui caráter identitário, político e individual. Reúne mulheres de diferentes perfis, que assumem os cabelos brancos e grisalhos, simbolizando libertação dos padrões sociais relacionados ao “mito da beleza”, tema discutido por Naomi Wolf, Gilles Lipovetsky, Anthony Giddens, Fialho e Miranda, Denise Araujo, Diana Neves e Aires e Lopes. Buscou-se levantar e caracterizar o seu eventual alcance na indústria da moda. Estudo de caso etnográfico envolvendo o conteúdo imagético e conteúdo textual de 400 volumes da revista Elle Brasil. Observa-se o alcance processual e ascendente, partindo da discreta presença inicial, seguida por sua visibilidade, ampliação, legitimidade e sinais de naturalização. A tônica aparece nos diversos segmentos da revista. O ápice da inserção é a criação do chamado *look* grisalho como tendência e produto de moda, adotado por jovens fashionistas e celebridades de forma artificial.

[**palavras-chave**] **Moda. Aparência feminina. Revolução grisalha. Movimento feminista. Elle Brasil.**

¹ Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo. E-mail: barbara.aires@alumni.usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1130166055282192>

² Doutora em Educação na área de concentração Gerontologia (FE/Unicamp). Docente da Universidade de São Paulo, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), nos cursos de Graduação e Pós-Graduação de Gerontologia e de Têxtil e Moda. E-mail: andrealopes@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1418645481026778>.

[abstract] The revolution gray movement is understood as a gender revolution, which starts from the construction and resignification of female appearance. It has an identity, political and individual character. It brings together women of different profiles, who wear white and gray hair, symbolizing liberation from social standards related to the “myth of beauty”, a theme discussed by Naomi Wolf, Gilles Lipovetsky, Anthony Giddens, Fialho e Miranda, Denise Araujo, Diana Neves and Aires and Lopes. We sought to identify and characterize its eventual reach in the fashion industry. Ethnographic case study involving the image content and textual content of 400 volumes of the magazine Elle Brazil. The procedural and ascending reach is observed, starting from the discreet initial presence, followed by its visibility, expansion, legitimacy and signs of naturalization. The tone appears in the various segments of the magazine. The culmination of the insertion is the creation of the so-called gray look as a trend and fashion product, adopted by young fashionistas and celebrities in an artificial way.

[keywords] **Fashion. Feminine appearance. Revolution gray. Feminist movement. Elle Brazil.**

Recebido em: 25-01-2024.

Aprovado em: 22-07-2024.

Introdução

A revolução grisalha “consiste em um movimento social especialmente feminino, de escala internacional”, pouco investigado, conforme revisão realizada por Aires e Lopes (2023, p. 140). Envolve a construção e resignificação da aparência de mulheres com diferentes perfis, famosas e anônimas, que utilizam em suas narrativas identitárias o verbo assumir, quando se referem a adoção natural dos cabelos brancos e grisalhos.

O movimento vem sendo difundido nas mídias. Existem comunidades no Facebook, compostas por mulheres que se declaram assumidas e postam fotos grisalhas ou em transição (Araujo, 2019), ocasionando seguidores, redes de apoio e interação. Apesar das diferenças, a relação de parceria, compreensão e cumplicidade em torno da condição feminina, encontra na aparência dos cabelos oportunidade de reflexão e reconstrução identitária. Calcada no senso de propósito e pertencimento, organizam-se performances autorais da aparência na interação com um coletivo que pensa e se posiciona politicamente perante as problemáticas contemporâneas de gênero. As imagens e os relatos impulsionam a discussão envolvendo experiências e novos significados.

Assim, diante da expressividade e expansão da revolução grisalha na atualidade, buscou-se levantar e caracterizar o eventual alcance do movimento na indústria da moda feminina, por meio da investigação etnográfica das publicações impressas da Revista Elle Brasil.

De acordo com Crane (2006) e Assunção (2017), a moda comunica e relaciona-se com o funcionamento e as mudanças sociais, cultura e escolhas estéticas, demarcando gostos, recursos e anseios. Neste sentido, para Silva (2021) a indústria da moda é promotora de tendências. Sendo assim, quando algo é divulgado como uma tendência de moda, acaba sendo absorvido e, muitas vezes, replicado em larga escala pela sociedade no âmbito da construção das aparências, de forma politizada ou alienada. Yokomizo e Lopes (2019, p. 239) definem aparência como “um conjunto de aspectos físicos, comportamentais, atitudinais, estéticos e simbólicos construídos e externalizados pelos indivíduos ou grupos, compondo sua apresentação pessoal ou coletiva”.

Portanto, para efeito da presente pesquisa, entende-se que a moda surge como um agente ativo e contexto privilegiado de investigação, no que tange a compreensão das aparências contemporâneas femininas, seus significados e desafios.

Revolução grisalha

O movimento revolução grisalha vem ganhando força desde o século XX, especialmente a partir dos meios de comunicação de massa. Um exemplo trata-se da protagonista interpretada por Meryl Streep no filme *O diabo veste Prada*, de 2006, que “representou uma editora de revista de moda grisalha absolutamente anti-avó, a personificação do charme elegante” (Kreamear, 2007, p. 191). Araújo (2019) reforça que no ambiente midiático percebe-se estímulo, valorização e fortalecimento do movimento. Tal apoio reflete sobre o senso de desleixo e aumento da idade percebida, discurso tradicionalmente destinado às mulheres. Para a autora, tal postura colabora para o questionamento e o rompimento de normas e padrões estéticos brasileiros.

Aires e Lopes (2023) ainda destacam que a indústria da moda já tem se aproximado do movimento, possivelmente identificando um mercado consumidor relevante, ao contratar modelos com esse perfil para desfiles e editoriais de moda. A adesão aos cabelos brancos e grisalhos naturais por parte de mulheres famosas no período de isolamento social recomendado no combate a pandemia por COVID-19 também reforçou o movimento.

No entanto, Felerico (2021) defende que assumir os fios de cabelos brancos ainda se trata de um tabu, principalmente para e entre parte das mulheres mais velhas. Ela concorda que o cabelo branco e grisalho é visto como um “sinal de desleixo e símbolo incriminador de envelhecimento”. Fialho e Miranda (2021) reforçam o sentido de desleixo, em razão da suposta facilidade em manipulá-los, como se fosse uma obrigação feminina. Porém, para os homens o cabelo grisalho sugere prestígio, envolvendo charme, experiência de vida, segurança e sensualidade, por um lado, e censura para as mulheres por outro (Felerico, 2021; Fialho; Miranda, 2021; Araujo, 2012). Portanto, ainda existe uma tensão e disparidade de gênero em relação aos significados em torno da aceitação e da adoção do cabelo branco e grisalho.

Apesar das expectativas em torno da construção da aparência das mulheres, muitas delas, de diversas idades, têm deixado os cabelos naturalmente brancos e grisalhos como uma forma de transgressão da entendida opressão dos padrões estéticos sociais. Na contemporaneidade, uma mulher que opta por não tingir os fios de cabelo branco sinaliza diversos conteúdos: “aceitação do envelhecimento, questionamento de padrões engessados de beleza, poder feminino de decisão sobre seu próprio corpo” (Fialho; Miranda, 2021, p. 85).

Naomi Wolf (1992, p. 11-24) argumenta, em publicação da década de 1990 sobre a tensão entre a obtenção de direitos e conquistas feminista versus o poder que o mito da beleza exercia sobre elas. Ou seja, a obrigação de manter um tipo de beleza idealizado, reconhecido como um corpo magro, definido e jovem. Para Heinzelmann (2012) e Petroni (2018) tal pressão ainda vigora.

Revolução grisalha e movimento feminista

O recente movimento de mulheres assumirem os cabelos brancos reflete um longo processo de conquista do poder social feminino, fortalecido na segunda metade do século XX, conforme Fialho e Miranda (2021, p. 107). Destacam que os papéis e relações tradicionais de gênero foram sendo revisitados, especialmente, a partir das “transformações econômicas e sociais ocorridas após a Segunda Guerra Mundial”. O processo de industrialização brasileiro promoveu a urbanização acarretando mudanças sociais dos comportamentos, legitimada pela revolução cultural e contracultura.

Para Touraine (1998) e Goss e Prudêncio (2004) os movimentos sociais são formas de resistência aos modelos dominantes e lutam pela democratização, contestando a lógica vigente. Segundo Aires e Lopes (2023), os movimentos sociais de caráter identitário lutam por questões particulares. Porém, o tipo de debate que provocam aborda temas que afetam toda a composição da estrutura social.

A contracultura foi um movimento social libertário da juventude europeia e estadunidense dos anos 1960, que questionava e desafiava os valores da sociedade ocidental (Pereira, 2016). Tal movimento começou a repercutir no Brasil e reforçar o movimento feminista, iniciado em 1930, mas que ainda não era uma referência que permitia às mulheres se libertar das restrições sociais (Fialho; Miranda, 2021). Com os ideais da contracultura, “o movimento feminista reorganizou-se a partir do princípio ‘o pessoal é político’” (Fialho; Miranda, 2021, p. 129), uma herança do patriarcado (Lerner, 2019).

Segundo Alvez *et al* (2019), ao discutir a superioridade masculina impressa no Código Civil de 1916, revela que as desigualdades sociais e de gênero remontam o período colonial brasileiro. O fim da República Velha (1989-1930), a construção de uma sociedade urbano-industrial e a expansão dos ideais feministas, possibilitaram às mulheres brasileiras muitas vitórias. Foram ganhos que prezavam pela autonomia individual feminina frente às imposições do patriarcado. Nesta direção, a lógica da autonomia individual se relaciona com a noção de política-vida de Giddens (2002), um existir político com base na liberdade individual de escolha que ultrapassam tradicionais.

Fialho e Miranda (2021) indicam que a política-vida fortalece a libertação feminina a partir da década de 1960. A conquista do mercado de trabalho, a liberdade sexual e a independência dos pais e dos maridos favorecem as escolhas pessoais. Sendo assim, para os autores, apropriar-se da construção da própria aparência ao romper com os padrões estéticos, assumindo os cabelos brancos sem perder a autoestima, é parte deste processo de libertação feminina àquelas que assim escolhem.

Na atualidade, por sua vez, afastar-se das concebidas como frequentes e custosas sessões de tingimento tem demonstrado e mobilizado novos sentimentos e significados, como libertação e ruptura com padrões e estereótipos sociais de beleza. Araujo (2019) e Neves

(2016) associam o ato à escravidão. De certa forma, podem tratar-se de narrativas aliadas ao anseio por novas performances e papéis sociais, cujos espaços de existências femininas eram impensados. Nesse cenário, parece que tingir os cabelos, buscando esconder os fios brancos e seus sentidos desqualificadores da condição feminina, perdem a relevância.

Em síntese, a escassa literatura informa que, independentemente da idade e do período histórico, os debates e percepções em torno dos cabelos brancos e grisalhos associam a construção da aparência como ato político. Na contemporaneidade brasileira observou-se que a decisão de assumir os cabelos brancos e grisalhos, se trata, antes de tudo, de uma resistência emancipatória individual em torno de como experimentar a vida (Miranda; Fialho, 2017), para além de noção de libertação necessariamente coletiva.

Método

O método utilizado foi a etnografia, visando investigar a rede simbólica de condições, agentes e significados. De acordo com Geertz (1973) e Polivanov (2013), seu intuito é a criação de descrições densas de práticas sociais, buscando entender os aspectos que compõem as diversas culturas. Neste sentido, explica como as experiências e dinâmicas sociais estabelecem teias de significados edificadoras das identidades, formas e estilos de vida.

A etnografia aqui empreendida investigou a trajetória da revista *Elle Brasil*. A publicação foi selecionada devido a sua relevância e alcance mundiais. Debate sobre estilo de vida, moda, beleza, saúde e entretenimento visando, especialmente, o público feminino. Segundo Juliano Borges e Milena Coppes (2020, p.13), “*Elle* é a maior publicação de moda de luxo do mundo e está presente em mais de 45 países, vendendo cerca de 6,5 milhões de exemplares por mês”.

A revista foi fundada em Paris, na França, por Pierre Lazareff e sua esposa Hélène Gordon, em novembro de 1945, poucos meses após o fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo Porne (2020), Hélène estava nos Estados Unidos durante o final da guerra. Voltou de Nova York para Paris motivada pelos acontecimentos e, principalmente, pela conquista feminina do direito ao voto na França, em 1944. Para a autora, a revista *Elle* surgiu para dar mais voz ao público feminino, trazendo moda, beleza e, igualmente, questões políticas que envolviam mulheres e os princípios feminista. Segundo Porne (2020), na década de 1960, a revista já era reconhecida no país de origem, com mais de 800 mil leitoras. Em 1969 alcança o Japão; em 1985 os Estados Unidos e o Reino Unido; em 1988 é lançada no Brasil pela editora Abril.

Segundo Stefanelo e Araujo (2020), a *Elle* é considerada, atualmente, a maior revista de moda do Brasil e do mundo e concentra as leitoras com o maior potencial de compra. Para Porne (2020), a revista *Elle Brasil* é entendida como uma referência de inovação em tecnologia e comunicação digital, mas principalmente, por veicular conteúdos críticos e relevantes. Temas como as liberdades individuais, a questão de gênero, feminismo e diversidade parecem ser a tônica, mesmo que voltada a um grupo seletivo de mulheres. Devido a sua amplitude e por abordar temáticas de interesse, deu-se a revista *Elle* para o desenvolvimento da pesquisa.

A coleta se concentrou no levantamento e caracterização de imagens e conteúdos textuais envolvendo mulheres. O foco foram as publicações impressas, partindo do primeiro

volume, divulgado em maio de 1988, até a edição de setembro de 2021. No período, levantou-se 400 exemplares, sendo 357 volumes mensais e 43 suplementares.

Os descritores utilizados na busca foram: cabelo(s) branco(s), cabelo(s) grisalho(s), fio(s) branco(s), fio(s) grisalho(s), revolução grisalha e poder grisalho. Investigou-se as seções: capa, editorial, publicidade, matéria e editorial de moda. Para os conteúdos textuais ainda foram incluídas as legendas de imagem e título/manchete de legenda. O material foi consultado de 19/08 a 03/11/2022, gratuitamente, nas bibliotecas das faculdades paulistas de moda Santa Marcelina e Armando Alvarez Penteado, por possuírem um acervo significativo.

Os dados foram computados e analisados separadamente em relação às imagens e aos conteúdos textuais. A análise das imagens gerou dois grupos de observação: 1) cabelo branco e grisalho orgânico; 2) cabelo artificialmente produzido, dividido em branco e grisalho. Dentro do segundo grupo, identificou-se o subgrupo produção artificial envolvendo peruca e acessórios que remetiam ao aspecto de cabelo, dividido em branco e grisalho. Fez-se uso de um caderno de campo ao longo de toda pesquisa, que complementou a discussão. Após o tratamento e análise de dados, observou-se uma tônica temporal dos dados, que levou a um segundo nível organizacional, década a década, visando responder os objetivos da pesquisa.

Foram consideradas apenas as imagens coloridas, buscando a assertividade. Não foram consideradas imagens de mulheres que tinham cabelo branco e grisalho com aspecto azulado ou arroxeadado, fundo branco produzido ou outras cores sobrepostas. Incluiu-se cabelo branco e grisalho com mechas invertidas. Foi considerada cada mulher da imagem e não a imagem completa.

Por fim, visando analisar e selecionar com maior precisão as imagens que geraram dúvidas quanto à tonalidade do cabelo, se branco ou loiro platinado, dois profissionais especializados foram consultados. O primeiro dedica-se ao estudo da temática da pesquisa e o segundo tratou-se de um cabeleireiro colorista. Concluiu-se que as imagens contendo cabelos com tons muito claros, cuja intenção era despigmentar/tirar totalmente a cor, faziam alusão ao aspecto branco, e, por este motivo, foram incluídas na pesquisa. O restante do material foi excluído.

Resultados e discussão

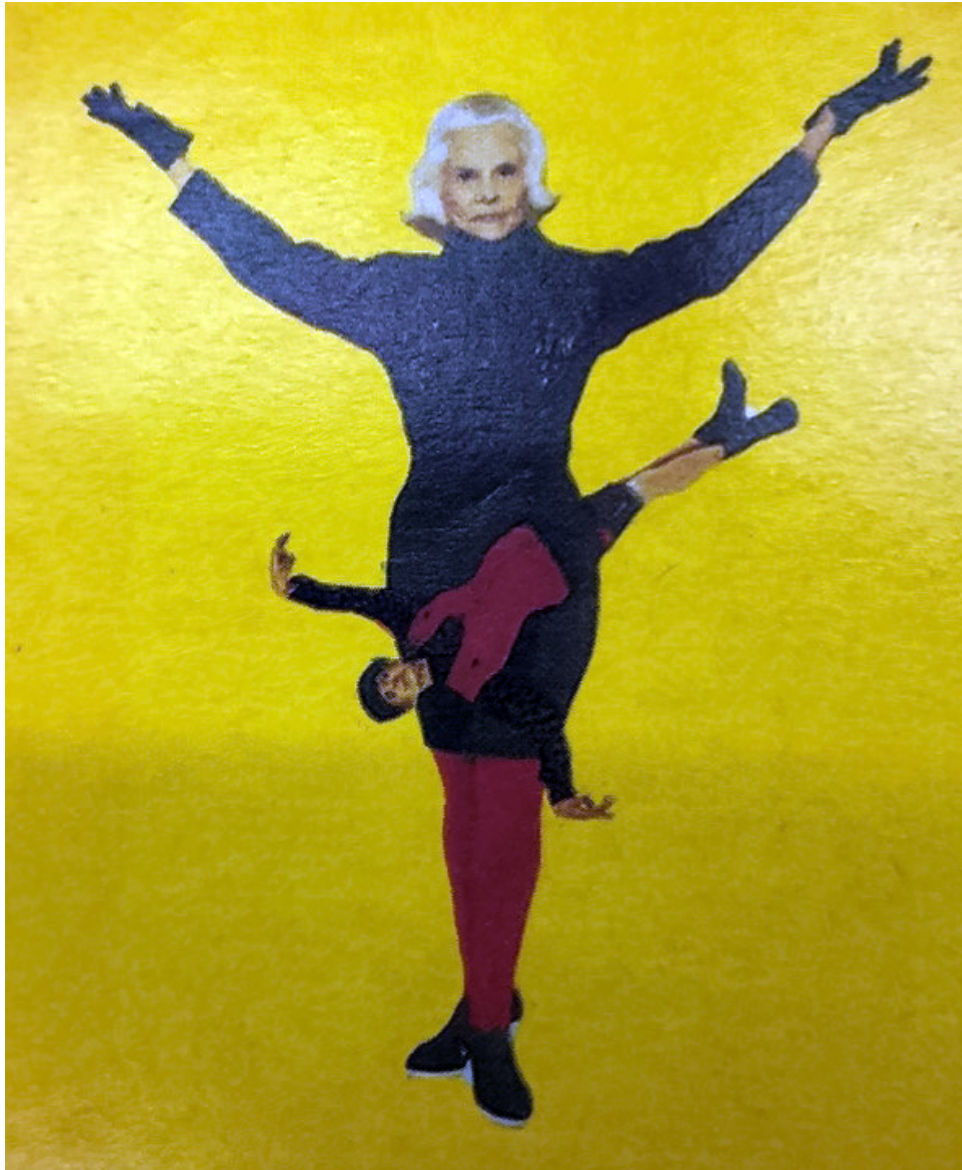
A investigação da trajetória das publicações da revista *Elle Brasil* permitiu identificar a revolução grisalha como um movimento social de alcance progressivo e ascendente na indústria da moda ao longo das últimas cinco décadas. A seguir, será apresentada uma caracterização cronológica desse alcance.

Década de 1980: sinais da existência

Na década de 1980, obteve-se 21 volumes da *Elle Brasil*. Foram encontradas imagens de seis mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico, situadas em matérias. Ainda nesta seção, encontrou-se a imagem de uma mulher de cabelo produzido branco. Não foram encontrados dados nas demais seções.

Vale ressaltar que no primeiro volume da revista, publicada em maio de 1988, já foi veiculada a imagem de uma modelo de cabelo branco, mencionada como sexagenária. A idosa posou para a linha Junior do estilista francês Jean Paul Gaultier (figura 1). Apesar de ser uma imagem de pequenas dimensões e não tratando diretamente da temática, ela é muito representativa, pois já aponta a existência de modelos idosas de cabelo branco na revista.

FIGURA 1 – DO ESTILISTA JEAN PAUL GAULTIER.



FONTE: Revista Elle Brasil, maio, v. 1, n. 1, p. 154, 1988.

Nesse primeiro volume foi identificado um título de publicidade com o termo “cabelos brancos”: “Para esquecer meus cabelos brancos eu finalmente descobri um gesto simples: Dédicace de L’Oreal”. Sobre o mesmo produto, no ano de 1989, na edição de número 6, foi encontrado um conteúdo de publicidade que faz o uso três vezes do termo “cabelos brancos” e veicula a mensagem “esquecer” e “cobrir” (figura 2). Percebe-se na publicidade

um discurso negacionista com relação ao ato de deixar o cabelo naturalmente branco, reforçado e vinculado à presença de uma modelo jovem. Segundo Montefusco (2013, p. 23), na contemporaneidade, o mundo segue a lógica do culto ao corpo, em que “a negação do envelhecimento ou as tentativas de envelhecer de forma mais lenta aparecem constantemente em publicidades e influenciam comportamentos”. Destaca-se que não foram encontrados conteúdos textuais na década de 1980 nas demais seções investigadas.

FIGURA 2 – CAMPANHA PUBLICITÁRIA DA L'ORÉAL DÉDICACE.

FONTE: Revista Elle Brasil, v. 2, n. 6, p. 12-13, 1989.

No geral, na década de 1980 percebe-se uma maior veiculação de imagens de mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico (seis) do que produzido (um), o que pode indicar sinais embrionários das matrizes do movimento revolução grisalha. Porém, o discurso veiculado na publicidade ainda é paradoxalmente contrário, uma vez que nega o ato de assumir o cabelo branco natural. Sendo assim, nesta década, o movimento revolução grisalha ainda não apresenta visibilidade textual, mesmo na presença de imagens em torno dessas mulheres. Segundo Naomi Wolf (1992, p. 106), a editora grisalha de uma importante revista destinada ao público feminino afirmou que “um artigo sobre as glórias das cabeças grisalhas custou à sua revista a conta da Clairol durante seis meses”. Sendo assim, a autora reafirma a tensão entre a narrativa e os interesses publicitários e editoriais, na medida em que o discurso publicitário nega e evita o envelhecimento, a senescência e, principalmente, a velhice, incentivando o consumo de colorações.

Década de 1990: ampliação

Na década de 1990 foram analisados 113 volumes. Localizou-se imagens de 20 mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico. Três delas estavam veiculadas em publicidade e 17 em matérias. Já no grupo dos produzidos encontrou-se 28 com aspecto branco, sendo 19 delas usando peruca ou acessórios. Ainda, sete mulheres de cabelo produzido grisalho, três usando perucas (figura 3) ou acessório. No total, 35 imagens foram analisadas, sendo duas encontradas em publicidades, 31 em matérias e duas em editoriais de moda.

FIGURA 3- PAINEL DE IMAGENS DO USO DE PERUCA BRANCA EM DESFILE E EDITORIAL DE MODA.



FONTE: Revista Elle Brasil, v. 4, n. 5, p. 44, 1991 e v. 4, n. 12, p. 48-49, 1991. Painel elaborado pelas autoras.

Assim, comparado a década de 1980, observou-se a ampliação da divulgação da imagem de mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico para além das matérias, alcançando a publicidade. Percebe-se, também, um aumento considerável de uma para 35 mulheres com o cabelo branco e grisalho produzido, o qual passa a ser veiculado tanto em matérias, como publicidade e editoriais de moda. Começam a ser usadas perucas e acessórios que remetem a cabelo, tanto na tonalidade branca (19) quanto na tonalidade grisalha (três). Entende-se esse fato como sinais do surgimento do denominado na moda de branco *fashion*. Segundo Aires e Lopes (2023, p. 151), este “consiste na adoção artificial dos cabelos pintados de branco ou cinza/grisalho por fashionistas e jovens celebridades”. Ainda na década de 1990, surgem editoriais de moda contendo *looks* total branco, incluindo os cabelos, por meio do uso de perucas brancas, algo que não foi localizado na década de 1980.

Nesta direção, no volume de agosto de 1993 aparece uma pequena matéria intitulada “O fôlego das supergatas”, que retrata três idosas que emplacaram como modelos de campanhas publicitárias e desfiles de moda na velhice (figura 4). Todas elas exibem cabelos brancos orgânicos.

FIGURA 4 - MATÉRIA SOBRE MODELOS IDOSAS DE CABELO BRANCO.



FONTE: Revista Elle Brasil, v. 6, n. 8, p. 26, 1993.

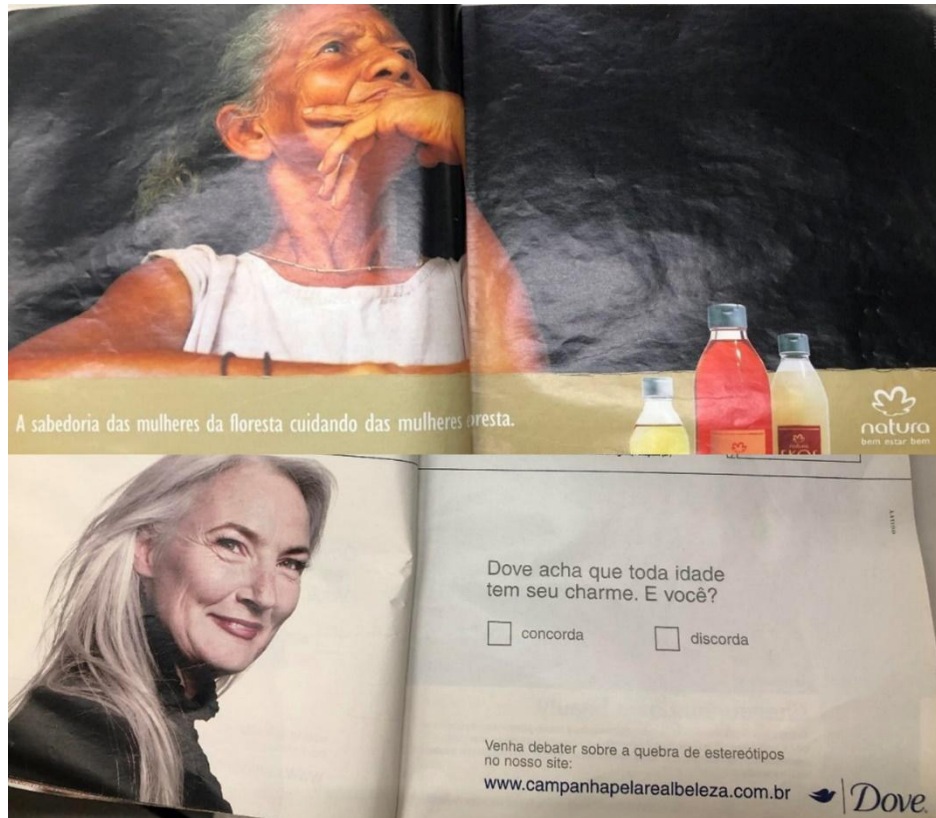
Em relação ao conteúdo textual, foram veiculados quatro conteúdos publicitários da marca Wella, promovendo os produtos Soft Color e Koleston. Foram utilizados sete vezes o termo "fios brancos". A mensagem difundida era "fios brancos aumentam a idade de qualquer um" e uso de tinta de cabelo para cobrir 100% dos fios brancos. Também foram encontrados dois conteúdos de matéria com o uso de três termos: dois "cabelos brancos" e um "fios brancos", transmitindo a mensagem do uso de henna e tinta de cabelo para cobrir e colorir os cabelos brancos. Percebe-se a manutenção do discurso negacionista. Este discurso, além de ser divulgado na publicidade, passou a ser veiculado em matérias. A tensão paradoxal entre imagem e discurso continua existindo na década de 1990. Não foram encontradas menções textuais em outras seções da revista.

Anos 2000: semente da visibilidade identitária

Nos anos 2000 foram consultados 150 volumes. No total, surgiram 19 imagens de cabelo branco e grisalho orgânico (três em publicidade e 16 em matéria). Uma das imagens de publicidade é da Natura Ekos (figura 5) intitulada "A sabedoria das mulheres da floresta cuidando das mulheres e da floresta", que contém uma idosa negra grisalha. Esta campanha relaciona o cabelo branco e grisalho com sabedoria, uma das representações sociais e

crenças normativas relacionadas ao envelhecimento e à velhice (Torres *et. al.*, 2015). Já a campanha publicitária da Dove (figura 5) insere uma mulher idosa branca de cabelos longos. Promove a reflexão do charme em todas as idades. As mensagens são contrárias ao ageísmo, que segundo Dadalto, Mascarenhas e Matos (2020), é um tipo de preconceito e discriminação contra pessoas idosas. Observou-se a intenção de promover a inclusão e diversidade. Não apareceram imagens na capa, editorial e editorial de moda.

FIGURA 5- DUAS CAMPANHAS PUBLICITÁRIAS CONTENDO IDOSAS DE CABELO BRANCO E GRISALHO.



FONTE: Revista Elle Brasil, v. 14, n. 10, p. 24, 2001 e v.17 n. 12 p. 18, 2004. Painel elaborado pelas autoras.

Nesta década, foram encontradas imagens de 40 mulheres de cabelo branco e grisalho artificiais, sendo 38 em branco e dois no grisalho. Nas produções de moda, 10 utilizaram perucas e acessórios que remetem ao cabelo branco. Não se observou grisalhos. Dentre as imagens com os cabelos produzidos em branco e grisalho, sete foram veiculadas em publicidades, 27 em matérias e seis em editoriais de moda. Percebe-se um aumento dos editoriais de moda, talvez um sinal da visibilidade do cabelo branco e grisalho como um elemento *fashion*, identificado na década anterior.

Com relação a produção textual, nos anos 2000 foram encontrados três conteúdos de publicidade das marcas Wella, Embellezze e Avon. Elas promoviam, respectivamente, os produtos Koleston, Maxton e Advance Techniques, por meio do uso de três termos: “cabelos brancos” (uma menção) e “fios brancos” (duas). A mensagem veiculada é o uso de tinta para “cobrir perfeitamente os cabelos brancos”. Foram encontrados, ainda, dois conteúdos de matéria com quatro termos: “raiz branca”; “os brancos”; “mecha branca”; “grisalha”.

A mensagem contida na matéria intitulada “20 truques para ficar mais jovem” é sobre retocar a raiz branca: “drama que pode aparecer desde cedo, a raiz branca não dá trégua - haja retoque!” e “esconder os brancos por mais tempo”. Já a matéria intitulada “Bethy Lagardère: ela foi musa nos anos 1970, conquistou o coração de um dos homens mais ricos da França e hoje não está nem aí para os padrões de beleza” (figura 6) transmite a mensagem da sua mecha branca no cabelo como uma das marcas registradas da modelo, que relatou ter deixado o cabelo naturalmente branco como homenagem ao marido falecido.

FIGURA 6 - TÍTULO E MANCHETE DA MATÉRIA SOBRE BETHY LAGARDÈRE COM SUA MECHA BRANCA.



Fonte: Revista Elle Brasil, v. 21, n. 8, p. 68, 2009.

Na primeira matéria, percebe-se a manutenção do discurso negacionista, frente ao aumento progressivo das imagens, sejam de cabelos naturais ou artificialmente produzidos de branco ou grisalhos. Porém, na segunda matéria percebe-se o surgimento de um discurso identitário e libertário dos padrões normativos de beleza, que relaciona o cabelo/mecha branca de Lagardère como parte da sua identidade. No entanto, vale ressaltar que se trata de uma escolha que, ainda assim, busca atender outra pessoa, o marido. Destaca-se que não foram encontradas menções nas outras seções da revista.

Anos 2010: eclosão, alcance e legitimidade

Nos anos 2010 foram analisados 113 volumes da revista Elle Brasil, sendo encontradas imagens de 103 mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico. Uma estava na capa, 10 em publicidades, 86 em matérias e cinco em editoriais de moda, envolvendo mulheres idosas e jovens albinas. Não se observou informações relevantes no editorial. Comparativamente, percebe-se uma eclosão no número de imagens de mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico ao longo das edições.

Quem inaugurou a presença do segmento na capa da revista foi a gerente executiva Christel Runte, alemã e de 72 anos na época. (figura 7). A manchete dizia “Estilo sem fronteiras”. Tratou-se de um volume que propôs aos leitores que produzissem a própria capa, debatendo a democratização das aparências no campo da moda, para além dos padrões normativos de beleza (Melo e Lopes, 2020) ocidental. No entanto, mesmo inaugurando entre os diferentes uma capa com uma idosa de cabelos brancos, ainda assim, destaca-se que ela era branca, magra e de olhos azuis, ressaltando seu sucesso profissional na velhice. Ou seja, observa-se um indulto, dentro dos limites dos aceitáveis normativamente no universo da moda. Ironicamente, na pose da idosa, soma-se o fato dela estar com o rosto parcialmente coberto.

FIGURA 7- CAPA DA ELLE BRASIL COM CHRISTEL RUNTE.



FONTE: Revista Elle Brasil, v. 27, n. 6, capa, 2015.

Nas demais sessões da revista foram encontradas imagens de 180 mulheres de cabelo branco e grisalho produzidos artificialmente, sendo 138 produzido no branco (17 perucas e acessórios) e 26 no grisalho (quatro perucas e acessórios). Percebe-se uma diminuição no uso de perucas e acessórios. Sendo assim, o efeito *fashion* dos tons branco e grisalho nos cabelos está sendo feito por meio do cabelo natural, em especial, de jovens fashionistas (figura 8). Do total dessas imagens, seis foram veiculadas na capa, duas em editoriais escritos, 14 em publicidades, 83 em matérias e 74 em editoriais de moda.

Assim, pela primeira vez, a década abrangeu a veiculação de mulheres de cabelo branco e grisalho artificial em todos os segmentos da revista, superando o conteúdo veiculado sobre cabelos naturais. Com esses dados, em termos de extensão, entende-se que nos anos 2010 observamos, a sedimentação do branco *fashion* como tendência de moda, uma vez que foram inseridas modelos com cabelo branco e, principalmente grisalho, artificiais em desfiles e editoriais de moda (figura 8).

Nesse sentido, no território da passarela, nasce o que passou a ser denominado *look* grisalho (figura 8), o qual foi adotado na moda de rua ou *streetwear/streetsyle*. Na maioria das imagens investigadas nesta década, para além do avanço da inserção dos cabelos brancos e grisalhos, observa-se a manutenção e predominância de mulheres brancas, jovens, magras e com feições ocidentais. Destaca-se que, novamente, 20 anos depois, o estilista francês Jean Paul Gaultier continua protagonizando a adoção dos cabelos brancos nos seus desfiles, como indica a legenda do painel apresentado na figura 8.

FIGURA 8 - PAINEL COM REFERÊNCIAS DOS CHAMADOS BRANCO *FASHION* E *LOOK* GRISALHO EM JOVENS FASHIONISTAS, PASSARELA, *STREETWEAR* E EDITORIAL DE MODA.



FONTE: Revista Elle Brasil, da esquerda para direita: v. 22, n. 5, p. 148, 2010; v. 24, n. 12 p. 198, 2011; v. 28 n.11 p. 117, 2016; v. 26, n. 3, p. 270, 2014, v. 22 n. 1 p. 102, 2010. Painel elaborado pelas autoras.

Em relação ao conteúdo textual, foram encontradas quatro legendas de imagem com o uso dos termos: “look grisalho”, “fios brancos”, “aparência grisalha” e “cabelo branco”. A mensagem transmitida na primeira legenda é “Chic e poderosa: look grisalho à la Malvina Cruela da Mara Mac” (figura 8) e a segunda trata: “Fios brancos no desfile de Jean Paul Gaultier” (figura 8). A terceira legenda diz: “A aparência grisalha virou moda entre os fashionistas jovens, caso da cantora Lady Gaga, que já testou. É uma cor sóbria e deixa a mulher mais forte. Mas exige um estilo moderno, manutenção a cada 40 dias e cuidados especiais”, conta o cabeleireiro Eron Araújo (...). A mensagem da quarta legenda é: “Eva Chen com Birken, Dr. Martens e cabelo branco no *street style*” (figura 8). Ambas as legendas refletem e reforçam a legitimidade do branco *fashion* e da aparência grisalha como uma tendência de moda nos anos 2010.

Na década dos anos 2010 também foram encontradas seis publicidades das marcas Avon, L'Oréal, Keune e Alfaparf. Respectivamente, os produtos foram: Advance Techniques, Imédia Excellence, Casting, So Pure Color e Alta Moda é... Colore. Cinco termos utilizados são “fios brancos” (duas vezes), “brancos” (uma) e “cabelos brancos” (duas), transmitindo a mensagem de usar tinta de cabelo para cobrir perfeitamente, 100% os cabelos e fios brancos. No discurso publicitário mantém-se a negação de assumir o cabelo naturalmente branco e grisalho. Foram encontrados quatro conteúdos de matéria, que utilizaram 19 termos. Com uma menção cada, aparece: “fios grisalhos”, “acinzentados”, “grisalho”, “cabelos branquíssimos”, “cabeça branca”, “versões naturalmente brancas”, “mulher grisalha” e “branquinhos”. Com duas menções cada: “brancos”, “cabelo(s) branco(s)”, “fios brancos”. Finalizando, observou-se quatro vezes o termo “cabelo(s) grisalho(s)”.

A primeira matéria foi intitulada “Brilho eterno: na onda do movimento *ageless*, a moda e a beleza exaltam as mulheres - e não a idade”, publicada na edição de novembro de 2011 (p. 194-198). Transmite a mensagem do alcance da estética madura nas passarelas e nos anúncios, porém relativizando a idade como uma variável de interesse, frente ao conceito de beleza que passa a ser divulgado. Houve a participação da modelo grisalha Kristen McMenamy, de 45 anos, no desfile da Chanel e Louis Vuitton, bem como nos editoriais das revistas Vogue Itália e da britânica Dazed & Confused. A matéria ainda informa o desfile de 2011 de Jean Paul Gaultier, citado acima, com as modelos artificialmente grisalhas.

A segunda matéria intitulada “A hora da estrela: musa da Céline, a escritora Joan Didion inspira e ganha um documentário” foi publicada na edição de abril de 2016 (p. 230). Ela transmite a mensagem que havia esgotado a jaqueta criada pela designer Lyndsey Butler, da marca Ved, com a estampa da ilustração da escritora com seu cabelo branco, comparando com as versões de outros famosos, como Frida e Bowie.

A terceira matéria intitulada “Lugar ao sol: como a diversidade e um novo conceito de sexy estão abrindo espaço entre os clássicos do verão e mudando a cara da estação” foi publicada na edição de novembro de 2016 (p. 114-117). Ela transmite a mensagem que “o cabelo é um ponto de resistência das velhas ideias escravizantes de feminino” e tem sido um foco de mudança. Ainda informa que o cabelo cinza e branco natural contrariam o estereótipo e saíram do “*underground*” para o “*mainstream*”.

A quarta matéria, intitulada “Respeite meus cabelos brancos: um novo movimento pela liberdade dos fios grisalhos derruba os estereótipos com muita personalidade” foi publicada em julho de 2018 (p. 128-129). Ela transmite a mensagem que “se antes eram

motivo de camuflagem, os fios grisalhos femininos, há alguns anos, têm se tornado um símbolo de liberdade e estilo” (figura 9). De acordo com a matéria, havia diversos modelos de cabelo branco e grisalho em campanhas de moda. Segundo o cabeleireiro brasileiro midiático Celso Kamura, que compõe a matéria, “há um movimento grande de pessoas querendo assumir e realçar os brancos. Esse é um resgate do visual natural e um reflexo de uma vida muito mais bem resolvida”. Para o cabeleireiro, “a questão é que a mulher não tem que ficar presa a nada, nem à tintura”.

Atualmente, há um crescente de mulheres mais velhas, entendidas como estílicas, que assumiram os cabelos brancos, como a cantora brasileira Rita Lee e a estilista britânica Vivienne Westwood, que tinham seus icônicos cabelos avermelhados. Esta última matéria também indica questões de gênero, uma vez que “mesmo com esse movimento a favor dos brancos, ainda existem muitos estereótipos em relação à mulher grisalha, de que essa mulher está fora do jogo, que é o *game over* total. Mas os homens de cabelo branco, como o William Bonner e o Brad Pitt, são vistos como charmosos”, afirma a blogueira entrevistada, Joanna Moura, que sentimentos de liberdade ao assumir os brancos.

FIGURA 9- MATÉRIA DA ELLE BRASIL SOBRE O MOVIMENTO DA REVOLUÇÃO GRISALHA.



FONTE: Revista Elle Brasil, v. 30 n.7 p. 128-129, 2018.

Até essa década, considerando o caso da trajetória da revista *Elle Brasil*, pode-se perceber o crescente alcance das matrizes do movimento revolução grisalha ao longo dos anos na indústria da moda, com mais força no conteúdo visual e estético. A presença parte de uma visibilidade bastante tímida e tangencial na década de 1980, que é ampliada nas duas décadas seguintes, eclodindo e sendo legitimada na versão mais politizada da proposta, especialmente por meio do conteúdo textual, a partir de 2010.

O discurso assumido e veiculado – nas imagens de cabelos brancos e grisalhos naturais ou produzidos – pretende romper com os entendidos como padrões estéticos de origem patriarcal, questionando as relações de gênero e prezando pela liberdade individual das aparências femininas. Também pode-se perceber o alcance do movimento na diversidade de seções da revista, uma vez que foram escritas quatro matérias falando sobre a temática de cabelo branco e uma específica sobre o movimento, tônica inexpressiva nessa seção da revista até a década anterior.

A legitimidade do branco *fashion e look* grisalho na indústria da moda, no seu auge na década de 2010, também reflete o alcance do movimento, uma vez que a bandeira libertária da revolução grisalha de certa forma se tornou, para além de uma tendência, um produto de moda. Eclode a adoção artificial dos cabelos brancos ou grisalhos entre jovens fashionistas, nas passarelas e ruas, assim como entre celebridades jovens e velhas *fashionistas*.

De acordo com Mackinney-Valentin (2014, p. 21), existem duas versões da tendência do que pode ser entendido como “avó chic” no marketing de moda: “a primeira é parecer intencionalmente envelhecido, como quando o designer Jean-Paul Gaultier vestiu suas modelos com perucas grisalhas em seu inverno 2011”. A segunda trata-se do recente momento dito sênior no mundo da moda, com a ascensão de modelos de 60 anos ou mais de idade. Em ambos os casos, pode-se refletir que o surgimento e a visibilidade da “avó chic” na indústria de moda pode ser visto como um esforço para romper com os estereótipos negativos relacionados à velhice. No entanto, a história nos diz que a própria noção de velho na moda sempre esteve relacionada a algo ultrapassado, desatualizado e que cada vez mais deve ser descartado. A ânsia pelo novo vem sendo um dos principais motores da moda. A autora ainda faz provocações entre o alcance de um suposto combate ao preconceito etário *versus* os usos mercadológicos dos marcadores entendidos como etários. Ou seja, neste cenário, observa-se uma tensão entre alavancar consumidores de tendências de moda e o compromisso, de fato, em debater e defender os aspectos multifacetados das aparências do ponto de vista cronológico.

Importante destacar que, ainda no âmbito da investigação da trajetória da revista, a influência da revolução grisalha alinha-se ao movimento crescente de legitimidade de outras pautas de minorias femininas, sob o guarda-chuva do início da era da diversidade das aparências.

Fazendo coro a revolução grisalha, nesta direção, no que tange às mulheres velhas constatou-se uma série de matérias veiculadas na revista *Elle* com temáticas que abordavam a aceitação do envelhecimento e da velhice. Tratou-se da inserção social de mulheres idosas nas mídias e redes sociais, nos desfiles e campanhas de moda, mesmo que ainda prevalecendo o tema *ageless*. O uso do termo *ageless* consiste na ausência ou relativização da

importância da idade como marcador social, não deixando de ser uma forma de negacionismo (Rozendo, 2022). Alguns títulos de matérias são: “Sob o sol da diversidade”, “Age free”, “Show must go on”, “New age”, “O X da questão” e “Queridas rugas” (figura 10).

FIGURA 10 - PAINEL CONTENDO QUATRO MATÉRIAS QUE ENVOLVEM A ACEITAÇÃO DO PROCESSO DE ENVELHECIMENTO E A INSERÇÃO DE MULHERES IDOSAS NA MODA.



FONTE: Revista Elle Brasil (de cima para baixo, da esquerda para a direita): v. 29, n. 4, p.210-211, 2017; v. 29, n. 11, p. 160-161, 2017; v. 27, n. 5, p. 220-223, 2015; v. 29, n. 11, p. 138-139, 2017.

Painel elaborado pelas autoras.

Encontrou-se um título/ manchete de legenda contendo o termo cinza na frase: “Assuma o cinza” e um título/manchete de matéria contendo dois termos: “cabelos brancos” e “fios grisalhos”. A frase do título e manchete são: “Respeite meus cabelos brancos: um novo movimento pela liberdade dos fios grisalhos derruba os estereótipos com muita personalidade” (figura 10). Não foram encontrados elementos textuais nas demais seções.

Percebe-se que para além da revolução em torno dos cabelos brancos e grisalhos, no contexto da composição estética das aparências, ainda persistem aparências femininas específicas, tradicionais e midiáticas: mulheres magras, brancas e com feições ocidentais. Questiona-se, de forma geral, para qual perfil exatamente de mulheres o *status* dessa revolução estética capitaneada pelos cabelos – de caráter político, libertário e individual – foi

revisitado, ressignificado e se destina. Apesar do alcance da revolução grisalha, parece que os referenciais ainda são liderados por grupos e segmentos bastante conservadores e dominantes, marcados por hierarquias de gênero, raça, idade e classe.

Anos 2020: pistas da naturalização

Nos anos 2020 foram consultados três volumes da revista Elle Brasil. Diminui o número de volumes impressos porque ela passou também a ser veiculada digitalmente. Os impressos se tornaram quadrimestrais e ganharam um formato diferente, maiores e modelo *coffee table*, contendo mais imagens e menos textos. Vale ressaltar que no ano de 2020 iniciou-se a epidemia causada pelo vírus Covid-19, o que pode ter influenciado a produção.

Foram encontradas imagens de cinco mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico/natural, das quais três encontram-se em matérias e duas em editorias de moda (figura 11), que em nada se referiam ao tema. Não foi encontrada nenhuma imagem na capa, editorial e publicidade. A edição de setembro de 2021 tem uma opção de capa com a cantora grisalha Maria Bethânia, com 74 anos na época. Porém, ela não foi computada pelo fato de a foto estar em preto e branco. Também não foi encontrada imagem de mulher de cabelo branco e grisalho produzida artificialmente ou conteúdo textual no restante da revista.

FIGURA 11- PAINEL COM IMAGENS DE MULHERES DE CABELO BRANCO ORGÂNICO ENCONTRADAS EM MATÉRIA E EDITORIAL DE MODA.



FONTE: Revista Elle Brasil (esquerda para direita) v. 32, n. 2, p. 131, 2020; v. 32, n. 1, p. 100, 2020.

Painel elaborado pelas autoras.

Este resultado pode suscitar uma certa naturalização do movimento revolução grisalha, para além de comportar-se como tendência ou produto de moda. Ou seja, após a sua eclosão imagética e discursiva na década anterior, especula-se sobre a incorporação dos cabelos brancos e grisalhos na indústria da moda e seus contextos de interface de uma forma mais natural, comum. No entanto, sugere-se que novas pesquisas sejam realizadas, uma vez que a amostra de volumes impressos analisados nessa década é singela.

Síntese do processo de alcance

Para efeito da compreensão global da presença progressiva dos preceitos políticos e estéticos da revolução grisalha ao longo dos 33 anos da trajetória da revista e 400 volumes investigados, a tabela 1 apresenta uma síntese dos resultados:

TABELA 1: QUANTIDADE DE IMAGENS DE MULHERES COM CABELO BRANCO E GRISALHO, NAS MODALIDADES ORGÂNICO E PRODUZIDO, EM CADA SEÇÃO DA REVISTA.

Cabelo branco e grisalho	Capa	Editorial	Publicidade	Matéria	Editorial de moda	Total
Orgânico	1	0	16	128	7	52
Produzido	6	2	23	142	82	255

FONTE: De autoria própria.

No total, foram levantadas as imagens de 152 de mulheres que apresentaram cabelo branco e grisalho orgânico e 255 de produzidos artificialmente. As imagens de mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico foram encontradas na capa (1), publicidade (16), matéria (128) e editorial de moda (7). As imagens de mulheres de cabelo produzido artificialmente foram encontradas na capa (6), editorial (2), publicidade (23), matéria (142) e editorial de moda (2). Vale ressaltar que das 255 imagens de mulheres de cabelo produzido, 220 eram brancos, dentre os quais 43 utilizaram peruca ou acessório que remetesse a cabelo branco. Igualmente, encontrou-se 35 produzidos grisalho, sendo sete por meio de peruca ou acessório que remetesse ao aspecto de cabelo grisalho.

Para uma melhor compreensão das seções características da produção de moda, as imagens de mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico e produzido dentro da seção imagens de matérias foram identificadas em desfile, *streetwear/streetstyle* e campanha de moda, conforme tabela 2:

TABELA 2: SEGMENTAÇÃO DO CAMPO DA MODA IDENTIFICADA DENTRO DA SESSÃO IMAGENS DE MATÉRIA E QUANTIDADE DE IMAGENS DE MULHERES COM CABELO BRANCO E GRISALHO, NAS MODALIDADES ORGÂNICO E PRODUZIDO.

Cabelo branco e grisalho	Desfile	Streetwear	Campanha de moda	Total
Orgânico	5	4	7	16
Produzido	42	13	82	137

FONTE: De autoria própria.

Encontrou-se, dentro da seção imagens de matéria, cinco mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico em desfile, quatro em *streetwear* e sete em campanhas de moda. Já as mulheres de cabelo produzido foram encontradas 42 em desfile, 13 em *streetwear* e 82 em campanhas de moda. No total, os produzidos figuram em larga vantagem de aparecimento (137) versus os orgânicos (16).

Em relação ao conteúdo textual ao longo de todo período da pesquisa, com base nos descritores, foram encontrados: nenhuma menção na capa, editorial e editorial de moda; uma menção em título/manchete de matéria, título/manchete de legenda e título/manchete de publicidade; quatro em legenda de imagem; oito em matéria; e 14 conteúdos de publicidade. No período avaliado, portanto, observou-se o total de 29 menções.

Dessa maneira, no cômputo geral, obteve-se que o alcance visual da influência da revolução grisalha superou o textual. Além disso, os cabelos brancos e grisalhos produzidos artificialmente também se destacaram perante as aparições envolvendo os orgânicos. Quantitativamente, este dado aponta que os avanços envolvendo o surgimento de mulheres velhas é relativo. Destaca-se, no entanto, que este segmento etário congrega maior presença de cabelos brancos e grisalhos, sendo alvo de discriminação com relação a aparência e exclusão no campo da moda, comparado as mulheres jovens. Assim, questiona-se se na indústria da moda o alcance da revolução grisalha, mais do que uma expressão política de libertação individual – tal como buscou-se demonstrar – serviu igualmente para impulsionar uma tendência de moda que acabou por sedimentar e naturalizar, na sua maioria, desejos, performances e produtos estéticos de jovens para jovens, com aparências já tradicionalmente definidas e cultuadas.

Considerações finais

A revolução grisalha se trata de um movimento social feminino que foi impulsionado pelo movimento feminista e pela contracultura, a partir do princípio *o pessoal é político* e pela denominada *política-vida*. Assim, o movimento luta contra opressões sistemáticas contra as mulheres e preza pela autonomia individual e poder de escolha, frente à imposição de padrões de comportamento e beleza, de origem patriarcal. Assumir o cabelo naturalmente branco e grisalho representa um existir político individualizado e identitário, por meio do rompimento e libertação de normas e padrões estéticos relacionados à ditadura da beleza e da juventude.

Com base no estudo do material veiculado ao longo dos 33 anos da revista Elle Brasil, pode-se concluir que os preceitos e a estética propostos pelo movimento alcançaram a indústria da moda em termos imagéticos e textuais, sem deixar de realçar controvérsias. Nas décadas iniciais da revista, 1980 e 1990, foi sendo orquestrada de forma tangencial certa ampliação da tímida visibilidade até então de mulheres portando cabelos brancos e grisalhos, seja de maneira natural ou produzida. Surgem sinais do chamado branco *fashion*. Na década seguinte, desponta a semente da futura relação entre ambos os tons e um certo posicionamento identitário. Porém, até aqui, gerando tensão, ainda é forte o discurso de negação dos cabelos brancos e grisalhos, no que se refere aos conteúdos textuais, especialmente, de produtos para tingimento na seção publicidade. Ou seja, propostas de mudanças estéticas

na aparência feminina, marcada por uma autoria na apresentação pessoal dos cabelos, ainda colidem com a força dos anunciantes dos gigantes do mercado dos cosméticos.

Nos anos 2010, a aparição tanto de imagens como conteúdos textuais em diversas seções da revista eclode e legitima a vertente defendida pela revolução grisalha, materialmente encarnada no chamado *look* grisalho. No pequeno número de volumes analisados nos anos 2020, especula-se que as mulheres com cabelo branco e grisalho passam a ser incorporadas, de certa forma, no fluxo dos materiais veiculados, não mais de forma tangencial como no início da revista, mas já detentoras de certo *status* identitário. Deve-se lembrar que, com o isolamento recomendado para o combate a pandemia por Covid-19 em 2020 e 2021, muitas mulheres, anônimas ou famosas, passam a incorporar e debater esse movimento de naturalização político e estético em torno das questões de gênero e aparência, envolvendo a adoção do cabelo branco e grisalho e seus novos sentidos.

Em relação aos dados imagéticos, foi identificado o alcance de mulheres de cabelo branco e grisalho orgânico em seis segmentos da indústria da moda: capa de revista, matéria de revista, desfile, *streetwear*, campanha de moda e editorial de moda. Percebe-se uma proposta de inclusão e diversidade na indústria da moda, porém ela não é efetiva, uma vez que as mulheres idosas e de cabelo branco identificadas na capa, editoriais e campanhas de moda são brancas e magras, mantendo assim o padrão social de beleza tradicional. Outra constatação é que já existiam idosas de cabelo branco, brancas e magras, inseridas na indústria da moda na década de 1980 e 1990. Porém, elas ganharam maior visibilidade, até mesmo no tamanho das imagens, nos anos 2010.

O estilista Jean Paul Gaultier foi identificado como um precursor, uma vez que rompeu com os padrões ao incluir mulheres idosas em sua campanha de moda no ano de 1988 e jovens modelos com peruca grisalha em seu desfile de 2011. A estilista Mara Mac também inovou ao incluir modelos com o cabelo grisalho artificial em seu desfile em 2010.

O alcance do movimento também pode ser percebido pelo expressivo número de imagens de mulheres com cabelo branco e grisalho produzido artificialmente, principalmente por jovens, *fashionistas* e modelos nas ruas, desfiles, capa de revista, editoriais e campanhas de moda. Os dados imagéticos e discursivos comprovam que o cabelo branco e grisalho se tornou uma tendência e produto de moda, principalmente nos anos 2010.

O olhar geral dos dados aponta que, comparativamente, o número de aparições envolvendo cabelos brancos e grisalhos produzidos é quase o dobro em termos de volume que os orgânicos. Possivelmente, pode-se entender que as mesmas jovens modelos continuam sendo a prioridade.

Em relação ao conteúdo textual, notou-se que nas quatro primeiras décadas majoritariamente existe um discurso publicitário relacionado a matérias negacionistas, ao afirmar a necessidade do tingimento para esquecer e cobrir perfeitamente os fios de cabelo branco. Porém, destaca-se que na década de 2000 aparece um discurso relacionando o cabelo/mecha branca como marca identitária e um ato de romper padrões de beleza.

Nos anos 2010 o movimento revolução grisalha teve um alcance discursivo explícito, com o aparecimento de matérias falando sobre o alcance de modelos idosas e de cabelo branco e grisalho nas passarelas e em editoriais de moda, além de modelos jovens com o cabelo produzido artificialmente, citados também em legendas. Nesta década foi publicada

uma matéria sobre o movimento revolução grisalha com a tônica da política-vida, abordando questões sobre libertação, estereótipos e gênero. Na década de 2020 observam-se sinais de uma possível naturalização do discurso e da estética proposta pelo movimento.

Novas pesquisas devem ser empreendidas, em tema ainda tão carente de dados. Sugere-se a investigação das edições digitais da revista *Elle Brasil*, buscando obter uma perspectiva mais completa e abrangente dos dados aqui ora apresentados, especialmente no que se refere a década de 2020.

Referências

AIRES, Bárbara Santos; LOPES, Andrea. Revolução grisalha: libertação e midiaticização. **Revista Mídia e Cotidiano**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 135-159, jan-abr 2023. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/53714/33386>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ALVEZ, José Eustáquio Diniz. Meio século de feminismo e o empoderamento das mulheres no contexto das transformações sociodemográficas do Brasil. *In*: BLAY, Eva; AVELAR, Lúcia (Orgs.). **50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2019, p. 15-46.

ARAUJO, Leusa. **Livro do Cabelo**. São Paulo, Editora Leia, 2012.

ARAUJO, Denise Castilhos de. A revolução grisalha: mulheres (re) sematizando signos do envelhecimento. **Revista Dobras**, São Paulo, v. 12, n. 25, p.130-143, abr. 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/857/533>. Acesso em: 10 jan. 24.

ASSUNÇÃO, Letícia Formoso. O conceito de moda e o seu papel nas relações de gênero. **Revista Poliedro**, Pelotas, v. 01, n. 01, p. 48-64, set. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/320322230_O_conceito_de_moda_e_o_seu_papel_nas_relacoes_de_genero. Acesso em: 10 jan. 2024.

BORGES, Juliano; COPPI, Milena. Feminismo estilo magazine: um estudo sobre a Revista *Elle Brasil*. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.58, p.1-36, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8664343/25979>. Acesso em: 10 jan. 2024.

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

DADALTO, Luciana; MASCARENHAS, Igor de Lucena; MATOS< Ana Carla Harmatiuk. Salvem também os idosos: etarismo e a alocação de recursos na realidade brasileira de combate à COVID. **Revista Civilistica.com**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 1-19, jul. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/44068645/Salvem_tamb%C3%A9m_os_idosos_etarismo_e_a_aloca%C3%A7%C3%A3o_de_recursos_na_realidade_brasileira_de_combate_%C3%A0_Covid_19. Acesso em: 10 jan. 2024.

FELERICO, Selma. As mulheres e seus cabelos brancos. Novas práticas de consumo no período pandêmico de isolamento social. In: CONGRESSO INTERNACIONAL EM -COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 8, 2021, online. *Anais...* São Paulo, 2021.p. 1-15. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://comunicon.espm.edu.br/wp-content/uploads/2021/11/GT-06-FELERICO.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FIALHO, Carlos; MIRANDA, Tatiana. **Grisalhas: identidade e liberdade feminina**. São Paulo: Barn Editorial, e-book Kindle, 2021.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOSS, Karine P.; PRUDENCIO, Kelly. O conceito de movimentos sociais revisitado. **Revista Em Tese**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 75-91, jan.-jul. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/13624/12489>. Acesso em: 10 jan. 2024.

HEINZELMANN, Fernanda Lyrio. **Corpos que desfilam: imagens de moda e a construção de padrões de beleza**. 2011. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/747/1/430613.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

KREAMER, Anne. **Meus cabelos estão ficando brancos, mas eu me sinto cada vez mais poderosa**. São Paulo: Editora Globo, 2007.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

MACKINNEY-VALENTIN, Maria. Face value: subversive beauty ideals in contemporary fashion marketing. **Fashion, Style & Popular Culture**, v. 1, n.1, p. 13–27, 2014.

MELO, Lara Santos Mendes de; LOPES, Nádia Macedo. Padrões de beleza impostos às mulheres. **Revista Científica Eletrônica de Ciências Aplicadas da FAIT**, n. 1, p. 1-7, 2020. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://fait.revista.inf.br/imagens_arquivos/arquivos_destaque/KpDnYgJm2BARYNc_2020-7-23-20-34-39.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

MIRANDA, Tatiana; FIALHO, Carlos Eduardo. Grisalhas: um estudo sobre cabelo, liberdade feminina e “política-vida”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL MUNDO DE MULHERES E SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11. **Anais Eletrônicos**, Florianópolis, 2017, p. 1-13. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499469757_ARQUIVO_GrisalhasFlorianopolisOK.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

MONTEFUSCO, Erica Vila Real. **A negação do envelhecimento e a manutenção da juventude veiculados em revistas femininas**: um estudo de psicologia social. 2013. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Psicologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/6858/1/2013-DIS-EVRMONTEFUSCO.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

NEVES, Diana Felgueiras. das. Mulheres de cabelos brancos: reflexões sobre desvio e padrões de feminilidade. In: GOLDENBERG, Mirian. (Org.). **Velho é lindo!** 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016. p. 39-78.

PEREIRA, Carolina Morgado. Os jovens e a contracultura brasileira. **Revista Iara**. São Paulo: Centro Universitário Senac, v. 8, n. 2, p. 17-28. jan 2016. Disponível e: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2016/03/61_lara_artigo_revisado.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

PETRONI, Carolina Garcia. **Eu não tenho esse corpo**: um estudo sobre as influências do padrão de beleza feminino difundido no Instagram na subjetividade de mulheres jovens. 2018. Bacharelado (Psicologia)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/28455/1/CAROLINA%20GARCIA%20PETRONI%20-%20TCC.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografia Virtual, Netnografia ou Apenas Etnografia? Implicações dos Termos em Pesquisas Qualitativas na Internet. **Revista Esferas**, Brasília, v. 1, n. 3, p. 61-71, jul.-dez. 2013. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/4621>. Acesso em: 10 jan. 2024.

PORNE, Carolina. Elle: história no mundo e retorno ao Brasil ou como aquecer o coração de uma leitora de revistas. **Portal Além das tendências**, 13 de jul. de 2020. Disponível em <https://alemdastendencias.com.br/2020/07/13/elle-historia-no-mundo-e-retorno-ao-brasil-ou-como-aquecer-o-coracao-de-uma-leitora-de-revistas/>. Acesso em 17 set. 2021.

ROZENDO, Adriano da Silva. Ageless: uma experiência emergente de (anti)envelhecimento. **Revista Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 27, p. 1-8, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/9vv43gy9vr7QRXmmJznQKvm/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SILVA, Marcelo Batista da. **Relações dos desfiles com as tendências de moda**: análise sobre as dinâmicas do setor. 2021. Graduação (Design de Moda) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.ufc.br/ri/bitstream/riufc/61407/3/2021_tcc_mbsilva.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

STEFANELO, Camila Marquetti; ARAUJO, Denise Castilhos de. A revista Elle em sua versão impressa e on-line. In: COLÓQUIO DE MODA, 15, 2020, online, 2020, p. 1-12. Disponível em http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202011/GT10/GT/GT_88471_A_Revista_Elle_em_sua_versao_imprensa_e_on-line_.pdf. Acesso em: 17 set. 2021.

TORRES, Tatiana de Lucena *et al.* Representações sociais e crenças normativas sobre envelhecimento. **Revista Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 12, p. 3621-3630, 2015. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.scielo.br/j/csc/a/zv6MPZmTvygT9vBGsNnBHsB/?format=pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

TOURAINÉ, Alain. **Poderemos viver juntos?** Iguais e diferentes. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

YOKOMIZO, Patrícia; LOPES, Andrea. Aparência, uma revisão bibliográfica e proposta conceitual. **Revista dObras[s]**, São Paulo, v. 12, n. 26, p. 227-244, 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/922>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Redesign de vestuário para inclusão e diversidade na moda

Apparel redesign for inclusivity and diversity in fashion

Marcela Fernanda de Carvalho Galvão Figueiredo Bezerra¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6471-8810>

Dilma Ferreira da Silva²

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0400-731X>

[resumo] A disfunção motora pode resultar na limitação ou perda da independência nas atividades da vida diária, como o vestir. Desse modo, o estudo realiza um redesign em peças de roupas da coleção verão 2023-2024 da marca Rota do Mar, visando uma melhoria no vestir das pessoas com deficiência motora. Para isto, realiza o levantamento das dificuldades relacionadas ao vestuário que as pessoas com deficiência enfrentam, analisa as alternativas de peças de roupas voltadas para este público existentes no mercado e identifica as possíveis adaptações para tornar as roupas mais inclusivas para, assim, produzir protótipos para atender a esta população. Para o desenvolvimento deste projeto foi utilizada como metodologia de design o modelo de desenvolvimento projetual de Bernd Löbach, levando em consideração os princípios do Design Universal. Os resultados indicam que as principais necessidades e desafios se relacionam com a ausência de adaptações nas peças que as tornem mais inclusivas sem perder seus fatores estéticos e simbólicos e que as soluções encontradas são de fácil desenvolvimento para a indústria.

[palavras-chave] **Moda inclusiva. Design. Pessoas com deficiência. Design Inclusivo.**

¹ Universidade Federal de Pernambuco. marcela.fbezerra@ufpe.br. <http://lattes.cnpq.br/5420793313434161>.

² Universidade Federal de Pernambuco. dilma.ferreira@ufpe.br. <http://lattes.cnpq.br/3171070768957388>

[abstract] Motor dysfunction can result in limitation or loss of independence in activities of daily living, such as dressing. In this way, the study carries out a redesign of clothing items from the summer 2023-2024 collection of the Rota do Mar brand, aiming to improve the dressing of people with mobility disabilities. To this end, it surveys the difficulties related to clothing that people with disabilities face, analyzes the alternative clothing items aimed at this public on the market and identifies possible adaptations to make clothing more inclusive, thus producing prototypes for serve this population. For the development of this project, Bernd Löbach's project development model was used as a design methodology, taking into account the principles of Universal Design. The results indicate that the main needs and challenges are related to the lack of adaptations in the pieces that make them more inclusive without losing their aesthetic and symbolic factors and that the solutions found are easy to develop for the industry.

[keywords] **Inclusive fashion. Design. Persons with disabilities. Inclusive design.**

Recebido em: 30-03-2024.

Aprovado em: 08-07-2024.

Pessoa com deficiência, moda e design

Em 2022, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apresentou os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua) que revelaram que a população com deficiência no Brasil somava 18,6 milhões de pessoas com idade acima de 2 anos, o que corresponde a 8,9% da população dessa faixa etária. O questionário da Pnad Contínua foi adaptado de acordo com as diretrizes internacionais para identificar as dificuldades enfrentadas pelas pessoas com deficiência na realização de diversas atividades funcionais. A partir das respostas, a pesquisa define como pessoa com deficiência aquela que apresenta “muita dificuldade” ou “não consegue de modo algum” realizar as suas atividades. A pesquisa constatou também que as pessoas com deficiência (PcDs) têm menor acesso à educação, ao trabalho e à renda no Brasil (IBGE, 2022).

A partir da Lei Brasileira de Inclusão 13.146/15, em seu artigo 2º do capítulo I, podemos entender que pessoas com deficiência são aquelas que têm impedimentos de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial. Estes impedimentos podem obstruir a participação plena e efetiva dessas pessoas na sociedade em igualdade de condições com as demais (Brasil, 2015).

Já a deficiência física, consoante o Decreto Federal 3.298 (Brasil, 1999), alterado pelo Decreto 5.296 (Brasil, 2004, cap. II, art. 5, § 1, inc. I), é definida como:

alteração completa ou parcial de um ou mais segmentos do corpo humano, acarretando o comprometimento da função física, apresentando-se sob a forma de paraplegia, paraparesia, monoplegia, monoparesia, tetraplegia, tetraparesia, triplegia, triparesia, hemiplegia, hemiparesia, ostomia, amputação ou ausência de membro, paralisia cerebral, nanismo, membros com deformidade congênita ou adquirida, exceto as deformidades estéticas e as que não produzam dificuldades para o desempenho de funções.

Buscando desenvolver projetos voltados à inclusão social, o Design Universal visa permitir que toda e qualquer pessoa se sinta completamente integrada à sociedade de forma igualitária. De acordo com Eduardo Cardoso e Tânia Silva (2010, p. 8), é função dos designers enquanto projetistas:

[...] pensar sobre como desenvolver sistemas de comunicação ou qualquer outro elemento de informação e/ou ambientação que atenda as pessoas com deficiências e/ou restrições, incluindo a forma como uma pessoa totalmente habilitada utiliza este sistema e/ou ambiente. Esta é a base do Design Universal, o que significa que um bom projeto deve satisfazer as necessidades de todos os grupos ao invés de satisfazer apenas as de alguns.

Arthur Baptista, Vilma Villarouco e Laura Martins (2003) afirmam que o Design Universal iniciou a partir das mudanças demográficas, legislativas, econômicas e sociais, acompanhando os avanços ao longo do século XX, que alteraram o perfil dos usuários de produtos

e ambientes. O Design Universal maximiza o uso e o conforto na utilização de um sistema, e não é exclusivamente voltado para pessoas com deficiência, mas é uma ação voltada em favor de todos. Os autores apontam que pesquisadores da Escola de Design da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, destacam os sete princípios do Design Universal:

Uso equitativo: projeto útil e acessível para as pessoas com o mesmo modo de uso para todos sem discriminação, garantindo a privacidade e segurança e sendo atrativo. **Uso flexível:** adequação a múltiplas preferências e habilidades individuais; permite o acesso e uso de destros e canhotos, facilita a precisão e exatidão; proporciona adaptabilidade do espaço. **Uso simples e intuitivo:** projeto compreensível independentemente da experiência, conhecimento ou nível de concentração; elimina complexidades desnecessárias; proporciona informação efetiva e pontual durante e depois da realização da tarefa. **Informação percebível:** o projeto possui a informação necessária para seu uso, independente das condições ambientais e capacidades sensoriais dos usuários; emprega modalidades verbais, táteis ou pictóricas; contraste adequado entre a informação e o fundo. **Tolerância ao erro:** minimiza as consequências perigosas derivadas de ações acidentais ou não intencionais; desvia a realização de ações involuntárias em tarefas que requerem vigilância; previne de perigos e erros. **Mínimo esforço físico:** O desenho pode ser usado de maneira eficiente, cômoda com um mínimo de fadiga; permite sua utilização mantendo o corpo em uma posição neutra; reduz a necessidade de repetir ações; minimiza a manutenção de esforços físicos. **Espaços e dimensões adequadas para aproximação e uso:** proporciona espaço e dimensões que garantam a aproximação, alcance, manipulação e uso independentemente do tamanho, postura e mobilidade do usuário (Baptista; Villarouco; Martins, 2003, p. 2).

O Design Universal visa minimizar as desvantagens de produtos e ambientes, buscando dar aos indivíduos a possibilidade de exercer suas máximas capacidades. Para isso precisa compreender as necessidades específicas de cada usuário (Cardoso; Koltermann, 2010).

De acordo com Bruna Brogin, Maria Okimoto e Carlo Martino (2018), as pessoas com deficiência têm buscado roupas funcionais que servem como uma peça de tecnologia assistiva, ajudando-as a ter autonomia no vestir. Para os autores, a roupa funcional se caracteriza como peças fabricadas especialmente para oferecer uma performance pré-definida ou uma funcionalidade ao usuário em adição às funções usuais das roupas que são cobrir, proteger e também a estética.

Sabe-se que a disfunção motora resulta na limitação ou perda da independência nas atividades da vida diária, como o vestir. Desse modo, este estudo teve como objetivo geral realizar um redesign em peças de roupas da coleção 2023 – 2024 da marca Rota do Mar para melhoria nas vestimentas deste público específico. Para isto, levantamos as dificuldades com o vestuário que as PcDs enfrentam, analisamos as alternativas de peças de roupas voltadas para este público existentes no mercado, identificamos as possíveis adaptações para tornar as roupas mais inclusivas e assim produzimos protótipos para atender a esta população.

Este estudo se justifica devido à necessidade de acessibilidade de pessoas com deficiência no que se refere às vestimentas e em virtude da escassa oferta de produtos que facilitem esta tarefa da vida cotidiana. Desse modo, buscamos promover soluções viáveis para tornar a roupa inclusiva e ampliar os estudos sobre o tema, contribuindo para a integração e a independência de todas as pessoas de forma igualitária.

Redesign para inclusão

As peças da marca Rota do Mar escolhidas para este estudo mostradas nas Figuras de 08 a 11 - uma blusa estilo cropped, uma camiseta t-shirt, uma calça e um vestido, são da coleção verão 2023 – 2024 adquiridas em dezembro de 2023 em uma loja de varejo e atacado da marca. Foi usado como critério de escolha das peças o uso comum e corriqueiro pela população brasileira.

A empresa Rota do Mar teve início em 1996 na cidade de Santa Cruz do Capibaribe, Pernambuco, com foco na moda casual masculina e feminina. Em 2022, produzia cerca de 160 mil peças por mês, comercializadas em seis lojas próprias, distribuídas nas cidades de Santa Cruz do Capibaribe, Toritama e Caruaru. A comercialização também é feita para outros estados, por meio de revendedores e vendas on-line. José Lino destaca que a Rota do Mar se tornou um grupo e em 2022 possuía quatro marcas: a Rota do Mar; a Mitch's, camisaria, Hausport e Billboard e contava com 385 colaboradores, (Lino, 2022).

De acordo com Pedro Silva (2016), a empresa figurava em 2016 como uma das maiores e melhores do Brasil em seu segmento, de acordo com os prêmios conquistados. “Tornou-se um modelo para sua região ultrapassando fronteiras jamais alcançadas por outros até então. Com investimentos direcionados a empresa ganhou o mundo”. O autor destaca ainda que a Rota do Mar também preza pelo fator social com a adoção de práticas de políticas voltadas para os seus colaboradores e para a melhoria da comunidade local.

Em 2024 a marca conta também com a linha plus size, com peças disponíveis em suas lojas físicas e on-line.

Pesquisando soluções

Para o desenvolvimento deste projeto foi utilizado como metodologia de design o modelo de desenvolvimento projetual de Bernd Löbach, (2001). Para o autor, o processo de design é entendido como um processo criativo ao mesmo tempo que é um processo de solução de problemas.

Löbach (2001) divide, didaticamente, o processo de design em quatro fases, sendo estas: *Análise do problema, geração de alternativas, avaliação das alternativas e realização da solução*. Seguindo esta metodologia este trabalho se desenvolveu de acordo com as etapas descritas a seguir.

Análise do problema: Nesta fase as peças de roupa foram analisadas para descoberta dos problemas de usabilidade para PCDs físicas. Foram pesquisadas questões como o quantitativo de pessoas com deficiência no Brasil que poderiam ser beneficiadas, e ainda a relação social do usuário com as peças e com o meio ambiente onde serão utilizadas, bem como as ações do meio ambiente sobre o produto. Neste momento do projeto os princípios do design universal ajudaram na busca de dificuldades (quadros 01,02,03 e 04).

Também foi feita uma análise para coleta de informações sobre roupas adaptadas para PCDs disponíveis no mercado. Na pesquisa por empresas voltadas para produção de roupas adaptadas, encontramos maior variedade de sites e opções de empresas fora do Brasil.

A Figura 1 mostra uma peça desenvolvida pela marca Tommy Hilfiger, que desenvolveu a linha de roupas Adaptive. A calça possui fechamento em velcro e botão magnético, alças internas para suporte, botão e alça para ajustar a cintura e abertura com botão magnético na lateral inferior da calça para facilitar no momento de passar as pernas ou para o uso da prótese e/ou órteses (Figuras 1A e 1B).

FIGURA 1 - CALÇA ADAPTADA



FONTE: TOMMY Hilfiger: adaptive - calça chino magnética. In: TOMMY Hilfiger. [S. l.]: Tommy Hilfiger, 2023a. Disponível em: https://br.tommy.com/adaptive---calca-chino-magnetica--tavm878c4170_th088/p. Acesso em: 11 mar. 2024.

FIGURA 2 - CASACO ADAPTADO



FONTE: TOMMY Hilfiger: adaptive - suéter zíper textura bandeira. In: TOMMY Hilfiger. [S. l.]: Tommy Hilfiger, 2023b. Disponível em: https://br.tommy.com/adaptive---sueter-ziper-textura-bandeira-tav-w876j2544_th410/p. Acesso em: 11 mar. 2024.

A Figura 2 também da linha Adaptive da marca Hilfiger apresenta um casaco com fechamento em zíper ao lado esquerdo entre a gola e o ombro, o que permite o acesso de um tubo de alimentação ou outros dispositivos médicos (Figuras 2A e 2B).

A empresa Slick Chicks apresenta soluções para peças íntimas como é mostrado na Figura 3. A peça íntima possui cintura alta com prendedores em velcro para simplificar o vestir, a assistência do cuidador ou acesso a curativos. Possui forro de algodão respirável que protege contra vazamentos, e nenhuma etiqueta que possa incomodar.

FIGURA 3 – PEÇA ÍNTIMA ADAPTADA



FONTE: SLICK Chicks. Highwaist Panty with VELCRO® Brand Fasteners. In: SLICK Chicks. [New York]: Slick Chicks, 2024. Disponível em: <https://slickchicksonline.com/collections/all/products/highwaist-velcro-underwear>. Acesso em: 11 mar. 2024.

A empresa Seven possui também uma linha de roupas adaptadas para PcDs. As Figuras 4A e 4B mostram uma calça jeans em estilo clássico de cinco bolsos com um fecho de velcro e ímãs no lugar do zíper padrão e braguilha de botão magnético. O fecho de velcro na lateral das pernas permite um ajuste personalizável que acomoda órteses ou próteses.

FIGURA 4 – ADAPTAÇÕES DE CALÇA JEANS TRADICIONAL



FONTE: SEVEN 7. Adaptive slim straight jean. In: SEVEN 7. [S. l.]: Seven7, 2024. Disponível em: <https://seven7jeans.com/products/adaptive-slim-straight-jean-blue-rinse>. Acesso em: 3 mar. 2024.

A blusa mostrada na Figura 5, projetada pela empresa Rebounder, apresenta zíperes nos ombros, laterais e frente, além de bolsos internos para drenos. Pode ajudar pessoas com mobilidade limitada a facilitar a colocação e a retirada da roupa na recuperação após a cirurgia.

FIGURA 5 – ADAPTAÇÕES EM BLUSA DE MALHA



FONTE: REBOUNDWEAR®. Corinne – Women’s Pique Polo. In: REBOUNDWEAR®. [S. l.]: REBOUNDWEAR®, 2024. Disponível em: <https://www.reboundwear.com/collections/womens-tops/products/new-corinne-womens-pique-polo>. Acesso em: 11 mar. 2024.

A calça mostrada na Figura 6, desenvolvida pela empresa Iz Adaptive possui uma modelagem sem costura na parte de trás da roupa para evitar desconforto em pessoas cadeirantes. Apresenta zíper frontal com alça removível e quatro bolsos frontais, sendo dois com fechamento em velcro. O tecido é flexível e tem cintura ajustável devido ao uso de elástico.

FIGURA 6 – ADAPTAÇÕES EM CALÇA



FONTE: Iz adaptive. Men's GC Seamless Back Cargo Pocket Pant. In: Iz adaptive. [S. l.]: Iz, [2024]. Disponível em: <https://izadaptive.com/products/mens-gc-seamless-back-cargo-pocket-pant?variant=46640154575167>. Acesso em: 11 mar. 2024.

A empresa Special Kids Company especializou-se em roupas adaptadas para crianças. A Figura 7 mostra um macacão infantil projetado com um sistema seguro de bloqueio duplo com botões embutidos e zíper nas costas para dificultar o despir desnecessário. Possui espaço extra na área inferior para acomodar fraldas.

FIGURA 7 – ADAPTAÇÕES EM MACACÃO INFANTIL



FONTE: SPECIALKIDS. Macacões Kaycey®z com zíper secreto nas costas - manga curta/na altura do joelho (crianças). In: SPECIAL kids. Sutton Coldfield, UK: specialkids.company, 2024. Disponível em: <https://br-specialkids.glopalstore.com/collections/all-childrens-clothes/products/kaycey-secret-zip-back-jumpsuits>. Acesso em: 11 mar. 2024.

Ainda na *análise do problema* foram levantadas as características funcionais das peças. Assim como analisadas as estruturas das roupas (tipo de tecido, modelagem, aviamentos etc) para estudo das possíveis modificações. Foi feito também o levantamento das características estéticas das peças para inserção de possíveis variações (quadros 01,02,03 e 04).

Concluimos nesta etapa que as roupas necessitavam facilitar ou eliminar a necessidade de realização de alguns movimentos articulares para serem usadas por PCDs e que estas deveriam facilitar o vestir e a sua remoção, além de possibilitar a acomodação de dispositivos auxiliares de maneira discreta e confortável. Estes ajustes auxiliam as PCDs físicas ou amputados que têm diminuída ou ausente a capacidade de mover músculos e articulações.

Na segunda etapa de desenvolvimento projetual denominada *geração de alternativas* foram definidas as intervenções para resolver os problemas de usabilidade encontrados nas peças na etapa anterior. As ideias foram geradas sob a perspectiva dos princípios do Design Universal (quadros 01,02,03 e 04).

Na fase referente à *avaliação das alternativas* constatamos que qualquer pessoa que tenha dificuldade em se vestir pode se beneficiar com o acesso a roupas adaptadas, e que estas podem contribuir para a independência, autoestima e integração social deste público consumidor e que as soluções encontradas são de fácil desenvolvimento para a indústria. Dessa forma, tanto a empresa em questão (Rota do Mar) quanto outras do setor podem expandir sua base de clientes ao oferecer roupas com design inclusivo.

A última etapa denominada *realização da solução do problema* tratou da elaboração das soluções para os problemas encontrados nas roupas com relação a usabilidade por PCDs físicas, a partir da elaboração dos protótipos que serão apresentados a seguir.

Soluções para inclusão

De acordo com os objetivos deste estudo, as propostas de redesign levaram em consideração a funcionalidade, a acessibilidade, o conforto e a estética, a exemplo das boas práticas do mercado de roupas adaptadas.

As dificuldades físicas eventualmente impactam a destreza associada a movimentos menores que ocorrem nos pulsos, nas mãos e nos dedos das mãos, o que vai depender da restrição de mobilidade de cada usuário.

A blusa da Figura 08, por exemplo, exige coordenação motora e movimentos precisos das mãos e dedos para o fechamento com botões. Essa habilidade pode estar comprometida em PCDs decorrente de lesões medulares, paralisia cerebral, poliomielite, Parkinson, entre outras causas ou amputações de membro superior.

A alternativa seria a de adicionar fechamentos que não exigissem movimentos precisos para tirar e vestir a roupa, como botões magnéticos³ ou velcro.

³ Botões magnéticos podem oferecer risco para pessoas que usam dispositivos como marcapasso. Um médico deve ser consultado antes do uso.

FIGURA 8 – BLUSA ROTA DO MAR SEM E COM ADAPTAÇÕES



FONTE: ROTA DO MAR. Camisa casual manga curta feminina destinos. In: ROTA DO MAR. Santa Cruz do Capibaribe, PE: Rota do Mar, 2023a. Disponível em: <https://www.rotadomar.com.br/camisa-casual-manga-curta-feminina-destinos-bege/p?skuld=23230>. Acesso em: 11 mar. 2024.

De acordo com a análise dos princípios do Design Universal mostrada no quadro 1, foram escolhidos botões magnéticos como forma de adaptação para a blusa (figuras 8B e 8C) devido ao fato de serem mais resistentes que o velcro e se assemelharem aos convencionais, sendo colocados no verso da peça. Os botões convencionais foram mantidos com sua estética, porém sem função.

QUADRO 1 – ANÁLISE DOS PRINCÍPIOS DO DESIGN UNIVERSAL – BLUSA TIPO CROPPED

Princípio	Análise	Solução Proposta
Uso Equitativo	A modelagem ampla da blusa se adequa a diferentes tipos de corpos, porém pessoas com deficiência motora podem ter dificuldade por exigir certo esforço para abotoar.	- Fechamento com botões magnéticos ou velcro.
Flexibilidade no Uso	A blusa pode ser usada em diferentes situações e ocasiões.	- Não se mostrou necessário.
Uso Simples e Intuitivo	A blusa é fácil de vestir e tirar, mas pode oferecer dificuldade para pessoas com deficiência motora por conta dos botões que exigem controle dos movimentos de mão e dedos.	- Fechamento com botões magnéticos ou velcro.
Informação Perceptível	As informações sobre a peça, como tamanho e instruções de lavagem, são legíveis na etiqueta, mas não possui informações em braille para pessoas com dificuldade visual.	- Informações em Braille.
Tolerância ao Erro	A blusa pode induzir ao erro como colocar do lado avesso, devido ao baixo contraste entre os lados direito e avesso.	- Colocar forro de cor e textura diferente do lado avesso ou modelagem que pode ser usada de ambos os lados.
Esforço Físico Mínimo	A blusa é leve e fácil de vestir, porém pode gerar dificuldade para pessoas com deficiência física para abotoar.	- Fechamento com botões magnéticos ou velcro.
Tamanho e Espaço para Aproximação e Uso	A blusa por ter uma modelagem ampla e ter opções em diferentes tamanhos pode atender diferentes tipos corporais.	- Não se mostrou necessário

FONTE: BEZERRA, Marcela Fernanda de Carvalho Galvão Figueiredo; SILVA, Dilma Ferreira da. Redesign de vestuário para inclusão e diversidade na moda. dObras, 2024.

A camiseta básica em malha com gola redonda (Figura 9 - A, B, C e D) exige para ser vestida e retirada movimentos de flexão, extensão, adução, abdução, rotação interna e externa de braços e ombros. Em pessoas com deficiências motoras ou amputações dos membros superiores, essas capacidades podem estar comprometidas ou até mesmo ausentes.

FIGURA 9 - CAMISETA BÁSICA ROTA DO MAR SEM E COM ADAPTAÇÕES

C



D



C



D



E



FONTE: ROTA DO MAR. Camisa básica adulto ibérica. In: ROTA DO MAR. Santa Cruz do Capibaribe, PE: Rota do Mar, 2023b. Disponível em: <https://www.rotadomar.com.br/camisa-basica-adulto-iberica--100--algodao-branco-1/p?skuId=22497>. Acesso em: 11 mar. 2024.

QUADRO 2 – ANÁLISE DOS PRINCÍPIOS DO DESIGN UNIVERSAL – CAMISETA BÁSICA

Princípio	Análise	Solução Proposta
Uso Equitativo	A camiseta possui modelagem que se adequa a diferentes tipos de corpos, porém pessoas com deficiência motora podem ter dificuldade por exigir certo esforço para vestir.	- Modelagem mais ampla, aberturas na gola, laterais ou nas costas, modelagem com sobreposição, uso de zíper.
Flexibilidade no Uso A camiseta pode ser usada em diferentes situações e ocasiões.		- Não se mostrou necessário.
Uso Simples e Intuitivo	A camiseta é fácil de vestir e tirar, mas pode oferecer dificuldade para pessoas com deficiência motora por conta da modelagem estreita na gola e mangas.	-Abertura da gola e ombros com zíper, velcro ou botões magnéticos.
Informação Perceptível	As informações sobre a peça, como tamanho e instruções de lavagem, são legíveis na etiqueta, mas não possui informações em braille para pessoas com dificuldade visual.	-Informações em Braille.
Tolerância ao Erro	A camiseta minimiza o erro de colocar a peça pelo lado avesso por possuir estampa nas costas, porém faltam informações sobre o avesso para pessoa com deficiência visual.	- Textura diferente ou indicação em Braille do lado avesso ou modelagem que pode ser usada de ambos os lados.
Esforço Físico Mínimo	A camiseta é leve em tecido elástico o que facilita o vestir, porém pode gerar dificuldade para pessoas com deficiência física.	- Abertura da gola e ombros, laterais ou costas. Uso de tecido mais elástico. Modelagem universal.
Tamanho e Espaço para Aproximação e Uso	A camiseta possui opções um tamanho padrão (P, M, G e GG), porém não permite que outros tipos de corpos a utilizem como pessoas com nanismo.	-Modelagem universal, opções de customização.

FONTE: BEZERRA, Marcela Fernanda de Carvalho Galvão Figueiredo; SILVA, Dilma Ferreira da. Redesign de vestuário para inclusão e diversidade na moda. dObras[s], 2024.

Após a análise dos princípios do Design Universal (Quadro 2), as alternativas disponíveis para tornar a camiseta mais inclusiva para as pessoas com deficiência física no tronco e nos membros superiores seriam a presença de aberturas para a passagem dos braços e da cabeça, facilitando a hora de vestir e tirar a roupa. Para fechamento das aberturas, poderiam ser usados botões magnéticos, fechos de pressão, zíper ou velcro, que diminuem a necessidade de força e coordenação motora fina.

A solução escolhida foi a utilização da abertura da gola até os ombros com fechamento em zíper, já que esse mecanismo exige menos força e coordenação motora do usuário (figura 9C, 9D e 9E).

A calça apresentada na figura 10 possui alguns dificultadores para os PcDs, tais como: bolso traseiro com zíper que pode oferecer desconforto para cadeirantes; zíper sem gancho no bolso lateral e posterior; barra estreita no tornozelo, que dificulta a passagem de pés e pernas; também não apresenta braguilha, nem alças para facilitar a retirada da peça.

FIGURA 10 - CALÇA ROTA DO MAR



FONTE: ROTA DO MAR. Calça relevos. In: ROTA DO MAR. Santa Cruz do Capibaribe, PE: Rota do Mar, 2023c. Disponível em: <https://www.rotadomar.com.br/calca-masculina-relevos-75--viscose-25--linho-verde-militar/p?skuId=22820>. Acesso em: 11 mar. 2024.

QUADRO 3 – ANÁLISE DOS PRINCÍPIOS DO DESIGN UNIVERSAL – CALÇA

Princípio	Análise	Solução Proposta
Uso Equitativo	A calça possui modelagem que se adequa a diferentes pessoas, porém pessoas com deficiência motora podem ter dificuldade por exigir certo esforço para vestir devido a barra estreita na perna.	- Uso de abertura nas laterais da peça com zíper.
Flexibilidade no Uso	A calça pode ser usada em diferentes situações e ocasiões.	- Não se mostrou necessário.
Uso Simples e Intuitivo	A calça é fácil de vestir e tirar, mas pode oferecer dificuldade para pessoas com deficiência motora por conta da modelagem estreita na parte inferior da perna e não ter abertura na parte superior (braguilha).	-Abertura lateral superior e inferior com uso de zíper.
Informação Perceptível	As informações sobre a peça, como tamanho e instruções de lavagem, são legíveis na etiqueta, mas não possui informações em braille para pessoas com dificuldade visual.	-Informações em Braille.
Tolerância ao Erro	A calça não minimiza o erro de colocar a peça pelo lado avesso, também possui bolso traseiro que pode trazer desconforto para cadeirante.	-Retirar o bolso traseiro e sinalizar o avesso
Esforço Físico Mínimo	A calça é leve em tecido que não amassa o que facilita o vestir, porém pode gerar dificuldade para pessoas com deficiência física devido às aberturas estreitas na perna, ausência de braguilha e alças de apoio, o que pode dificultar a ida ao banheiro.	- Uso de zíper e alças de apoio nas laterais da peça para facilitar o vestir e o tirar da peça.
Tamanho e Espaço para Aproximação e Uso	A calça possui opções de tamanho padrão (P, M, G e GG), porém não permite que outros tipos de corpos a utilizem como, por exemplo, pessoas com nanismo etc.	-Modelagem universal, opções de customização para diferentes corpos.

FONTE: BEZERRA, Marcela Fernanda de Carvalho Galvão Figueiredo; SILVA, Dilma Ferreira da. Redesign de vestuário para inclusão e diversidade na moda. dObras[s], 2024.

A solução escolhida para a calça (Figura 10), com base na análise dos princípios do Design Universal (Quadro 3), foi a retirada do bolso da parte de trás da peça para evitar incômodo para cadeirantes. Também foram feitas aberturas fechadas com zíper na região do quadril e do tornozelo e a inclusão de ganchos no cós da calça para facilitar o vestir e a retirada da peça, a ida ao banheiro e acesso para equipamentos médicos e manuseio dos cuidadores (figura 10C, 10D e 10E).

O vestido estilo camiseta (Figura 11), apesar de apresentar facilidades devido a sua modelagem ampla em peça única e tecido flexível, possui uma gola fechada que exige, como no caso da camiseta (Figura 9), a capacidade de uma grande movimentação de músculos e articulações dos braços e ombros.

FIGURA 11 - VESTIDO ROTA DO MAR COM ADAPTAÇÃO



FONTE: BEZERRA, Marcela Fernanda de Carvalho Galvão Figueiredo; SILVA, Dilma Ferreira da. Redesign de vestuário para inclusão e diversidade na moda. dObra[s], 2024.

QUADRO 4 – ANÁLISE DE VESTIDO ROTA DO MAR

Princípio	Análise	Solução Proposta
Uso Equitativo	A modelagem em peça única e ampla se adequa a diferentes tipos de corpos, porém pessoas com deficiência motora podem ter dificuldade por exigir certo esforço para vestir devido à gola estreita.	- Abertura frontal da peça com fechamento com zíper.
Flexibilidade no Uso	O vestido pode ser usado em diferentes situações e ocasiões.	- Não se mostrou necessário.
Uso Simples e Intuitivo	A peça é fácil de vestir e tirar, mas pode oferecer dificuldade para pessoas com deficiência motora por conta da modelagem estreita na parte na gola.	-Abertura frontal com zíper.
Informação Perceptível	As informações sobre a peça, como tamanho e instruções de lavagem, são legíveis na etiqueta, mas não possui informações em braille para pessoas com dificuldade visual.	-Informações em Braille.
Tolerância ao Erro	A peça não possui tolerância ao erro de ser vestida pelo avesso.	-Sinalização do lado avesso ou modelagem dupla face.
Esforço Físico Mínimo	O vestido é leve com modelagem ampla e tecido elástico que facilita o vestir, porém pode gerar dificuldade para pessoas com deficiência física devido a abertura estreita na gola.	- Abertura frontal do vestido incluindo a gola.
Tamanho e Espaço para Aproximação e Uso	O vestido possui opções de tamanho padrão (P, M, G e GG), porém não permite que outros tipos de corpos a utilizem como pessoas com nanismo.	-Modelagem adaptável para vários tipos de corpos.

FONTE: BEZERRA, Marcela Fernanda de Carvalho Galvão Figueiredo; SILVA, Dilma Ferreira da. Redesign de vestuário para inclusão e diversidade na moda. dObra[s], 2024.

De acordo com a análise dos princípios de Design Universal (Quadro 4), a alternativa utilizada na peça, com foco em pessoas com deficiência motora, foi a abertura frontal e a utilização de zíper para fechamento, permitindo uma maior facilidade para a passagem da cabeça e dos braços, facilitando o vestir e a retirada da peça e o uso de dispositivos (Figura 11B e 11C).

Considerações sobre o processo de Design Inclusivo

O designer, de acordo com Löbach (2001), deve levar em consideração as funções do produto: Prática, Estética e Simbólica. Por isso, ao desenvolver peças de vestuário para PcDs, não basta apenas pensar em funcionalidade. É preciso também haver uma atenção para os aspectos emocionais da pessoa, visto que a roupa também pode incentivar a autoestima e proporcionar identificação atrelada à cultura de cada um.

Segundo Dilys Williams (2018, p. 77)⁴:

A roupa faz parte de um processo recíproco de busca por significado, pertencimento e reconhecimento. É um modo de comunicarmos aos outros como nos sentimos em relação a nós mesmos, em relação a um tempo e lugar. Pode ser tanto um modo de se adaptar, como uma maneira de se destacar, ou ambos”.

O autor ainda acrescenta, citando Richard Sennett, que as roupas são como “guias para o eu autêntico do usuário” (Williams, 2018, p. 77)⁵.

O vestuário abrange questões que vão além da roupa, como a busca por aceitação e pelos padrões da moda. Pensando nisso, Eloize Navalon e Miriam Levinbook refletem que o designer busca, a partir de suas intervenções, se adequar às necessidades de cada indivíduo, para promoção do seu bem-estar e segurança na interação com os outros membros da comunidade (Navalon; Levinbook, 2014).

Dessa forma, cabe aos profissionais do campo da moda a competência em criar e confeccionar produtos que permitam a inclusão das pessoas com deficiência.

A partir deste estudo foi possível constatar que as roupas adaptadas podem ser atraentes e modernas e que é possível resolver alguns problemas de acessibilidade com soluções de fácil desenvolvimento para a indústria. Desse modo, tanto a empresa pesquisada como outras podem se beneficiar com a inclusão de peças acessíveis, ampliando seu público consumidor.

O vestuário inclusivo beneficia a vida social e profissional das pessoas com deficiência, permitindo a liberdade de escolha, o uso de peças confortáveis e práticas para que possam se vestir com autonomia e segurança, favorecendo a participação social, pois permite à pessoa se sentir segura em diversas situações e ambientes. Colabora também para a autoestima, empoderamento e a autoexpressão.

⁴ Tradução nossa para: “Our clothing is part of a reciprocal process in our search for meaning, belonging, and recognition. It is a way to tell others how we feel about ourselves, relative to a time and place. It is about fitting in, or standing out, or both”.

⁵ Tradução nossa para: “guides to the authentic self of the wearer”.

O profissional de design em moda, ao produzir seus produtos, deve estar atento à acessibilidade e à inclusão das pessoas, buscando atender aos diferentes biótipos e principalmente aos indivíduos com alguma deficiência.

Referências

BAPTISTA, Arthur H. N.; VILLAROUÇO, Vilma.; MARTINS, Laura B. Método do Espectro de Acessibilidade. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 23., 2003, Minas Gerais. **Anais** [...]. Ouro Preto: ENEGEP, 2003. p. 1-8. Disponível em: <https://bit.ly/3FoOYgx>. Acesso em: 10 mar. 2024.

BRASIL. **Decreto nº 3.298, de 20 de dezembro de 1999**. Regulamenta a Lei nº 7.853, de 24 de outubro de 1989, dispõe sobre a Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência. Brasília: Casa Civil, 1999. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3298.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 5.296 de 2 de dezembro de 2004**. Regulamenta as Leis nºs 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Brasília: Casa Civil, 2004. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 06 de julho de 2015**. Instituiu a Lei Brasileira de Inclusão. Brasília: Casa Civil, 2015. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm#:~:text=no%20plano%20interno., Art.,condi%C3%A7%C3%B5es%20com%20as%20demais%20pessoas](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm#:~:text=no%20plano%20interno.,Art.,condi%C3%A7%C3%B5es%20com%20as%20demais%20pessoas). Acesso em: 10 out. 2023.

BROGIN, Bruna; OKIMOTO, Maria L. R.; MARTINO, Carlo. Modularity and Variety in the Customization of Functional Clothes for People with Disabilities. *In*: REBELO, F.; SOARES, M. (eds). **Advances in Ergonomics in Design**. [S. l.]: AHFE, 2017. DOI: http://doi.org/10.1007/978-3-319-60582-1_57

CARDOSO, Eduardo; SILVA, Tânia K. Recursos para acessibilidade em sistemas de comunicação para usuários com deficiência. **Design e Tecnologia**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 8-21, dez. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.23972/det2010iss02pp8-21>. Acesso em: 10 out. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pnad Contínua - Pessoas com Deficiência 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/0a9afaed04d79830f73a16136dba23b9.pdf. Acesso em: 10 mar. 2024.

LINO, José Y. Grupo Rota do Mar investe R\$ 1 milhão em duas novas marcas no mercado de confecções. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 maio 2022. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/economia/2022/05/grupo-rota-do-mar-investe-r-1-milhao-em-duas-novas-marcas-no-mercado.html>. Acesso em: 20 dez. 2023.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. [S. l.]: Edgar Blücher, 2001.

NAVALON, Eloize; LEVINBOOK, Miriam. Projeto intercursos: Inclusão social para portadores de deficiência no aparelho locomotor. *In*: COLÓQUIO DE MODA, 10.; EDIÇÃO INTERNACIONAL, 7.; CONGRESSO BRASILEIRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA, 1., 2014, Caxias do Sul, RS. **Anais** [...] Caxias do Sul: UCS, 2014.

SASSO, R. C.; ALBERTI, R. Work and leisure: daily perceptions of people with physical disabilities. **Research, Society and Development**, Vargem Grande Paulista, SP, v. 9, n. 11, p. e1849116949, 2020. DOI: 10.33448/rsd-v9i11.6949. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/6949>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SEVEN 7. Adaptive slim straight jean. *In*: SEVEN 7. [S. l.]: Seven7, 2024. Disponível em: <https://seven7jeans.com/products/adaptive-slim-straight-jean-blue-rinse>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SILVA, Pedro F. B. **Tríplice hélice**: uma visão sobre o Agreste pernambucano. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) -Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Caruaru, 2016.

WILLIAMS, Dilys. Fashion Design as a Means to Recognize and Build Communities-in-Place, **She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation**, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 75-90, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2018.02.009>. Acesso em: 20 dez. 2023.

Revisora do texto: Tailany Crislene da Silva, graduada em Letras (Universidade Federal de Pernambuco). E-mail: tailany.costa@hotmail.com

Moda e identidade: a percepção de profissionais da saúde quanto à personalização de próteses de membros inferiores no contexto do Sistema Único de Saúde em São Paulo

Fashion and Identity: Customization of Lower Limb Prostheses in the Context of the Unified Health System in São Paulo

Raissa Gonçalves Caselas¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7306-4596>

Paulo Eduardo Fonseca de Campos²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9132-3072>

[resumo] O presente artigo aborda o desenvolvimento e personalização de próteses de membros inferiores, destacando suas características estéticas e o valor simbólico associado, com base na percepção de atores envolvidos no atendimento de pacientes por meio do Sistema Único de Saúde (SUS) na cidade de São Paulo. Para tal, a fundamentação teórica contempla conceitos de design e moda, considerando a semântica dos artefatos em questão. Apresenta-se um breve panorama sobre a evolução das próteses e sobre o envolvimento do paciente no processo de confecção e personalização de sua prótese, analisando-se as mudanças estéticas promovidas nesses dispositivos. Optou-se por uma metodologia de cunho qualitativo-etnográfico, em que a coleta de dados primários se deu por meio de *walking interviews* ou entrevistas contextuais (Fonseca de Campos, 2016), nas quais os participantes foram entrevistados nos ambientes do Instituto de Ortopedia e Traumatologia (IOT) e do Instituto de Medicina Física e Reabilitação (IMREA), ambos pertencentes ao Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (HCFMUSP). Para a análise dos dados primários, optou-se pela análise de conteúdo realizada

¹ Doutoranda em Design na Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUC-SP). Atua como Designer no setor de Marketing da área de Responsabilidade Social e Corporativa da IBM Brasil. E-mail: raissacaselas@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3240675359768108>

² Professor Associado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP, Mestre em Engenharia Civil pela Escola Politécnica da USP (EPUSP). E-mail: pfonseca@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1619825923860178>.

por meio de observação, interpretação e descrição (Yin, 2016; Serra, 2006), buscando-se compreender os procedimentos e fluxos internos dos institutos visitados, a dinâmica de interação com os usuários de próteses para membros inferiores e as percepções desses usuários, elucidadas por meio de perguntas específicas. Ao final, os resultados destacam como a introdução de novas alternativas de personalização das próteses disponibilizadas pelo SUS permite aos usuários incorporarem aspectos de sua própria identidade nesses dispositivos.

[palavras-chave] **Próteses de membros inferiores. Moda. Design. Valor simbólico. Personalização.**

[abstract] This article addresses the development and personalization of lower limb prostheses, highlighting their aesthetic characteristics and the associated symbolic value, based on the perception of stakeholders who work in patient care through the Brazilian Unified Health System (SUS) in the city of São Paulo. To this end, the theoretical foundation includes concepts of design and fashion, considering the semantics of the artifacts in question. A brief overview of the evolution of prostheses and the patient's involvement in the process of making and personalizing their prosthesis is presented, analyzing the aesthetic changes promoted by these devices. A qualitative-ethnographic methodology was chosen, in which primary data collection took place through walking interviews or contextual interviews (Fonseca de Campos, 2016 in which participants were interviewed in the environment of the institutes that belong to the University of São Paulo Faculty of Medicine Clinics Hospital (HCFMUSP), Institute of Orthopedics and Traumatology (IOT) and Institute of Physical Medicine and Rehabilitation (IMREA). For the analysis of primary data, we opted for content analysis carried out through observation, interpretation, and description (Yin, 2016; Serra, 2006), seeking to understand the procedures and internal flows of the institutes visited, the interaction dynamics with users of lower limb prostheses and the perceptions of these users, elucidated through specific questions. In the end, the results highlight how introducing new alternatives for personalizing the prostheses made available by the SUS allows users to incorporate aspects of their identity into these devices.

[keywords] **Lower limb prostheses. Fashion. Design. Symbolic value. Personalization.**

Recebido em: 26-04-2024.

Aprovado em: 08-07-2024.

Introdução

No campo do design, a compreensão da semântica dos objetos e de seu valor simbólico desempenha um papel fundamental na concepção e na percepção dos produtos. Neste sentido, explora-se no presente artigo a interseção entre a semântica do objeto e seu valor simbólico no contexto das próteses de membros inferiores, utilizando-se uma abordagem interdisciplinar que integra conceitos de diversas áreas do conhecimento. Toma-se como referências, a princípio, autores como Krippendorff (2005), Garland-Thomson (2009, 2017), Cidreira (2006), Crane (2006), Eco (2007) e Cardoso (2016). Propõe-se também analisar a personalização de próteses de membros inferiores no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS) em instituições públicas da cidade de São Paulo, por meio da percepção de atores diretamente envolvidos no atendimento de pacientes e no desenvolvimento de próteses.

Ao se considerar artefatos de tecnologias assistivas, em especial as próteses de membros inferiores, essa análise ganha uma profundidade ainda maior, pois esses dispositivos transcendem a função de simples ferramentas biomecânicas; eles também são objetos carregados de significados simbólicos e sociais.

Historicamente, apesar dos progressos na ciência e na sociedade, foi apenas entre os séculos XIX e XX, e graças ao rápido avanço tecnológico, que a personalização de próteses se tornou viável, permitindo que estes dispositivos refletissem aspectos identitários dos usuários. Portanto, a percepção arcaica que se tinha sobre pessoas com deficiência, outrora vistas como vítimas de uma espécie de “punição divina”, de certa forma começou a ser desconstruída – principalmente com o aumento da informação e do conhecimento a respeito do corpo humano (Garland-Thomson, 2017, p. 47; Ott *et al.*, 2002, p. 10).

O objetivo do presente estudo é compreender o desenvolvimento e a personalização de próteses de membros inferiores, com base na percepção de profissionais que atuam no atendimento de pacientes por meio do Sistema Único de Saúde (SUS) na cidade de São Paulo. Buscou-se, principalmente, entender os procedimentos e fluxos internos dos institutos visitados e a relação dos entrevistados com os usuários de próteses de membros inferiores, por meio de perguntas-gatilho, considerando, particularmente, suas percepções a respeito da estética das próteses de membros inferiores disponíveis.

Sendo assim, a fundamentação teórica contempla conceitos do design e da moda, considerando a semântica dos artefatos. Posteriormente, apresenta-se um breve histórico da estética das próteses de membros inferiores e de artefatos que conferem às próteses novas características estéticas, levando em conta os dados qualitativos obtidos e enfatizando o envolvimento do paciente na confecção e personalização de sua prótese, conforme observado nas entrevistas com os atores selecionados.

Fundamentação teórica

Como objeto de interesse desta pesquisa, tem-se as próteses de membros inferiores, que são um dispositivo de tecnologia assistiva. Os dispositivos de tecnologias assistivas são utilizados para auxiliar na reabilitação de pessoas que possuem deficiências de membros inferiores visando, principalmente, os ganhos daí decorrentes em sua qualidade de vida. De acordo com a Lei Brasileira de Inclusão (Brasil, 2015), esses dispositivos não se limitam às próteses, como se observa a seguir no Art. 3º III:

III – tecnologia assistiva ou ajuda técnica: produtos, equipamentos, dispositivos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivem promover a funcionalidade, relacionada à atividade e à participação da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida, visando à sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social (Brasil, 2015).

Na relação corpo-prótese, denomina-se “coto” a região do membro restante após a amputação. Para o presente estudo, são de interesse as amputações de membros inferiores mais “aparentes”, ou seja, amputações de níveis transfemural (região da coxa) e transtibial (região da panturrilha). Como componentes básicos das próteses, têm-se o “soquete”, que conecta o coto à estrutura da prótese e, em casos de amputações transfemorais, o joelho, e em ambos os casos, o pé protético.

Na Figura 1, a seguir, observam-se exemplos de próteses para ambos os tipos de amputações descritos. Em alguns casos há também a adição de carenagens plásticas denominadas “capas protéticas” ou adição de espuma, que podem ser sobrepostas à prótese, de modo a dar ao objeto forma e volume semelhantes ao membro natural, conforme exemplos dessas capas e espuma mais adiante.

FIGURA 1: PRÓTESE TRANSFEMURAL À ESQUERDA, COM JOELHO MECÂNICO E PRÓTESE TRANSTIBIAL À DIREITA



FONTE: Catálogo online da *Ortopedia San Martin*. Imagem obtida mediante impressão de tela do website e editada pelos autores para apontar os componentes das próteses. Disponível em: <https://ortopediasanmartin.com.br/membros-inferiores/>. Acesso em: 22 jun. 2024.

A fundamentação teórica deste artigo toma como princípio a interseção entre a semântica do objeto e seu valor simbólico no contexto das próteses de membros inferiores. Combinando perspectivas de diferentes áreas do conhecimento além do design, analisa-se como as próteses não apenas restauram a estrutura e capacidade do indivíduo de executar ações ou tarefas (Centro Colaborador da OMS para a Classificação de Doenças em Português, 2008), mas também comunicam significados culturais, sociais e individuais. Segundo Pullin (2010), a respeito da importância dos atributos das próteses,

Muitos atributos, mesmo de uma prótese funcional, afetam a imagem que seu usuário projetará – implicações que podem nem mesmo ser tratadas como decisões conscientes de design. Mas poderiam ser, e os designers poderiam desempenhar um papel valioso (Pullin, 2010, p. 31, tradução nossa).

Krippendorff (2006) introduz uma abordagem que vai além da visão convencional da função dos objetos, enfatizando a importância da semântica na interação humana com o mundo material. Sua argumentação enfatiza que os objetos não são meramente instrumentos utilitários, mas portadores de significados que influenciam profundamente a forma como são utilizados e interpretados pela sociedade. Essa concepção pode ser estendida de maneira frutífera e desejável ao contexto das próteses de membros inferiores.

Os primeiros trabalhos sobre semântica de produto mostraram que o significado é mais importante do que a função, levando ao axioma de que: “Os humanos não veem nem agem de acordo com as qualidades físicas das coisas, mas no que elas significam para eles.” (Krippendorff, 2006, p. 47, tradução nossa).

Considerando as próteses de membros inferiores à luz da teoria de Krippendorff (2006), reflete-se sobre como esses dispositivos se tornam parte integrante da experiência positiva de seus usuários, desempenhando um papel vital na expressão cultural e na afirmação da identidade individual. Por meio de sua presença física e das narrativas que evocam, as próteses comunicam não apenas a deficiência, mas também a resiliência, a superação e a singularidade de cada usuário. Essa expansão do entendimento das próteses como artefatos carregados de simbolismo proporciona uma nova lente para analisar também seu impacto nas interações humanas, na participação e na construção da identidade de seu usuário.

A abordagem de Krippendorff (2006) convida a perceber as próteses não como objetos isolados, mas como partes de um sistema complexo de significados e interações sociais. Elas se inserem em contextos culturais e sociais específicos, em que são interpretadas e atribuídas de diferentes maneiras. Em algumas culturas, por exemplo, as próteses podem ser vistas como símbolos de fraqueza ou limitação, enquanto em outras são celebradas como testemunhos de coragem e determinação.

O mesmo autor alerta para a diversidade de significados associados às próteses, que podem variar de acordo com a experiência individual de cada usuário. Para alguns, uma prótese pode representar liberdade e independência; para outros, pode evocar sentimentos de inadequação e perda. É importante, portanto, reconhecer a subjetividade inerente à interpretação das próteses e considerar as diferentes perspectivas dos usuários ao projetar e implementar políticas e práticas relacionadas a esses dispositivos.

A visão de Krippendorff (2006) encontra um eco significativo nos estudos realizados por Garland-Thomson (2009) sobre o impacto do olhar na construção da identidade e na experiência corporal dos indivíduos com deficiência. Para Garland-Thomson, o *staring* ou, em uma tradução nossa, o ato de “encarar”, “olhar fixamente” – transcendendo o mero ato visual –, detém uma influência poderosa, capaz de perpetuar estigmas arraigados e desafiar as normas sociais preestabelecidas. Nessa perspectiva, o olhar não é apenas um processo passivo de observação, mas um agente ativo que auxilia as percepções sociais das próteses de membros inferiores e impulsiona a negociação da identidade por parte dos seus usuários.

Garland-Thomson (2009) revela a complexidade subjacente a essa interação visual. Ela ressalta que o olhar não é apenas uma manifestação física, mas também carrega consigo uma profusão de significados sociais, culturais e históricos, profundamente enraizados. Nesse contexto, o ato de olhar pode ser interpretado como uma expressão de poder, uma maneira pela qual a sociedade exerce controle e induz os padrões da normalidade e da aceitação. Ao mesmo tempo, o olhar pode ser uma oportunidade para desafiar essas normas estabelecidas para reivindicar a própria agência e promover a inclusão e a diversidade.

A análise de Garland-Thomson (2009) ressalta a importância da interação entre o olhar social e a pessoa com deficiência. A forma como as próteses são percebidas pela sociedade, muitas vezes mediada pelo olhar fixo, pode ter impacto significativo na autoestima, na autoimagem e na identidade dos usuários destes dispositivos. Eles podem ser objeto de estigmatização e discriminação, ou, inversamente, símbolos de empoderamento e superação. A maneira como os usuários interpretam e respondem a essas percepções sociais pode influenciar sua autoconfiança, sua integração social e sua qualidade de vida.

Além disso, a mesma autora destaca a importância de considerar não apenas o olhar de terceiros, mas também dos usuários o olhar sobre si próprios. Como indivíduos com deficiência percebem e internalizam o olhar da sociedade sobre suas próteses de membros inferiores? Como isso afeta sua autoimagem e seu senso de identidade? Essas são questões fundamentais que merecem uma atenção cuidadosa ao projetar e implementar políticas e práticas que promovam a inclusão e a igualdade de oportunidades para todas as pessoas, independentemente de sua condição física.

De modo geral, os estudos de Garland-Thomson (2009) oferecem uma perspectiva profunda e multifacetada sobre o papel do olhar na experiência das pessoas com deficiência e suas próteses de membros inferiores. Ao destacar a complexidade e a profundidade dessa interação, a autora desafia a repensar percepções e práticas, buscando construir uma sociedade mais inclusiva e compassiva para com todos os seus membros.

A moda, como fenômeno cultural e expressão estética, desempenha um papel fundamental na definição da identidade e na manifestação da individualidade. Cidreira (2006) e Crane (2006) aprofundam essa compreensão ao explorar como a moda não apenas reflete, como também influencia os valores culturais, proporcionando um campo vasto e dinâmico para a expressão tanto individual quanto coletiva. Suas análises revelam a moda como um reflexo multifacetado da sociedade, onde tendências, estilos e simbolismos são tecidos em uma tapeçaria complexa de significados.

Quando se aplica essa compreensão ao contexto das próteses de membros inferiores, surge uma perspectiva intrigante. Longe de serem apenas dispositivos estruturais e funcionais, as próteses podem se tornar elementos de composição da expressão pessoal e da identidade dos seus usuários. A moda, reconhecida por sua capacidade de adaptação e

reinvenção, oferece um terreno fértil para a incorporação desses dispositivos. Através de designs inovadores, materiais distintos e estilos variados, as próteses podem ser integradas de forma harmoniosa às práticas de moda, permitindo que os usuários transmitam também sua personalidade e estilo de vida de maneira única e autêntica. Da mesma maneira que a escolha de roupas, acessórios e penteados podem comunicar afiliações culturais, valores pessoais e estados de espírito, a personalização e estilização das próteses também se torna uma forma de expressão pessoal.

Por meio da moda, os usuários das próteses têm a oportunidade de redefinir as narrativas sobre deficiência e superar estigmas sociais. Ao incorporar as suas próteses em seu estilo pessoal, eles desafiam as percepções convencionais sobre o que é considerado "normal" e celebram a diversidade do corpo humano. Ao invés de esconder suas diferenças, eles as abraçam e as transformam em pontos de destaque, contribuindo para uma maior aceitação e inclusão social.

Ademais, a integração das próteses de membros inferiores na moda pode abrir portas para maior acessibilidade e inovação no design. À medida que os designers são desafiados a criar próteses que sejam esteticamente atraentes e funcionalmente eficazes, novas ideias e abordagens surgem, impulsionando importantes avanços no campo da tecnologia assistiva.

A incorporação das próteses de membros inferiores no mundo da moda permite que os usuários expressem sua individualidade, além de desafiar as normas estabelecidas e impulsionar a inovação no campo do design assistivo. Unindo funcionalidade e estilo, as próteses transformam-se de dispositivos médicos em verdadeiras declarações de moda, que celebram a beleza e a diversidade do corpo humano.

Na obra de Eco (2007), por sua vez, explora-se a multifacetada história do belo e do feio, um tema que transcende as barreiras do tempo e permeia diferentes contextos culturais. Por meio de suas análises, o autor conduz a uma jornada fascinante, na qual se examinam as complexidades das noções de beleza e feiura e como esses conceitos são construídos e contestados ao longo da história.

Eco (2007) apresenta uma ampla gama de perspectivas e abordagens sobre a estética, desde os padrões estéticos da Grécia Antiga até as expressões artísticas contemporâneas. O autor desafia a questionar as definições convencionais de beleza e a considerar como são influenciadas por fatores culturais, sociais e históricos. No contexto das próteses de membros inferiores, ao desafiarem as normas tradicionais de beleza e perfeição física, provocam uma reflexão profunda sobre a própria natureza da estética e sua relação com a diversidade corporal e a deficiência. Enquanto a sociedade tende a idolatrar uma certa idealização da forma física, as próteses emergem como símbolos poderosos de aceitação da imperfeição e celebração da diversidade.

A aceitação ou rejeição das próteses de membros inferiores reflete, em última análise, as atitudes mais amplas da sociedade em relação à diversidade corporal e à deficiência. Segundo Ortega (2011, p. 175 *apud* Wenner, 2001, p. 375), Lacan afirma que a ideia de corpo fragmentado é fundamental para entender como o corpo é percebido como "normal"; como essa fragmentação é parte essencial da experiência, há uma constante tensão entre sentir o corpo como uma unidade completa e perceber suas partes separadas. Essa sensação de desintegração cria um desejo de superação. Logo, pode-se assumir que se esses dispositivos

são vistos com admiração e aceitação – o que pode indicar uma sociedade que valoriza a inclusão e a diversidade. Por outro lado, a rejeição das próteses pode revelar uma incapacidade de reconhecer e celebrar a multiplicidade de formas e corpos.

Ao destacar essas questões, Eco (2007) desafia o leitor a repensar seus próprios preconceitos e concepções sobre a estética e a deficiência. O autor traz à luz a importância de cultivar uma visão mais inclusiva e compassiva do mundo, na qual a diversidade seja não apenas tolerada, mas sobretudo celebrada como uma fonte de riqueza e beleza, estimulando a considerar como esses conceitos se manifestam em nossa própria sociedade e como podemos promover uma cultura de aceitação e inclusão para todos. Sua obra sugere que o belo também reside na diversidade e na aceitação da singularidade de cada indivíduo.

Já a obra de Cardoso (2016) ressalta um aspecto essencial que algumas vezes pode ser negligenciado na concepção de objetos: a consideração dos contextos sociais, culturais e ambientais. Isso conduz à compreensão de que o design das próteses de membros inferiores não deveria ser desenvolvido de forma isolada, mas em um contexto mais amplo que abarque não apenas as necessidades biomecânicas dos usuários, como também suas experiências sociais, culturais e emocionais.

A abordagem proposta por Cardoso (2016) convida a adotar uma perspectiva mais abrangente com relação às próteses, considerando esses dispositivos não como meros instrumentos para restaurar a mobilidade perdida, mas como veículos para promover a inclusão, a dignidade e a autoexpressão das pessoas que os utilizam. Isso implica em avaliar a eficácia mecânica das próteses, mas também sua capacidade de se integrar de forma mais harmoniosa à vida cotidiana dos usuários, respeitando suas identidades e aspirações individuais. Nesse sentido, o design das próteses de membros inferiores poderia ser pautado em uma compreensão profunda das necessidades e desejos dos usuários, levando em conta fatores como idade, gênero, cultura e estilo de vida. A inclusão desses aspectos nos processos de design garante que as próteses atendam de forma adequada e pessoal às necessidades dos indivíduos que as utilizam.

Além disso, Cardoso (2016) destaca a importância de considerar o ambiente em que as próteses serão utilizadas. Isso inclui o ambiente físico, como o terreno em que os usuários caminharão, e se estende ao contexto social e cultural em que as próteses serão inseridas. Por exemplo, o design das próteses pode ser adaptado para refletir as preferências estéticas de diferentes culturas ou para atender às necessidades específicas de determinados grupos sociais.

Em última análise, as reflexões de Cardoso (2016) lembram que o design das próteses de membros inferiores não deve ser considerado apenas de um ponto de vista técnico, mas também como uma questão humanitária e ética. Ao adotar uma abordagem holística e inclusiva, é possível criar dispositivos que vão ao encontro das necessidades e desejos de seus potenciais usuários.

A seguir, apresenta-se um breve histórico da estética das próteses de membros inferiores. Considerando o contexto histórico, pode-se observar também a evolução da sociedade em paralelo com o desenvolvimento tecnológico.

Breve histórico da estética das próteses de membros inferiores

Ao longo dos séculos, especialmente durante e após a Idade Média, as próteses passaram por um processo de evolução significativo, conforme evidenciado pela literatura histórica (Kirkup, 2007). Inicialmente, esses dispositivos eram predominantemente confeccionados em madeira e couro, e os modelos mais comuns incluíam as conhecidas "pernas de pau", e as "muletas de joelho dobrado", frequentemente utilizadas por marinheiros e mendigos. Em contraste, cavaleiros e soldados, que frequentemente se envolviam em conflitos armados, recebiam próteses metálicas fabricadas por ferreiros. Contudo, é importante ressaltar que, de modo geral, apenas os mais abastados tinham acesso a próteses personalizadas que atendiam adequadamente às suas necessidades (Epstein, 1937; Hernigou, 2014).

À medida em que os conflitos e guerras se tornaram mais frequentes, especialmente nos séculos XVIII e XIX, houve uma maior disseminação do uso de próteses na sociedade. O século XX, marcado por conflitos globais como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, testemunhou uma demanda sem precedentes por próteses devido ao grande número de soldados feridos. Embora as técnicas de amputação tenham evoluído desde o início do século XVIII, muitos soldados ainda sucumbiam a infecções pós-operatórias ou ferimentos de bala, devido à falta de condições sanitárias adequadas nos campos de batalha.

É inegável que, embora esses conflitos tenham deixado uma marca indelével na história, também impulsionaram avanços tecnológicos sem precedentes. Após a Segunda Guerra Mundial, muitas próteses ainda eram fabricadas com materiais como madeira e couro, resultando em dispositivos pesados que pouco se diferenciavam dos modelos utilizados séculos antes. No entanto, o surgimento de materiais como polímeros, plásticos e fibras de carbono permitiu o desenvolvimento de tecnologias de encaixe aprimoradas, como mencionado em um estudo publicado em *Physical Medicine and Rehabilitation* (2015). Por volta da década de 1970, houve uma ênfase crescente na obtenção de um ajuste perfeito entre a prótese e o coto do paciente.

Foi também a partir dos anos 1970, com a popularização dos microprocessadores – o que impulsionou grandes transformações na tecnologia de computadores pessoais e sistemas eletrônicos –, que houve uma mudança substancial na funcionalidade e estética das próteses. Os sistemas anteriores para joelhos eram predominantemente mecânicos, exigindo que o usuário empurrasse a prótese para realizar o movimento de flexão. Com a introdução de sistemas eletrônicos microprocessados, esse movimento passou a ser acionado automaticamente pela prótese, reduzindo o esforço necessário por parte do usuário.

No início do século XXI, observamos avanços significativos tanto em termos tecnológicos quanto em design no campo das próteses de membros inferiores. A utilização de tecnologias como impressão 3D e microprocessadores permitiu a criação de próteses mais sofisticadas, inclusive aquelas projetadas especificamente para esportes de alto desempenho.

Além das próteses microprocessadas, também foram desenvolvidas próteses específicas para atletismo, projetadas para oferecer alto desempenho durante a corrida. Essas próteses apresentam uma exceção notável em relação ao design convencional, pois priorizam a aerodinâmica em detrimento da semelhança com membros biológicos.

É importante ressaltar que, devido aos baixos custos de produção, alguns modelos de próteses ainda são fabricados com materiais considerados ultrapassados, especialmente nos países em desenvolvimento. No entanto, com a crescente disponibilidade de polímeros, elastômeros e outros materiais avançados, observamos uma mudança gradual na composição das próteses. O desenvolvimento de materiais como fibra de carbono, conhecida por sua resistência e leveza, combinado com metais leves e sistemas eletrônicos, resultou em próteses com uma estética mais futurista.

Nos últimos anos, tem-se testemunhado o surgimento de acessórios projetados especificamente para próteses de membros inferiores. Algumas empresas desenvolveram as denominadas capas protéticas produzidas em polímeros que, além de proteger a estrutura da prótese, também permitem sua personalização.

Os acessórios apresentados são exemplos dos produtos destas empresas, as quais possuem parceria com os institutos do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (HCFMUSP) e estão disponíveis para usuários da rede pública de saúde. Esse fenômeno reflete uma tendência crescente em considerar as próteses não apenas como dispositivos médicos, mas também como extensões da identidade e expressão pessoal dos usuários.

Metodologia

A metodologia adotada para a realização do presente estudo centra-se principalmente nas relações estéticas, culturais e psicológicas, entre outras, visando inferir como o Design pode auxiliar no desenvolvimento destes produtos e na construção e estreitamento dessa relação com o usuário. Busca-se atentar tanto ao seu valor de uso quanto ao seu valor simbólico, considerando a perspectiva dos profissionais e atores envolvidos no processo de protetização de usuários.

Logo, tendo como base os resultados observados por meio da revisão da literatura, as metodologias utilizadas nas publicações relacionadas à área sugerem, para o presente estudo, a abordagem metodológica de cunho qualitativo-etnográfico (Gil, 2002; Serra, 2006; Flick, 2008; Graças, 2000), em que a coleta de dados primários se deu por meio de *walking interviews* ou entrevistas contextuais (Fonseca de Campos, 2016). A técnica de *walking interviews* apoia-se além da interferência do ambiente como gatilho, na interferência da memória (Martins, 2015).

Salienta-se a aderência do tema a uma abordagem qualitativa, principalmente devido ao interesse em captar a percepção de profissionais correlatos à área. O enfoque na abordagem etnográfica e fenomenológica sobrevém do interesse no fenômeno e nas relações sociais desses usuários, com base em suas experiências e vivências.

Para realizar a etapa de coleta de dados primários, iniciaram-se os processos e protocolos éticos para a realização das entrevistas no último trimestre de 2022. O projeto foi submetido por meio do portal Plataforma Brasil no início de 2023 sob o Certificado de Apresentação de Apreciação Ética (CAAE): 65136522.3.0000.5390, obtendo aprovação por meio do parecer: 5.826.589. As entrevistas com profissionais relacionados à área, descritos adiante no Quadro 2, tiveram início em meados de abril do mesmo ano.

Foram entrevistados sete profissionais em institutos do HCFMUSP que interagem ou atendem diretamente pessoas com amputações de membros inferiores e que utilizam

próteses. As fontes de dados incluem médico ortopedista, técnicos em órteses e próteses, e psicólogos. O propósito desta seleção foi trazer percepções de atores que interagem diretamente com os usuários de interesse. Os participantes foram recrutados por meio das redes profissionais dos pesquisadores e referências observadas no levantamento da literatura, bem como profissionais que se destacam na sua área por sua relevância.

Foram realizadas técnicas de *walking interviews*, aqui nomeadas como entrevistas contextuais (Fonseca de Campos, 2016; Evans; Jones, 2011; Leavy, 2022), nos institutos selecionados. Levou-se em consideração, além da frequência das palavras utilizadas, o tom de voz, bem como a emoção que o entrevistado deixa transparecer durante sua resposta. Como instrumento para as entrevistas contextuais, foram desenvolvidos questionários semiestruturados, que se resumem a algumas poucas perguntas, que possibilitem ao respondente desenvolver sua narrativa de forma espontânea e baseada em suas memórias. Ademais, o ambiente, considerado um aspecto fundamental nas entrevistas contextuais, também estimulou o surgimento de novas questões por parte dos pesquisadores.

Como *locus* da pesquisa, delimitou-se o Instituto de Ortopedia e Traumatologia (IOT) e o Instituto de Medicina Física e Reabilitação (IMREA), ambos pertencentes ao HCFMUSP. Esta escolha justifica-se pelo fato de ambos os institutos serem integrantes do SUS e reconhecidos como centros de referência no tratamento de pacientes amputados na cidade de São Paulo. As entrevistas contextuais foram realizadas no ambiente de trabalho dos profissionais, caminhando pelos institutos, em salas de atendimento aos usuários ou nas oficinas de montagem das próteses, com duração aproximada de 60 minutos cada.

De modo a tratar e analisar os dados primários, recorreu-se à análise de conteúdo por meio de observação, interpretação e descrição (Flick, 2009; Yin, 2016; Serra, 2006). Para a realização dessa análise, as entrevistas contextuais tiveram seu áudio gravado e posteriormente transcrito, durante as entrevistas também foram tomadas notas manuais e fotografias do ambiente, observa-se no Quadro 1, a seguir, o fluxograma desta análise.

QUADRO 1: ESTRUTURA DE DESENVOLVIMENTO DA ANÁLISE

Pré-análise
Leitura flutuante Escolha dos documentos Constituição do corpus Registros orais das entrevistas contextuais Preparação do material
Exploração do material
Criação de categorias Eixos temáticos
Tratamentos dos resultados
Categorização Descrição dos dados Análise dos dados Inferências Interpretações

FONTE: Elaboração própria, adaptado de Bardin, Laurence.

Análise de conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2016. p. 128.

Após realizada a transcrição das entrevistas e exploração do material coletado, os da-

dos foram tratados por meio da aplicação web *Atlas.ti*, a qual auxiliou na identificação e no agrupamento de palavras-chave nas falas dos entrevistados. Além disso, os pesquisadores analisaram por meio de dedução e observação a relação dos profissionais com o ambiente e, por inferência de seus relatos, foram determinadas algumas categorias e eixos temáticos que auxiliaram na análise, que serão apresentados adiante no subcapítulo de entrevistas e análises realizadas.

A importância de estudar instituições associadas ao SUS torna-se evidente ao considerar-se que, anualmente, mais de 25 mil pessoas são submetidas a procedimentos de amputação de membros inferiores³. Uma análise dos últimos cinco anos (2018-2022) revelou que o número de potenciais novos usuários de próteses manteve-se em crescimento. Durante a pandemia de coronavírus, entre os anos de 2020 e 2022, observou-se um aumento de 13% em comparação com o biênio anterior (Gandra, 2022).

Entrevistas realizadas

Acredita-se que a coleta de dados primários, a partir da perspectiva de pessoas não usuárias de próteses, mas que possuam direta interação com usuários, desempenha um papel fundamental na construção da percepção desse fenômeno, além de enriquecer a pesquisa com insumos provenientes de áreas além do Design.

Entre os profissionais selecionados, incluem-se médico ortopedista, técnicos em órteses e próteses, e psicólogos. No quadro a seguir, descrevem-se os perfis dos profissionais entrevistados e o nível de relacionamento com os usuários.

QUADRO 2 - PERFIL DOS ENTREVISTADOS

Identificação	Profissão	Grau de contato com usuários
Entrevistado 1	Médico ortopedista	Direto – pré e pós amputação
Entrevistado 2	Técnico em órteses e próteses	Direto – pós amputação
Entrevistado 3	Técnico em órteses e próteses	Direto – pós amputação
Entrevistado 4	Psicóloga	Direto – pós amputação
Entrevistado 5	Psicólogo	Direto – pós amputação
Entrevistado 6	Psicóloga	Direto – pós amputação
Entrevistado 7	Psicóloga	Direto – pós amputação

FONTE: Elaboração própria

³ Procedimentos realizados entre os anos de 2017 e 2022, dados disponibilizados pelo Ministério da Saúde - SIH/SUS. Disponível em: <http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/tabcgi.exe?sih/cnv/qiuf.def>. Acesso em: 22 jun. 2024.

Posteriormente à realização da primeira rodada de entrevistas com profissionais, observou-se a necessidade de entrevistar psicólogos que tratam de pacientes durante o processo de reabilitação. Isso ocorreu porque os psicólogos percebem fatores que vão além da ergonomia, considerando aspectos psicológicos e a percepção dos usuários a respeito de sua autoimagem e identidade.

Entre os principais códigos ou palavras-chave identificados por maiores repetições durante as entrevistas, estão: adaptação, limitações, identidade, acessibilidade, estética, frustração, autoimagem, empatia, insegurança, insatisfação e autoaceitação. Esses códigos auxiliaram na categorização dos excertos, inferências e posteriores interpretações, considerando também a literatura abordada. Entretanto, ao adotar-se a abordagem qualitativa-etnográfica para a presente pesquisa, considera-se que os critérios fundamentais não sejam quantitativos. Salienta-se a qualidade do depoimento, ou seja, das informações que emergem a partir da narrativa desenvolvida pelo respondente.

Como um achado relevante para o estudo, destacam-se os comentários dos entrevistados 2 e 5, que convergem em suas percepções sobre a sala de espera e a interação entre os usuários. Observa-se que a interação entre indivíduos com amputações semelhantes contribui para o desenvolvimento do sentimento de pertencimento e empatia, pois a troca de experiências facilita a autoaceitação e a adaptação do usuário:

Porque às vezes o paciente... é a primeira vez, ele está muito retraído e tal, e depois ele vê... por isso que sala de espera é superimportante, porque eles trocam experiências entre eles (Entrevistado 2, técnico em órteses e próteses).

(...) pode ser, ali, um fator se for uma pessoa que está disposta a participar ou ter acompanhamento em grupo, pode ser um fator que ajuda muito, mas se for uma pessoa mais introvertida, uma pessoa que tem muita dificuldade de se expressar, não por conta da deficiência, às vezes ela já tem esse perfil, às vezes ela cresceu numa casa onde o falar sobre sentimento era criticado, ou às vezes, por exemplo, um homem que cresce numa casa com um machismo muito exacerbado, onde é aquela coisa assim, “o homem não chora, o homem não pode falar de sentimentos”, numa situação dessa ele vai ter dificuldade. (...) Porque uma coisa é uma pessoa, eu enquanto psicólogo, falar ali com o paciente, eu sem deficiência, tentar acessar ele ali de alguma forma, eu até consigo, mas outra coisa é uma pessoa com deficiência, na qual aquela pessoa se identifica e falando sobre aquilo. Então, às vezes aquela pessoa que, “ah, eu não estou vendo uma luz no fim do túnel, eu acho que minha vida vai ser uma droga daqui pra frente”, ele vê uma pessoa que já passou por esse processo e que está conseguindo realizar tudo o que quer com adaptações, muitas vezes mais consegue, trabalhar, namorar, estudar, ele tem uma função de espelho e isso no ambiente do grupo pode beneficiar muito (Entrevistado 5, psicólogo).

No que se refere à percepção dos psicólogos que atendem diretamente esses usuários, identifica-se uma sensação de frustração: o usuário chega ao instituto com expectativas elevadas, acreditando que a prótese será tão simples de usar quanto um calçado. Contudo, ao se deparar com o longo processo – que inclui desde o desenvolvimento da prótese, passando pelos

testes e adaptações, até as sessões de fisioterapia –, eles começam a desenvolver sentimento de frustração e insegurança. Isso pode ser observado no seguinte excerto, que compila relatos de diversos profissionais:

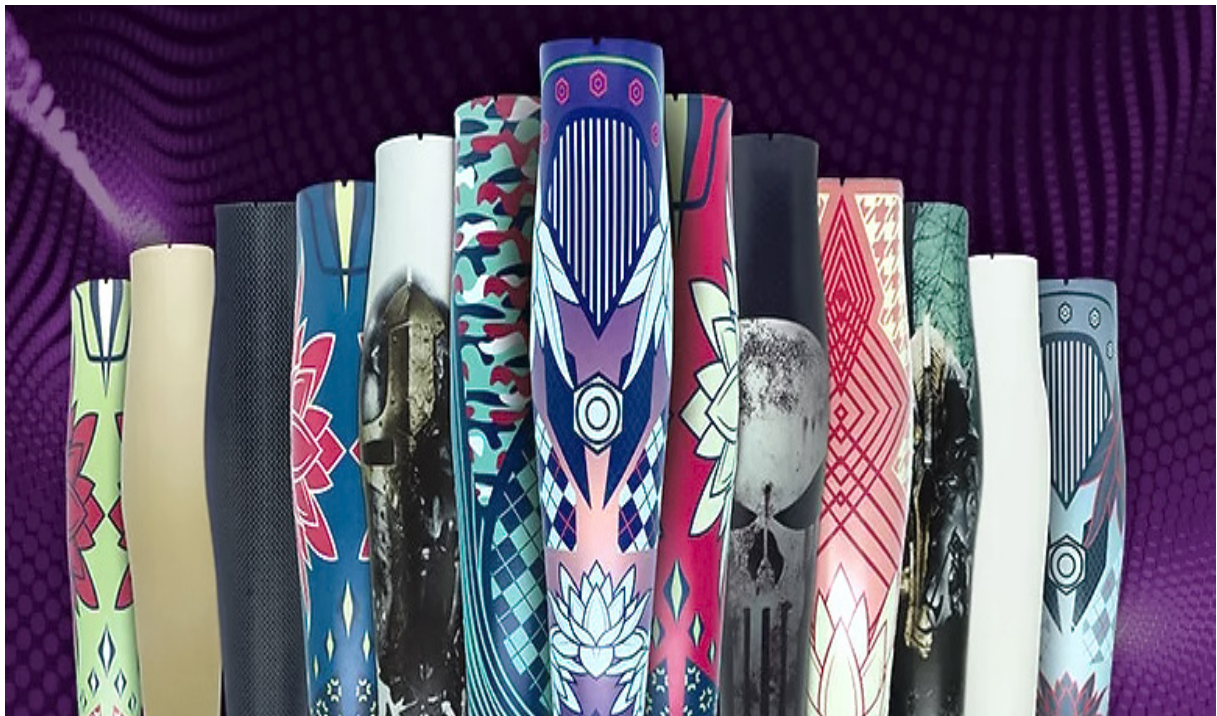
(...) quando eles chegam aqui eles veem que não é assim tão rápido e tão simples como a gente tá falando agora, é necessário todo um percurso, todo esse trabalho multidisciplinar pra preparar a prótese. E mesmo quando essa prótese chega, ela pode, depois de um tempo, se a pessoa engorda ou se ela emagrece, ela pode perder o encaixe da prótese. Ou o próprio fato de tá exercitando mais, vai afinando, vai modelando aquele coto e o encaixe fica largo, pode machucar o coto. Nas primeiras tentativas de uso podem parecer pesada, a prótese pode parecer pesada pra aquela pessoa, porque antes ela tinha uma perna inteira com músculo pra fazer o movimento, agora ela vai ter só o músculo do coto pra carregar aquela prótese. Então tudo isso pode trazer frustração, medo de não se adaptar com a prótese, pode trazer inseguranças, né? Então assim, a expectativa geralmente é muito alta, e aí quando ela chega, pode vir um sentimento de frustração, que certamente é importante que a psicologia acompanhe pra poder ir abordando e trabalhando isso com a pessoa (Entrevistado 4, psicóloga).

A questão da frustração inicial, a gente trabalha muito em psicoterapia, de que existe um preparo, de que existe um ajuste, né? E pode ser que algumas pessoas não tenham frustração nenhuma, porque tem pessoas que colocam a prótese e saem andando numa adaptação muito rápida (Entrevistado 4, psicóloga).

“Eu pensei que chegaria aqui e não seria dessa forma, isso não foi prometido pra mim, o que foi prometido pra mim aqui seria tal, tal coisa.” E aí, esses são os mais difíceis, né? Então às vezes eles pegam, tem o processo do enfaixamento do coto, que é justamente para moldar esse coto para utilização da prótese. E aí muitos deles negligenciam, deixam de lado esse aspecto, aí eles não entendem por que talvez depois a prótese não encaixa tão bem ou não fica tão confortável quanto ele esperava. E é um processo simples, mas às vezes essa questão de estar ali manipulando o membro o coto, isso gera angústia pra eles. Então eles falam, ah, então eu não vou pôr nem a faixa aqui. Aí eles falam que colocam, depois o enfermeiro sabe que não, porque o formato continua da mesma forma (Entrevistado 5, psicólogo).

Em relação à estética das próteses, os usuários, geralmente no início de sua experiência com esses dispositivos, estão ainda explorando as opções disponíveis nos institutos. É importante ressaltar que, devido à falta de um sistema integrado na produção e desenvolvimento dessas próteses, a oferta nos institutos varia. Por exemplo, no IOT, os soquetes são personalizados por meio de corantes para a resina, ajustando as cores para aproximar-se da tonalidade da pele do usuário, além da possibilidade de aplicação de tecidos estampados. No IMREA, a personalização das próteses ocorre principalmente por meio de capas protéticas, disponíveis em catálogo. A seguir, nas Figuras 2 e 3, pode-se observar os catálogos online das empresas que fornecem capas protéticas para o IMREA no âmbito do SUS.

FIGURA 2: CARTELA DE CORES DAS CAPAS PROTÉTICAS DA EMPRESA PRINTDREAMS 3D A QUAL TEM PARCERIA COM O SUS



FONTE: Catálogo online da empresa *PrintDreams 3D*. Imagem obtida mediante impressão de tela do website. Disponível em: <https://www.printdreams3d.com/capa-de-membro-inferior>. Acesso em: 2 de jul. 2024.

FIGURA 3: CARTELA DE CORES DAS CAPAS PROTÉTICAS DA EMPRESA IDETHNOS A QUAL TEM PARCERIA COM O SUS



FONTE: Catálogo online da empresa *IdEthnos*. Imagem obtida mediante impressão de tela do website. Disponível em: <https://www.idethnos.com/produtos/confetti/>. Acesso em: 2 de jul. 2024.

Há amplo interesse por personalizar a prótese de duas principais formas:

1. por meio da aproximação da coloração da pele, como apresentado na Figura 4,
2. por meio da seleção de estampas que estabeleçam a identificação da personalidade do usuário.

FIGURA 4: EXEMPLO DE PERSONALIZAÇÃO DO SOQUETE POR MEIO DA COR DA PELE NO IOT



FONTE: Fotografia por Caselas, Raissa Gonçalves, 2023.

Os relatos a seguir, extraídos de ambos os institutos, refletem tais achados:

Eu acho que tem uma finalidade, eu não acho que eles interpretam como uma parte do corpo, é mais como uma bermuda que ele vai mostrar. Só que ele tem que escolher bem-feitinho, porque ele não troca essa bermuda todo dia. Então, tem que ser algo ou alguma coisa que representa algo. Então é o time da comunidade, o time dele no coração, é algum símbolo que para ele, significa muita coisa (Entrevistado 2, técnico em órteses e próteses).

(...) Muitos trabalham em locais que é onde uma apresentação pessoal é importante, mas por exemplo o cara vai trabalhar de terno e gravata, pra ele a estética ajuda na composição corporal, imagina ele usar um terno que não tem nada de um lado e tem uma perna do outro isso depende da profissão, se você vai conversar com um cara que faz marketing, ele, tá nem aí... ou aí se é um cara que trabalha no banco, ele vai de terno e gravata, é uma outra configuração da apresentação (...) porque uma das coisas que mais incomoda o paciente com amputação é os outros o olharem. Porque muitas vezes o cara já tá amputado há 20 anos, ele está acostumado, ele sabe tudo. Mas se você conversa com ele, às vezes, eles se sentem incomodados com o olhar do outro e o olhar do outro, é olhar de desconhecimento, de curiosidade e às vezes, é de pena (Entrevistado 1, médico ortopedista).

Então tem também esse público que geralmente é muito mais jovem, né, os adolescentes, ou assim, né, jovem adulto, enfim, pessoa que tá em uma vida de trabalho ativo, enfim, geralmente são públicos de pacientes que se preocupam mais, assim, com que cor que vai vir a parte externa da prótese, vai ficar só o ferro não, se dá pra colocar desenho, enfim, que tem uma preocupação a mais nesse sentido estético (Entrevistado 6, psicóloga).

Não aceitação no sentido de usar ou não, mas que eles fiquem mais felizes de usar, se eles conseguem participar dessa customização, sabe? Já teve situações de o paciente ser negro e a prótese de vim, ele pediu espuma e a espuma veio um (tom) bebê. E isso, com toda a razão do Planeta, foi muito frustrante pro paciente e gerou vários demônios emocionais. Então a gente meio que, entre aspas, interrompeu o processo que ele já estava de protetização em si e meio que voltou um pouco nesse pré-protetização por conta disso. Mas aí não envolvia só a questão da elaboração da deficiência em si, mas dessa questão de estética da prótese em si (Entrevistado 6, psicóloga).

Então eles vão mostrar para as pessoas que eles têm uma deficiência que eles são amputados, porém eles estão com próteses diferentes, não no comum, no convencional, então eles querem mostrar essa parte também e tem a possibilidade de ir trocando esse tipo de cobertura com facilidade, diferente de quando a pessoa usa a prótese com espuma, ela quer esconder a deficiência com espuma, fica mais próximo do natural (Entrevistado 3, técnico em órteses e próteses).

De forma geral, aponta-se que as percepções dos profissionais a respeito da estética das próteses estão diretamente ligadas ao que eles observam em seus pacientes (os usuários), por meio do *feedback* e do acompanhamento da rotina de protetização e adaptação. Ainda que a amostra analisada não inclua usuários de próteses, percebeu-se que, quando o profissional trata de um coletivo de usuários, suas percepções são influenciadas não apenas pela observação de um único paciente, mas pela vivência acumulada ao longo do tempo.

Embora os institutos analisados ofereçam serviços distintos, tanto na produção quanto na montagem e personalização de próteses, os valores disponibilizados pelo SUS permanecem os mesmos, variando entre R\$ 1.500,00 e R\$ 3.500,00 – valores unitários das próteses, e diferenciando-se de acordo com o nível de amputação (transtibial⁴ e ou transfemural⁵). No entanto, mesmo que esse valor seja considerado relativamente baixo para uma prótese de membro inferior, a análise das informações obtidas junto aos institutos revela que, ainda assim, existe a possibilidade de personalização das próteses, o que demonstra o cuidado dos institutos em aproximar esses objetos das características identitárias e do gosto pessoal dos seus usuários.

Discussão

De acordo com os relatos coletados por meio da pesquisa primária, apresentados anteriormente, depreende-se que, quanto mais jovens os usuários, maior é a importância que atribuem à aparência de suas próteses. Observou-se que as idades e profissões dos usuários são fatores relevantes durante o processo de protetização e reabilitação – considerando que, após o trauma, ocorre uma mudança drástica no cotidiano do usuário. De acordo com Flannery e Faria (1999), a imagem corporal abrange uma série de fatores sociopsicológicos, não tratando-se somente da aparência da pessoa, mas também sobre a forma como os outros a veem.

À medida que os usuários interagem no âmbito social, as percepções e olhares de terceiros podem influenciar diretamente a maneira como eles mesmos veem sua deficiência (Sabino *et al.*, 2023). Isso é corroborado por Garland-Thomson (2009), que ressignifica o ato de “encarar”; pois a personalização da prótese, muitas vezes feita intencionalmente, atrai o olhar do outro, colocando o usuário em uma posição de empoderamento. Nesse contexto, a utilização de próteses que apresentem características individuais poderá, em muitos momentos, defletir o olhar de “dó” para um olhar de curiosidade. Portanto, a percepção da imagem corporal pode se estender além do próprio corpo, atrelando-se a objetos inanimados como roupas e objetos de luxo, por exemplo. O que leva a uma conexão mais rígida entre corpo e objeto, podendo influenciar na percepção da extensão de corpo (Breakey, 1997), passando-se a considerar o valor simbólico que os objetos podem possuir e sua conexão com o que se considera parte do próprio corpo.

⁴ Valor referente a próteses exoesquelética transtibiais, de acordo com o Sistema de Gerenciamento da Tabela de Procedimentos, Medicamentos e OPM do SUS (SIGTAP). Disponível em: <http://sigtap.datasus.gov.br/tabela-unificada/app/sec/procedimento/exibir/0701020423/06/2024>. Acessado em: 22 jun. 2024.

⁵ Valor referente a próteses endoesquelética transfemorais, de acordo com o Sistema de Gerenciamento da Tabela de Procedimentos, Medicamentos e OPM do SUS (SIGTAP). Disponível em: <http://sigtap.datasus.gov.br/tabela-unificada/app/sec/procedimento/exibir/0701020369/06/2024>. Acessado em: 22 jun. 2024.

Observou-se ainda, segundo os relatos coletados, que, em um primeiro momento, o interesse principal dos usuários é adaptar-se à prótese, adequando-se ao novo modo de caminhar e buscando a autonomia. De acordo com Murray (2009), a aparência estética da prótese também é relevante para a adaptação psicossocial do usuário e, Luza *et al.* (2020), salienta que as grandes áreas de insatisfação dos usuários em relação às suas próteses são em relação à sua cor e ao seu peso.

Nos Institutos estudados, essa personalização ocorre por meio de alguns fatores na fase inicial da aquisição da prótese, seja aproximando da cor do soquete à cor da pele, seja selecionando estampas que reflitam a personalidade do usuário, ou buscando designs que se integrem ao seu contexto de trabalho ou social. Isso também contribui para a construção da identidade individual, para a manutenção da autoimagem (Gabarra, 2009) e para a integração social dos usuários (Paiva; Goellner, 2008). Assemelhando-se, portanto, ao vestuário, que possibilita a construção de uma narrativa pessoal e a expressão individual, como observado na obra de Crane (2006).

Entretanto, as entrevistas também revelaram desafios enfrentados pelos usuários durante o processo de adaptação às próteses, incluindo frustração, expectativas não atendidas e dificuldades emocionais durante o processo de adaptação. A necessidade de acompanhamento psicológico durante todo o processo foi destacada como fundamental para que os usuários possam enfrentar esses desafios e alcançar uma adaptação bem-sucedida.

A fundamentação teórica trazida por autores como Krippendorff (2005), Garland-Thomson (2009; 2017), Eco (2007) e Cardoso (2016) oferece uma visão ampla e profunda sobre o significado das próteses de membros inferiores. Sob essa perspectiva, as próteses são vistas não apenas como dispositivos funcionais, mas como artefatos carregados de significado cultural, social e individual. Essas abordagens, em conjunto, proporcionam uma compreensão das próteses de membros inferiores como artefatos que transcendem sua função utilitária, contribuindo para a construção da identidade individual e para a promoção da inclusão e diversidade na sociedade.

Considerações finais

Com base nos achados decorrentes das entrevistas contextuais realizadas e nas análises posteriores, conclui-se que a abordagem multidisciplinar adotada neste estudo proporcionou perspectivas esclarecedoras sobre a experiência dos usuários de próteses de membros inferiores, por meio das percepções dos profissionais envolvidos em seu desenvolvimento e fornecimento. O presente artigo resulta de pesquisa inédita em nível de doutorado, em fase de conclusão, da primeira autora, Raissa Gonçalves Caselas, sob a orientação do segundo autor, Prof. Dr. Paulo Eduardo Fonseca de Campos.

Os resultados revelam a complexidade da adaptação às próteses e as diversas questões que surgem ao longo desse processo. Desde a fase inicial de aceitação até a contínua adaptação física e emocional, os usuários enfrentam uma série de desafios que exigem apoio multidisciplinar. Os profissionais de saúde, especialmente os psicólogos, desempenham um papel importante no auxílio aos usuários durante essa jornada, oferecendo suporte emocional, ajudando a gerenciar expectativas e facilitando a integração social.

Sobretudo, a análise das percepções dos profissionais destacou a importância da personalização das próteses para atender às necessidades individuais dos usuários. Embora

no SUS as opções sejam limitadas à personalização do soquete ou à aquisição de capas protéticas, esse cenário demonstra uma preocupação em relação às adaptações estéticas dos dispositivos, indo além da adaptação ergonômica. Considera-se que, ainda assim, há espaço para inovação por exemplo com a utilização de tecnologias de impressão 3D, que permitem altos níveis de personalização.

Por fim, as reflexões teóricas sobre a semântica do objeto, o olhar social, a moda e a estética oferecem uma base conceitual sólida para entender a complexidade das próteses de membros inferiores como artefatos culturais e sociais. Ao reconhecer sua importância simbólica e seu impacto na construção da identidade, podemos avançar em direção a práticas de design mais inclusivas e centradas no usuário, que promovam a autonomia, a dignidade e a igualdade de oportunidades para todas as pessoas, independentemente de sua condição física. Nesta análise interdisciplinar das próteses de membros inferiores, destaca-se a importância de considerar a semântica do objeto e seu valor simbólico na concepção e na percepção desses dispositivos.

Entre as limitações do presente estudo, observa-se a importância de coletar dados primários junto aos próprios usuários, de forma a entender sua perspectiva pessoal a respeito dessa experiência e da adaptação ao artefato. A decisão de não entrevistar diretamente usuários-pacientes foi motivada pelo estado de pandemia de COVID-19 que ocorreu entre 2020 e 2023. Avaliou-se que as entrevistas presenciais ofereceriam melhores condições e resultados mais fidedignos ante os objetivos da pesquisa primária do que a entrevista realizada de forma remota. Portanto, optou-se inicialmente por realizar entrevistas com profissionais para evitar o risco de possível contágio, visto que esses usuários/pacientes estariam em ambiente hospitalar e as entrevistas nos institutos seriam presenciais. No entanto, considera-se de suma importância incluir os próprios usuários em estudos futuros, visando entender mais profundamente como o uso desses artefatos impacta seu cotidiano, bem como verificar se os resultados obtidos nas entrevistas com profissionais se refletem em suas percepções.

Acredita-se, ainda, que a participação dos profissionais envolvidos no processo seja essencial para o estudo, observando a sua empatia ao apresentar o “universo” das próteses aos novos usuários, estimulando-os e possibilitando, por meio do apoio contínuo, auxílio psicológico e possibilidade de personalização desse artefato tão novo no seu cotidiano. Espera-se que este trabalho incentive novas pesquisas e práticas de design que promovam a inclusão, a dignidade e a autonomia das pessoas com deficiência.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BRASIL. **Lei Nº 13.146**. Brasília, 6 jul. 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm. Acesso em: 25 jul. 2024.

BREAKEY, James W. Body image: the lower-limb amputee. **JPO: Journal of Prosthetics and Orthotics**, v. 9, n. 2, p. 58-66, 1997.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu, 2016.

CENTRO COLABORADOR DA OMS PARA A CLASSIFICAÇÃO DE DOENÇAS EM PORTUGUÊS. **Classificação internacional de funcionalidade, incapacidade e saúde: CIF**. Edusp, 2008.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**. São Paulo: Annablume, 2006.

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

DE SOUZA MINAYO, Maria Cecília; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EPSTEIN, Sigmund. Art, history and the crutch. **Annals of medical history**, v. 9, n. 4, p. 304, 1937.

EVANS, James; JONES, Phil. The walking interview: Methodology, mobility and place. **Applied geography**, v. 31, n. 2, p. 849-858, 2011.

FLANNERY, Jeanne C.; FARIA, Sandra H. Limb loss: Alterations in body image. **Journal of vascular nursing**, v. 17, n. 4, p. 100-106, 1999.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

FONSECA DE CAMPOS, Paulo Eduardo. **Design arquitetônico: uma abordagem projetual com foco no usuário, como protagonista e agente de projeto, ou... Das cooperativas de habitação uruguaianas ao dissenso modernista do "Byker Wall"**. 2016. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/16/tde-28082017-095852/pt-br.php>. Acesso em: 17 ago. 2023.

GABARRA, Leticia Macedo; CREPALDI, Maria Aparecida. Aspectos psicológicos da cirurgia de amputação. **Aletheia**, n. 30, p. 59-72, 2009.

GANDRA, Alana. A cada hora, 3 brasileiros sofrem amputação de pernas ou pés. **Agência Brasil**, 25 jun. 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2022-06/cada-hora-3-brasileiros-sofrem-amputacao-de-pernas-ou-pes>. Acesso em: 22 jun. 2024.

GARLAND-THOMSON, Rosemarie. **Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

GARLAND-THOMSON, Rosemarie. **Staring: How we look**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

GIL, Antônio C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

GRAÇAS, Elizabeth Mendes das. Pesquisa qualitativa e a perspectiva fenomenológica: fundamentos que norteiam sua trajetória. **REME Rev. Min. Enferm.**, n. 4(1/2), p. 28-33, jan.-dez. 2000.

HERNIGOU, Philippe. Crutch art painting in the middle age as orthopaedic heritage (part I: the lepers, the poliomyelitis, the cripples). **International Orthopaedics**, v. 38, p. 1329-1335, 2014.

KRIPPENDORFF, Klaus. **The semantic turn: A new foundation for design**. Flórida: CRC Press, 2005.

LEAVY, Patricia. **Research design: Quantitative, qualitative, mixed methods, arts-based, and community-based participatory research approaches**. Nova York: Guilford, 2022.

LUZA, Lisiane Piazza et al. Psychosocial and physical adjustments and prosthesis satisfaction in amputees: a systematic review of observational studies. **Disability and Rehabilitation: Assistive Technology**, v. 15, n. 5, p. 582-589, 2020.

MARTINS, Ricardo Nogueira. **A deformação espacial para uma concepção do lugar: a memória como uma narrativa de movimento**. 2015. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade do Minho, Gualtar (Portugal), 2015.

MURRAY, Craig D. Being like everybody else: the personal meanings of being a prosthesis user. **Disability and Rehabilitation**, v. 31, n. 7, p. 573-581, 2009.

ORTEGA, Francisco Javier Guerrero. **O corpo incerto**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

OTT, Katherine et al. (Ed.). **Artificial parts, practical lives: modern histories of prosthetics**. Nova Iorque: NYU Press, 2002.

PAIVA, Luciana Laureano; GOELLNER, Silvana Vilodre. Reinventando a vida: um estudo qualitativo sobre os significados culturais atribuídos à reconstrução corporal de amputados mediante a protetização. **Interface-Comunicação, Saúde, Educação**, v. 12, n. 26, p. 485-497, 2008.

PHYSICAL MEDICINE AND REHABILITATION. **Timeline: Prosthetic Limbs Through the Years**. Março, 2015. Disponível em: <https://share.upmc.com/2015/03/timeline-prosthetic-limbs-years/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

PULLIN, Graham; HIGGINBOTHAM, Jeff. **Design meets disability**. Cambridge: MIT Press, 2010.

SABINO, Stephanie Di Martino; TORQUATO, Richelle Maitê; PARDINI, Adriana Cristina Guimarães. Ansiedade, depressão e desesperança em pacientes amputados de membros inferiores. **Acta fisiátrica**, v. 20, n. 4, p. 224-228, 2013.

SERRA, Geraldo Gomes. **Pesquisa em arquitetura e urbanismo**: guia prático para o trabalho de pesquisadores em pós-graduação. São Paulo: EdUSP, 2006.

YIN, Robert K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim**. Porto Alegre: Penso, 2016.

Agradecimentos

Gostaríamos de agradecer aos Institutos – IOT e IMREA –, bem como ao HCUSP, pela colaboração e participação no presente estudo.

Revisora do texto: Luciene Ribeiro dos Santos de Freitas, mestra (FAU-USP). E-mail: morenaflor79@gmail.com.

Como vestir e despir pessoas com mobilidade limitada: análise de documentos informacionais

How to dress and undress people with limited mobility: analysis of informational documents

Mariana Morais Santana Da Silva¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8534-7211>

Denise Dantas²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4419-6394>

[resumo] O ato de se vestir e despir é uma atividade da vida diária (AVD) que exige aptidão e habilidades motoras específicas e, por isso, algumas pessoas necessitam de auxílio para a realização desta e de outras AVDs. Com isso, estabelece-se uma relação diária entre a pessoa cuidadora e a pessoa cuidada. Neste artigo, é apresentada uma análise de conteúdo dos documentos informacionais para pessoas cuidadoras em relação à execução das AVDs, buscando o passo a passo e os aspectos relevantes a serem considerados para a realização da atividade de vestir e despir assistido. Foi realizada uma revisão bibliográfica não sistemática em arquivos acadêmicos e não acadêmicos e, posteriormente, a análise e categorização do conteúdo, organizando os dados em formato de lista de requisitos. Como resultado, são apresentadas as recomendações relevantes identificadas para a assistência satisfatória durante a atividade de vestir e despir pessoas com mobilidade limitada.

[palavras-chave] **Vestir e despir assistido. Documentos informacionais. Usuários com mobilidade limitada. Vestuário adaptativo.**

¹ Mestre em Têxtil e Moda na EACHUSP. 1. Doutoranda em Design : Processos e Linguagens na FAUUSP. 1. marianamorais@usp.br 1. lattes.cnpq.br/1852941006253613

² Docente na Universidade de São Paulo na graduação e pós-graduação em Design, coordenadora do Lab-Design FAUUSP e colíder do grupo de pesquisa Design em Ação. 2. dedantas@usp.br 2. lattes.cnpq.br/76369373005 87505

[abstract] The act of dressing and undressing is an activity of daily living (ADL) that requires aptitude and specific motor skills; therefore, some people need help to perform this and other ADLs. Consequently, a daily relationship is established between the caregiver and the person being cared for. This article presents a content analysis of informational documents for caregivers regarding the execution of ADLs, seeking step-by-step instructions and relevant aspects to be considered when carrying out the assisted dressing and undressing activity. A non-systematic bibliographic review was conducted in academic and non-academic sources, followed by the analysis and categorization of the content, organizing the data into a list of requirements format. As a result, relevant recommendations are presented for satisfactory assistance during dressing and undressing for people with limited mobility.

[keywords] **Co-dressing. Informational documents. Limited mobility users. Adaptive clothing.**

Recebido em: 26-04-2024.

Aprovado em: 05-08-2024.

O vestuário e a relação de cuidado

No Brasil, a população de pessoas com deficiência com 2 anos ou mais, de acordo com o Censo do IBGE de 2022, conta com 18,6 milhões de pessoas, sendo 8,9% (Brasil, 2023) da população total brasileira. A população idosa, que se encontra em um cenário onde o envelhecimento natural conta com o alargamento da longevidade, dados os avanços médicos, de acordo com o mesmo censo, era de 31,2 milhões de pessoas com 65 anos ou mais, representando 14,7% da população em 2022 (Brasil, 2023). Um grande número de pessoas integrantes dessas populações pode necessitar da assistência de pessoas cuidadoras para sua participação plena na sociedade.

Entre as barreiras para essa participação, estão aspectos relativos ao ambiente habitado, bem como às funções mentais, físicas, motoras e/ou sensoriais dos indivíduos. O vestuário típico também se apresenta como uma barreira, dificultando a execução satisfatória da atividade de vestir e despir. O uso de roupas tradicionais implica em lidar com mais problemas de funcionalidade, desta vez em aspectos das peças do vestuário, projetadas para manipulação e utilização do corpo em posição vertical, e não sentada ou deitada, que é a realidade de diversos usuários. A impossibilidade de colaboração da pessoa sendo cuidada também pode dificultar a realização da atividade de vestir e despir, devido a aspectos que podem estar relacionados à amplitude de movimento limitada, contraturas, rigidez, paralisia ou limitação do movimento e ao uso de próteses.

A indisponibilidade de vestuário adaptativo faz com que habilidades de adaptação sejam exercidas na atividade de vestir e despir usuários com mobilidade limitada, que se beneficiariam de modelagens específicas, com aberturas e materiais apropriados às suas

características e necessidades. A aparência do vestuário afeta a percepção do usuário sobre si e do social sobre ele. Utilizando-se de parâmetros da moda vigente, que indica as tendências a serem seguidas e almeçadas, o vestuário é o produto final, que materializa as questões de normalização da aparência através de sua padronização de silhuetas, grades de tamanho e padrões de mobilidade. Sendo o vestuário típico projetado para o corpo bípede e ereto, que se mantém na posição vertical, aspectos relevantes à figura sentada, deitada e/ou com mobilidade comprometida são ignorados, como o aumento da amplitude dos membros inferiores do corpo sentado, o encurtamento do tronco, além dos pontos de pressão constantes e aspectos relativos à pele e outras características individuais relativas à mobilidade limitada.

A condição de pessoa cuidadora é uma experiência nova e exige habilidades de adaptação e aprendizado para a realização das atividades cotidianas, de uma maneira diferente, relativas tanto à atividade de vestir e despir quanto às outras AVDs. Quando deparado com a situação de tornar-se cuidador de alguém, instruções se fazem necessárias, já que o aprendizado dessa nova atividade conta com diversos fatores que requerem prática e informação e atravessa aspectos ambientais além das características das pessoas participantes da atividade. Condições específicas e fatores individuais das pessoas participantes podem interferir na realização plena da tarefa, tais como as condições climáticas, as condições ambientais, a saúde física e mental, além das outras necessidades da vida diária das pessoas cuidadoras.

A relação de cuidado entre pessoas cuidadas e pessoas cuidadoras se configura pela tomada de decisões (relativas à compra, ao vestir, à análise da temperatura), da solução de problemas e da realização das atividades das AVDs propriamente ditas, como vestir e despir, alimentar, higienizar, entre outras. O tempo investido nessas atividades durante a rotina do dia a dia pode ser extenuante para as pessoas participantes, sendo um aspecto importante a ser considerado. A utilização de acessórios, bem como a existência de instruções claras para a realização das atividades, podem ser fatores que auxiliam para facilitar a relação no dia a dia.

No entanto, o ato de vestir e despir é uma AVD que exige aptidão e habilidades motoras específicas e, por isso, algumas pessoas necessitam de auxílio para a realização desta e de outras AVDs. Com isso, estabelece-se uma relação diária entre a pessoa cuidadora e a pessoa cuidada. Essa relação pode ser conturbada e aprimorada com a prática. Nesse cenário, pode ser complexo alcançar a satisfação das pessoas participantes, as cuidadas e as cuidadoras, em sua relação com o vestuário e com a atividade de manipulação deste. Considerando-se que essa não é uma atividade comum, que necessita de adaptação e da construção de uma relação entre os indivíduos para sua execução no dia a dia, a organização de informações relativas ao vestir e despir do outro se mostra relevante. A disponibilização de informações instrucionais relativas à execução das tarefas auxilia na solução de dúvidas e potencializa a sensação de poder de realização da atividade, proporcionando um momento mais agradável para todas as pessoas envolvidas no vestir e despir.

Torna-se relevante a comunicação direta e efetiva dessa informação, facilitando o aprendizado da pessoa cuidadora, das pessoas designers e dos profissionais de modelagem, já que essas informações também interferem diretamente no desenvolvimento de vestuário adaptativo, que considera a pessoa cuidadora como facilitadora do vestir, apontando aspectos a serem observados para o desenvolvimento da modelagem, plana ou tridimensional, almejando facilitar a atividade de vestir e despir pessoas com mobilidade limitada.

O objetivo da presente pesquisa é identificar e organizar, por meio de uma análise de conteúdo, as informações relativas às melhores práticas para a realização satisfatória da atividade de vestir e despir pessoas com mobilidade limitada, presentes em documentos informacionais, cartilhas e manuais, destinados às pessoas cuidadoras desses usuários, priorizando os que contam com uma seção direcionada à atividade de vestir e despir assistido. Busca-se apresentar uma lista que pode servir de referência para futuras pesquisas que tenham como ênfase pessoas com mobilidade limitada e que necessitam de assistência para a atividade de vestir e despir, bem como para consulta de pessoas cuidadoras que realizem essas atividades.

A atividade de vestir e despir e a (in)dependência

As AVDs são consideradas atividades de autocuidado para suprir as necessidades básicas do dia a dia, como a higiene pessoal, vestir-se e despir-se, alimentar-se, movimentar-se, entre outras. Para pessoas com uma ou mais deficiências combinadas, a realização destas envolve uma estreita relação com o outro, sejam familiares e/ou pessoas cuidadoras de referência.

A atividade de vestir e despir assistido aconteceu na história da humanidade em diversos contextos, como, por exemplo, entre os séculos XIV e XVIII, quando ser vestido e despidido tornou-se uma questão de sustentar status sociais da classe alta, que ostentava camadas complexas de roupas, com fechamentos que necessitavam de assistência para vesti-las, contando, para isso, com empregados dedicados exclusivamente às atividades diárias de asseio pessoal (Open Culture, 2018). Porém, no cuidado de pessoas que necessitam de assistência, essa dinâmica ocorre em outro espectro, contando com aspectos específicos para o desenvolvimento da atividade, a depender de onde ocorre e por quem é realizada, podendo ser por pessoas cuidadoras familiares dentro das próprias residências ou por profissionais da saúde em ambientes médicos.

A realização da atividade de vestir e despir exige prática e destreza, sendo uma habilidade que se deve aprender a realizar. Durante a infância, somos treinados a realizar os passos necessários para atingir a independência no fazer. Outro exemplo de aprendizado dessa atividade é o necessário durante a reabilitação de indivíduos que viveram alterações em relação à mobilidade ou à cognição, como, por exemplo, os que sofreram algum acidente ou passam pelo processo natural de envelhecimento do corpo, onde se torna necessária a adaptação para um novo modo de fazer.

Porém, algumas pessoas com deficiências físicas restritivas, pacientes com lesões graves ou idosos, não estão aptos a executar as AVDs de maneira independente, sendo necessário auxílio para a realização destas. Para facilitar o processo de aprendizado das pessoas cuidadoras, estão disponíveis na internet, em hospitais ou outros centros de cuidado e reabilitação, cartilhas e outros formatos de documentos com orientações gerais, que guiam os primeiros passos dessa relação. Estes visam fomentar uma relação de cuidado que, por meio de treinamentos e práticas diárias, busca estabelecer um nível de assistência que diminui com o passar do tempo, almejando, com isso, ao limite do possível, a autonomia por meio da reabilitação.

Segundo o manual de habilidades do vestir provido pelo *NHS Foundation Trust* (s.d.), o primeiro nível de aprendizado em relação ao vestir e despir na infância conta com o máximo de ajuda possível, o início do chamado “*backward chaining*”³, sendo suposto que avance até o mínimo possível de assistência, em que apenas se auxilia verbalmente. É proposto observar o desenvolvimento da criança e diminuir ao passo da ocorrência deste (South Warwickshire NHS Foundation Trust, p. 11). Se a criança consegue completar a tarefa apenas com os comandos orais, está pronta para vestir-se sozinha.

Existem, dentro da comunidade de profissionais da saúde, diversos sistemas para a aferição das habilidades de um indivíduo, visando elencar e classificar em graus quais cuidados são necessários e em quais aspectos ou níveis. De acordo com Possatto Barbosa *et al.* (2016), os métodos de avaliação são importantes para determinar o planejamento de um tratamento, descrever o desenvolvimento do indivíduo e quantificar a função analisada. O principal objetivo é analisar a dependência do paciente internado, estimar o tipo e a quantidade de recursos necessários.

O nível de incapacidade de realização das atividades durante a infância pode ser aferido por meio de ferramentas como o Inventário de Avaliação Pediátrica de Incapacidade, o Sistema de Classificação da Função Motora Global (SCFMG) e o Sistema de Classificação da Habilidade Manual (SCHM) ou Sistema de Classificação das Capacidades de Manipulação (SCCM) (Aragão, 2018).

Para aferir o nível de dependência de idosos, é proposta a utilização da Escala de Katz (Duarte; Andrade; Lebrão, 2007). Para pacientes paliativos, vítimas de encefalopatia, AVC, entre outras condições médicas que requerem algum nível de assistência, deve ser utilizado o Sistema de Classificação de Pacientes (SCP), que consiste na identificação das necessidades de cuidado dos pacientes, individualmente incorporados em categorias. É utilizado também o Cuidado Progressivo dos Pacientes (CPP), utilizando o Método de Perfil Simples do Escore de Schein/Rensis Likert para desenvolver uma classificação com base nos cuidados prestados/ofertados, classificando os pacientes entre cuidados mínimos (PCM), onde o autocuidado é possível, cuidados intermediários (PCI), estável autossuficiente quanto ao atendimento das necessidades humanas básicas, estável com parcial dependência de profissionais de enfermagem para o atendimento das necessidades humanas básicas, cuidados semi-intensivos (PCSI) e intensivos (PCIT), e os pacientes graves e recuperáveis, com risco iminente de morte, sujeitos à instabilidade das funções vitais, requerendo assistência de enfermagem e médica permanente e especializada (Pereira, 2014, p. 39).

A Organização Mundial da Saúde (2001) propõe uma Classificação Internacional de Funcionalidade (CIF) complementar à Classificação Internacional de Doenças (CID). A última classifica as doenças e seus sintomas, enquanto a primeira descreve a saúde e o perfil de funcionalidade e/ou de incapacidade do indivíduo com determinada doença ou condição de saúde. Existe também uma versão da CIF específica para crianças e jovens, a ICF-CY (World Health Organization, 2006), traduzida para o português brasileiro como CIF-CJ (OMS, 2011, *apud* Brasil, 2008, p. 15).

³ Um método de ensinar a atividade em um encadeamento para trás a partir do objetivo. Por exemplo, ensinar a amarração de um tênis possibilitando que a criança faça o último nó do cadarço com o laço que o segura no lugar já realizado anteriormente.

Passo a passo

Visando compreender quais são as indicações gerais e as necessidades a serem observadas para vestir e despir pessoas com mobilidade limitada, debruçou-se sobre documentos informacionais, cartilhas e manuais, que visam comunicar às pessoas cuidadoras aspectos relativos aos cuidados diários de pessoas que necessitam de assistência para a realização das AVDs. O objetivo foi identificar, agrupar, organizar em categorias e apresentá-las numa lista que pode servir de referência para futuras pesquisas e para pessoas cuidadoras.

Foi realizada uma pesquisa qualitativa de revisão bibliográfica, não sistemática, de conteúdo, em arquivos acadêmicos e não acadêmicos e, posteriormente à análise e categorização do conteúdo destes, a organização dos dados reunidos em formato de lista de requisitos.

Os documentos informacionais são organizados e disponibilizados online, com PDFs para download, vídeos ou listas publicados em sites institucionais. Esses materiais, organizados por profissionais e pesquisadores da área de saúde, visam fornecer informações relativas à realização das tarefas, proporcionando um plano seguro e eficaz para sua satisfatória execução.

A pesquisa foi realizada através do *Google*, *Google Scholar* e *PubMed*. O período definido para a coleta de dados nas bases foi de 6 de dezembro de 2022 a 6 de janeiro de 2023. Os descritivos utilizados na busca foram “*guidelines for assisting with dressing*”, “*general guidelines for dressing and undressing*”, “*assisting with dressing*”, “*recommendations for support in dressing others*”, “*how to assist a dependant patient to dress*”, “*being dressed*”, “*patient clothing*”, “*vestir pessoas acamadas*” e “*vestir pessoas cadeirantes*”.

A seleção dos documentos a serem analisados foi realizada a partir dos descritivos presentes nos títulos, resumos, sumários e da relevância do seu conteúdo, sendo preferidos os direcionados às pessoas cuidadoras e não os que visam a autonomia no vestir e despir, a fim de agrupar os requisitos para vestir pessoas às quais não é possível a autonomia, distribuídos por organizações médicas e científicas.

Os documentos foram analisados a fim de identificar os requisitos para a realização da atividade de maneira ideal. Foram priorizados, para a análise, os documentos que apresentassem passo a passo e indicações para melhores práticas durante a atividade de vestir e despir assistido. A análise considerou as informações que se repetem frequentemente entre os documentos, agrupando-as entre as seguintes categorias: posição dos corpos, ordem do vestir, comunicação, materiais, acessórios assistivos, peças do vestuário, indicações de termorregulação, manipulação dos corpos, manipulação do vestuário, “*autonomia/aprendizado/awareness*”, indicações, informações importantes destacadas.

São foco da pesquisa usuários sem a possibilidade de autonomia ou com limitações de mobilidade no vestir e despir devido a doenças musculoesqueléticas (DME) ou disfunção neuromotora (DNM), que contam com auxílio de cuidadores de referência. Os usuários abarcados nos documentos analisados foram: bebês, idosos, pacientes paliativos, pacientes com encefalopatias, AVC e paralisia cerebral, com mobilidade limitada, portanto com participação mínima na atividade de vestir e despir, contando com maior envolvimento da pessoa cuidadora para a realização da tarefa, sendo este o ponto comum entre eles.

Entre os documentos analisados estão:

- a. Documentos informacionais com orientações médicas para assistência na realização das AVDs, direcionadas a diferentes pessoas cuidadoras (guias, cartilhas, manuais, diretrizes) ;
- b. Sites de rede de auxílio às pessoas cuidadoras em ambientes domésticos;
- c. Sites de hospitais;
- d. Teses e artigos acadêmicos;
- e. Documentos de programas de treinamento para profissionais da terapia ocupacional e da reabilitação.

Os resultados foram organizados em forma de requisitos detalhados.

Como vestir e despir pessoas com mobilidade limitada

Entre 51 documentos localizados, foram selecionados onze, com base na existência de tópicos dedicados à atividade de vestir e despir assistido, direcionados às pessoas cuidadoras de bebês, idosos e pessoas com deficiências, que possuem condições impeditivas crônicas ou adquiridas, pacientes em hospitais, casas de repouso ou ambientes domésticos. Sendo oito textos e três vídeos, desenvolvidos para a comunicação com diversas pessoas cuidadoras, entre estas, enfermeiros, terapeutas ocupacionais, terapeutas de reabilitação física e familiares.

Os documentos foram encontrados nas áreas de terapia ocupacional, terapia da reabilitação, enfermagem e em centrais de apoio a pessoas cuidadoras, organizados e distribuídos por instituições médicas, acadêmicas e governamentais. Grande parte dos textos encontrados aborda o vestir e despir de pessoas com deficiências sob a ótica da promoção da independência; assim, foram excluídos os documentos que contavam com a colaboração do usuário durante o ato de vestir e despir.

São estes os oito textos e três vídeos, listados a seguir:

Textos:

- a. *Manual de cuidados paliativos ANCP*. Academia Nacional de Cuidados Paliativos, 2012.
- b. *Guia prático do cuidador*. Brasil, Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Secretaria de Gestão do Trabalho e da Educação na Saúde, 2008.
- c. *Orientações sobre cuidados de crianças com paralisia cerebral para cuidadores e profissionais da saúde: um manual prático*. BARBOSA, J. M., 2014.
- d. *Prática interprofissional de enfermagem baseada em evidência sobre Déficit no autocuidado para vestir-se em UTI*. FERREIRA, C. K. S.; CRUZ, I. C. F., 2019.
- e. *Manual de orientação PREOCUPC*. Instituto Nacional de Traumatologia e Ortopedia, 2016.
- f. *Cuidado e convívio com pessoas com deficiência - Guia para familiares e cuidadores*. SILVA, A., 2021.
- g. *Dressing skills*, South Warwickshire. NHS Foundation Trust. Children, Young People and Families occupational Therapy Team. Acesso em: 2022.
- h. *Promoting the development of young children with cerebral palsy: a guide for mid-level rehabilitation workers*. World Health Organization. Rehabilitation Unit, 1993.

Vídeos :

- a. *Day-to-day care - General: assist in dressing and undressing*. Nursing Manual Healthnet Cafe. Acesso em: 07 jan. 2022.
- b. *Bathing and dressing (Caregiver College Video Series)*. Family Caregiver Alliance, 1996.
- c. *Dressing your baby*. The Ohio State University, 2023.

Durante a análise do conteúdo, emergiram informações para guiar a execução da tarefa de vestir e despir assistido de forma satisfatória. A análise considerou as informações que se repetem frequentemente, apesar das indicações serem direcionadas a diferentes usuários. Posteriormente, os dados foram organizados em uma lista, com os requisitos a serem observados para a execução ideal da atividade de vestir e despir pessoas com mobilidade limitada.

A partir dos tópicos emergentes durante a análise dos conteúdos dos documentos, os dados foram divididos nas seguintes categorias:

- a. a posição dos corpos (do cuidador e do indivíduo sendo vestido e despidos);
- b. a ordem do vestir e despir;
- c. a comunicação durante o vestir e despir;
- d. quais são os materiais indicados a serem buscados no vestuário quando adquirido, que facilitam o vestir e despir;
- e. os acessórios assistivos que facilitam o vestir e despir;
- f. as peças do vestuário a serem priorizadas;
- g. os métodos para o vestir eficiente;
- h. como realizar a manipulação do corpo do indivíduo sendo vestido;
- i. como realizar a manipulação do vestuário durante a atividade;
- j. indicações sobre a termorregulação das pessoas ao serem vestidas e despidas;
- k. quais são os treinamentos para fomentar a autonomia, aprendizado ou conscientização da atividade, quando possível;
- l. quais são as indicações gerais de pontos importantes a serem observados para a realização da atividade de maneira ideal.

Todos os itens a seguir aparecem nas oito referências acima citadas e selecionadas para análise.

Posição dos corpos das pessoas participantes

A melhor posição é a que a pessoa cuidadora consiga controlar melhor a pessoa sendo vestida e despida, desde que a pessoa assistida se sinta confortável. Isso pode ser aferido por sua expressão facial.

São sugeridas as seguintes posições para as pessoas sendo vestidas e despidas:

- a. sentadas com apoio nas costas, sendo este apoio uma parede ou o corpo da pessoa cuidadora, posicionando a pessoa sendo vestida com o quadril e joelhos dobrados;
- b. deitadas de costas, com a barriga para cima, com travesseiros altos e resistentes no pescoço para elevar o ombro, e embaixo dos joelhos. Esta posição é indicada para os indivíduos maiores e mais pesados, visando facilitar o movimento dos membros;
- c. deitadas de barriga para baixo no colo da pessoa cuidadora. Esta posição é indicada para indivíduos com forte padrão extensor, que apresentam a cabeça e troncos jogados para trás;
- d. deitadas de lado, facilitando a separação das pernas e a extensão dos cotovelos, o que facilita o vestir e despir.

Métodos para o vestir e despir eficientes

O enrijecimento de membros do corpo é uma situação corriqueira entre indivíduos com disfunções neuromotoras, que podem apresentar resistência a certos movimentos, como afastar as pernas para vestir a calça ou estender os braços para vestir a manga da blusa (Barbosa, 2014). Sendo assim, as orientações sobre a manipulação correta do corpo da pessoa sendo vestida e despida se fazem extremamente relevantes, tornando-se um dos pontos principais a serem observados durante o vestir e despir do outro; seguido pela ordem do vestir, que indica qual parte do *corpo* é vestida primeiro, qual parte da *roupa* é vestida primeiro e o que vem em seguida.

Isso possibilita um planejamento prévio do vestir e despir, em que o ambiente é organizado para a realização satisfatória da atividade, com as roupas dispostas onde possam ser vistas por todos os participantes da atividade, fomentando um ambiente que seja tranquilo para acomodar a pessoa a ser vestida e despida. Busca-se, com isso, não criar agitação, facilitar o relaxamento corporal e diminuir a espasticidade – o que, conseqüentemente, facilita a atividade de vestir e despir.

Ordem do vestir

Uma ordem do vestir deve ser estabelecida, visando desenvolver uma rotina e também facilitar a realização da atividade. É proposto primeiro vestir o membro ou o hemisfério do corpo mais afetado e, posteriormente, o hemisfério com maior mobilidade, despindo este por último. É relevante saber a ordem do vestir para poder planejar as ações envolvidas na atividade, bem como para saber como posicionar a pessoa a ser vestida e despida da melhor maneira, gerando um ambiente tranquilo.

Comunicação

É importante informar à pessoa que ela está sendo vestida ou despida. Esta deve compreender o que está acontecendo. Ao dizer o que está ocorrendo enquanto se realiza

a atividade, aumentam as chances de aprendizado sobre a situação e de realização desta, além de criar laços de confiança e consentimento. Este fato é frequentemente reforçado nos documentos.

Fale com a pessoa enquanto a veste e despe, diga o nome das partes do corpo, das roupas, dos lados direito ou esquerdo, as cores e para que elas servem, mostrando e falando – ampliando, desta forma, o conhecimento da pessoa sendo vestida e despida. Sempre posicione as roupas onde essa pessoa possa vê-las. Encoraje a participação, pedindo que ela movimente algum membro ou finalize alguma ação com o intuito de concluir a atividade de vestir ou despir. A comunicação diminui a ansiedade e o constrangimento da situação.

Materiais

Em relação aos materiais ideais a serem buscados na composição do vestuário, entre tecidos e aviamentos que facilitam o vestir e despir das pessoas com mobilidade limitada, foram encontradas as seguintes indicações:

Deve-se utilizar: materiais naturais como o algodão, em roupas e cadarços, por serem macios, permitirem melhor movimentação, boa absorção e regulação térmica, além de escorregarem menos, no caso dos cadarços, e também no contato com a mão de quem os segura. O velcro é um material frequentemente citado como solução de fechamento fácil, em roupas e sapatos. O elástico também é indicado para diferentes soluções, desde a sua utilização nos cós das calças, substituindo fechamentos outros, até sua utilização como cadarço fixo, que possibilita o vestir e despir dos sapatos sem precisar desatá-los.

Deve-se evitar: tecidos sintéticos e inflamáveis, colchetes, correntes, botões pequenos, zíperes e alfinetes. É destacado também o resquício de resíduos de produtos químicos utilizados na lavagem das roupas como agentes fomentadores de irritações cutâneas, sendo necessária atenção a este aspecto, retirando sempre o máximo possível dos resíduos e utilizando produtos hipoalergênicos.

Acessórios assistivos

A utilização de objetos do dia a dia em contextos adaptados é comum entre os documentos. São mencionados travesseiros, a serem utilizados nos joelhos, além da cabeça, para proporcionar suporte; móveis, como mesas e cadeiras ou beiradas de camas, que servem como apoio durante a atividade de vestir e despir; e o uso de uma argola de chaveiros encaixada na ponta dos zíperes muito pequenos, ampliando a superfície para agarrar e movimentar o carrinho na abertura e fechamento. Além destes, também são mencionados os acessórios assistivos, desenvolvidos para facilitar o vestir e despir, como os *dressing sticks* (bastões com garras de metal na ponta que se encaixam nas cavas e argolas das roupas), as calçadeiras de sapatos com cabo longo e os *easy-reachers* (bastões com garras nas pontas que facilitam pegar objetos à distância), quando estes estiverem disponíveis.

Peças do vestuário a serem priorizadas

Devem ser escolhidas roupas que facilitem o vestir, com peças simples e fáceis de manipular, sendo necessário pouco esforço para vesti-las e despi-las, e com tecidos apropriados ao clima. É encorajado estimular a escolha de roupas que indiquem uma identidade própria, sendo aconselhável permitir que a pessoa a ser vestida e despida realize escolhas, quando possível, e não a deixe apenas vestindo fraldas.

As roupas devem ser confortáveis e com modelagens amplas, soltas do corpo, principalmente nos quadris; porém, deve-se observar que dobras nas roupas podem ocasionar escaras. É aconselhado evitar roupas justas, com fechamentos e bolsos traseiros, assim como os chinelos sem apoio no calcanhar. As calças devem ter elástico nas cinturas. A utilização de bolsos frontais é mais acessível para pessoas que permanecem sentadas. Para as peças superiores, como camisetas, camisas, vestidos ou casacos, as aberturas laterais ou frontais são as mais indicadas, de preferência com zíperes, ao invés de botões. Para pessoas com problemas cutâneos é indicada a adaptação do vestuário desmembrando as mangas do corpo da roupa e adaptá-las ao corpo do paciente utilizando velcros ou outro dispositivo de união.

É indicado o uso de sapatos desde o início da infância, facilitando o apoio dos pés no chão e o equilíbrio, tanto sentados quanto em pé, quando possível. Os sapatos devem ser de cano baixo, ter solas leves e emborrachadas antiderrapantes, com elástico na parte superior, ou velcro para o fechamento, sendo fáceis de colocar e retirar. Caso utilize cadarços, dê preferência aos chatos, de algodão ou de elástico. A utilização dos sapatos sem cadarço estilo *slip on* também é recomendada. As meias tubulares são mais indicadas do que as com calcanhar, por sua facilidade no vestir; porém, as meias com dedos e calcanhares coloridos facilitam reconhecer o lado certo do vestir. É necessário observar se os elásticos estão muito apertados.

Manipulação do corpo da pessoa sendo vestida e despida

É necessário acessar o momento de troca com calma e planejamento. Estabelecer uma rotina, a ordem do vestir e da manipulação do corpo do indivíduo pode facilitar a atividade. É indicado observar a ocorrência de indicadores não verbais de desconforto, especialmente em indivíduos incapazes de se comunicar com eficiência, investigando os fatores que aliviam ou pioram a dor (Ferreira; Cruz, 2019).

Manipulação do vestuário durante a atividade

É indicado oferecer as roupas de modo que a pessoa sendo vestida e despida tenha acesso a elas, disponibilizando-as para a escolha. Para facilitar o vestir é indicado:

- a. expandir o decote das peças superiores (camisetas, camisas, vestidos ou casacos) para acomodá-las na cabeça da pessoa sendo vestida e despida, depois de ter vestido as mangas, seguindo a ordem do vestir;
- b. enrolar o topo da meia para facilitar o vestir, e usar um *loop* na parte de trás para ajudar a puxá-la para cima.
- c. Não foram encontradas, na bibliografia consultada, indicações relacionadas às peças inferiores.

Termorregulação das pessoas sendo vestidas e despidas

Alguns indivíduos podem ter comprometida a capacidade de termorregulação ou de comunicação das percepções advindas desta função. Sendo assim, é indicado utilizar uma camada de roupa a mais do que a pessoa cuidadora está acostumada a usar, dependendo do clima, sendo importante estar atento à colocação ou retirada de agasalhos, ao momento em que isso for necessário. Esta informação não foi citada frequentemente, porém é um aspecto importante a ser considerado durante o vestir e despir do outro.

Treinamentos para fomentar a autonomia, aprendizado ou conscientização da atividade, quando possível

Notou-se a importância em estimular a participação das pessoas com mobilidade limitada, quais sejam, nas AVDs, sendo o ato de vestir e despir uma oportunidade para ajudar no desenvolvimento de habilidades e aprendizado sobre o próprio corpo. A comunicação, mencionada anteriormente, estimula o aprendizado e a participação do indivíduo em direção à sua autonomia. É indicado ajudar apenas com o que for necessário, encorajando a pessoa a realizar a última etapa da tarefa, quando possível, disponibilizando as roupas para que possa escolher o que quer vestir, aumentando assim sua autoestima e independência. A pessoa cuidadora deve respeitar a privacidade da pessoa sendo vestida e despida e permitir sua autonomia, quando isso se mostrar possível.

Indicações gerais, pontos importantes a serem observados para a realização da atividade de maneira ideal

As informações destacadas como importantes são, em geral, relativas à comunicação, ao estabelecimento de um ambiente seguro, à ordem do vestir e a avisos sobre a utilização do documento informativo para não substituir a necessidade de um atendimento médico. São indicações gerais, presentes repetidamente:

- a. Ter calma e separar um tempo para a realização da atividade, para que todos os participantes estejam tranquilos para executá-la;
- b. manter a modéstia do indivíduo, evitando despir quando não se mostrar necessário;
- c. manter as portas e cortinas do espaço fechadas durante a atividade de vestir e despir;
- d. manter o conforto térmico do ambiente;
- e. ser gentil com seus movimentos enquanto veste ou despe o outro, puxando as roupas – e não o indivíduo sendo vestido ou despido;
- f. parar a atividade caso não esteja tendo colaboração do indivíduo no momento; ter paciência e aceitação, pois estes podem se cansar facilmente durante a atividade.

Considerações sobre os materiais selecionados

Durante a análise dos conteúdos dos documentos, foram encontradas referências ao treino de habilidades das AVDs, à importância e à influência da participação da família durante o treinamento diário dessas atividades e à ligação entre a escolaridade e a renda dos familiares envolvidos com o indivíduo, como um fator diretamente relacionado à possibilidade de nível de assistência versus o avanço nas habilidades das AVDs (Pereira, 2014).

Alguns dos documentos analisados apresentaram poucas ou insuficientes informações (Silveira *et al.*, 2021), mas foram incluídos, pois os dados coletados geraram informações importantes quando conectados a outros documentos, complementando-os. Alguns documentos apresentam um passo a passo para a execução da tarefa e algumas indicações gerais sobre o vestuário (World Health Organization Rehabilitation Unit, 1993; Barbosa, 2014), enquanto outros abordam a pessoa sendo vestida e despida, seus corpos e necessidades (Silveira *et al.*, 2021; Ferreira; Cruz, 2019).

Os guias para indivíduos com paralisia cerebral foram os que apresentaram melhor detalhamento sobre a manipulação do corpo e a ordem de vestir (World Health Organization Rehabilitation Unit, 1993; Barbosa, 2014). A atividade de vestir foi destacada em dois documentos como uma atividade prática para a autonomia, sendo uma oportunidade para ajudar a pessoa a desenvolver habilidades (Instituto Nacional de Traumatologia e Ortopedia Jamil Haddad, 2016, e Academia Nacional de Cuidados Paliativos, 2012). Os documentos direcionados à comunidade da enfermagem (Ferreira; Cruz, 2019; Academia Nacional De Cuidados Paliativos, 2012) apresentam menos detalhamento de passo a passo para a execução da atividade, focando em aspectos de conforto e privacidade. Já os voltados para terapias ocupacionais ou da reabilitação (World Health Organization Rehabilitation Unit, 1993; South Warwickshire NHS Foundation Trust, 2022) focam na posição dos corpos e na manipulação durante a atividade. Por sua vez, os documentos voltados às pessoas cuidadoras familiares são os que apresentam melhor detalhamento de passo a passo, juntamente com os aspectos mencionados anteriormente (Instituto Nacional de Traumatologia e Ortopedia Jamil Haddad, 2016; Healthnet Cafe, 2022; Brasil, 2008; Silveira *et al.*, 2021).

Considerações sobre o conteúdo dos materiais selecionados

Nos materiais selecionados foram encontrados conteúdos muito relevantes para a AVD de vestir e despír assistido. As repetições mais frequentes neste conteúdo foram:

- a. *Manipulação do corpo*: como lidar com a espasticidade, com a falta de pontos de apoio próprios do corpo e como executar a atividade de maneira ergonomicamente correta em relação aos participantes. Sendo o enrijecimento uma situação corriqueira, orientações sobre a manipulação correta do corpo da pessoa sendo vestida se fazem extremamente relevantes, tornando-se um dos pontos iniciais a serem observados para o vestir do outro.
- b. *Ordem do vestir*: a ordem indicada é vestir o membro ou hemisfério do corpo mais afetado e, posteriormente, o com maior mobilidade, e despír este por último. Sendo, portanto, necessário observar :

Qual parte do corpo é vestida primeiro?

Qual parte da roupa é vestida primeiro?

Qual ação vem em seguida?

- a. *Comunicação*: informar o que está sendo realizado enquanto a atividade é executada, aumentando as chances de aprendizado da pessoa sendo vestida e despida sobre a situação e realização desta.
- b. *Autonomia*: proporcionar engajamento e/ou treinamento da pessoa sendo vestida e despida, para realizar a atividade com maior independência ou auxiliando a pessoa cuidadora durante a atividade.
- c. *Materiais*: quais são os mais indicados para a utilização da pessoa sendo vestida e despida, como tecidos e aviamentos.

Outras perspectivas

Neste estudo, verificou-se que a realização satisfatória da atividade de vestir e despir assistido de pessoas com mobilidade limitada depende da interligação de diversos fatores. Os resultados sugerem que a relação de cuidado depende de vários aspectos: empatia, comunicação, posicionamento dos corpos dos participantes, aspectos da modelagem e dos materiais utilizados no vestuário escolhido, além do ambiente físico destinado à realização da tarefa.

Este trabalho faz contribuições teóricas e práticas, ao proporcionar material de consulta para pessoas que se deparam com a posição de cuidadoras, colaborando com isso para o desenvolvimento de melhores relações de cuidado durante a realização da atividade, além de contribuir tanto para o bem-estar da pessoa cuidada quanto da pessoa cuidadora. Ao apresentar o passo a passo para a realização da tarefa, facilita-se o planejamento das atividades e gera-se abertura para mais investigações dos aspectos listados que colaboram para a realização da atividade de vestir e despir assistido, o que também contribui para a ampliação de conteúdo relativo a aspectos necessários para o desenvolvimento do vestuário adaptativo, facilitando o aprendizado de modelistas, designers e arquitetos, bem como de profissionais da saúde e pessoas cuidadoras familiares

Quanto às limitações, por se tratar de uma pesquisa realizada em bases de dados online, que teve foco em cartilhas e manuais, apesar de contar com documentos acadêmicos disponibilizados às pessoas cuidadoras e ser realizada em um curto período de tempo, foram utilizados arquivos encontrados mais na superfície, enquanto podem estar disponíveis mais pesquisas acadêmicas em formato de teses, dissertações, artigos e livros que não foram consultados. Assim, mais pesquisas podem ser realizadas sobre o tema, consultando arquivos diferentes, que podem adicionar aos resultados da presente pesquisa.

Com estes requisitos em mãos, é possível trabalhar para o desenvolvimento de vestuário adaptativo e espaços de troca que considerem como ponto central as pessoas sendo vestidas e despidas e as pessoas cuidadoras, buscando soluções e inovações a partir das necessidades observadas e relatadas no dia a dia – visando, com isso, disponibilizar de produtos que facilitem a realização da AVD de vestir e despir assistido.

Mais pesquisas podem ser realizadas no campo do design e do vestuário para colaborar com a facilitação do vestir e despir assistido para pessoas com mobilidade limitada,

como o desenvolvimento e compilação de novos materiais e métodos de modelagem do vestuário, que visem soluções adaptativas, diferentes aberturas e fechamentos, além de acessórios assistivos que facilitem a manipulação durante o vestir e despir, e que considerem os usuários como centro do desenvolvimento. Também se faz pertinente a pesquisa no campo da arquitetura e design de interiores, em relação aos ambientes de troca acessíveis e soluções de transporte entre a cadeira de rodas e a cama utilizada para a troca.

Referências

ACADEMIA NACIONAL DE CUIDADOS PALIATIVOS. **Manual de Cuidados Paliativos ANCP**. 2ª ed. São Paulo, 2012.

ARAGÃO, N. L. **Avaliação da capacidade funcional de crianças com paralisia cerebral**. 2018. Monografia (Graduação em Fisioterapia) – Universidade Federal de Sergipe, Lagarto, 2018. 1 CD-ROM.

BARBOSA, J. M. **Orientações sobre cuidados de crianças com paralisia cerebral para cuidadores e profissionais da saúde: um manual prático**. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa. 2014.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. **Diretrizes de atenção à pessoa com paralisia cerebral**. Brasília: Ministério da Saúde, 2014.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Secretaria de Gestão do Trabalho e da Educação na Saúde. **Guia prático do cuidador**. Brasília: Ministério da Saúde, 2008 (Série A. Normas e Manuais Técnicos).

BRASIL. Ministério da Saúde. **Protocolos Clínicos e Diretrizes Terapêuticas - PCDT**, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/protocolos-clinicos-e-diretrizes-terapeuticas-pcdt#d>. Acesso em: 07 jan. 2022.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. **Crescimento da população idosa traz desafios para a garantia de direitos**. Brasília: Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, 5 out. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/outubro/crescimento-da-populacao-idosa-traz-desafios-para-a-garantia-de-direitos>. Acesso em: 13 ago. 2024.

BRASIL, Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. **Brasil tem 18,6 milhões de pessoas com deficiência, indica pesquisa divulgada pelo IBGE e MDHC**. Brasília: Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, 7 jul. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/julho/brasil-tem-18-6-milhoes-de-pessoas-com-deficiencia-indica-pesquisa-divulgada-pelo-ibge-e-mdhc>. Acesso em: 13 ago. 2024.

CIF: Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde / Centro Colaborador da Organização Mundial da Saúde para a Família de Classificações Internacionais em Português (Org.). Coordenação da tradução Cássia Maria Buchalla. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

DUARTE, Y. A. O.; ANDRADE, C. L.; LEBRÃO, M. L. O Índice de Katz na avaliação da funcionalidade dos idosos. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, v. 41, p. 317-325, 2007. DOI: 10.1590/S0080-62342007000200021.

FERREIRA, C. K. S.; CRUZ, I. C. F. C. Prática interprofissional de enfermagem baseada em evidência sobre Déficit no autocuidado para vestir-se em UTI – revisão sistematizada da literatura. **Journal of Specialized Nursing Care**, v. 11, n. 1, p. 1-7, 2019.

FAMILY CAREGIVER ALLIANCE. **Bathing and Dressing** (Caregiver College Video Series). 1996. Disponível em: <https://www.caregiver.org/resource/4-bathing-and-dressing-caregiver-college-video-series>. Acesso em: 07 jan. 2022.

HEALTHNET CAFE. **Day-to-Day Care - General:** Assist in Dressing and Undressing. [s.d.]. Disponível em: http://www.healthnetcafe.com/content/day-to-day_care/general/dressing_and_undressing.html Acesso em: 07 jan. 2022.

INSTITUTO NACIONAL DE TRAUMATOLOGIA E ORTOPEDIA JAMIL HADDAD. **Manual de Orientação PREOCUPC**, 2016. Disponível em: https://www.into.saude.gov.br/images/pdf/cartilhas/atualizadas/4_Higiene-Corporal-e-Vesturio.pdf. Acesso em: 07 jan. 2022.

OPEN CULTURE. **How Women Got Dressed in the 14th & 18th Centuries:** Watch the Very Painstaking Process Get Cinematically Recreated. 2018. Disponível em: <https://www.openculture.com/2018/05/how-women-got-dressed-in-the-14th-18th-centuries.html> Acesso em: 07 jan. 2022

PEREIRA, P. O. **Manual de orientações e cuidados básicos de enfermagem a partir da complexidade de situações problema de clientes com encefalopatia crônica**. 2014. Dissertação (Mestrado Profissional em Enfermagem Assistencial) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

POSSATTO BARBOSA, R. M.; LINHARES, T. G.; KUNZLER, B.; FARIAS, N. C. Métodos de avaliação na criança com paralisia cerebral. **Revista Brasileira Multidisciplinar**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 83-86, 2016. DOI: 10.25061/2527-2675/ReBraM/2016.v19i1.373.

SILVEIRA, A. *et al.* **Cuidado e convívio com pessoas com deficiência:** guia para familiares e cuidadores. Frederico Westphalen: Grafimax, 2021.

SOUTH WARWICKSHIRE UNIVERSITY NHS FOUNDATION TRUST. **Children, Young People and Families occupational Therapy Team Dressing Skills**. [s.d.]. Disponível em: https://www.swft.nhs.uk/application/files/4614/5995/2570/dressing_skills.pdf. Acesso em: 07 jan. 2022.

THE OHIO STATE UNIVERSITY. Wexner Medical Center. **Dressing your baby**. Atualizado em: 24 out. 2023. Disponível em: <https://www.healthwise.net/osumychart/Content/StdDocument.aspx?DOCHWID=acj5767> Acesso em: 07 jan. 2022.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **International Classification of Functioning, Disability and Health – Children and Youth version (ICF-CY)**. World Health Organization, 2006.

WORLD HEALTH ORGANIZATION REHABILITATION UNIT. **Promoting the development of young children with cerebral palsy: a guide for mid-level rehabilitation workers**. World Health Organization, 1993. Disponível em: <https://iris.who.int/handle/10665/62696>. Acesso em: 07 jan. 2022.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Revisor(a) do texto: Luciene Ribeiro dos Santos de Freitas.

Mestra em Design e Arquitetura (FAUUSP). E-mail: lucyene@alumni.usp.br

Los cuerpos y los talles: inclusión y significación de lo corporal en la industria de la moda en Colombia

Corpos e tamanhos: incluso e significação do corpo na industria da moda na Colômbia

Bodies and sizes: inclusion and significance of the body in the fashion industry in Colombia

Angela Liliana Dotor Robayo¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4296-7848>

Diana Piedad Aldana Celis²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9645-9021>

[resumen] La significación del cuerpo y lo corporal indica múltiples aristas, culturales, sociales y contextuales, así el cuerpo y su comunicación funcionan como un sistema semiótico, en este caso el estudio e investigación sobre el cuerpo y lo corporal en relación con el diseño de moda e indumentaria en Colombia, específicamente en Bogotá ha mostrado como la industria y el sector de la moda, pese a su intención y publicidad de inclusión sigue promoviendo los talles y de acuerdo con los estereotipos eurocentristas y norteamericanos, dejando al margen múltiples corporalidades, así los cuerpos plus size, cuerpos diversos y en la vejez no significan igual para el mundo del diseño y la moda en específico, así en este estudio se pueden encontrar signos y prácticas de inclusión, exclusión y significación del cuerpo desde el análisis de los tallajes y los cuerpos en la moda, así tomando perspectiva crítica sobre proceso de diseño para que se piense la corporalidad en sus múltiples dimensiones desde la industria del diseño.

[palabras clave]: **Diseño e inclusión, Moda, Imaginario de Cuerpo, Corporalidad, Talles.**

¹ Doctora en Diseño. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano angelal.dotor@utadeo.edu.co

² Magíster en Psicología de consumidor. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. dianap.aldanac@utadeo.edu.co

[**resumo**] A significação do corpo e do corpóreo indica múltiplas bordas culturais, sociais e contextuais, portanto, o corpo e sua comunicação funcionam como um sistema semiótico; neste caso, o estudo e a pesquisa sobre o corpo e o corpóreo em relação à moda e ao design de roupas na Colômbia, especificamente em Bogotá, mostraram como a indústria e o setor da moda, apesar de sua intenção e publicidade de inclusão, continuam a promover tamanhos de acordo com estereótipos eurocêntricos e norte-americanos, deixando de lado múltiplas corporeidades, ou seja, corpos de tamanhos grandes, corpos diversos e corpos na velhice não significam o mesmo para o mundo do design e da moda especificamente. Assim, neste estudo, podemos encontrar sinais e práticas de inclusão, exclusão e significação do corpo a partir da análise dos tamanhos e dos corpos na moda, adotando assim uma perspectiva crítica sobre o processo de design para pensar a corporeidade em suas múltiplas dimensões a partir da indústria do design.

[**palavras-chave**]: **Design e inclusão, Moda, Imaginário corporal, Corporeidade, Tamanhos.**

[**abstract**] The significance of the body surpasses the corporal indicating multiple edges, cultural, social and contextual, so the body and its communication function as a semiotic system, in this case the study and research on the body and the corporal in relation to fashion and clothing design in Colombia, specifically in Bogota has shown how the industry and the fashion sector, despite its intention and advertising of inclusion continues to promote sizes and according to Eurocentric and North American stereotypes Eurocentric and North American, leaving aside multiple corporealities, so plus size bodies, diverse bodies and in old age do not mean the same for the world of design and fashion specifically, so in this study we can find signs and practices of inclusion, exclusion and significance of the body from the analysis of the sizes and bodies in fashion, thus taking a critical perspective on design process to think the corporeality in its multiple dimensions from the design industry.

[**keywords**]: **Design and inclusion, Fashion, Body Imaginary, Corporeality, Sizes.**

Recebido em: 08-05-2024.

Aprovado em: 12-08-2024.

Introducción

Es el cuerpo la primera forma de identificación y representación de la identidad a través del tiempo, según las etapas del sujeto y las esferas sociales en que se encuentra inmerso. Éste va tomando una dimensión simbólica y cultural que permite la percepción de diferentes significados y la construcción de imaginarios sociales, que pueden ser verdaderos o falsos. En concordancia con Merleau Ponty (1993) es el cuerpo también una construcción social, algo imaginado, construido y modelado, en este sentido, hablar de la indumentaria y la moda con relación al cuerpo, permite ver no solo como se concibe el habitar de un cuerpo en el vestido, sino también permite hallar que cuerpos concibe la moda como parte de su sistema, los factores y signos de inclusión y exclusión.

Con un enfoque metodológico hermenéutico en cuál con instrumentos de la semiótica, la psicología de consumo y el análisis documental, se estableció un estudio sobre cuerpos reales, sus medidas, el contraste con tallajes, publicidades, entrevistas y fotografías para análisis del sentido de la relación cuerpo y tallaje en Colombia.

El estudio ratificó a las tallas pequeñas y medias como las predominantes en el caso de las mujeres y dejó ver como los cuerpos grandes y diversos están fuera del escenario de la moda entendido y determinado por los tallajes propuestos por empresas reconocidas en la cotidianidad Colombina.

De esta forma el estudio, permite entender como el tallaje se convierte en un marco normativo propio para vestir sujetos determinados a partir de mitos de belleza y estereotipos de influencia cultural foránea que definen la clásica silueta de cintura pequeña, cadera y busto prominentes en rangos de tallaje S y M. Este contexto conduce a pensar la relevancia del cuerpo real para el desarrollo de nuevos proyectos vestimentarios de orden industrial y autoral en Colombia, pues resulta no solo un nicho posible de mercado, sino una apertura a voces y corporalidades reales de nuestra región, las cuales abarcan medidas de rangos por fuera de los tallajes actuales y descritas en las tablas 3 y 4 desarrolladas.

Metodología

Este estudio se realizó basado en una investigación de tipo interpretativo, no experimental y transaccional descriptivo, busco especificar propiedades, características y rasgos importantes de las diferentes medidas de cuerpos femeninos. Describió el uso de las tallas de mujeres de Bogotá en Colombia, indagó la incidencia de fallas al aplicar la tabla de medidas usadas por las marcas de acceso popular, y contra las restarlas, con las medidas corporales reales de la población de mujeres estudiadas, tomando como variables la edad, el conocimiento de la población sustraída sobre su talla y su tipo de cuerpo (Hernández et al., 2010).

Para éste propósito de estudio, de manera complementaria se tuvo en cuenta la metodología de orden semiótico discursivo, para comprender, organizar e interpretar los diferentes discursos visuales del cuerpo en publicidades, así comprender estas como estructuras semiótico discursivas.

El diseño, se realizó mediante un enfoque mixto, correspondiente al proceso de formulación y recolección de datos cuantitativos y cualitativos mediante observación directa, cuestionarios, entrevistas, tomas de medidas, análisis de tallajes y publicidades.

La población estudiada fue de mujeres mayores de 18 años y de más de 40 años de la ciudad de Bogotá y Medellín por ser ciudades que concentran mujeres de todas partes de Colombia, las cuales debían estar entre la talla 6 a la talla 14 y tallas grandes de la talla 18 a la 24 con una equivalencia de tallas entre la XS y la talla 6XL, la muestra se hizo de manera aleatoria, en diferentes centros comerciales e instituciones educativas.

El muestreo se realizó mediante una población aleatoria correspondiente a los criterios de talla y medida en edades específicas que nos permitió analizar datos del estudio, que consistió en indagar las medidas de las tablas de tallaje respecto a los cuerpos actuales.

Este tipo de muestreo, probabilístico aleatorio simple se tomó para la fase cuantitativa, para garantizar la menor intervención de los criterios de los investigadores en la muestra. Se eligió al azar la población para la toma de medidas, se seleccionaron diferentes centros comerciales de la ciudad de Bogotá y Medellín, se midieron 132 mujeres de diferentes tallas entre las tallas 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24 y 26 y una equivalencia de XS, S, M, L, XL, XXL, 3XL, 4XL, 5XL Y 6XL de manera análoga respetando el proceso de toma de medidas corporales, mientras que para la fase cualitativa fue no probabilístico, se escogieron tres empresas a entrevistar, a las que se aplicó entrevistas a profundidad. La primera empresa fue OFF CORSS, la segunda MONASTERY y la tercera EL HUECO.

Según el aporte de Fontanille sobre la publicidad como práctica semiótica se consideró este enfoque para analizar unidades como fotografías y publicidad instancias cómo la espacialidad, distribución de la imagen, enunciados, y el contexto y situación, donde la corporalidad, la edad, la pose, la gestualidad, la raza definen roles y narrativas sobre el sujeto así este complejo sígnico se articula a la narrativa construida como imaginario de sujeto modelo y modelador en la moda.

Dicho lo anterior y basados en el estudio de Fontanille se trabajó sobre una matriz relacional así:

TABLA 1

Unidad de análisis	Instancia de análisis	Articulación de narrativa u objeto de discurso
--------------------	-----------------------	--

La identidad a través del vestir

Hablar de identidad a través de vestir es tocar las experiencias de vida, los propósitos sociales, así mismo sus posibilidades de ser y de acceder, para Judith Butler, la identidad es en una construcción social y performativa del individuo y parte del género (Butler, 1990). En este sentido el ser es tanto su posibilidad de hacer, de actuar y ser escuchado.

En esta línea de pensamiento, la identidad del sujeto se forja a través de sus influencias familiares, religiosas, culturales, en las cuales si bien es permeado por instituciones y culturas, existen rasgos de personalidad que marcan diferencia y lo definen en sus modos de actuar y con ello se afianzan expresiones como los modos de vestir, en esta perspectiva de entenderse y descubrirse como un sujeto lleno de entidades y valores que también comunica a su contexto social, en concordancia con lo planteado por Joanne Entwistle:

“La ropa es una experiencia íntima del cuerpo y una presentación pública del mismo. Moverse en la frontera entre el yo y los demás es la interfase entre el individuo y el mundo social, el punto de encuentro entre lo privado y lo público” (Entwistle, 2002, p. 12).

El enfoque de identidad a través del vestir, incluye múltiples búsquedas que van desde lo sensible y cotidiano de la condición humana, hasta lo jerárquico del mundo social, de acuerdo con diferentes visiones sobre la actualidad de un mundo que sigue una política capitalista, con una carga simbólica vigente del vestido imbricada en una silenciosa pero sostenida política de apariencias (Saulquin, 2015), las identidades pueden llegar a ser líquidas como sugiere Bauman (2016), performáticas y cada vez menos estáticas y rígidas. Con esta mirada es la identidad efecto de una historia y mirada individual conjugada con su esfera cultural.

Comprender la realidad de los sujetos y su construcción de identidad a través del vestir es permitir ver cómo es su relación con el mundo social, y su percepción de sí mismo en complemento con su necesidad de mundo privado, en esta perspectiva como indica Nicola Squicciarino el vestido de alguna forma habla del sujeto y su expresión de identidad.

El vestido en su intersección con la identidad es un campo dinámico y multifacético que refleja las complejas relaciones entre lo individual y lo colectivo, lo personal y lo social, que, si bien, podría establecerse en un mismo conjunto, permite articular narrativas de identidad fluidas y performativas, reflejando las tensiones y contradicciones de un mundo en cambio. Este enfoque invita a reflexionar sobre cómo los imaginarios del vestir influyen en las percepciones y comportamientos, revelando las profundas conexiones entre la apariencia, la identidad y el poder en la vida cotidiana.

Imaginarios de la moda y el cuerpo en la vanguardia.

Hablar de imaginarios es hablar de la percepción e imagen que un colectivo sobre otro u otros (Silva, 2016), parte de la comprensión de las otredades se da a través de las imágenes que se construyen sobre los individuos y las instituciones, los discursos y las cosas, así como se indica en (Flores; Dotor, 2023) posiblemente en esos imaginarios se pueda encontrar con un “remix” de posibilidades desde lo estético y visual a lo vivido como imaginario en la moda.

Es de resaltar que los imaginarios de la moda, en Colombia y en diferentes lugares del mundo se centran en la visión del lujo, la belleza y la frivolidad marcada derivados de las pasarelas y exclusividad de las marcas y las personas influyentes asociadas a ella; con estas prácticas la moda seguramente es de los campos de mayor exclusión por el cierre de accesibilidad en principio por los costos de la exclusividad.

Para la difusión de la moda, es fundamental entender el papel de los medios de comunicación, así revistas, blogs de moda, ahora redes sociales, donde a través de la imagen se construyen los estereotipos como agentes modelizantes de cuerpos, estilos y sociedades, sobre los cuales el consumidor plantea un modo de vestir y muchas veces de actuar, así los medios resultan un actor fundamental y protagónico en la imagen y construcción de imaginarios de la moda y los cuerpos.

En esta panorámica sobre qué comunica la moda, existen imaginarios y estereotipos cuyo efecto social es de tendencia y tensión. Después de estudiar la revisión sobre el cuerpo y la mujer hechos por (Dotor, 2021) Las tensiones de la imagen de mujer en la moda colombiana se puede entender como existen parámetros corporales y publicitarios que afianzan los imaginarios, arquetipos y los estereotipos de belleza.

El caso de la moda colombiana y su industria colombiana, existen algunas tendencias y estereotipos de cuerpos de mujer asociados a la belleza y el prestigio, el primero permite ver cómo el estereotipo de corporalidad y belleza se ha centrado en mujeres jóvenes, delgadas, con rasgos de docilidad, y sensualización, también muy cercano a posturas poses y miradas en la publicidad que muchas veces sugieren más la venta de la modelo y su docilidad, no la publicidad del indumento mismo, como en el caso de los jeans en Colombia.

El segundo estereotipo de corporalidad se ha centrado en mujeres con múltiples cirugías estéticas, así es clara a la voluptuosidad el busto y la cola como signos de inclusión y belleza en las publicidades.

El tercero el lujo y la sofisticación de las elites, así cuerpos delgados, derechos, perfectos, tomando la obesidad y la vejez como signos de cuerpos excluidos.

Esta concepción de la belleza tiene efectos devastadores en la forma en que las mujeres perciben su propio valor y lugar en la sociedad. Las mujeres que no se ajustan a estos estándares pueden experimentar, en algunos casos, sentimientos de vergüenza, exclusión y baja autoestima, lo que a su vez puede influir en su participación en la vida social, profesional y personal. Además, estos aspectos perpetúan una visión de la belleza que es inalcanzable y excluyente, reforzando las desigualdades sociales y económicas.

Inclusión y cuerpos fuera del imaginario de la moda

El fenómeno de frialdad de la moda justificado en su imaginario de estilo y el poder del lujo construido por diferentes diseñadores y emporios de moda afianza el mito de la belleza expuesto por Naomi Woolf (1992), en el cual se desplaza y se pone al margen a múltiple sujetos y cuerpos por su edad, tipología de cuerpo y color de piel de una manera casi cruel por no estar bajo los estándares o cánones de belleza construida como parte fundamental del imaginario social de la moda.

En este sentido en diferentes sociedades en principio con mayor fuerza en Europa y Estados Unidos, seguramente influenciadas por la emergencia del feminismo y las reivindicaciones de género, han fomentado reclamaciones por la reducción de las mujeres al cuerpo, a partes de su cuerpo ó a su belleza.

Con esta mirada que solicita y crítica la no inclusión, el rechazo, el racismo y la segregación de la moda, así como el efecto de diferentes discursos en su mayoría de dominación masculina, capitalistas y coloniales evidenciados en las publicidades pasarelas y medios, emergen coherente con lo anteriormente descrito, luchas, reclamaciones y reivindicaciones a través de diferentes campañas y manifestaciones que promueven las resignificaciones de los cuerpos, los géneros a través de la inclusión, como el caso del *Body Positive* y el diseño para todos.

En el primer caso en el *body positive* aplicado a la moda, ha mostrado y obligado a marcas y publicidades a incluir, aceptar y promover cuerpos y esto ha fomentado buenas prácticas en la industria, en el segundo caso, el diseño universal se centra en necesidades

específicas de los usuarios, así se dirige a la construcción de indumentaria funcional que considera la producción por nichos especializados, generando posibilidades de acceso importantes pero a la vez limitadas y de solución prácticamente sobre demanda.

IMAGEN 1 . ESCANEO DE CUERPO TALLA GRANDE



FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.

Hallazgos sobre talles y toma de medidas en Colombia

Para el estudio de tallas, se realizó previamente un cuestionario donde se determinan las medidas que son relevantes y que pueden dar cuenta de una posible estandarización general de las medidas reales, en contraste con lo que el mercado propone y la industria productiva ha determinado, según la NTC-ISO 9000 “*confirmación metrológica; conjunto de operaciones necesarias para asegurar que el equipo de medición cumple con los requisitos*” se entrena concienzudamente al equipo que realizará el proceso, no solo desde la parte técnica requerida, sino desde la parte de los principios éticos, el respeto a la integridad del ser humano y a la dignidad de la persona, preservando su bienestar físico y psicológico, teniendo en cuenta que los intereses de la investigación no deben prevalecer sobre el ser humano (Albornoz et al,2003).

El trabajo de campo determinó que las tablas de tallaje que se suele utilizar a nivel nacional no concuerdan con la realidad de las medidas de los usuarios, como es el caso de la marca internacional ZARA una de las más usadas en el país, caso en el cual el tallaje comunicado y sus medidas generaliza cuerpos y omite medidas de largos y verticales, centrándose en las medidas horizontales:

FIGURA 1- TABLA DE MEDIDAS PARA PRENDAS SUPERIORES.
MARCA ZARA PARA: *BLUSAS, BLUSONES Y BODY*

Talla	XXS	XS	S	M	L	XL
Pecho (cm)	80	82	86	90	96	102
Cintura (cm)	58	62	66	70	76	82
Cadera (cm)	86	90	94	98	104	110

FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA A PARTIR DE LO COMUNICADO POR LA MARCA.

De igual manera pasa con el tallaje comunicado por la marca nacional STUDIO F que describe las medidas superiores así:

FIGURA 2- TABLA DE MEDIDAS PARA PRENDAS SUPERIORES. MARCA STUDIO F
BLUSAS, BLUSONES Y BODYS

Talla	XS	S	M	L	XL	XXL
Busto	86-88	90-92	94-96	98-100	102-104	106-108
Cintura	64-66	68-70	72-74	76-78	80-82	84-86

FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA A PARTIR DE LO COMUNICADO POR LA MARCA.

Lo anterior demuestra que, aunque ambas marcas venden ropa exterior femenina para un segmento similar, sus medidas difieren claramente, teniendo rangos y amplitudes que permiten ver que la marca nacional toma en cuenta una corporalidad más grande, al analizar las de la población estudiada (Ver Tabla 1.), con la información recogida se organizan los datos por tallas, se verifica la distancia entre la medida más baja y la más alta (DT), se identifica la moda, y la desviación estándar (SD).

FIGURA 3- MEDIDAS TALLAJE FEMENINA INFERIOR.

Talla	Estadísticos	Contorno de Cintura	Contorno de Cadera	Contorno de Intercadera	Largo de Tiro	Largo de Rodilla	Largo total
6 n=19	m(DT)	69,64(5,65)	90,99(4,53)	88,34(4,51)	29,74(2,79)	60,80(4,65)	99,98(4,70)
	Moda	68	97	87	32	62	103
	Min-Max	60.5-83.7	83-98	81-96	25-35	51-69	91-106.5
8 n=23	m(SD)	77,38(9,19)	97,84(6,94)	92,83(7,05)	33,01(3,69)	62,54(6,38)	102,32(7,04)
	Moda	75	99	96	33	54	91
	Min-Max	65-99,5	86-97,85	82,5-92,83	27-39	52-74	91-115
10 n=23	m(SD)	83,49(7,82)	101,91(5,12)	93,14(15,71)	30,72(4,40)	60,73(7,14)	99,26(5,95)
	Moda	80	99	101	23	62	102
	Min-Max	68-80	90,5-111,5	90-110,5	23-39	42-71	89-109
12 n=25	m(SD)	88,04(8,63)	107,68(6,36)	101,57(6,82)	29,79(4,30)	59,86(6,42)	101,82(5,99)
	Moda	78	99	99,5	31	62	100
	Min-Max	72-104	95-123	87-112	20-35	46-71	89-119
14 n=21	m(SD)	95,99(9,46)	113,34(7,999)	105,97(7,81)	-	62,37(6,84)	101,34(9,07)
	Moda	90	115	99	-	64	104
	Min-Max	77-113	98-130	94-125	-	51-80,5	86-128
16 n=12	m(SD)	105,33(12,11)	125,08(11,93)	115,08(14,96)	-	62,18(3,02)	112,85(19,59)
	Moda	103	-	-	27	62	-
	Min-Max	88-131	105-139	94-136	27-27,8	57-67	92-145
18 n=7	m(SD)	95,78(10,66)	119,14(3,48)	107,71(4,68)	27,82(0,43)	62,42(0,97)	103,71(2,56)
	Moda	.	122	107	28	62	-
	Min-Max	86-116	112-122	103-117	27-28,3	61-64	100-107
20 n=5	m(SD)	114,2(2,11)	126,98(4,51)	109,5(5,59)	28,1(0,91)	63,2(0,83)	105,2(2,16)
	Moda	-	-	-	-	63	105
	Min-Max	108-120	119,9-132	102-116	27-29,5	62-64	102-108
22 n=4	m(SD)	120,25(5,18)	133,62(5,99)	121,33(8,02)	28,82(1,45)	63,25(0,95)	104,75(0,5)
	Moda	118	-	-	28	64	105
	Min-Max	117-128	128,5-141	113-129	28-31	62-64	104-105

FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

En varias tallas, pero tomando como ejemplo el caso de la talla 6, el contorno de cintura oscila entre 60.5 y 83.7, lo que indica una diferencia de 23.2 centímetros entre el valor mínimo y máximo para esa talla específica, dato inverosímil con respecto a la moda que fue de 68 centímetros, Similarmente, en la talla 22, el contorno de cadera varía desde 128.5 hasta 141 centímetros, lo que refleja una diferencia de 12.5 centímetros entre el mínimo y el máximo. Estas diferencias tan notorias indican que las medidas que las mujeres tienen de su cuerpo, no son las mismas que dicen tener, realidad que indica, la creencia de las usuarias de querer permanecer en una talla que varía de la real, se puede afirmar que la regla que existe en los sistemas de patronaje con respecto a las tallas grandes, de que la diferencia entre talla y talla es de 6cms en contorno, queda en duda pues el estudio indica que puede llegar en la media, hasta en 8 centímetros de diferencia.

Además, al observar las desviaciones estándar (SD) en cada medida, se confirma la alta variabilidad. Por ejemplo, en el contorno de cintura, las desviaciones estándar van desde 2.11 hasta 10.66, lo que indica que la dispersión de los datos es considerable en todas las tallas. Estos datos son valiosos para comprender la morfología de mujeres en diferentes tallas y son útiles para la elaboración de tablas de medidas, la ejecución de patronaje, el diseño de prendas y productos ergonómicos.

En cuanto al rango etario, éste revela patrones específicos en las medidas corporales, proporcionando una visión detallada de cómo evolucionan estas dimensiones a lo largo del tiempo. Este análisis permite comprender mejor las variaciones morfológicas en mujeres de diferentes edades, lo cual es crucial para el diseño de prendas y productos adaptados a las necesidades específicas de cada grupo etario (Ver tabla 2).

FIGURA 4 MEDIDAS TALLAJE FEMENINO INFERIOR POR EDADES

Talla	Contorno de Cintura			Contorno de Cadera			Contorno de Intercadera			Largo de Tiro			Largo de Rodilla		
	M (DT)			M (DT)			M (DT)			M (DT)			M (DT)		
	18-29	30-40	+41	18-29	30-40	+41	18-29	30-40	+41	18-29	30-40	+41	18-29	30-40	+41
6	68,67 (4,98)	f=66,5	75,56 (12,52)	89,43 (3,70)	f=97	96,83 (1,10)	86,99 (3,65)	-	94,66 (36,95)	29,23 (2,81)	-	32,16 (18,90)	60,05 (4,74)	f=62,00	64,16 (20,72)
8	72,59 (5,26)	81,88 (8,43)	90,88 (5,98)	95,60 (6,66)	102,50 (4,80)	101,63 (7,16)	89,52 (4,74)	102,00 (1,41)	99,00 (7,35)	32,52 (4,04)	36,50 (5,54)	32,88 (1,84)	62,47 (7,07)	63,38 (5,94)	62,00 (5,35)
10	77,98 (5,67)	87,68 (7,63)	90,25 (2,72)	101,77 (4,62)	103,06 (4,49)	100 (8,65)	96,25 (3,76)	96 (5,08)	98,07 (8,78)	32,66 (3,16)	28,75 (6,75)	28,32 (3,64)	62,81 (6,24)	57,5 (8,94)	61,5 (5,50)
12	82,12 (6,23)	92,18 (9,11)	90,4 (4,72)	108,21 (5,09)	106,81 (5,26)	110,5 (9,84)	99,33 (5,77)	103 (7,33)	104,73 (9,36)	30,28 (4,30)	31,07 (3,16)	25,5 (7,77)	62,25 (7,00)	59,31 (5,25)	55,8 (6,87)
14	90,83 (11,22)	93,14 (8,16)	101,12 (7,80)	111,33 (9,74)	115,42 (9,76)	112,43 (6,63)	96,5 (2,5)	108,57 (9,28)	106,78 (5,62)	-	-	-	67,16 (9,64)	61,71 (6,04)	62,87 (5,64)
16	92	98 (7,07)	110 (11,89)	125,5	130 (5,65)	123,38 (14,42)	109,5	108,65 (2,33)	118,16 (17,97)	-	-	-	60,1	62,3 (3,81)	62,5 (3,27)
18	93,33 (7,76)	102,5 (19,09)	94,25 (8,31)	119 (1)	117 (7,07)	121,5 (0,70)	108 (7,81)	106,5 (0,70)	108,5 (2,12)	27,66 (0,57)	27,9 (0,56)	28	62,66 (0,57)	61,5 (0,70)	63 (1,41)
20	111,5 (4,94)	116 (5,29)	-	130,5 (2,12)	124,63 (4,21)	-	115 (1,41)	105,83 (3,32)	-	27,65 (0,91)	28,4 (0,96)	-	63,5 (0,70)	63 (1)	-
22	f=117	-	121,33 (5,77)	141	-	131,16 (4,19)	129	-	82,1 (61,47)	28,3	-	29 (1,73)	64	-	63 (1)

FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

Nota: Se presenta la media y desviación típica de la mayoría de los datos.

Para casos de n=1 se presenta la frecuencia.

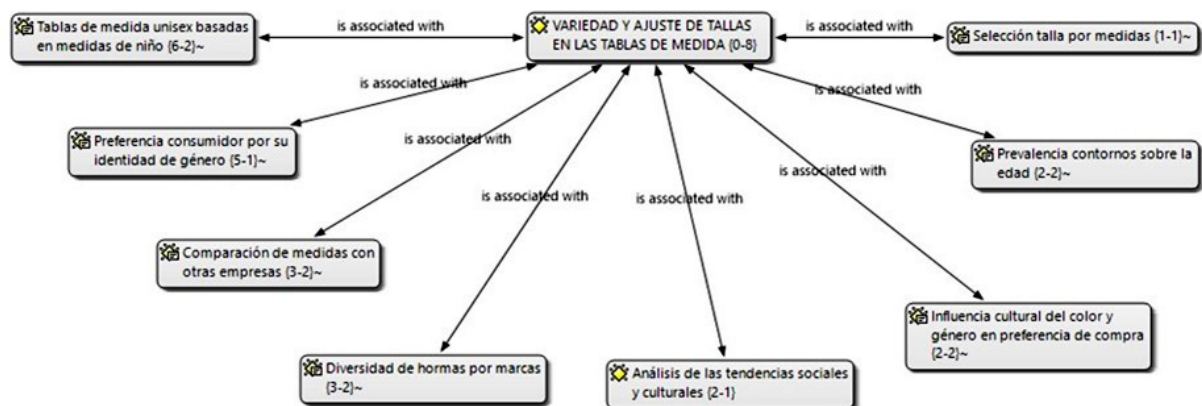
Es importante comprender que los cuerpos medidos diferían con respecto a la zona de la cual era originario el participante, sin embargo, prevaleció la fuerte diferencia de contorno de busto y cadera de otras zonas con respecto a la ciudad de Bogotá, por tener más

volumen, en cuanto a la utilización de hormas internacionales, las participantes son conscientes de la colonización de éstas tallas, al asumir que en Colombia son una talla y en marcas internacionales son otra, asumiéndolo como un fenómeno normal.

Para el enfoque cualitativo, se aplicó la metodología de la teoría fundamentada (Strauss, 2002). Esta metodología se seleccionó para generar teoría a partir de datos obtenidos sistemáticamente, para identificar categorías y conceptos relacionados con el tallaje en la moda, así como las condiciones y consecuencias asociadas a este aspecto en el contexto colombiano. Para el análisis se agrupó la información en una serie de códigos que permiten entender las percepciones recogidas.

El análisis mostró una diversidad de sentidos asociados con la variedad y ajuste de tallas en las tablas de medidas, reflejando distintos aspectos que influyen en la selección y adaptabilidad de las prendas a diferentes tipos de cuerpos y preferencias de los consumidores (figura 1), pero sobre todo en la significación y sentido que se le asigna a los talles y que arroja posibilidades de profundización de este estudio.

FIGURA 5. RED SEMATICA DE VARIEDAD Y AJUSTE E TALLAS EN LAS TABLAS DE MEDIDAS



FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

Dentro del análisis se identificó cómo las personas con identidades de género diversas eligen prendas de vestir que son más anchas y desestructuradas, como camisetas, pantalones anchos y buzos *oversize* una o dos tallas por encima. Estas preferencias de estilo y vestimenta pueden influir en la elección de tallas más grandes para adaptarse a la forma de vestir y expresión de género de quienes se identifican como diversos, fluidos y “elles”. Esta interpretación destaca la importancia de considerar la diversidad de identidades de género al diseñar y fabricar prendas de vestir, así como al establecer las tallas en las tablas de medidas.

Las empresas deben ser conscientes de estas preferencias y adaptar sus tablas de medidas para satisfacer las necesidades y preferencias de todos sus clientes, independiente de su identidad de género. Esto da pie a la inclusión de tallas más anchas y desestructuradas, y a la consideración de medidas corporales que no se ajusten a las normas tradicionales de género.

Por otro lado, se encontró que las empresas han llevado a cabo comparaciones entre su tabla de medidas y las de otras marcas, tanto a nivel nacional como internacional. Este análisis reveló que las medidas de las empresas nacionales son más grandes que las de otras

marcas, aunque se dejó claro que es casi inexistente la venta de prendas de tallas grandes, lo que indica que sí hay un esfuerzo en el estudio de talles, pero el estándar de calidad competitivo en sus tablas de medidas no muestra la inclusión de diversidades corporales y se reitera la marginación de cuerpos grandes en la oferta de productos.

Como parte fundamental para el contraste del estudio, se discutió la diversidad de formas corporales y las preferencias de ajuste entre las personas, y esto presenta un desafío para la empresa en cuanto a percepción del cuerpo y ajuste de tallas. Se sugiere la necesidad de adaptar las tablas de medidas para satisfacer una gama más amplia de formas y preferencias corporales, lo que puede mejorar la satisfacción del cliente y la adecuación de las prendas.

Se reconoció la influencia cultural del color y género en la preferencia de compra de prendas, sugiriendo que las tablas de medidas y las prendas diseñadas deben considerar estas percepciones para garantizar la satisfacción del cliente.

Se destacó la importancia de las medidas de contorno sobre la edad en la selección adecuada de prendas, subrayando que la edad puede ser un factor importante pero menos relevante en comparación con las medidas reales del contorno corporal de la persona al elegir la talla de una prenda. Esto resalta la necesidad de enfocarse en las medidas corporales para garantizar un ajuste adecuado de las prendas.

En estos resultados se ven la variedad y ajuste de las tallas en las tablas de medidas, destacando la importancia de considerar aspectos como género, preferencias de ajuste, influencias culturales y medidas corporales reales para garantizar tanto la satisfacción del cliente como su bienestar físico y mental mediante la adecuación de las prendas ofrecidas.

Conclusiones

Este estudio evidenció que los tallajes omiten realidades corporales tanto en la industria como en el sector académico, siendo el tallaje un dispositivo que contribuye a la construcción de modelos que parten de la instancia material al espacio simbólico.

Se puede concluir que los tallajes estudiados aportan a la modelización y colonización desde lo corporal, pues toman las medidas como elementos de belleza, afirmando estereotipos que reducen aspectos de mayor importancia como la personalidad y la cultura continuando la idea frívola de la moda y su superioridad estética.

Es determinante afirmar que las medidas son un factor de exclusión en el diseño, y el tallaje ejemplifica cómo las empresas definen sus imaginarios de usuario y belleza corporal a través de este y sus publicidades.

En aspectos técnicos del vestido, el diseño de producto se basa en medidas horizontales escalables, lo anterior muestra cómo el usuario debe resolver las alturas o largos de la indumentaria, ya sea en el vestir o en los ajustes que deba necesitar la prenda.

Los tallajes permiten ver que no hay mediaciones de medidas para usuarios transgénero o sin género, así los usuarios resuelven aspectos técnicos como el ajuste con la silueta que más se acerque a su gusto y corporalidad.

VARIABLES como la edad, las tipologías y siluetas corporales locales, no son tenidas en cuenta a profundidad, así las empresas no toman en cuenta dichas características pues las consideran no necesarias para un cuadro de tallas genérico.

Así las publicidades y campañas actuales frente a la inclusión y *body positive* estén en auge, la realidad es que las empresas no se comprometen con la producción de indumentaria para cuerpos grandes por costos, estudio de hormas y en teoría por la escasa demanda.

Se evidenció que la indumentaria de tallas grandes no tiene la diversidad de estilos y oferta como la existente en tallas básicas y pequeñas, afirmando el imaginario que las personas de talla grande suelen mejorar su apariencia por medio de estrategias de diseño tales como colores oscuros, largos que no partan la figura, diseños que no tengan estampaciones de tamaños grandes, ni con colores claros y vibrantes, imaginario que a su vez evidencia la falta de especialización en diseño para cuerpos grandes.

La proporción de elevación de escalado entre tallas en cuerpos es de 2 cm lo que indica un rango de diferencia entre tallas de 8 mientras que, en los tallajes es de 1,5 cm, es decir 6 cm de contorno entre tallas, haciendo que la talla nominal sea más pequeña de lo que debiera ser para un cuerpo real.

En cuanto a los instrumentos y metodologías de medición corporal como escáneres y cámaras, funcionan muy bien para entender las tipologías, pero sigue siendo el metro un instrumento certero para la toma de medidas para indumentaria.

Bibliografía:

ALBORNOZ, C. et al. **Aspectos éticos de la investigación clínica en seres humanos.** *Humanidades Médicas*, v. 3, 2003. Disponible en: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-81202003000200003&lng=es&tlng=es

APARICIO MARTÍN, E. **Los medios de comunicación en la violencia contra las mujeres: el paradigma de la delgadez.** *Historia y Comunicación Social*, v. 20, n. 1, p. 107-119, 2015. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2015.v20.n1.49550

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**, México, Gandhi, 2016

BUTLER, J. **El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad.** Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.

BUTLER, J. **Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo.** Buenos Aires: Paidós, 1993.

BUTLER, J. **Deshacer del género: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo.** Barcelona: Paidós, 2006

DUBET, F. **De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto.** *Estudios Sociológicos*, 1989.

DOTOR ROBAYO, A. L. **Las tensiones de la imagen de mujer en la moda Colombiana (1990-2000): Un análisis de la representación de la publicidad en la década de 1990.** *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, n. 129, 2021. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi129.4873>

FLOREZ PORTELA, L. A.; DOTOR ROBAYO, A. L. **La trama de la carrera séptima de Bogotá, relatos del tejido popular, personas, vestidos y supervivencia.** *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, n. 186, 2023. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi186.9258>

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION. **Quality management systems-fundamentals and vocabulary (ISO 9000:2015).** 2015.

UC FOCIL, N.; RODRÍGUEZ OCAÑA, M.A. **El uso del body positive en las campañas de moda y su influencia en la autoestima de las mujeres.** *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, v. 6, n. 6, p. 4218-4236, 2022. DOI: https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v6i6.3770

GALICIA ISASMENDI, B. **Positividad Corporal en la moda ¿estrategia de mercado o inclusión?, acercamiento desde la percepción de hombres y mujeres mexicanas.** *La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere*, n. 24, 2022. DOI: <https://doi.org/10.6093/1827-9198/8920>

HERNÁNDEZ, R.; FERNÁNDEZ, C.; BAPTISTA, M. **Metodología de la Investigación.** México: McGraw Hill, Quinta Edición, 2010.

ENTWISTLE, J. **El cuerpo y la moda: Una visión sociológica.** Barcelona: Paidós Contexto, 2002.

LE BRETON, D. **La sociología del cuerpo.** Buenos Aires: Nueva Visión. 2002

LE BRETON, D. **Antropología del cuerpo y modernidad.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción.** Buenos Aires: Planeta, 1993.

SQUICCIARINO, N. **El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria.** España: CATEDRA signo e imagen, 2012. 224p

SILVA, A. **Imaginaris urbanos: cultura y comunicación urbana.** Bogotá: Mundo Editores, 2006.

TOLEDO, M. **Sobre la construcción identitaria**. *Atenea (Concepción)*, n. 506, p. 43-56, 2012. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622012000200004>

STRAUSS, A.; CORBIN, J. **Bases de la investigación cualitativa**. Técnicas procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Bogotá: CONTUS-Editorial Universidad de Antioquia, 2002.

WOLF, N.; ROYO, L.M. **El mito de la belleza**. *Debate Feminista*, 5, 1992.

OTERO, N.; PELLIMUE, C. **Estudio Analítico de cuadros de Tallas**. 2006. <https://digitk.areandina.edu.co/bitstream/handle/areandina/4299/Trabajo%20de%20grado.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Revisora del texto: Jenny Lorena Nieto email: jennyl.nietop@utadeo.edu.co ; referenciabib@utadeo.edu.co

A abordagem da deficiência no design de moda: revisão integrativa em artigos de periódicos brasileiros

The approach of disability in fashion design: an integrative review of papers from Brazilian journals

Iana Uliana Perez¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9219-0363>

Suzana Barreto Martins²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4574-2441>

[[resumo](#)] A inclusão social integra os preceitos do design contemporâneo, sendo pautada pelas abordagens do design inclusivo e do design universal. Em razão disso, as pesquisas em design de moda têm considerado a inclusão de pessoas com deficiência. Contudo, a pesquisa científica em geral tem sido marcada por perspectivas que contribuem para a discriminação de pessoas com deficiência. Por isso, coloca-se a seguinte questão: como as pesquisas brasileiras em design de moda têm abordado a deficiência? Para respondê-la, este artigo apresenta revisão bibliográfica integrativa com objetivo de verificar como os artigos publicados em periódicos brasileiros de moda e design têm abordado a deficiência na área do design de moda. Após buscas em 14 periódicos, foram identificados 25 artigos, os quais foram analisados tendo como principal referência a área de estudos sobre deficiência. Como resultado, foram identificadas suas principais ênfases e lacunas, considerando: tipo de deficiência; público; método; participação de pessoas com deficiência; termos sobre deficiência utilizados; abordagem da deficiência; abordagem de moda e design; dimensões da acessibilidade. Frente aos resultados, considera-se a necessidade de maior aproximação entre as áreas de design de moda e estudos sobre deficiência para aprimorar teorias e práticas relacionadas ao design inclusivo, para efetivamente promover a acessibilidade e inclusão social de pessoas com deficiência no âmbito da moda.

[[palavras-chave](#)] **Acessibilidade. Design inclusivo. Design Universal. Estudos sobre deficiência. Inclusão social.**

¹ Doutora em Design pela Universidade Estadual Paulista. Professora de Design de Moda no Centro Universitário Sagrado Coração. Pessoa com deficiência visual (baixa visão). E-mail: iana.ulie@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7032553306249218>

² Doutora em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora aposentada de Design de Moda na Universidade Estadual de Londrina. Email: suzanabarretomartins@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0071417904869981>

[abstract] Social inclusion integrates the contemporary design precepts, guided by the inclusive design and universal design approaches. Because of this, research in fashion design has considered people with disability inclusion. However, general scientific research has been marked by perspectives that contribute to the discrimination of people with disabilities. Therefore, the following question arises: how the Brazilian research in fashion design has addressed disability? To answer this question, this article presents an integrative bibliographic review to verify how articles published in Brazilian journals about fashion and design have addressed disability in the fashion design area. After searches in 14 journals, 25 papers were identified, which were analyzed using the disability studies area as a central reference. As a result, the papers' emphases and gaps were identified, considering disability type, public, method, participation of people with disability, disability terms, disability approach, approach to fashion and design, and accessibility dimensions. Given the results, we consider the need for greater rapprochement between the areas of fashion design and disability studies to improve theories and practices related to inclusive design to effectively promote accessibility and social inclusion of people with disabilities in the fashion context.

[keywords] **Accessibility. Inclusive Design. Universal Design. Disability studies. Social Inclusion.**

Recebido em: 02-05-2024.

Aprovado em: 22-07-2024.

Introdução

A inclusão social é uma pauta recorrente na contemporaneidade, fruto de anos de luta de diversos grupos sociais histórica e sistematicamente marginalizados por marcadores sociais como raça, gênero e sexualidade. A deficiência é um marcador à parte, pois costuma predominar em relação aos outros, invisibilizando-os e reforçando os mecanismos de exclusão social (Ignarra; Saga, 2022; Lorandi; Gesser, 2023). Por isso, é importante abordar a deficiência quando se trata de inclusão social. Nesse sentido, estudos nas áreas de moda e design têm se dedicado ao tema da inclusão de pessoas com deficiência nos últimos anos. Afinal, a compreensão do ser humano em sua complexidade é uma das características do design contemporâneo, que se preocupa com a plena participação e inclusão da diversidade humana nos seus diferentes âmbitos de atuação (Guimarães; Moura; Domiciano, 2022).

Contudo, a produção científica em diversas áreas do conhecimento adotou por décadas abordagens que contribuem para a opressão de pessoas com deficiência, denominada capacitismo (Martins *et al.*, 2012). Isso porque o meio acadêmico espelha e reforça o capacitismo existente na sociedade (Lorandi; Gesser, 2023). Considerando esse cenário, coloca-se a seguinte questão: como as pesquisas brasileiras em design de moda têm abordado a deficiência? Para responder tal pergunta, este artigo apresenta revisão bibliográfica integrativa com intuito de verificar como os artigos publicados em periódicos brasileiros de moda e design têm abordado a deficiência na área do design de moda.

A academia, segundo Martins *et al.* (2012), deve aprender com as pessoas com deficiência e seus movimentos sociais. Por isso, foi conduzida, primeiramente, revisão assistemática de publicações de pessoas com deficiência e dos estudos sobre deficiência, recente área de pesquisa que interrelaciona ciências humanas, sociais e da saúde (Bampi; Guilhem; Alves, 2010; Bisol; Pegorini; Valentin, 2017). A revisão assistemática permitiu identificar parâmetros para análise crítica dos artigos identificados na revisão integrativa. Essa análise teve como objetivos específicos identificar ênfases e lacunas de pesquisa, compreender quais tipos e modelos de deficiência têm sido enfocados e verificar como o design de moda têm atuado para promover acessibilidade e inclusão de pessoas com deficiência.

Estudos sobre deficiência, inclusão e design

Modelos da deficiência

A identificação do que é considerado deficiência pode mudar de acordo com o contexto, coexistindo atualmente diferentes entendimentos sobre a deficiência (Mota; Bousquat, 2021). Por séculos, a deficiência foi abordada pelo viés da exclusão ou do assistencialismo, alternando entre diferentes compreensões da deficiência que ainda exercem influência na contemporaneidade (Sierra; Okimoto; Beccari, 2019). No último século, segundo Mota e Bousquat (2021), modelos conceituais foram criados para abordar a deficiência a partir de diferentes vieses. Aqui, destacam-se três modelos: 1) médico, 2) social e 3) biopsicossocial.

No modelo médico, a deficiência é considerada um “problema” individual comumente associado a um trauma ou condição de saúde (Bampi; Guilhem; Alves, 2010; Mota; Bousquat, 2021). Baseado na racionalidade médica, esse modelo foca em questões fisiológicas e visa tratar a deficiência para curá-la ou amenizá-la, adequando a pessoa aos padrões socialmente estabelecidos (Mota; Bousquat, 2021; Bisol; Pegorini; Valentini, 2017). O modelo médico dominou as definições e abordagens sobre deficiência até os anos 1990 e ainda hoje é hegemônico (Bampi; Guilhem; Alves, 2010; Bisol; Pegorini; Valentini, 2017), mas agora disputa espaço com outros modelos de deficiência.

Em contraposição ao modelo médico, emergiu na Inglaterra, nos anos 1970, a área multidisciplinar de estudos sobre deficiência. Com viés crítico e político associado à luta das pessoas com deficiência, essa área se expandiu internacionalmente a partir dos anos 2000, difundindo o modelo social da deficiência (Bisol; Pegorini; Valentini, 2017; Carniel; Dias; Lacruz, 2023). Desde a perspectiva das ciências sociais, o modelo social entende que a incapacidade da pessoa com deficiência é, na realidade, um problema criado pela sociedade, que dificulta sua plena integração. Assim, a deficiência deixa de ser associada a uma condição de saúde e quem requer intervenção é a estrutura social, não a pessoa com deficiência (Bisol; Pegorini; Valentini, 2017; Mota; Bousquat, 2021). Embora haja reconhecimento da importância dos avanços biomédicos para a melhoria de seu bem-estar, conforme atestam segundo Bampi, Guilhem e Alves (2010).

Com a expansão dos estudos sobre deficiência para outros contextos geopolíticos, como o Sul Global, suas fragilidades passaram a ser pontuadas Carniel. Dias; Lacruz, 2023). Por se tratar de um modelo desenvolvido majoritariamente por homens brancos com deficiência física oriundos do Norte Global, o modelo social não considera o impacto de outras

deficiências e outros marcadores sociais sobre a integração na sociedade de pessoas com deficiência (Bisol; Pegorini; Valentini, 2017). Assim, o modelo social tem sido revisado, de maneira a reconsiderar o papel que a deficiência tem na vida das pessoas em diferentes contextos, aproximando-se, segundo Mota e Bousquat (2021), dos estudos feministas e das teorias de gênero e antirracistas

Em 2001, na mesma época de expansão dos estudos sobre deficiência, de acordo com Carniel, Dias e Lacruz (2023), a Organização Mundial da Saúde reavaliou seus critérios de identificação de deficiência, como será explicado adiante, criando um novo modelo da deficiência, o biopsicossocial. Esse modelo reconhece a diversidade humana e o papel da sociedade na conceituação e experiência da deficiência, mas sem minimizar a importância das condições biológicas e psicológicas individuais. De acordo com o modelo biopsicossocial, embora a deficiência seja uma característica pessoal, a incapacidade é fruto da interação entre funções e estruturas corporais, fatores pessoais, condições de atuação e participação e fatores contextuais que representam os ambientes físicos, sociais e atitudinais (Ibidem; Mota; Bousquat, 2021).

Capacitismo e terminologia sobre deficiência

Discutir terminologias pode parecer supérfluo diante das dificuldades enfrentadas pelas pessoas com deficiência, mas o uso correto de termos é importante quando tratamos de temas marcados por preconceitos e estigmas, pois a linguagem expressa concepções e influencia a compreensão sobre um fenômeno. (Mota; Bousquat, 2021). Por isso, a denominação dada a pessoas com deficiência por muitos anos refletiu e perpetuou sua exclusão social. Assim, a defesa da terminologia correta sobre deficiência reflete novos valores e conceitos sobre a pessoa com deficiência (Sasaki, 2011), apresentando estreita relação com a luta contra o capacitismo, definido pela legislação brasileira (Brasil 2023) como a discriminação e preconceito praticados contra pessoas com deficiência. O termo refere-se à visão preconceituosa de que a deficiência incapacita as pessoas (Marchesan; Carpenedo, 2021; Ignarra, Saga, 2022).

O capacitismo é estrutural, estando institucionalizado em diferentes âmbitos da sociedade contemporânea (Lorandi; Gesser, 2023), incluindo a linguagem. Capacitismo linguístico é a utilização de termos e expressões com conotação negativa em relação a pessoas com deficiência (Ignarra. Saga, 2022). Para combater o uso de eufemismos ou de termos pejorativos, a Convenção das Nações Unidas - ONU sobre o Direito das Pessoas com Deficiência, realizada em 2006, definiu a recomendação de uso do termo “pessoas com deficiência - PcD³”, a qual foi acatada pela legislação brasileira como norma (Brasil, 2009). Assim, termos antes comumente utilizados – “deficiente”, “pessoa portadora de deficiência” ou “pessoa com necessidades especiais” – passaram a ser considerados inadequados, por não traduzirem a realidade da pessoa com deficiência ou promoverem

³ A sigla PcD deve ser utilizada tanto no singular quanto no plural, remetendo, igualmente, a pessoa ou pessoas com deficiência (Sasaki, 2011).

estigmas sociais (Sasaki, 2011; Moragas, 2022). Por exemplo, uma pessoa não “porta” a deficiência, visto que a deficiência é uma característica intrínseca e indissociável da pessoa. “Necessidade especial” também não define bem a deficiência, uma vez que todas as pessoas, em alguma medida, podem apresentar necessidades específicas. Já o termo “deficiente” é considerado inapropriado por estigmatizar a pessoa, reduzindo-a à sua deficiência. Assim, o termo “pessoa com deficiência” visa destacar a pessoa, e não sua deficiência, que é apenas uma característica dentre tantas outras que definem a sua individualidade.

O capacitismo linguístico está disseminado na sociedade. Assim, mesmo que o termo “pessoa com deficiência” tenha sido definido no começo dos anos 2000, ainda hoje alguns profissionais que atendem pessoas com deficiência utilizam termos inadequados para se referir à deficiência (Mota; Bousquat, 2021). Ademais, mesmo quando se utiliza o termo correto – pessoa com deficiência -, é comum privilegiar o uso da sigla PcD. No entanto, segundo Sasaki (2011), deve-se evitar o emprego recorrente de siglas para se referir a seres humanos, utilizando-as apenas quando estritamente necessário. O uso indiscriminado da sigla PcD tende a reduzir pessoas a um rótulo e esvaziar significados, transformando PcD em adjetivo e reforçando estigmas, em vez de combatê-los, conforme argumenta o jornalista com deficiência Venturra (2022, 2023).

Caracterização das pessoas com deficiência no Brasil

Para caracterizar as pessoas com deficiência no Brasil, é importante, primeiro, compreender o que é considerado deficiência. Com base na Convenção Internacional das Pessoas com Deficiência da ONU, o governo brasileiro (Brasil, 2015, art. 2) entende pessoa com deficiência como:

[...] aquela que tem impedimento de longo prazo de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, o qual, em interação com uma ou mais barreiras, pode obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade em igualdade de condições com as demais pessoas.

Atualmente, o Ministério do Trabalho (Brasil, 2018) considera a classificação de cinco tipos de deficiência: física, auditiva, visual, intelectual e mental (Quadro 1). Contudo, segundo Sasaki (2011), o termo “deficiência mental” passou a ser “deficiência intelectual” após a Declaração de Montreal sobre Deficiência Intelectual, aprovada em 2004 pela Organização Mundial da Saúde – OMS. Ademais, o que o Ministério do Trabalho classifica como “deficiência mental” aparentemente seria, na verdade, deficiência psicossocial, categoria que, segundo Sasaki (2011), foi estabelecida na Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência da ONU em 2006. Existem, portanto, inconsistências na classificação da deficiência empregada em órgãos públicos, as quais se manifestam em diferentes âmbitos.

QUADRO 1 – DESCRIÇÃO DOS TIPOS DE DEFICIÊNCIA

Deficiência	Descrição
Física	Alteração de um ou mais segmentos do corpo que comprometa a função física. Exemplos: alteração da força ou das articulações; ostomia; nanismo, paralisia cerebral. ausência ou deformidade de membros.
Auditiva	Perda bilateral da audição de 41 decibéis ou mais.
Visual	Cegueira, baixa visão e visão monocular.
Intelectual	Funcionamento intelectual significativamente inferior à média, com manifestação antes dos 18 anos e limitações associadas a duas ou mais habilidades adaptativas Exemplo: Síndrome de Down.
Psicossocial	Síndromes e transtornos sem cura conhecida que acarretam disfunção social ou ocupacional por um longo período de tempo, afetando uma ou mais áreas importantes da vida. Exemplo: Transtorno do Espectro Autista.

FONTE: Baseado em Sasaki (2011) e Brasil (2018)

Os estudos sobre deficiência indicam a dificuldade de definir o que pode ser considerado deficiência sem reforçar o modelo médico e incorrer em capacitismo (Bampi; Guilhem; Alves, 2010; Mota; Bousquat, 2021). A Classificação Internacional de Funcionalidades, Incapacidade e Saúde – CIF, proposta pela Organização Mundial de Saúde em 2001, é apontada por alguns autores (*e.g.*, Bampi; Guilhem; Alves, 2010; Mota; Bousquat, 2021) como importante avanço para desassociar deficiência de incapacidade, pois adota o modelo biopsicossocial. Assim, a CIF reconhece que funcionalidade e incapacidades se relacionam não apenas com as condições de saúde da pessoa, mas também com seus recursos e o ambiente em que vive (Brasil, 2019b). Contudo, a utilização inadequada da CIF pode promover mais confusão sobre o que é ou não deficiência.

Segundo Mota e Bousquat (2021), a descrição da deficiência é objetiva, enquanto as informações sobre incapacidade são subjetivas e complexas. Isso, somado ao fato de não haver um padrão estabelecido dos conceitos e modelos de análise sobre deficiência, faz com que as pesquisas e censos brasileiros não possam ser comparados entre si ou com estimativas internacionais (Ibidem). No Censo Demográfico de 2010, por exemplo, as perguntas referiam-se a dificuldades em realizar atividades. Como resultado, estimou-se haver 23,9% de pessoas com deficiência no país, quando, na verdade, seriam pessoas com algum tipo de incapacidade. Em 2018, o IBGE atualizou os dados com a alegação de se adequar a boas práticas internacionais (Brasil, 2019a), classificando como pessoas com deficiência apenas aquelas que apresentavam muita dificuldade ou não conseguiam realizar alguma atividade, restringindo os dados a casos mais severos de incapacidade (Mota; Bousquat, 2021; Ignarra; Saga, 2022).

Agora, considera-se oficialmente que a população brasileira com deficiência em 2010 era de 12,7 milhões de pessoas, representando apenas 6,7% da população (Brasil, 2019a). Já em 2022, estima-se que as pessoas com deficiência representavam 8,9% da população brasileira, somando 18,6 milhões de indivíduos segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística- IBGE (2023)⁴. Em aproximadamente uma década, portanto, houve

⁴ A estimativa considera apenas pessoas com dois anos ou mais de idade.

aumento de pessoas com deficiência tanto em números absolutos quanto em representatividade populacional. Contudo, Mota e Bousquat (2021) alertam que os dados nacionais sobre a população de pessoas com deficiência não são confiáveis devido à metodologia utilizada. O número de pessoas com deficiência no Brasil, portanto pode ser maior, como sugerem Ignarra e Mota (2022).

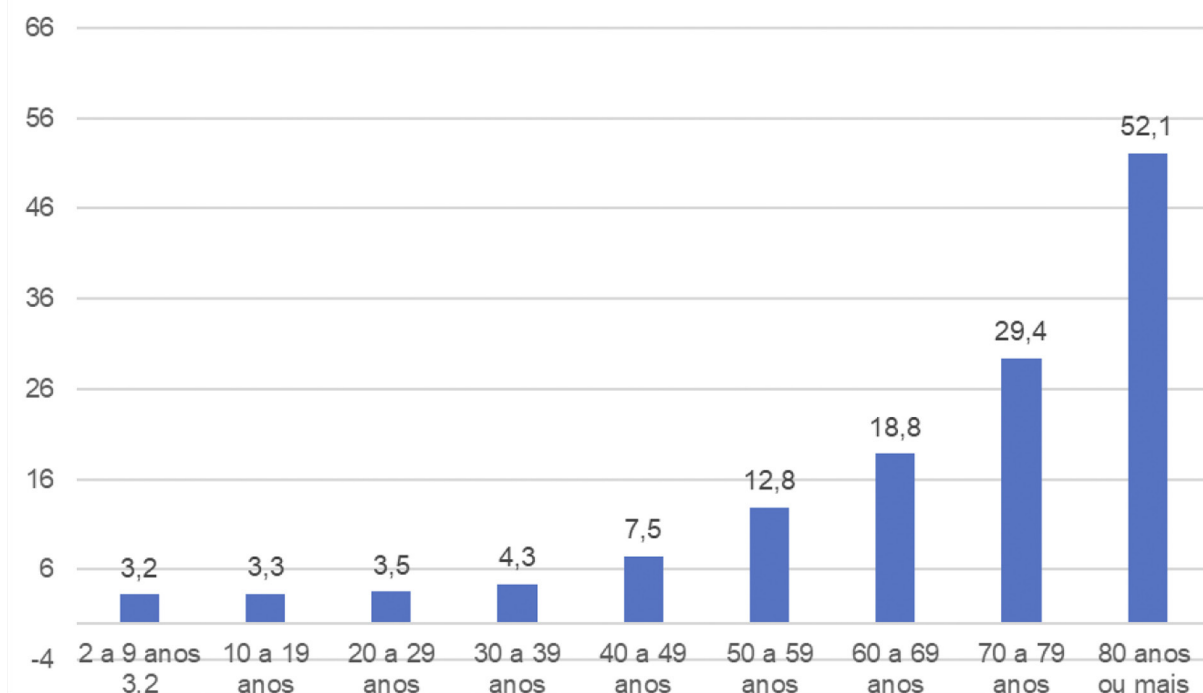
Em tese, os dados demográficos disponíveis permitiram analisar quais tipos de deficiência estão mais presentes na população brasileira. No entanto, houve mudanças na classificação dos dados em relação aos do Censo de 2010: Antes, a deficiência era categorizada como física, visual, auditiva e intelectual (Brasil, 2019a). Já no relatório mais recente, baseado nos dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, o IBGE (2023) considera as “dificuldades funcionais” relatadas, o que dificulta, por exemplo, a distinção entre deficiência intelectual e psicossocial ou a estimativa precisa de pessoas com deficiência física, uma vez que algumas das dificuldades podem se sobrepor. Segundo esses dados (IBGE, 2023), existe atualmente prevalência de deficiência física (3,4%)⁵ e visual (3,1%), seguidas por deficiências intelectual ou psicossocial⁶ e deficiência auditiva (1,2%), sendo que em torno de 38% das pessoas com deficiência apresentam deficiência múltipla, fenômeno mais comum em mulheres (40,6%) do que em homens (35,8%). Em 2010, a deficiência prevalente era a visual (3,6%), seguida de deficiência física (1,3%), auditiva (1,1%) e intelectual (9,8%). Com exceção da deficiência intelectual, a maioria das pessoas – acima de 76% - havia adquirido a deficiência ao longo da vida (Brasil, 2019a).

Os dados do IBGE (2023) sugerem que a incidência de deficiência aumenta significativamente conforme a idade (Figura 1), de modo que idosos com mais de 70 anos representam 81,5% das pessoas com deficiência no Brasil, enquanto crianças de dois a nove anos, apenas 3,2%. Isso sugere que a deficiência seja, na maioria dos casos, adquirida ao longo da vida, conforme já mostravam os dados do Censo de 2010 (Brasil, 2019a), e que a deficiência pode, muitas vezes, estar associada ao processo de envelhecimento.

⁵ Considerando-se apenas pessoas com dificuldade para andar ou subir escadas, mas outras dificuldades motoras também são listadas no relatório, de modo que o percentual de pessoas com deficiência física provavelmente é maior que 3,4%.

⁶ Dificuldade para aprender, lembrar-se das coisas ou se concentrar (2,6%) e dificuldade de se comunicar (1,1%). Dependendo da deficiência, essas dificuldades podem se sobrepor, dificultando uma estimativa precisa do número de pessoas com deficiência intelectual ou psicossocial.

FIGURA 1 – PERCENTUAL DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA NO BRASIL POR FAIXA ETÁRIA



FONTE: Adaptado de IBGE (2023, p. 13)

Os dados do IBGE (2023) indicam haver o entrelaçamento entre deficiência e outros marcadores sociais além da idade, reforçando a interseccionalidade da deficiência, isto é, sua interação com “um ou mais marcadores sociais” (Brasil, 2023, art. 3, parag. IX). Por exemplo, a deficiência é mais marcante entre mulheres e pessoas negras: 10% das mulheres brasileiras têm deficiência, contra 7,7% dos homens; 9,5% das pessoas pretas e 8,9% as pessoas perdidas tem deficiência, contra 8,7% das pessoas brancas. Além disso, as taxas de analfabetismo são mais altas entre as pessoas com deficiência (19,5%) do que entre as sem (4,1%) em todas as faixas etárias, com diferença média de 15,4 pontos percentuais. De modo semelhante, as taxas de frequência escolar e de escolarização são mais baixas entre as pessoas com deficiência. Desse modo, 63,3% das pessoas com deficiência não têm instrução ou possuem o ensino fundamental incompleto, enquanto 25,6% concluíram o ensino médio e 7% possuem ensino superior. As desigualdades também se apresentam no mercado de trabalho: 29,2% das pessoas com deficiência em idade de trabalhar – a partir dos 14 anos – compõem a força de trabalho, sendo essa taxa menor entre mulheres, visto que apenas 25,5% trabalham, contra 35,1% dos homens com deficiência. E o rendimento médio das pessoas com deficiência é quase mil reais inferior ao de pessoas sem deficiência.

Inclusão e acessibilidade nos âmbitos do design e da moda

Desde o final dos anos 1960, tem-se evidenciado a diversidade social por meio da reivindicação de diferentes grupos por seus direitos em uma sociedade estruturalmente normativa e excludente. A luta por inclusão social ganhou mais destaque neste século (Comte; De Carli, 2018), quando os estudos sobre deficiência ganharam mais espaço. Na perspectiva

dessa área, inclusão social demanda reconhecer que a deficiência não está na pessoa, mas na sociedade, então ambos precisam passar por um processo conjunto de ajuste, que demanda planejamento e experimentação (Marchesan; Carpenedo, 2021).

A necessidade de inclusão passou a ser mais discutida no campo do design nos últimos anos. Não que a preocupação social seja uma novidade para o design, mas a retomada humanista do design contemporâneo, rompendo com o racionalismo funcionalista do design moderno, propiciou a compreensão da complexidade e diversidade humana. Desse modo, o design contemporâneo contempla a inclusão social, de modo a garantir a participação social de todas as pessoas, em condições igualitárias, por meio de produtos, serviços, processos, ações, sistemas e ambientes (Guimarães; Moura; Domiciano, 2022).

Promover a inclusão social de pessoas com deficiência, portanto, deve ser uma das responsabilidades dos designers (Sierra; Okimoto; Beccari, 2019), por isso, é importante tratar de design inclusivo. Esse termo surgiu na Inglaterra nos anos 1990 para designar uma abordagem de design que visa a inclusão social a partir do reconhecimento da diversidade humana, projetando produtos e serviços para todas as pessoas sem ignorar suas singularidades. Portanto, o design inclusivo não se destina apenas a grupos estruturalmente excluídos, embora estes possam ser os maiores beneficiados (Guimarães; Moura; Domiciano, 2022). Uma abordagem que costuma ser confundida com a do design inclusivo é a do design universal. Criada nos anos 1980 por um arquiteto com deficiência, Ronald Mace, o design universal visa a acessibilidade plena por meio do desenvolvimento de produtos e ambientes de uso comum, para todos, sem necessidade de adaptações ou de design especializado. Atualmente, contudo, considera-se o design universal utópico, pois não existe a universalidade almejada por essa abordagem, que não considera suficientemente a diversidade humana (Ibidem).

É possível associar essas duas abordagens de design aos modelos da deficiência, como o fizeram Sierra, Okimoto e Beccari (2019), que identificam o design universal como aderente ao modelo social da deficiência. Contudo, por adotarem uma definição de design inclusivo segundo a qual se trata de uma abordagem individualizada, e não para todos, associam-na ao modelo médico. No presente artigo, entende-se o design inclusivo como sendo compatível com o modelo biopsicossocial, que reconhece a diversidade humana e as particularidades de cada indivíduo. Sierra, Okimoto e Beccari (2019) associam ao modelo médico soluções voltadas não para a sociedade e sua transformação, mas especificamente para pessoas com deficiência, como as tecnologias assistivas. Cabe ressaltar que o design universal se distancia das tecnologias assistivas, uma vez que são voltadas exclusivamente para as pessoas com deficiência e geralmente visam adaptá-las a estruturas e padrões sociais (Guimarães; Moura; Domiciano, 2022).

Tanto o design universal quanto o design inclusivo se preocupam com a acessibilidade, a qual pode ser dividida em oito dimensões: arquitetônica, atitudinal, comunicacional, digital, instrumental, metodológica, natural, programática (Ignarra; Saga, 2022). O Quadro 3 evidencia as cinco dimensões que podem ser mais facilmente associadas ao design de moda, excluindo aquelas que dizem respeito à arquitetura, ao meio ambiente natural ou à legislação e às normas. Importante ressaltar que a acessibilidade atitudinal é transversal, pois trata-se de atitudes inclusivas que combatem o capacitismo e lutam por mudanças na estrutura social. A acessibilidade atitudinal, portanto, é imprescindível para

que haja acessibilidade total. Em contrapartida, a existência de barreiras atitudinais sustenta as barreiras nas demais dimensões (Ibidem).

QUADRO 2 - ALGUMAS DAS DIMENSÕES DA ACESSIBILIDADE

Dimensões da acessibilidade	Conceito
Atitudinal	Prática interpessoal que elimina barreiras sociais e favorece a inclusão. Relacionada ao comportamento das pessoas, ao modo de agir em relação aos outros e suas diferenças, sem preconceitos ou discriminações.
Instrumental	Instrumentos, utensílios e ferramentas de fácil uso e acesso.
Comunicacional	Direito e acesso à informação sem barreiras na comunicação entre as pessoas, na expressão e no acesso ao conteúdo.
Digital	Recursos que possibilitam a navegação, a compreensão e a interação de qualquer pessoa no meio digital, sem ajuda de outra pessoa.
Metodológica	Acessibilidade nas técnicas e métodos de ensino e de trabalho para atender todas as pessoas, considerando suas particularidades.

FONTE: Adaptado de Ignarra e Saga (2022, p. 108)

Projetos de viabilização da acessibilidade precisam contar com a participação de pessoas com deficiência para de fato atender às suas necessidades (Ignarra; Saga, 2022). Projetos inclusivos, por conseguinte, devem substituir a lógica de “fazer PARA” pela de “fazer COM” as pessoas com deficiência. Assim, a inclusão precisa ser projetada e construída com a participação ativa das pessoas com deficiência (Ibidem). Ao tratar de design inclusivo, Guimarães, Moura e Domiciano (2022, posição 346) corroboram essa perspectiva, ressaltando que “relações inclusivas demandam integração entre conhecimento e informação, compreensão e empatia, correspondência e envolvimento, abrangência e participação horizontal e democrática, partilha do comum e pertencimento.”

Acessibilidade e design inclusivo são conceitos ou abordagens que, uma vez observados e corretamente aplicados, podem minimizar ou eliminar os efeitos das barreiras existentes no âmbito da moda. O design inclusivo aplicado à moda precisa ser considerado desde a concepção do projeto ou serviço, tendo a ergonomia como norteadora a partir da aplicação de requisitos de usabilidade e vestibilidade, de conforto e de segurança (Martins; Martins, 2018). A moda, contudo, não se restringe à funcionalidade do vestuário, englobado todo um universo simbólico, repleto de significados sobre identidade pessoal e pertencimento a grupos sociais. Pertencimento esse que precisa ser garantido às pessoas com deficiência, muitas vezes excluídas do âmbito da moda ou segregadas por precisarem recorrer a produtos e serviços exclusivos. Assim, é importante que o design inclusivo se estenda ao contexto da fabricação em massa, em uma estratégia de inclusão a partir da ampliação de mercado, aumento do volume de produção e redução de preços (Ibidem).

Método

Com o intuito de identificar como a deficiência tem sido abordada na pesquisa brasileira em design de moda, foi conduzida pesquisa exploratória de natureza básica e abordagem quanti-qualitativa, tendo como delineamento a revisão bibliográfica. A pesquisa foi composta por duas fases: 1) revisão assistemática da literatura sobre deficiência, com intuito de identificar parâmetros para análise, e 2) revisão integrativa de artigos que relacionem as temáticas moda e deficiência. A revisão assistemática, apresentada anteriormente, foi composta por relatórios de pesquisa e documentos de órgãos públicos estatais, por artigos científicos da área de estudos sobre deficiência e publicações de pessoas com deficiência. Essa primeira etapa teve o intuito de identificar conceitos, definições e terminologias, diferenças entre as abordagens da deficiência e dados sobre a população de pessoas com deficiência no Brasil. Nessa etapa da pesquisa, também foram consultadas publicações científicas sobre inclusão social, moda e design, com objetivo de compreender como o design de moda pode promover a inclusão de pessoas com deficiência.

Na sequência, foi realizada revisão bibliográfica integrativa, que consiste na busca por trabalhos científicos sobre um mesmo tema (Biblioteca Professor Paulo de Carvalho Mattos, 2015). A revisão integrativa proporciona compreensão ampla do tema de interesse, tendo como resultado uma síntese das publicações analisadas (Ibidem; Grupo Ânima Educação, 2014). O planejamento da revisão integrativa, apresentado no quadro a seguir, teve como base Tranfield, Denyer e Smart (2003). Dresch, Lacerda e Antunes Júnior (2015) e Conforto, Amaral e Silva (2011).

QUADRO 3 - PLANEJAMENTO DA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA INTEGRATIVA

Tema	Design de moda e deficiência
Estratégia de realização das buscas	Buscas nas bases de dados de periódicos nacionais de design com Qualis A3 ou superior e nas bases de dados de periódicos nacionais de moda.
Periódicos de design	Estudos em Design, Design e Tecnologia, Projetica, Infodesign, Strategic Design Research Journal, Mix Sustentável, Educação Gráfica, Human Factors Design, DAPesquisa, DAT Journal
Periódicos de moda	Modapalavra; dObra[s]; Revista de Ensino em Artes, Moda e Design; Iara
String de busca	1 deficiência
	2 "design inclusivo" OR "design universal"
	3 autis* OR parkinson OR ostomi* OR nanismo OR down
	4 sequela* OR lesão OR "paralisia cerebral" OR hemeplegia OR hemiparesia OR disfunção OR doença
	5 idos*
Critérios de inclusão	Artigos completos
	Publicações realizadas a partir de 2014
	Temática principal relacionada à moda e algum tipo de deficiência ou condição que possa estar associada a deficiência, como idade avançada.
Critérios de exclusão	Temática principal que apenas tangencia as temáticas moda e deficiência (e.g., artigos sobre ergonomia do vestuário ou sobre produtos de vestuário destinados a pessoas com uma condição de saúde não necessariamente associada a uma deficiência, como doenças vasculares).
Filtros aplicados	1. Leitura de título e resumo
	2. Leitura da introdução, método e considerações finais

FONTE: As Autoras (2024)

Para a realização das buscas, foram utilizados os repositórios digitais dos principais periódicos nacionais em moda e design. Como os periódicos de design são mais numerosos do que os de moda, para eles foi adotado como filtro classificação Qualis igual ou superior a A3. No total, foram realizadas cinco buscas, em março de 2024, com diferentes *strings* - os dois primeiros mais genéricos, os dois seguintes, incluindo palavras-chave relacionadas a condições que podem caracterizar ou estar associadas a alguma deficiência, pois não necessariamente as publicações utilizam o termo “deficiência”, podendo empregar apenas palavras-chave relacionadas a condições específicas ou doenças que tenham a deficiência como consequência.

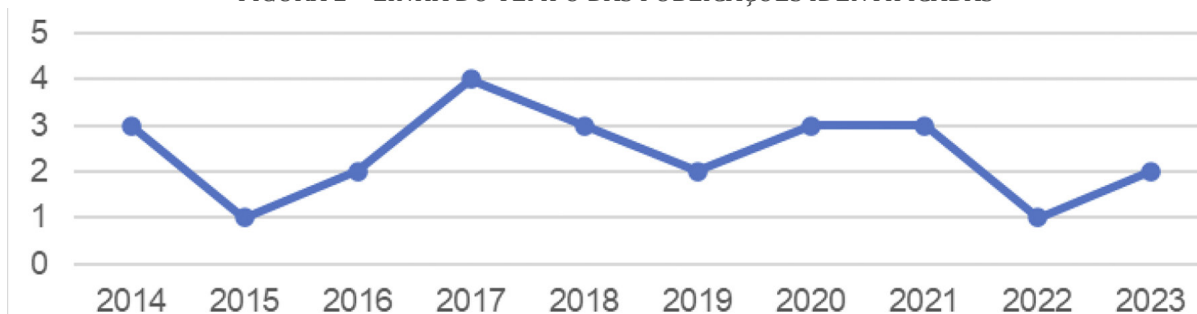
Na revisão integrativa, a discussão consiste na interpretação dos resultados de modo a evidenciar ênfases e lacunas teóricas ou práticas na pesquisa científica sobre um determinado tema, o que permite sugerir pautas e caminhos para o avanço da área (Grupo Ânima Educação, 2014). Para tal, os artigos selecionados foram fichados utilizando tabelas comparativas para organizar seus dados (Gibbs, 2009) e analisá-los por meio de codificação categórica, quando as categorias são definidas *a priori* (Dresch; Lacerda; Antunes Junior, 2015), sendo elas: autores; ano de publicação, instituição de ensino, periódico; tema; objetivo da pesquisa; tipo de deficiência; público; método; participação de pessoas com deficiência; termos sobre deficiência utilizados; abordagem da deficiência; abordagem de moda e design; resultados; dimensões da acessibilidade.

Resultados da revisão integrativa

Após a realização das buscas, foram selecionados 25 artigos em 10 dos 14 periódicos consultados. Destacaram-se as revistas científicas ModaPalavra, com nove artigos (36%), e Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, com cinco publicações (20%), seguidas por *Projética*, *DAPesquisa* e *DATJournal*, com dois artigos cada (8%). Foram identificadas 19 instituições de ensino superior associadas às pesquisas relatadas nos artigos, representando 11 estados brasileiros, dos quais sobressaem-se Santa Catarina (48%) e São Paulo (40%). Dentre as instituições, destacam-se a Universidade do Estado de Santa Catarina, com oito artigos (32%), a Universidade Estadual Paulista e a Universidade Anhembi-Morumbi, com três publicações cada (12%), a Universidade Federal de Santa Catarina e a Universidade Federal do Paraná, com duas cada (8%).

Quanto à autoria dos artigos, destacam-se três pesquisadores: 1) Icléia Silveira, da Universidade do Estado de Santa Catarina, com quatro publicações (Turcatto; Silveira; Rech, 2020; Turcatto; Silveira, 2021; Brilhante *et al.*, 2021; Sousa; Maciel; Silveira, 2023); da Universidade Federal de Santa Catarina, com três artigos cada, tem-se 2) Giselle Merino (Gruber; Merino; Merino, 2017; Cunha *et al.*, 2019; Wick *et al.*, 2020) e 3) Eugenio Merino (Brogin; Merino; Batista, 2014a; 2014b; Gruber; Merino; Merino, 2017). Em termos de pioneirismo, sobressai-se Bruna Brogin, com duas publicações em 2014 (Brogin; Merino; Batista, 2014a; 2014b). Como ilustra a Figura 2, desde 2014 existe relativa constância na publicação de artigos que relacionam moda, design e deficiência, com pequenas variações que vão de uma a quatro publicações por ano entre 2014 e 2023, com pico em 2017 e menor número em 2015 e 2022.

FIGURA 2 - LINHA DO TEMPO DAS PUBLICAÇÕES IDENTIFICADAS



FONTE: As Autoras (2024)

A maioria dos artigos foca na deficiência visual (48%), em especial a cegueira, e na deficiência física (24%), envolvendo uso de cadeira de rodas, ostomia, diferença entre membros inferiores e alterações nos pés. Também há artigos com foco em autismo e Síndrome de Down. Parte das publicações (20%), sobretudo as de revisão bibliográfica, não aborda um tipo específico de deficiência, e mesmo os que enfocam deficiência física ou visual não necessariamente fazem um recorte preciso dessas deficiências. Quanto ao perfil de público (Figura 3), grande parte das publicações (40%) não especifica marcadores sociais. As especificações existentes são, em geral, por fase da vida: crianças de até 14 anos (24%), adultos acima dos 18 anos (28%) e idosos (10%). Parte dessas especificações não é precisa em relação a faixa etária considerada, mesmo quando se trata de crianças: dois trabalhos não indicam a idade das crianças, enquanto outros abordam faixas etárias amplas para essa fase, como um a 10 anos, três a 12 anos ou seis a 14 anos. Poucas publicações (16%) especificam o gênero das pessoas com deficiência: três enfocam mulheres adultas ou idosas e uma, homens adultos. A revisão sistemática conduzida por Oliveira e Okimoto (2022), sobre tecnologias assistivas para a deficiência visual na área de moda, também apontou a tendência de pesquisas em design não fazerem distinção entre faixa etária e gênero de pessoas com deficiência.

FIGURA 3 - PERFIL DO PÚBLICO POR TIPO DE DEFICIÊNCIA E FAIXA ETÁRIA



FONTE: As Autoras (2024)

Sete artigos (28%) adotaram como método exclusivamente a pesquisa bibliográfica e/ou documental, sendo que apenas um conduziu revisão sistemática da literatura (Oliveira; Okimoto, 2022). A maioria dos estudos envolveu pesquisa de campo (72%), seja para 1) o desenvolvimento de produtos, métodos ou soluções prescritivas (36%), 2) a coleta de dados sobre a relação de pessoas com deficiência com produtos de moda e vestuário (28%) ou 3) teste de soluções já existentes no mercado (8%), como etiquetas têxteis em Braille e tecnologias assistivas para calçar meias. Das 18 pesquisas de campo, 14 (56% do total de artigos) envolveram participação direta de pessoas com deficiência, duas tiveram participação apenas de profissionais de saúde e responsáveis de crianças com deficiência, e uma fez a pesquisa com empresas que fabricam etiquetas têxteis para pessoas com deficiência visual. A participação de pessoas com deficiência se deu, de maneira geral, por meio de entrevistas ou questionários com amostras de cinco a 30 indivíduos. Apenas um artigo envolveu amostra maior, com 135 pessoas, e quatro não especificaram o número de participantes da pesquisa. Das nove pesquisas com foco em desenvolvimento de soluções, apenas três realizaram testes desses resultados com o público, e uma não forneceu dados suficientes para discernir se houve ou não participação de pessoas com deficiência em alguma etapa. Parte das soluções de produto apresentadas nos artigos sequer chegou a ser fabricada. Esses dados corroboram os resultados da revisão sistemática de Oliveira e Okimoto (2022), que indicam haver distanciamento entre profissionais que desenvolvem soluções de acessibilidade e pessoas com deficiência.

Quanto à forma de se referir às pessoas com deficiência, 14 artigos (56%) utilizam termos como “deficiente” (56%), “portador de deficiência” (12%) e “pessoa com necessidades especiais” (4%). Tais termos foram empregados tanto em publicações antigas, de 2014, quanto em recentes, de 2023. Dentre todas as publicações, cinco (20%) utilizam a sigla PcD com recorrência. Quatro artigos não relacionam diretamente a condição do público focado com deficiência, como é o caso das publicações sobre 1) pessoas ostomizadas, 2) mulheres idosas com alterações nos pés, 3) mulheres com diferença entre membros inferiores e 4) idosos em geral, artigo este que utiliza termos como “incapacidade” e “limitações funcionais”.

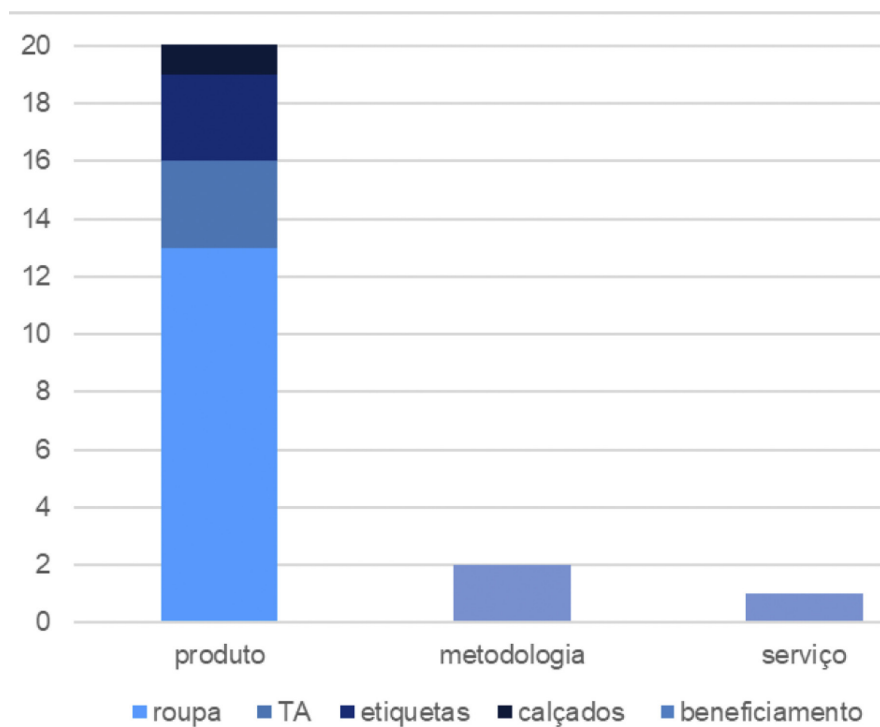
Na maioria dos artigos, é difícil distinguir qual seria o modelo de deficiência focado, se médico, social ou biopsicossocial. Afinal, apenas um artigo cita diretamente estudos sobre deficiência e apresenta críticas ao modelo médico (Godinho, 2017). A maioria dos artigos (68%) se aproxima do modelo biopsicossocial, por ressaltar a importância da inclusão social, da autonomia e da autoestima de pessoas com deficiência, mas alguns (32%) enfocam aspectos como conforto, funcionalidade e tecnologias assistivas. Ademais, muitos não citam referências sobre deficiência (24%) ou apresentam apenas dados populacionais ou estudos sobre uma deficiência específica (52%), em geral de maneira superficial e às vezes com inconsistências ou dados desatualizados em relação ao ano de publicação. Três artigos (12%) podem ser associados ao modelo médico, pois enfocam a funcionalidade do produto e seu uso no tratamento ou reabilitação, sendo que um desses aponta o corpo com deficiência como o oposto do “corpo eficiente”. Outras quatro publicações (16%) não abordam diretamente a deficiência, não relacionando-a às condições físicas do público focado, como mencionado anteriormente.

A abordagem de design mais citada nos artigos é a do design inclusivo (72%), às vezes indicada como moda inclusiva. Alguns trabalhos também mencionam ou adotam a perspectiva do design universal (32%). Dois artigos (8%) apontam ambos como sinônimos, enquanto um destaca ser o design universal para todos e o design inclusivo, projetado para grupos específicos (Sousa, Maciel; Silveira, 2023). Quatro publicações (16%) ressaltam que o design universal ou inclusivo não deveria envolver soluções personalizadas, projetadas especificamente para pessoas com deficiência, o que promoveria a exclusão de pessoas sem deficiência (*e.g.*, Oliveira *et al.*, 2015; Oliveira; Okimoto, 2022). Por outro lado, alguns artigos (16%) apresentam soluções individualizadas para pessoas com deficiência ou adaptações de produtos.

Parte considerável dos artigos (44%) enfoca tecnologias assistivas. Sousa, Maciel e Silveira (2023), destacam que o design inclusivo aborda, dentre outros aspectos, a tecnologia assistiva - TA. Contudo, parte dos estudos aponta restrições relacionadas às TAs, como dificuldade de acesso ou ineficiência, sobretudo em reação às TAs para deficiência visual. Por exemplo, a revisão sistemática conduzida por Oliveira e Okimoto (2022) para identificar TAs com foco em vestuário e deficiência visual aponta que as soluções analógicas apresentam resultados insatisfatórios quando testadas, enquanto as digitais necessitam de aprimoramento e regulamentação. Já Cunha *et al.* (2019) criticam o fato de tecnologias assistivas serem geralmente desenvolvidas com foco na funcionalidade, sem considerar aspectos estético-simbólicos, apontando que sua aproximação do campo da moda poderia tornar tais tecnologias importantes elementos de inclusão social e fortalecimento da autoimagem de pessoas com deficiência.

Como pode ser visualizado na Figura 4, a maioria dos artigos (88%) se propunha a desenvolver, testar ou discutir soluções baseadas no design de produto, com destaque para roupas, incluindo uniformes escolares e lingerie (52%), etiquetas têxteis para pessoas com deficiência visual (12%), calçados (8%) e beneficiamento têxtil hidratante para usuários de cadeira de rodas (4%). Embora muitos desses produtos sejam considerados, nos artigos, como tecnologias assistivas - TA, três (12%) artigos abordam TAs diversas, não associadas a um dos produtos mencionados anteriormente: teste de TA para calçar meias, pesquisa sobre TAs para pessoas com deficiência visual (Oliveira; Okimoto, 2022) e discussão sobre a necessidade de as TAs apresentarem elementos de moda (Cunha *et al.*; 2019). Na abordagem de produtos, alguns trabalhos (32%) enfocam a importância da ergonomia, enquanto outros (16%), o design de superfícies, em geral para explorar o tato de pessoas com deficiência visual (*e.g.*, Oliveira *et al.*, 2015; Turcatto; Silveira, 2021). Apenas um trabalho (Brogin; Merino; Batista, 2014b) aborda o design de serviços, sob a ótica da gestão do design, propondo a Consultoria de Moda Assistiva como serviço pós-venda, tendo como foco a adaptação de roupas para clientes com deficiência.

FIGURA 4 – SOLUÇÕES PROPOSTAS OU DISCUTIDAS



FONTE: As Autoras (2024)

Os trabalhos que abordam produtos e serviços (92%), de maneira geral, enfocam a acessibilidade instrumental. Alguns abordam a acessibilidade comunicacional, apontando a necessidade de tecnologias assistivas terem manuais de instrução mais acessíveis (4%) ou ressaltando a importância de etiquetas têxteis inclusivas (16%) e da inclusão de elementos táteis (28%) para que pessoas com deficiência visual possam ter mais autonomia no processo de comunicação de moda. Um artigo que trata de acessibilidade instrumental e comunicacional aborda, também, a acessibilidade digital ao discutir as tecnologias assistivas digitais destinadas a pessoas com deficiência visual (Oliveira; Okimoto, 2022). Dois artigos apresentam potencial para promover acessibilidade atitudinal no meio acadêmico, pois apresentam interação de estudantes de design de moda e pessoas com deficiência, seja por meio de projeto de extensão (Mello, 2023) ou de evento acadêmico. No entanto, Mello (2023) aponta dificuldades enfrentadas na academia para desenvolver projetos relacionados à deficiência, como a resistência de docentes em participar de projeto de extensão para jovens com Síndrome de Down justamente devido ao tema.

Dois trabalhos se destacam por focar a acessibilidade metodológica no ambiente acadêmico. Lima Júnior e Zuanon (2018) e Lima Júnior (2018) apresentam a experiência de desenvolvimento e teste de um método de design de moda que explora diferentes estímulos sensoriais e apresenta material didático-pedagógico acessível, sendo mais inclusivo para estudantes com deficiência visual além de apresentar resultados positivos com os demais estudantes que participaram dos testes.

Alguns artigos destacam as possíveis relações entre moda e a vivência de pessoas com deficiência. Dois trabalhos (Brogin; Merino; Batista, 2014b; Oliveira; Okimoto, 2022) ressaltam a importância de as empresas de moda considerarem as pessoas com deficiência como possíveis clientes, apontando a moda inclusiva como oportunidade de mercado. Outros artigos evidenciam o papel da moda na criação e reforço de padrões de beleza excludentes, pois apresenta pouca diversidade e representatividade de corpos (*e.g.*, Brilhante *et al.*, (2021; Mello, 2023). Contudo, a moda também é apontada, em algumas publicações (20%), como ferramenta de inclusão social, pois explorá-la pode contribuir no fortalecimento da autoestima, expressão individual e socialização de pessoas com deficiência (*e.g.*, Godinho, 2017; Cunha *et al.*, 2019; Oliveira; Okimoto, 2022; Mello, 2023). Para explorar esse potencial uso da moda, os artigos indicam ser importante que designers e pesquisadores não apenas considerem as pessoas com deficiência como público, mas reconheçam que suas necessidades não se restringem à funcionalidade das roupas e das tecnologias assistivas. Afinal, as funções estético-simbólicas são igualmente relevantes para a inclusão social (Godinho, 2017; Cunha *et al.*, 2019).

Discussão dos resultados à luz dos estudos sobre deficiência

A revisão integrativa conduzida permite identificar algumas ênfases de pesquisa relacionadas à deficiência na área de design de moda. As deficiências mais consideradas são, respectivamente, a visual e a física, o que condiz com a prevalência de ambas na população brasileira, segundo dados do IBGE (2023). Ademais, essas são deficiências com maior potencial de impactar a relação das pessoas com o vestuário. Mas deficiências intelectuais e psicossociais, em alguns casos, também podem afetar essa relação, necessitando de mais estudos. Também é necessário que os recortes sejam mais precisos em relação às deficiências, uma vez que existem diferenças inclusive entre as deficiências de um mesmo tipo.

Quanto ao público percebe-se tendência de a definição ser feita considerando-se, principalmente, a existência da deficiência, sem considerar outros marcadores sociais e características pessoais relacionadas a gostos, interesse, modo de vida, dentre outros. Como alertam Ignarra e Saga (2022) e Lorand e Gesser (2023), a tendência de hipervalorizar a deficiência em detrimento de outras características pessoais é reflexo de uma estrutura social capacitista. A deficiência, contudo, é marcada pela interseccionalidade, sendo mais preponderante entre mulheres e pessoas negras, em geral de baixa escolaridade e remuneração (IBGE, 2023), fatores que precisam ser considerados. Quando existe alguma definição mais fechada de público, privilegia-se a faixa etária, sendo os públicos mais considerados são adultos acima de 18 anos e crianças. No entanto, segundo o IBGE (2023), idosos representam 81,5% das pessoas com deficiência no Brasil.

A abordagem da deficiência, na maioria dos artigos, requer especial atenção. Apenas um trabalho se atém aos estudos sobre deficiência, enquanto os demais ou não apresentam revisão sobre o tema, ou se dedicam a dados demográficos e médicos, muitos deles errôneos ou desatualizados. Algumas das inconsistências identificadas nos artigos podem ser justificadas pela existência de entendimentos divergentes sobre deficiência, não havendo padronização de conceitos e definições (Bampi; Guilhem; Alves, 2010; Mota; Bousquat, 2021). Mas cabe lembrar que as estimativas nacionais referentes a pessoas com deficiência não são confiáveis (Mota; Bousquat, 2021; Ignarra; Saga, 2022) e que o modelo médico, marcado

por capacitismo, ainda é hegemônico na área de medicina e na pesquisa científica (Bampi; Guilhem; Alves, 2010; Martins *et al.*, 2012; Bisol; Pegorini; Valentini, 2017). O uso recorrente de termos como “deficiente” sugere a necessidade de letramento anticapacitista por parte dos pesquisadores em design de moda. Afinal, o capacitismo linguístico é reflexo de uma estrutura social marcada por preconceito e discriminação (Sasaki, 2011; Mota; Bousquat, 2021; Ignarra. Saga, 2022).

Por haver distanciamento entre a pesquisa em design de moda e os estudos sobre deficiência, é difícil afirmar, categoricamente, quais modelos da deficiência são adotados nos artigos analisados. Poucos trabalhos se aproximam totalmente dos modelos social ou biopsicossocial, enquanto a maioria adota preceitos por vezes contraditórios, na intersecção entre os modelos médico e biopsicossocial. Por exemplo, a ênfase nas tecnologias assistivas e na funcionalidade, que podem ser associadas ao modelo médico (Sierra; Okimoto; Beccari, 2019), é acompanhada pelo discurso da inclusão social. Esse discurso, no entanto, é marcado por inconsistências. Alguns artigos consideram inclusivo desenvolver produtos exclusivos para pessoas com deficiência, o que os aproxima do modelo médico (Ibidem), enquanto outros defendem a universalidade da oferta, sem necessariamente considerar a necessidade de atender demandas específicas que representam a diversidade humana, abordagem que caracteriza o design inclusivo (Guimarães; Moura; Domiciano, 2022) e o modelo biopsicossocial.

Alguns artigos apontaram a moda como ferramenta de inclusão social. Para explorá-la, contudo, é necessário considerar seus aspectos estético-simbólicos e ir além do foco em produtos e acessibilidade instrumental. O mais importante, contudo, é projetar com as pessoas com deficiência, envolvendo-as em todo o processo (Ignarra; Saga, 2022). Os artigos analisados, de maneira geral, ou não envolveram pessoas com deficiência ou o fizeram em pequena escala e de maneira consultiva nas fases iniciais de projeto. Isso não é suficiente para desenvolver projetos realmente inclusivos e que garantam acessibilidade total. Deve-se lembrar, sobretudo, da importância da acessibilidade atitudinal (Ibidem) e da necessidade de romper as barreiras atitudinais existentes no meio acadêmico e no âmbito da moda.

Considerações finais

Por meio de revisão assistemática de estudos sobre deficiência e de revisão integrativa de publicações brasileiras que relacionam design de moda e deficiência, foi possível traçar um panorama da produção científica brasileira quanto à abordagem da deficiência. Os 25 artigos analisados enfocam, em sua maioria, as deficiências visual e física, sem necessariamente delimitar melhor seu público. As faixas etárias mais consideradas, quando há recorte desse tipo, são da infância ou da fase adulta. A maioria das publicações utiliza a abordagem do design inclusivo e das tecnologias assistivas para desenvolver, testar ou discutir soluções de acessibilidade instrumental ou comunicacional, com foco na funcionalidade. Percebe-se, contudo, haver divergências em relação às definições de design inclusivo e de design universal, assim como os estudos sobre deficiência, em geral, não são discutidos. A maioria dos artigos utiliza termos capacitistas e não aborda seu público para além da deficiência, transitando de maneira contraditória entre os modelos médico e biopsicossocial da deficiência. Todos os artigos destacam a importância da inclusão social, mas a maioria não contou com a participação ativa de pessoas com deficiência._

Por outro lado, a revisão evidenciou a possibilidade de uso da moda como ferramenta de inclusão social, com potencial de fortalecer autoestima, ressignificar identidade e promover integração social. Para isso, contudo, é necessário que o foco não esteja apenas na funcionalidade prática do vestuário. As funções estético-simbólicas precisam ser consideradas, assim como outras possibilidades de solução para além dos produtos, como erviços e métodos. Igualmente importante é considerar todas as dimensões da acessibilidade, sobretudo a atitudinal. É preciso que a área de pesquisa e atuação em design de moda rompa as barreiras atitudinais ainda existentes. Isso exige letramento anticapacista, colaboração com pessoas com deficiência e aproximação dos estudos sobre deficiência.

Este artigo apresenta limitações derivadas de seu escopo e método de pesquisa. Para superá-los, sugere-se a realização de revisões similares de teses e dissertações brasileiras ou de publicações com foco em uma deficiência específica, podendo-se estender a pesquisa para o âmbito internacional. Este artigo não objetiva esgotar o tema pesquisado, mas instigar pesquisadores e designers de moda a darem atenção para a forma como a deficiência é abordada. Assim, novas pesquisas são necessárias, seja para aprofundar a análise, seja para aplicar as sugestões aqui apresentadas.

Referências

Bampi, L. N. S.; Guilhem, D.; Alves, E. D. Social Model: a New Approach of the Disability Theme. **Revista Latino-americana de Enfermagem**, v. 18, n. 4, 2010. p. 816–823

Bisol, C. A.; Pegorini, N. N.; Valentini, C. B. Pensar a deficiência a partir dos modelos médico, social e pós-social. **Cadernos de Pesquisa**, v. 24, n. 1, 2017. 87–100.

Brasil. **Decreto nº 6.949, de 25 de agosto de 2009**. Brasília: Casa Civil, 2009.

Brasil. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015**. Brasília: Secretaria Geral, 2015.

Brasil. **Caracterização das deficiências**: orientações para fins de cumprimento do art. 93 da Lei nº 8.213/91. Brasília: Ministério do Trabalho, 2018.

Brasil. **Censo Demográfico de 2020 e o mapeamento das pessoas com deficiência no Brasil** – relatório técnico e/ou científico. Brasília: Ministérios da Saúde, 2019.

Brasil. **Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde (CIF)**. Brasília: Ministérios da Saúde, 2019.

Brasil. **Portaria GM/MS nº 1.526, de 11 de outubro de 2023**. Brasília: Diário Oficial da União, edição 196, seção 1, 2023, p. 99.

Brilhante, M. L. S. et al. Ostomia e vestuário: cartilha de desenvolvimento de vestuário para pessoas ostomizadas. **ModaPalavra**, v. 14, n. 33, p. 155–179, 2021.

Brogin, B.; Merino, E. A. D.; Batista, V. J. Contribuição da Ergonomia e Antropometria no Design do Vestuário para Crianças com Deficiência Física **Design & Tecnologia**, v. 08, p. 1-10, 2014.

_____. Agregando serviço e produzindo vestuário para Pessoas com Deficiência: estratégia de diferenciação para confecções brasileiras. **ModaPalavra**, v. 7, n.13, p. 124-149, 2014

Carniel, F.; Dias, A. A. M.; Lacruz, A. J. Estudos da deficiência na produção acadêmica: uma cartografia nas arenas do Norte-global. **Sociologias**, v. 25, 2023, p. 1-28.

Conforto, E. C.; Amaral, D. C.; Silva, S. L. **Roteiro para revisão bibliográfica sistemática: aplicação no desenvolvimento de produtos e gerenciamento de projetos**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GESTÃO DE DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO, 8., Porto Alegre, 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2205710/mod_resource/content/1/Roteiro%20para%20revis%C3%A3o%20bibliogr%C3%A1fica%20sistem%C3%A1tica.pdf. Acesso em: 02 nov. 2021.

Conte, A. F.; De Carli, A. M. S. Inclusão: uma faceta da fraternidade. In: De Carli, A. M. S.; Martins, S. B. **Para Todos**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2018.

Cunha, J. M. *et al.* Diretrizes para projetos de tecnologia assistiva com valores da moda: abordagem Behaviorista contra o estigma social. **DAPesquisa**, v. 14, n. 23, p. 88-105, 2019.

Dresch, A.; Lacerda, D. P.; Antunes Junior, J. A. V. **Design Science Research: método de pesquisa para avanço da ciência e tecnologia**. Porto Alegre: Bookman, 2015.

Gibbs, G. **Análise de dados qualitativos**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

Godinho, S. S. Além das aparências. **ModaPalavra**, v. 10, n.19, p. 82-97, 2017.

Gruber, C.; Merino, E. A. D.; Merino, G. S. A. D. O vestir na vida dos idosos: contribuições da ergonomia e das tecnologias assistivas. **ModaPalavra**, v. 9, n.19, p. 149-178, 2017.

Grupo Anima Educação. **Manual Revisão Bibliográfica Sistemática Integrativa: a pesquisa baseada em evidências**. Grupo Anima Educação: Belo Horizonte, 2014.

Guimarães, M. J. S.; Moura, M.; Domiciano, C. L. C. **Design gráfico inclusivo na contemporaneidade: materiais para a educação de crianças com deficiência visual**. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2021.

Ignarra, C.; Saga, B. **Manual anticapacitista: o que você precisa saber para se tornar uma pessoa aliada contra o capacitismo**. São Paulo: Jandaíra, 2022.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística- IBGE. **Pessoa com deficiência 2022: PNAD contínua o – relatório técnico e/ou científico**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023

Lima Júnior, G. C.; Zuanon, R. See Beyond: contribuições à prática projetual de estudantes videntes e com deficiência visual no contexto de formação superior em Design. **DATJournal**, v.3, n.2, p. 203-231. 2018.

Lima Júnior, G. C. Inclusão da pessoa com deficiência visual no ensino superior: design de moda e o Método *See Beyond*. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, vol. 2, n. 1, p. 29-56, 2018.

Lorandi, J. M.; Gesser, M. A produção científica sobre o capacitismo no ensino superior: uma revisão integrativa de literatura. **Revista Educação Especial**, v. 36, 2023. p. 1-23

Marchesan, A.; Carpenedo, R. F. Capacitismo: entre a designação e a significação da pessoa com deficiência. **Revista Trama**, v. 17, n. 40, 2021, p. 45-55

Martins, L.B; Martins, S.B. Design universal, moda e pessoa com deficiência : uma reflexão sobre vestibilidade, conforto e segurança. In: De Carli, A. M. S; Martins, S. B. **Para Todos**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2018.

Martins, B. S. *et al.* A emancipação dos estudos da deficiência. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 98, p. 45-64, 2012.

Mello, J. A. Moda múltipla: experiências inclusivas no contexto da Síndrome de Down. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, v. 7, n. 3, p. 01-16, out. 2023.

Moragas, V.J. Como se referir a pessoas que possuem deficiência? In: **Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios**. Disponível em: <https://www.tjdft.jus.br/acessibilidade/publicacoes/sementes-da-inclusao/como-se-referir-a-pessoas-que-possuem-deficiencia>. Acesso em: 28 mar. 2024.

Mota, P. H. S.; Bousquat, A. Deficiência: palavras, modelos e exclusão. **Saúde Debate**, v. 45, n. 130, p. 847-860, 2021.

Oliveira, R. D.; Okimoto, M. L. L. R. Tecnologias assistivas relacionadas à moda para pessoas com deficiência visual: uma revisão sistemática. **dObras**, n. 35, p. 183-205, 2022.

Oliveira, D. V. *et al.* Aspectos Inclusivos da Moda com Foco nas Pessoas com Deficiência Visual. **ModaPalavra**, ano 9, p. 115-139, 2015.

Sasaki, R. K. **Terminologia sobre deficiência na era da inclusão**. In: Câmara dos Deputados, 2011. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/estruturaadm/gestao-na-camara-dos-deputados/responsabilidade-social-e-ambiental/acessibilidade/glossarios/terminologia-sobre-deficiencia-na-era-da-inclusao>. Acesso em: 28 mar. 2024.

Sierra, I. S.; Okimoto, M. L. L. R.; Beccari, M. N. *Disability studies e design: a dialética dos modelos de deficiência e de design*. **Estudos em Design**, v. 27 | n. 1, 2019. p. 134 – 148.

Sousa, J. O.; Maciel, D. M. H.; Silveira, I. Design inclusivo: recursos assistivos para um modelo de camisa social para pessoa com deficiência visual. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, v. 7, n. 3, p. 01-24, 2023.

Tranfield, D.; Denyer, D.; Smart, P. Towards a Methodology for Developing Evidence-Informed Management Knowledge by Means of Systematic Review. **British Journal of Management**, v. 14, p. 207-222, 2003.

Turcatto, A. S.; Silveira, I. Estampa tátil: etiquetas de identificação das estampas e cores de peças de vestuário para deficientes visuais. **ModaPalavra**, v. 14, n. 32, p. 179–203, 2021.

Turcatto, A. S.; Silveira, I.; Rech, S. R. A acessibilidade dos deficientes visuais com o vestuário por meio das etiquetas têxteis. **Projética**, v. 11, n. 1, p. 195-218, 2020.

Venturra, L. A. S. Abominável PCD. **Estadão**, 202. Vencer Limites. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/brasil/vencer-limites/abominavel-pcd/>. Acesso em 28 abr. 2024.

_____. “PCD” é a certeza absoluta de que jamais seremos pessoas. **Estadão**, 2023. Vencer Limites. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/brasil/vencer-limites/pcd-e-a-certeza-absoluta-de-que-jamais-seremos-pessoas/>. Acesso em 28 abr. 2024.

Wick, C. F. *et al.* Requisitos para projetos de computação vestível para crianças autistas com base no Design Centrado no Humano. **Human Factors Design**, v.9, n. 17, p. 122-136, 2020

Diversidade na Moda: Criando Coleções Inclusivas no Ambiente Acadêmico

Diversity in Fashion: Creating Inclusive Collections in the Academic Environment

Anerose Perini¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7475-3433>

Luís Henrique Alves Cândido²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9870-1515>

[resumo] O artigo apresenta as experiências vivenciadas na prática supervisionada dos projetos desenvolvidos durante a graduação em Design de Moda, estruturado como uma pesquisa qualitativa e descritiva. A proposta limita-se a oferecer relatos de sala de aula sobre o desenvolvimento de metodologias aplicadas em Trabalhos de Conclusão de Curso com a temática “Moda e Inclusão”, para os públicos PCD. O texto ou estudo aborda desde a coerência do currículo acadêmico para o desenvolvimento do pensamento crítico em pesquisa ação, até a interdisciplinaridade no desenvolvimento de coleções de moda. A fim de alcançar os objetivos dos projetos, dentro das temáticas “moda, ergonomia e inclusão”, são abordadas as metodologias de projeto aplicadas nas coleções e a forma que cada discente adota projetos para execução das etapas, com as técnicas e ferramentas de criação na coleção autoral, visando a inclusão social. Autores como Maria Celeste de F. Sanches (2017), Milena Mayuri Pellegrino Ogushi e Mara Rúbia Sant’anna (2022) e Luana Novaes, *et. al.* (2022) auxiliam a construção do incentivo à pesquisa na graduação. De outro ângulo, Maria Celeste de Fátima Sanches Montemezzo (2003), Itálo Iida (2005), Maria de Fátima Grave (2010) e Ana Cristina Broega e Maria Elisabete Cabeço Silva, (2010) contribuem, acentuando a importância da ergonomia no desenvolvimento de produtos para a inclusão, enquanto que Gui Bonsiepe (1984), B. Löbach (2001), Jones (2005), Treptow (2007), Bruno Munari (2008), Richard Sorger e Jenny Udale (2009) e Aki Choklat (2012), oferecem suporte adequado relativo às técnicas e ferramentas do processo de projeto de coleção de moda.

[palavras-chave] **Metodologia de Projeto. Moda para Pessoas com Deficiência. Graduação em Design de Moda. Coleção de moda inclusiva.**

¹ Doutoranda em Design e Tecnologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. aneperini@gmail.com. <https://lattes.cnpq.br/9361702416060333>.

² Doutor. Universidade Federal do Rio grande do Sul. candido@ufrgs.br. <http://lattes.cnpq.br/5480346734351382>

[abstract] This paper outlines the supervised practice experiences for projects undertaken during the Fashion Design degree, and it has been structured as descriptive qualitative research. This proposal focuses exclusively on delivering classroom reports that outline the evolution of approaches employed in final dissertations that address the relationship between “Fashion and Inclusion” for people with disabilities. This work or study encompasses a wide range of topics, including the coherence of the academic curriculum for critical thinking in action research and the interdisciplinarity in fashion collections development. To accomplish the goals of the projects related to “fashion, ergonomics, and inclusion,” we examine the design approaches used in the collections. Additionally, we explore how each student utilizes the techniques and tools of creation in the author’s collection to complete the various stages of the project, with the aim of promoting social inclusion. Maria Celeste de F. Sanches (2017), Milena Mayuri Pellegrino Ogushi and Mara Rúbia Sant’anna (2022), and Luana Novaes et. al. (2022) are authors who contribute to the motivation for undergraduate research. From an alternative perspective, Maria Celeste de Fátima Sanches Montemezzo (2003), Itálo Iida (2005), Maria de Fátima Grave (2010), and Ana Cristina Broe-ga and Maria Elisabete Cabeço Silva (2010) highlight the significance of ergonomics in the creation of products for inclusivity. Gui Bonsiepe (1984), B. Löbach (2001), Jones (2005), Treptow (2007), Bruno Munari (2008), Richard Sorger and Jenny Udale (2009), and Aki Choklat (2012) provide sufficient evidence on the methodologies and instruments used in the process of designing fashion collections.

[keywords] **Project Methodology. Fashion for People with Disabilities. Degree in Fashion Design. Inclusive fashion collection.**

Recebido em: 01-04-2024.

Aprovado em: 30-08-2024.

Introdução

A pesquisa na graduação envolve interações interdisciplinares e transdisciplinares relevantes para a construção de um currículo atraente e alinhado com o atual momento de transformação social (Novaes, *et. al.*, 2022).

O artigo descreve as experiências vividas na prática supervisionada dos projetos desenvolvidos durante a graduação em Design de Moda, estruturado como uma pesquisa qualitativa e descritiva. A proposta consiste na inclusão dos relatos de sala de aula sobre o desenvolvimento de metodologias aplicadas para alcançar os objetivos dos projetos, envolvendo a criação de coleções de moda desenvolvidas por estudantes do curso de Design de Moda do Centro Universitário Ritter dos Reis – UNIRITTER, dentro das temáticas “Moda, Ergonomia e Inclusão”.

Assim, são listadas as disciplinas que constam do currículo do curso de Design de Moda, que influenciam diretamente na escolha das temáticas de Trabalhos de Conclusão

de Curso, centradas na aproximação com público-alvo definido - pessoas com deficiência (PCD). Uma das disciplinas pertencente ao segundo período, é “Ergonomia para a Moda”, e a outra, do sexto período, é “Projeto: Moda e Inclusão”. Além disso, são apresentados dois Projetos de Conclusão de Curso que tratam de coleções de moda inclusivas.

As disciplinas do currículo de Design de Moda exigem etapas tanto teóricas quanto práticas, que se convertem em projetos ao final do semestre, no intuito de capacitar os alunos para o desenvolvimento de suas competências como designers em formação. O fortalecimento das competências visa à elaboração de projetos de design de moda que equilibram fatores estéticos, simbólicos, técnicos, ergonômicos, socioeconômicos, culturais e ambientais, com ênfase na sustentabilidade. Além disso, as disciplinas abordam pesquisas de moda, comportamento de consumo e estudo de tendências.

O processo de desenvolvimento intelectual e o pensamento crítico na graduação faz parte da trajetória acadêmica e maturidade a ser alcançada a cada semestre concluído. A prática de pesquisa é uma etapa inicial para que focaliza o aprofundamento dos conhecimentos básicos a serem apreendidos nas disciplinas que propõe ao discente continuar desenvolvendo a prática da pesquisa a cada projeto executado (Novaes, *et. al.*, 2022).

A Taxonomia de Bloom (Iiakuz, 2019) é um modelo pedagógico que organiza os níveis de aprendizado em seis categorias, desde a simples memorização até a criação de novas ideias. No Bacharelado em Design de Moda, essa taxonomia orienta o desenvolvimento das disciplinas, garantindo que os estudantes evoluam em suas habilidades cognitivas, desde a compreensão de conceitos básicos até a elaboração de projetos autênticos e inovadores, composto por etapas de aprendizagem, dinâmicas de apropriação e pesquisa, avaliação e pensamento crítico e, por fim, aplicada na criação e execução. Com isso, é possível encaminhar os discentes para o alcance dos objetivos em cada disciplina e para o desenvolvimento das competências em cada área relacionada à moda.

Portanto, constata-se que os estudos de antropometria, biomecânica, fisiologia humana, ergonomia, tecnologia têxtil e usabilidade no desenvolvimento de coleções inclusivas são essenciais, já que agregam características e conhecimentos para os designers de moda em formação e para a inovação de projetos direcionados a um público que necessita de atenção (Scoz e Arruda, 2019).

No estudo estão apresentadas as metodologias de projeto passíveis de serem aplicadas nas etapas de desenvolvimento de coleção, com as fases de imersão e pesquisa, desenvolvimento e execução, a fim de entregar um projeto de coleção completo e vestível. Os resultados finais apresentados são coleções de moda para inclusão de públicos PCD, com apresentação formal em croquis, peças finais confeccionadas e validadas com o público-alvo proposto de cada coleção.

Projeto pedagógico e Disciplinas de moda e inclusão

Seguindo as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design, do Conselho Nacional de Educação Câmara de Educação Superior, aprovado em 2004, o curso de Design tem como proposta o desenvolvimento de Projetos Pedagógicos de Graduação em Design compostos por linhas de formação específicas, de acordo com a necessidades do perfil de mercado, da cultura e dos espaços nos quais serão inseridos.

Para tanto, os cursos de graduação em Design tendem a desenvolver o pensamento reflexivo e sensibilidade artística, com foco em designers capazes de solucionar problemas utilizando características artísticas, estéticas culturais e tecnológicas, contemplando questões culturais e sociais, bem como as características dos usuários e de seu contexto socioeconômico e cultural (Ministério da Educação, 2004).

No Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI), da Uniritter, está em andamento a transição para o novo modelo o E2A adotado pela mantenedora. No entanto, as disciplinas do legado continuam sendo ministradas até a conclusão das turmas, antes da integração com o novo currículo construído por Unidade Curricular (PDI Uniritter, 2023).

O Currículo que antecede o E2A comporta disciplinas que visam o desenvolvimento do discente na etapa de conhecimento de metodologias de projeto e construção de teoria e prática, como Pesquisa em Design; Fundamentos do Design; Ergonomia; Modelagem básica; Moulage; Modelagem Criativa; Desenho Técnico para a Moda; Expressão visual; Tecnologia Têxtil; Materiais e Processos têxteis; Projeto: Moda e Têxteis; Projeto: Moda, Cultura e Sociedade; Projeto: Moda Sustentável e Projeto: Moda e Inclusão. As demais disciplinas estão voltadas à história, direção de arte, editorial, indústria da moda e de confecção (PDI Uniritter, 2023).

A Matriz Curricular proposta para o curso apresenta um total de 8 períodos com carga horária de 3.203, que incluem Planos de Ensino baseados em competências, tanto gerais quanto específicas do curso, de acordo com os objetivos de aprendizagem, que correspondem às competências relevantes à formação do egresso do curso, pautadas em metodologias ativas e no uso de avaliações formativas, detalhadas e evidenciadas.

Em tudo isto desempenha papel essencial a pessoa especializada, que ajuda a detectar um conflito inicial entre o que já se conhece e o que se deve saber, que contribui para que o aluno se sinta capaz e com vontade de resolvê-lo, que propõe o novo conteúdo como um desafio interessante cuja resolução terá alguma utilidade, que intervém de forma adequada nos progressos e nas dificuldades que o aluno manifesta, apoiando-o e prevendo, ao mesmo tempo, a atuação autônoma do aluno (Zabala, 1998, p. 63).

Na concepção de projetos, os conhecimentos prévios das disciplinas de modelagem, desenho e materiais têxteis são os mais relevantes para compreender o desenvolvimento de peças de coleção e confecção. Por outro lado, as quatro disciplinas de projeto e “Pesquisa em Design” destacam metodologias de projeto aplicadas em coleções de moda. Por sua vez, a disciplina de “Ergonomia” serve como base inicial para abordar as questões de inclusão na moda, e como realizar etapas de coleta e análise junto ao público consumidor. Todos esses conhecimentos prévios convergem para o estudo da interação do corpo com a roupa e do ambiente, aplicados aos produtos de moda (PDI Uniritter, 2023).

Grave (2010) afirma que as dinâmicas sociais e culturais permitem que o usuário crie identificação no local em que está inserido. A moda traz, a cada estação cores, tendências, tecidos e silhuetas que interferem nessa inserção e pertencimento. Ter um tipo físico que não se adapta a essas tendências exclui pessoas da sociedade, pois não lhes proporciona o sentido de pertencimento e integração.

Para Sanches (2017), a moda representa uma interface de interação entre as pessoas e seu entorno, e essa conexão transcende o contexto, uma vez que as roupas traduzem traços e experiências sensoriais, carregadas de significados do usuário e suas identificações. Assim, a estética compreende uma forma de comunicação não verbal, na qual a forma tangível do produto combina com a comunicação intangível dos traços subjetivos de quem o usa. Portanto, a aplicação dos conhecimentos adquiridos na academia, aliado ao emprego de metodologias pode valorizar o pensamento crítico, incentivar a pesquisa e promover uma evolução mais significativa da moda local.

Atualmente, a representatividade na moda é crucial para conquistar mercados ainda não explorados na criação de produtos que sigam as tendências. Em um artigo recente, Marmilicz *et al.* (2022) descrevem que pessoas com deficiências frequentemente não encontram peças confortáveis no mercado, o que as leva a se adaptar ao que está disponível, mesmo que não tenham bom caimento ou exijam ajustes. No entanto, é importante destacar que está ocorrendo uma revolução tanto no mundo quanto no mercado da moda, tornando-o mais inclusivo e representativo, muitas vezes por campanhas de marketing ainda muito pontuais. Mesmo assim, há um longo caminho a percorrer.

Construção pensamento crítico para a inclusão no ambiente acadêmico

O “Relatório mundial sobre a deficiência” (São Paulo, 2012), adverte que a indústria da moda ainda não contempla os diversos corpos da sociedade, e a indústria de confecção em escala acaba por excluir uma gama de pessoas que não se adequam ao padrão.

O ensino de metodologia projetual para formação dos designers de moda ajuda nas competências, a fim de desenvolver pesquisa e gerar produtos relevantes para a sociedade. As contribuições em uma abordagem multifocal, com integração de mais áreas do conhecimento, fazem da aprendizagem na academia um momento de experimentação e apropriação de conhecimentos técnicos em ateliê.

Sanches (2017), por sua vez, menciona que a gestão de projetos e o raciocínio projetual auxiliam na promoção de discentes, podendo integrar diversas áreas da moda para a indústria do vestuário e a inovação com produtos estético-simbólicos de valor ao usuário final.

Com o objetivo de promover o pensamento crítico e a discussão em aula, a organização dos materiais didáticos traz referências à bibliografia básica e complementar das disciplinas, estudos atualizados publicados em congressos, além de autores das áreas de modelagem, materiais e tecnologia. Essas abordagens acabam por influenciar os projetos que trabalham com o público PcD nas disciplinas da graduação em Design de Moda.

Para atender às necessidades de desenvolvimento dos alunos durante o semestre, são utilizadas referências importantes, como a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, em vigor desde 18 de junho de 2015. Esta lei destina-se a garantir e promover, em igualdade de condições, o exercício dos direitos e liberdades fundamentais da pessoa com deficiência, visando a inclusão social e a cidadania. Os conhecimentos trazidos pela lei imprimem segurança na orientação aos alunos, quanto ao desenvolvimento de seus projetos para a inclusão, com o objetivo de compreender melhor as questões físicas, mentais, intelectuais ou sensoriais enfrentadas por essa parte da sociedade. Importa frisar que as questões de acessibilidade, segurança e autonomia estejam presentes de forma crucial na produção

de peças vestíveis, considerando todas as pessoas que possuem deficiências. Para isso, o desenho industrial de produtos requer a adaptação de novas tecnologias assistivas, a fim de proporcionar estratégias práticas, qualidade de vida e inclusão social (Brasil, 2015).

Ao desenvolver uma proposta de metodologia para produtos inclusivos, torna-se essencial a compreensão dos produtos de moda e suas características. Além das tendências, os produtos de moda envolvem preocupações ergonômicas. Montemezzo (2003) destaca três características principais para criar um produto de moda: segurança, conforto e facilidade de manuseio.

QUADRO 1 – PREOCUPAÇÕES COM A ERGONOMIA NO CONSUMO (PROCESSO DE USO)

Proporcionar ao usuário:		Através de cuidados com:
Segurança		Matéria-prima, modelagem e aviamentos <i>(materiais que não provoquem ferimentos e danos ao ambiente)</i>
Conforto	Liberdade movimentos	Matéria-prima, modelagem e antropometria
	Conforto tátil	Matéria-prima, modelagem e acabamentos
	Conforto térmico	Matéria-prima, modelagem e acabamentos
	Conforto visual	Aspectos perceptivos/ estéticos/ composição visual
	Bem-estar emocional	Exploração de valores subjetivos/ carga signica
Facilidade de manuseio e uso		Matéria-prima de fácil manutenção
		Funcionamento dos dispositivos diretos de interação <i>(fechos, regulagens, elementos destacáveis, etc.)</i>
		Dispositivos de informação sobre uso e manutenção
		Função objetiva do produto

FONTE: MONTEMEZZO, Maria Celeste de Fátima Sanches. **Diretrizes metodológicas para o projeto de produtos de moda no âmbito acadêmico**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2003.

A importância do conforto na criação de um produto é essencial para seu desempenho junto ao usuário. De forma similar a Montemezzo (2003), Broega e Silva (2010) descrevem os quatro requisitos de conforto para que um designer considere no momento da criação de um produto de moda: (1) Conforto Termofisiológico, que diz respeito à escolha de materiais que proporcionem uma superfície de contato agradável com a pele, podendo incluir a regulação de calor e umidade; (2) Conforto Sensorial, que envolve a seleção de materiais que estimulem sensações neurais quando em contato com a pele; (3) Conforto Ergonômico, que se refere à capacidade do produto de se adaptar ao corpo, enfatizando a usabilidade e garantindo liberdade de movimento; e, por último, o Conforto Psicoestético, que considera as características subjetivas do usuário e sua avaliação estética, contribuindo para o bem-estar através dos sentidos da visão, tato, audição e olfato.

Roncoletta (2016), por sua vez, descreve que para criar coleções de moda é primordial compreender quem é o usuário, entendendo seus processos físicos e cognitivos, bem como seus aspectos racionais e emocionais, incluindo seus valores, preferências, medos e esperanças. As questões emocionais estão intrinsecamente ligadas aos benefícios percebidos pelo uso das peças, já que a usabilidade está diretamente relacionada à funcionalidade

de um produto, e sua performance deve satisfazer as necessidades do usuário. Segundo a autora, o segundo desafio é atribuir diferentes tipos de prazer, como o físico, social, psicológico e ideológico.

Considerando que os fatores emocionais, valores e questões culturais estão associados aos valores estéticos e éticos, as funções práticas de um produto estão intrinsecamente ligadas às suas dimensões estético-simbólicas. Essas relações entre as roupas e o usuário são únicas para cada indivíduo e seu contexto. Nesse sentido, é importante ressaltar que produtos que atendem apenas as questões estéticas e simbólicas quando desconfortáveis tendem a se tornar inadequados e obsoletos em um curto espaço de tempo (Roncoletta, 2016).

As disciplinas com foco total na inclusão abrangem projetos de pesquisa acadêmica com metodologias ativas e feedback constante, para que o discente consiga se autodesenvolver a partir do período em que está matriculado. A disciplina de “Ergonomia para a Moda” proporciona compreensão mais aprofundada sobre conforto, modelagem, tecidos, acabamentos, aviamentos e movimentos do corpo humano, além de abordar a adaptação e interação do ser humano com o ambiente. O objetivo é estudar e aplicar os conceitos de ergonomia na criação e desenvolvimento de produtos de moda. Ao final do semestre, os alunos aplicam técnicas de concepção de produtos para elaborar e apresentar propostas de coleções de moda.

A disciplina denominada “Projeto: Moda e Inclusão” concentra-se no suporte e orientação de um projeto de natureza interdisciplinar, culminando na criação de uma coleção de moda direcionado a pessoas com deficiência ou em situação de exclusão, como deficientes físicos, indivíduos com mutilações decorrentes de doenças adquiridas, entre outros. O objetivo do projeto é desenvolver coleções voltadas para atender às necessidades de pessoas com deficiência (PcD). Além de examinar as relações entre o design de moda e a inclusão social, o projeto aborda a implementação relativa à inclusão social e ao papel social do designer como criador. Também são realizadas atividades de pesquisa de campo, análise do perfil do usuário da coleção e interpretação de registros.

No Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), os alunos têm a oportunidade de selecionar um tema de sua preferência para abordar as etapas de pesquisa e realização de projeto, culminando na entrega de uma coleção com a produção de produtos finais. Dessa forma, o formato descrito é um Memorial Descritivo de Projeto, que condensa as principais etapas para o desenvolvimento de um projeto, abrangendo tanto os aspectos acadêmicos quanto os projetuais.

A prática de pesquisa na graduação em design de moda é algo promissor para a sustentação da sociedade “[...] uma vez que a geração de conhecimento proporcionada está intrinsecamente vinculada aos processos de ensino, aprendizagem e à atividade de extensão” (Ogushi e Sant’Anna, 2022, p.77). Os autores complementam que até o momento a produção de monografias em Trabalhos de Conclusão de Curso, da Faculdade de Design do Centro Universitário Ritter dos Reis – Uniritter, abrange a realização de projetos de formação com cunho científico e projetual.

[...] guardadas as especificidades relativas aos bacharelados em Design e em Moda, o levantamento contribuiu para o conhecimento da produção acadêmica discente da área de Design de Moda quanto a escolha de tema, metodologia de pesquisa e de projeto e referencial teórico, dentre outros elementos, e também para o redirecionamento das estratégias pedagógicas docentes das disciplinas envolvidas na elaboração do TCC (Oguchi e Sant’Anna, 2022, p.78).

A partir das referências usadas durante a formação do estudante, os estudos iniciam com a justificativa de projeto contemplando as relevâncias social, acadêmica e projetual, parte essencial que é escrita na Fundamentação Teórica. Posteriormente são traçados os objetivos de projeto e a metodologia aplicada às coleções de moda para a inclusão. São trazidos para a discussão autores como Bonsiepe (1984), Löbach (2001), Jones (2005), Treptow (2007), Munari (2008), Sorger e Udale (2009), Choklat (2012).

Os autores usados são referência para a área do Design de Produto e Design de Moda que, em suas metodologias, abordam as etapas de Problematização, Recolha de Dados junto ao público-alvo, Análises de materiais, formas e função, Pesquisa de tendências, Inspiração e escolha de matéria-prima para a confecção, Ideação, Realização de coleção, documentação e Prototipia com validação junto ao público-alvo do projeto. Para as etapas que delimitam estudos antropométricos, fisiológicos e biomecânicos, que permeiam as etapas de imersão e definição de critérios para a coleção, são utilizados autores que trabalham com ergonomia em produtos de design, como Iida (2005) e Grave (2010).

A metodologia proposta para moda e inclusão

A Taxonomia de Bloom serve como referência para a criação de planos de aula, orientando as etapas de pesquisa e contribuindo para o desenvolvimento eficaz de projetos. Na prática, o projeto de design inicia com a pesquisa inclusa na Justificativa do projeto, seguida pela definição dos objetivos, onde são delineadas as etapas para resolver o problema de design identificado. Geralmente, o projeto começa com a etapa de problematização ou *briefing*, onde são apresentadas todas as necessidades específicas para a solução dos problemas identificados. Esta etapa é fundamentada nos autores Bonsiepe (1984), Löbach (2001) ou Munari (1998).

Algumas vezes, o público-alvo a quem se destina a coleção, está nessas primeiras fases de pesquisa, com base nas autoras Jones (2005) e Treptow (2007). Nas coleções de moda, escolher qual o público e segmentação de mercado constitui uma das etapas iniciais para delimitar questões de projeto de coleção. Essa etapa de coleta é essencial para o desenvolvimento do projeto.

Para a aproximação com o público, é utilizada como referência o estudo realizado por Pereira e Cruz (2016, p.126), pois “os dados foram coletados por meio de entrevista individual para conhecimento da existência ou não de desconforto para cada um dos entrevistados com relação às diferentes peças do vestuário disponíveis no mercado”. Também são realizadas etapas como a cocriação com o público do projeto, utilizando o método de Brogin (2019), composto por etapas de usabilidade e demonstração sobre as dificuldades de vestibilidade, nessa fase são necessárias fotografias para documentar a experiência do usuário.

Além de ouvir o público-alvo do projeto, ou seus cuidadores responsáveis, as disciplinas que têm interação maior com pessoas PCD, pois o aprofundamento de conhecimentos com entrevistas semiestruturadas com profissionais da saúde, especialistas na área de atuação de necessidade especial ou da deficiência do público do projeto. Os profissionais incluem médicos, enfermeiros, fisioterapeutas, psicólogos, que podem auxiliar na aproximação com a deficiência ou a doença estudada. Para auxiliar na organização da coleta, os discentes utilizam da ferramenta Mapa de Empatia de Osterwalder (2011), assim podem construir perguntas que agregam conhecimentos sobre o público, sem perder o foco do projeto.

Na etapa de análises é realizada a coleta de informações, onde são realizadas entrevistas e registros fotográficos mediante disponibilidade dos respondentes. Essa etapa também contempla a organização de um material gráfico com bases de croqui que correspondem ao público do projeto, apresentada pela teoria do conforto na percepção do respondente (Montemezzo, 2003; Iida, 2005; Grave, 2010; Roncoletta, 2016).

Os estudos antropométricos são desenvolvidos mediante o conhecimento do público consumidor, já que as tabelas de medidas que constam nas bibliografias básicas não contemplam as necessidades trazidas pelos públicos. Também é realizada a etapa de coleta e análise diretamente com o usuário. Com isso, é possível compreender como é construído o seu guarda-roupa, quais necessidades têm no seu cotidiano decorrente da transcrição dos aspectos fisiológicos, além de realizar a análise de movimentos biomecânicos. Nessa etapa de análises são utilizadas as referências de Iida (2005) e Grave (2010).

Nas análises, também é importante pesquisar marcas existentes no mercado de moda para o público-alvo ou marcas do segmento de mercado específico para o qual o aluno criará a coleção. Nesta fase, muitas vezes constata-se a falta de produtos de moda para o público abordado no projeto. Para realizar a avaliação de silhuetas, modelagens, acabamentos, aviamentos, texturas, elementos e princípios do design, os conceitos utilizados são os de Bonsiepe (1984), Munari (1998) ou Treptow (2007).

A etapa de pesquisa de tendências auxilia os designers a buscar informações inovadoras dentro do mercado da moda. Pesquisa em feiras nacionais e internacionais, birôs e sites especializados trazem materiais atualizados parte desta para esta etapa. Importante frisar que o público necessita, além de roupas que sejam adequadas ao seu biótipo, também do conforto psico-estético. Os autores que traduzem essa etapa de pesquisa são referência na moda, como Jones (2005) e Treptow (2007)

Só após explorar as tendências, a Inspiração é escolhida. Trata-se de um tema para guiar a coleção. A Inspiração é sempre importante, pois traz características únicas de criação, evitando a cópia de ideias já existentes no mercado. A Inspiração ajuda a buscar referências de estilo, elementos e princípios do design, escolha de materiais têxteis e aviamentos, além de indicar a proposta de modelagem à coleção (Treptow, 2007).

Na etapa de criatividade, Choklat (2012) e Bonsiepe (1984) mostram que é possível trazer inovação aos projetos de moda, uma vez que exemplificam com a explanação de ferramentas como boneco vazado, *drapping*, geração de esboços, entre outras.

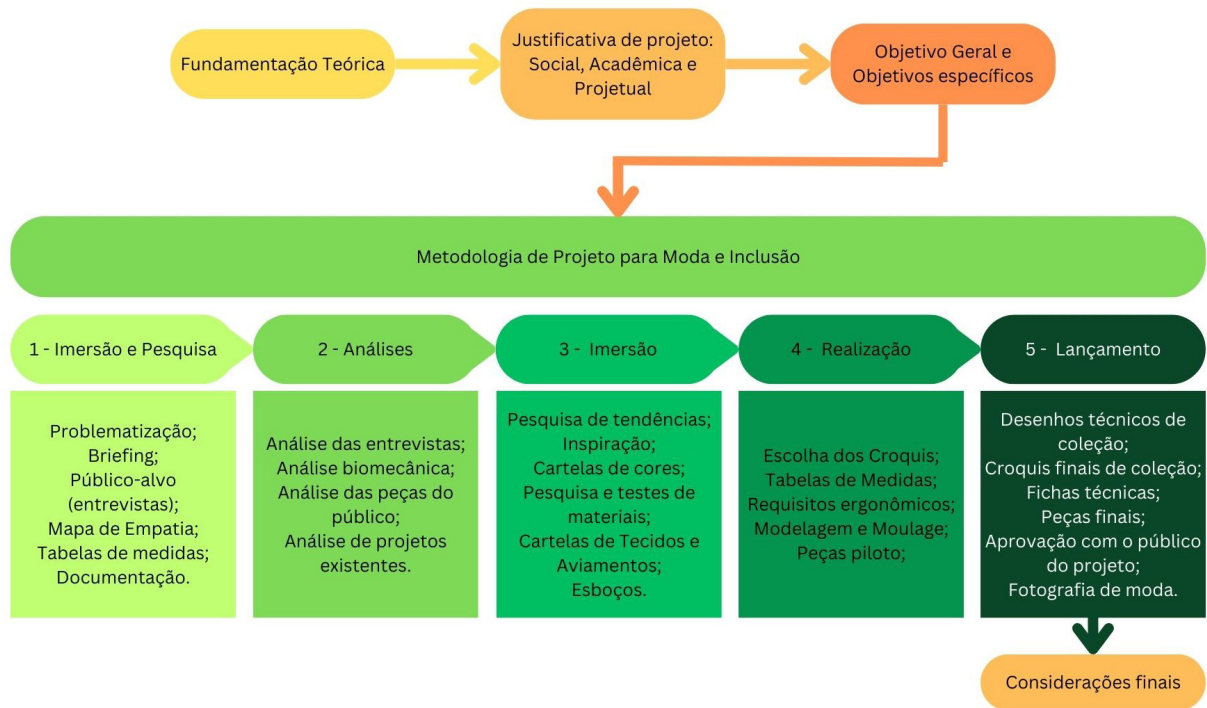
A etapa seguinte concretiza todas as referências coletadas nas pesquisas realizadas para o desenvolvimento da coleção. Envolve a criatividade dos alunos nos testes de materiais e escolha dos esboços, visando a criação dos croquis para a coleção (Jones, 2005; Treptow, 2007; Sorger e Udale, 2009).

Em alguns projetos, a etapa de teste de materiais ou de modelagens, até a escolha de tecidos e aviamentos necessita de co-criação com o público-alvo. Assim as obras como Design Centrado no Humano da IDEO (2017) ou Design Thinking de Ambrose (2011) são utilizados para fundamentar as etapas metodológicas.

No processo de finalização de coleção são desenvolvidos 15 croquis conclusivos, que contemplam a realização de croquis de moda, desenhos técnicos, fichas técnicas e modelagem. A confecção dos looks de coleção é testada com o público-alvo, com peças vestíveis capazes de traduzir toda a essência do projeto coleção (Jones, 2005; Treptow, 2007; Sorger e Udale, 2009). Por fim, para o lançamento e apresentação à banca, o aluno realiza também

uma apresentação gráfica, contemplando fotografias de moda e vídeos. Desta forma, consegue testar e validar o protótipo final com o público selecionado para o projeto.

FIGURA 1 – METODOLOGIA APLICADA À COLEÇÃO DE MODA PARA A INCLUSÃO



FONTE: Desenvolvido pelos autores.

Na finalização da coleção, por ser uma estrutura de Memorial Descritivo de Projeto, se faz necessária a escrita das considerações finais, a fim de revisar as relevâncias de projeto, o objetivo geral e específicos, bem como as etapas da metodologia, ponderando os acertos e equívocos vistos ao final das peças desenvolvidas e explanando possíveis melhoras sobre a evolução do projeto.

Projetos de moda para a inclusão PCD

As relações entre o corpo e a roupa são essenciais para criar uma coleção inclusiva e autoral. Nos últimos 10 anos, apenas 2% dos 426 alunos graduados no Bacharelado em Design de Moda da UNIRITTER desenvolveram Trabalhos de Conclusão de Curso que abordam a temática de ergonomia para diversos públicos PCD. Ainda sendo um número irrisório de alunos que se interessam pela temática, os projetos têm relevância para os estudos acadêmicos, sociais e projetuais.

QUADRO 2 - PROJETOS DE CONCLUSÃO DE CURSO QUE ABORDAM PCD

Autor	Tema	Ano	Autor	Tema	Ano
Fernanda Barcelos	Coleção de moda inclusiva, com apelo estético adequada a capacidade de vestir das usuárias cadeirantes	2015	Tamara Cezari Alves	Roupas ergonomicamente projetadas para a recuperação durante o pós-operatório da mastectomia.	2019
Gabriela Monteiro	Desenvolvimento de tabela de medidas e vestuário para mulheres Petite.	2015	Helen Gonçalves Franceschina	Beachwear híbrida: Biquínis plus size versátil com modelagem ergonômica a partir da utilização de resíduos têxteis.	2020
Cristiane Moraes	Coleção de moda plus size inspirada em formas geométricas	2015	Carla Vieira da Silveira	Moda inclusiva: ressignificando a moda casual na perspectiva do nanismo.	2020
Juliana Aguirre Coelho	Desenvolvimento de coleção para maturidade: Uma contribuição ergonômica para terceira idade.	2017	Simone Rodrigues de Araújo	Desenvolvimento de coleção de moda para noivas com co-criação: o bordado como alternativa de comunicação para mulheres com deficiência visual	2020
Sanla de Otaran Grance	Desenvolvimento de coleção de moda plus size para o público jovem com ênfase na modelagem que valorize a sulheta a partir das tendências Street Wear.	2018	Júlia Danoski Gil	Ergonomia, interatividade e ludicidade no vestuário como ferramenta facilitadora para o tratamento oncológico durante a primeira infância	2023
Jonas Felix Bica	Desenvolvimento de vestuário casual com tecnologia têxtil para homens com sudorese excessiva.	2019			

FONTE: Desenvolvido pela autora.

Para o artigo foram selecionados os dois últimos projetos apresentados em banca de conclusão de curso. O primeiro projeto apresentado é da Simone Rodrigues de Araújo (2020), com o título “Desenvolvimento de coleção de moda para noivas com co-criação: o bordado como alternativa de comunicação para mulheres com deficiência visual”. O projeto visou desenvolver uma coleção de Vestimentas Matrimoniais com um enfoque sensorial, utilizando o bordado como forma de comunicação para mulheres com deficiência visual. O foco principal é na inclusão das pessoas abordando questões como acessibilidade, educação, vestimenta e saúde, tendo como objetivo compreender os desafios enfrentados por mulheres com deficiência visual ao escolherem vestidos de noiva para cerimônias. O estudo destaca a falta de produtos no mercado de Moda Festa projetados especificamente para esse público. A metodologia utilizada foi baseada em autores como Bonsiepe (1984), Jones (2005), Treptow (2007) e Sorger e Udale (2009), seguindo etapas de problematização, desenvolvimento, análise, pesquisa, design, realização e confecção.

No projeto de Araújo (2020), amostras de testes de materiais foram realizadas em Crepe Musson com bordados de linha em alto relevo para a leitura em braile. As amostras foram validadas pelo público-alvo, a fim de escolher as melhores texturas e tamanho necessário do ponto para a facilidade da leitura. Ao final, foram aplicadas nos trajes matrimoniais como forma de inserir ainda mais identidade do público e interação entre o traje e usuário. Questões de usabilidade e ergonomia também foram apontadas, como por exemplo, altura da saia, localização do zíper e abertura da peça, para facilitar a vestibilidade e movimentação.

Na etapa de Inspiração a obra de Jane Austen, “Orgulho e Preconceito”, um clássico britânico publicado pela primeira vez em janeiro de 1813, prestou valiosa contribuição. Nas peças foram introduzidas passagens descritivas do livro para leitura em braile. No look desenvolvido, a frase inserida no cinto é: “São poucos os que têm o coração bastante firme

para amar sem receber alguma coisa em troca” (Araújo, 2020, p.66). Na Figura 2 é possível visualizar os croquis da coleção e o look final desenvolvido com o editorial de fotos, realizado com o público-alvo da coleção.

FIGURA 2 - COLEÇÃO DE MODA PARA NOIVAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL COM CO-CRIAÇÃO



FONTE: ARAÚJO, Simone Rodrigues de. **Desenvolvimento de coleção de moda para noivas com co-criação: o bordado como alternativa de comunicação para mulheres com deficiência visual.**

Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2020.

Em suas contribuições finais, Araújo (2020) destaca a importância da co-criação pois o público-alvo quando incluído nos processos de escolha e validação das etapas, incluindo informações relevantes ao projeto e contribuindo em suas melhorias. O bordado em braile ajudou na comunicação com o público, para sentir confiança em um momento tão íntimo e único na vida de uma noiva.

O segundo projeto apresentado é de Júlia Danoski Gil (2023), intitulado “Projetos”. O projeto aborda a criação de uma coleção lúdica para crianças em tratamento oncológico, uma vez que a primeira infância é essencial ao desenvolvimento humano pleno e precisa de estímulos positivos, com ambientes e rotinas benéficos. A metodologia utilizada foi composta por Bonsiepe (1984), Treptow (2007), Lobach (2001) e Choklat (2012).

Para o projeto, os cuidados como a escolha de materiais naturais e relativos à segurança da criança foi essencial. Na etapa de coleta de informações possibilitou compreender mais a fundo exemplos de procedimentos, ferramentas e seus impactos tanto para o mercado alvo primário como para o secundário. Esta fase de execução permitiu descobrir “[...] que tratamento oncológico torna a rotina do paciente menos ativa, resulta em menos disposição,

com os momentos de brincadeiras pontuais e limitados, contato com outras crianças, por exemplo, não é permitido” (Gil, 2023, p.17).

No projeto de Gil (2023) a inspiração trouxe a Música “Aquarela” de Toquinho, de 1983. Assim a ludicidade compreendida pela aluna facilitou a execução de peças que tivessem aberturas específicas para sondas e abcessos, mas sem perder a proposta da lucidez e ergonomia aplicada as peças.

FIGURA 3: COLEÇÃO DE VESTUÁRIO INFANTIL COMO FERRAMENTA FACILITADORA



FONTE: GIL, Júlia Danoski. **Ergonomia, interatividade e ludicidade no vestuário como ferramenta facilitadora para o tratamento oncológico durante a primeira infância.** Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2023.

Consequentemente, o estudo buscou confeccionar uma coleção que abordasse a importância da primeira infância no desenvolvimento humano e os impactos que os estímulos negativos ou positivos, tanto físicos como mentais, podem causar ao longo do tempo, bem como ressaltar a atenção que o tema requer. O design de moda pode oferecer soluções que priorizem o atendimento das necessidades gerais da primeira infância, como ludicidade e interatividade, e as dificuldades apresentadas pelo público em tratamento, como opções de interação com as peças para momentos nos quais os procedimentos se tornam mais intensivos.

Conclusão

O relato que compõe este artigo visou destacar a importância da pesquisa na graduação de Design de Moda e a prática de metodologia de projeto aplicadas às coleções voltadas aos públicos PCD, para projetos de inclusão na moda. A oportunidade de

potencializar a produção acadêmica com pesquisas que tratam de inclusão e aproximação ao público-alvo, viabiliza projetos de moda com características próprias e provoca a autonomia aos alunos para suas criações com foco na ergonomia, na usabilidade sem esquecer do conforto e da estética.

O pensamento crítico do graduando também interfere nas decisões de projeto, pois compreender os recortes impostos pela pesquisa, a delimitação do tema, a aproximação com o público e os profissionais de saúde, demanda de tempo de pesquisa para sua realização e interação sobre os assuntos abordados. As dimensões do processo de aprendizagem percorrem as seis (6) etapas de conhecimento básicas, seguindo a taxonomia de Bloom, visto que a grade curricular apresenta um diálogo interdisciplinar, construído em sua dimensão por parcerias com as demais áreas de conhecimento.

Comprova-se que fornecer a estrutura de Memorial Descritivo de Projeto para ser utilizada no Trabalho de Conclusão de Curso, facilita ao discente o acesso a conhecimentos sobre a pesquisa, ao tema de interesse e ao aprofundamento para traçar a problematização. Assim, com os objetivos e metodologia a serem traçados nas seguintes etapas, fica mais fácil relatar as ações realizadas, justificando as tomadas de decisão.

Explorar metodologias de projeto de autores reconhecidos no campo do design de produtos de moda, permite que o aluno use de sua autonomia sobre suas escolhas e sobre a seleção das ferramentas e técnicas adaptadas aos projetos, quanto à inclusão dos demais autores de modelagem, ergonomia e Design Centrado no Humano, a exigência das etapas de pesquisa. O exercício de criação, imersão e pesquisa importam na medida em que ao curso compete a montagem de uma grade curricular que contemple disciplinas e conhecimentos teórico-práticos, incentivando a atuação dos alunos na criação de produtos inovadores e fornecendo suporte para coleções direcionadas aos públicos marginalizados na produção de coleções de moda pela indústria de confecção.

Ao traçar nas disciplinas objetivos de aprendizagem e o nível de competências que se espera que o aluno atinja durante o semestre, parte do professor a iniciativa de propor um ambiente coerente, composto por ateliês completos para realizar os testes de modelagem e validação dos materiais utilizados nas criações, sugerindo bibliotecas físicas e digitais, a fim de incentivar a pesquisa ativa.

A descrição dos assuntos e fatos vivenciados neste artigo buscou ressaltar os projetos com iniciativas de inclusão para os públicos PCD, na formação dos alunos e o potencial para concretizar, em projetos físicos, os componentes trabalhados durante o curso de graduação. Ao mesmo tempo que evidenciar a importância da interação entre o aluno e o público específico de cada projeto, além da interdisciplinaridade e do conhecimento teórico e técnico, que concede autonomia aos estudantes em suas criações para a executar a proposta de coleções mais inclusivas.

Referências

ALVES, Tamara Cezari. **Roupas ergonomicamente projetadas para a recuperação durante o pós-operatório da masectomia**. Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://pergamum.uniritter.edu.br/pergamum_uniritter/biblioteca/. Acesso 29 mar. 2024.

ARAÚJO, Simone Rodrigues de. **Desenvolvimento de coleção de moda para noivas com co-criação: o bordado como alternativa de comunicação para mulheres com deficiência visual**. Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2020. Disponível em: https://pergamum.uniritter.edu.br/pergamum_uniritter/biblioteca/. Acesso 29 mar. 2024.

AMBROSE, Gavin. **Design thinking** [recurso eletrônico] / Gavin Ambrose, Paul Harris ; tradução: Mariana Belloli ; revisão técnica: Antônio Roberto Oliveira. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre : Bookman, 2011.

BARCELOS, Fernanda. **Coleção de moda inclusiva, com apelo estético adequada a capacidade de vestir das usuárias cadeirantes**. Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2015. Disponível em: https://pergamum.uniritter.edu.br/pergamum_uniritter/biblioteca/. Acesso 29 mar. 2024.

BICA, Jonas Félix. **Desenvolvimento de vestuário casual com tecnologia têxtil para homens com sudorese excessiva**. Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://pergamum.uniritter.edu.br/pergamum_uniritter/biblioteca/. Acesso 29 mar. 2024.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. Resolução Nº. 5 de 8 de março de 2004. **Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design e dá outras providências**. Diário Oficial da União, Brasília, 14 mar. 2004; Seção 1, p. 24.

BRASIL. Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. Lei nº 13.146/2015. 18 de junho de 2015. **Estatuto da Pessoa com Deficiência**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm. Acesso: em 29 de mar de 2024.

BONSIEPE, Gui. **Metodologia experimental**: desenho industrial. Brasília: CNPq, 1984.

BROEGA, Ana Cristina; SILVA, Maria Elisabete Cabeço. **O conforto total do vestuário: design para os cinco sentidos**. Actas de Diseño 9. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. pp. 59-64. ISSN 1850-2032. Disponível em: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A6012.pdf. Acesso em: 18 mar. 2024.

BROGIN, Bruna. **O método de design para criação de moda funcional para pessoas com deficiência.** Curitiba, 2019. Tese (doutorado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

CHOKLAT, Aki. **Design de sapatos.** São Paulo: SENAC, 2012.

GIL, Júlia Danoski. **Ergonomia, interatividade e ludicidade no vestuário como ferramenta facilitadora para o tratamento oncológico durante a primeira infância.** Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/bitstreams/a971a3a3-47b1-444a-8c4e-b4e7ba9bb642/download>. Avesso 29 mar. 2024.

GRAVE, Maria de Fátima. **A moda-vestuário e a ergonomia do hemiplégico.** São Paulo: Escrituras, 2010.

IDEO. **HCD HUMAN CENTERED DESIGN: Kit de ferramentas - Metodologia de Design Social,** 2017.

IIDA, Itálo. **Ergonomia projeto e produção.** São Paulo: Blücher, 2005.

IIZUKA, Edson Sadao (Org.). **Inovação em ensino e aprendizagem: casos de cursos de Administração do Brasil: 1ª Edição do Prêmio ANGRAD.** São Paulo: Empreende, 2019.

JONES, Sue Jenkyn, **Fashion Design: Manual do Estilista.** Editora: Cosac Naify. 2005.

LÖBACH, B. **Design industrial.** Bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

MARMILICZ, Bárbara; REIS, Lídia Veronica dos; NOVAES, Luana; VIZIOLI, Thalita. **A indústria da moda nos moldes da inclusão.** UFSM. Agência Da Hora. Disponível em: <https://www.ufsm.br/midias/experimental/agencia-da-hora/2022/05/27/a-industria-da-moda-nos-moldes-da-inclusao>. Acesso em: 16 mar. 2024.

MONTEIRO, Gabriela. **Desenvolvimento de tabela de medidas e vestuário para mulheres Petite.** Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2015. Disponível em: https://pergamum.uniritter.edu.br/pergamum_uniritter/biblioteca/. Avesso 29 mar. 2024.

MONTEMEZZO, Maria Celeste de Fátima Sanches. **Diretrizes metodológicas para o projeto de produtos de moda no âmbito acadêmico.** Dissertação de Mestrado. Bauru: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2003.

MORAES, Natália dos Reis. **Coleção de moda inclusiva infantil direcionada a crianças com transtorno do espectro autista (TEA), utilizando a psicologia das cores e métodos sensoriais.** Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2015. Disponível em: https://pergamum.uniritter.edu.br/pergamum_uniritter/biblioteca/. Acesso 29 mar. 2024.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NOVAES, Marcos Adriano Barbosa de *et al* (Org). **Ensino, Pesquisa e Extensão na Formação de Professores.** Iguatu, CE : Quipá, 2022.

OGUSHI, Milena Mayuri Pellegrino; SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Formação em moda no Brasil: reflexões a partir de produções acadêmicas.** Revista Imagens da Educação, v. 12, n. 1, p. 76-101, jan./mar. 2022 ISSN2179-8427. <https://doi.org/10.4025/imagenseduc.v10i3.54549>

OSTERWALDE, Alexander; PIGNCUR, Yves. **Business Model Generation - Inovação em Modelos de Negócios: um manual para visionários, inovadores e revolucionários.** Rio de Janeiro, RJ: Alta Books, 2011.

PEREIRA, Andréia, CRUZ, Maria Alice Ximenes. **Moda inclusiva: a necessidade da moda inclusiva no mundo hoje.** Revista Tecnológica da Fatec Americana, Americana. v.4, n.1, p.125-150, mar./set. 2016. Disponível em: http://www.fatec.edu.br/revista_ojs/index.php/RTecFatecAM/article/view/67/76. Acesso em 18 de mar de 2024.

PESSIN, Mariana. **Moda Inclusiva: Desenvolvimento de uma coleção de vestidos para jovens com paraplegia.** Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2015. Disponível em: https://pergamum.uniritter.edu.br/pergamum_uniritter/biblioteca/. Acesso 29 mar. 2024.

Relatório mundial sobre a deficiência / World Health Organization, The World Bank; tradução Lexicus Serviços Linguísticos. São Paulo: SEDPcD, 2012.

RONCOLETTA, Mariana Rachel. **Mi Piacce** – análise dos prazeres provocados pelo design de calçados aos usuários com deficiência. Moda Palavra E-periódico. Ano 9, n.18, jul-dez 2016. ISSN 1982-615x. Pgs 206 de 239.

Relatório mundial sobre a deficiência / World Health Organization, The World Bank; tradução: Lexicus Serviços Linguísticos. - São Paulo: SEDPcD, 2012.

SANCHES, Maria Celeste de F. **Moda e projeto: estratégias metodológicas em design.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SCOZ, Emanuella; ARRUDA, Niguelme Cardoso. Ensino da inclusão na moda: uma proposta pedagógica. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 123–134, 2019. DOI: 10.5965/25944630312019123. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/14323>. Acesso em: 29 mar. 2024.

SILVEIRA, Carla Vieira da. **Moda inclusiva: ressignificando a moda casual na perspectiva do nanismo**. Trabalho de Conclusão de Curso Faculdade de Design, Bacharelado em Design de Moda. Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2020. Disponível em: https://pergamum.uniritter.edu.br/pergamum_uniritter/biblioteca/. Acesso 29 mar. 2024.

SORGER, Richard; UDALE, Jenny. **Fundamentos de design de moda**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção** (n. 4). Brusque: Ed. do Autor, 2007.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa: como ensinar**. (Trad. Ernani F. da Rosa). Porto Alegre: ArtMed, 1998.

Agradecimentos

Agradecimento especial ao curso de Bacharelado em Design de Moda do Centro Universitário Ritter dos Reis por ter um currículo inclusivo e aos alunos por disponibilizar suas pesquisas para a construção do artigo. Também agradecemos ao LDSM e o PPG em Design e Tecnologia da UFRGS pelas trocas de conhecimento em laboratório na construção de projetos acadêmicos relevantes para a sociedade.

Revisor(a) do texto:

Solange Monteiro de Almeida

Pós-graduação em Pedagogia, Administração e Supervisão Escolar (UNISINOS)

Igrane.sa@gmail.com

O corpo-desenho como lugar discursivo e político na educação superior de Moda a partir de percepções estudiantis em Blumenau/SC

The body-drawing as a discursive and political place in higher fashion education based on student perceptions in Blumenau (Brazil)

Francisco Ponciano Vieira¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7848-424X>

Rafael José Bona²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2116-2407>

[resumo] Por meio de uma pesquisa realizada com estudantes da primeira fase de um curso de Moda, em uma universidade situada em Blumenau/SC, o presente artigo visa aprofundar a análise da percepção desse público em relação às distorções e às implicações geradas pela denominação “linguagem de moda” na representação gráfica do corpo humano nos desenhos contemporâneos. O intuito é refletir as nuances e os efeitos dessa terminologia específica, compreendendo como ela influencia a concepção visual do corpo na atualidade, especialmente no contexto do design de moda. Em conclusão, a pesquisa revela a importância de repensar as práticas educacionais e as representações gráficas do corpo. Com uma abordagem crítica e reflexiva, é possível promover a diversidade e inclusão na moda, desafiando os padrões estabelecidos e construindo uma indústria mais justa e responsável.

[palavras-chave] **Educação. Moda. Desenho de Moda. Ensino de Moda.**

¹ Mestre em Educação (Furb). Professor da Universidade Regional de Blumenau. E-mail: fvieira@furb.br. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4154867927693238>

² Doutor em Comunicação e Linguagens (UTP). Professor da Universidade Regional de Blumenau e da Universidade do Vale do Itajaí. E-mail: rbona@furb.br. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4474574048534791>

[abstract] Through research carried out with students enrolled in the first phase of a Fashion course, at a university located in Blumenau, city of Brazil, this article aims to deepen the analysis of this public's perception in relation to the distortions and implications generated by the term "language of fashion" in the graphic representation of the human body in contemporary designs. The aim is to reflect the nuances and effects of this specific terminology, understanding how it influences the visual conception of the body today, especially in the context of fashion design. In conclusion, the research reveals the importance of rethinking educational practices and graphic representations of the body. With a critical and reflective approach, it is possible to promote diversity and inclusion in fashion, challenging established standards and building a fairer and more responsible industry.

[keywords] **Education. Fashion. Fashion design. Fashion Teaching.**

Recebido em: 15-12-2023.

Aprovado em: 22-07-2024.

Introdução

A interdisciplinaridade do ato de desenhar favorece sua relação intrínseca com a moda, em que seus diversos tipos de registros gráficos, como rascunhos, esboços, croquis, desenhos técnicos e ilustrações, desempenharam um papel elementar para os profissionais do setor na criação e desenvolvimento de produtos, bem como no registro e narrativa da sua própria trajetória. O desenho mantém uma ligação intrínseca com a história e a profissão do estilismo de moda, alinhando-se com as diretrizes curriculares do design, especialmente nas áreas que se conectam aos temas abordados nos cursos de Moda (Pires, 2002; Voltarel, 2020). Dada a natureza multidisciplinar do design, ele permeia todas as fases do ciclo de vida de um produto, desde sua concepção até seu descarte. Nesse contexto, o desenho desempenha um papel importante em várias etapas desse processo, destacando sua importância fundamental como uma ferramenta profissional indispensável para estilistas e designers de moda (Cattani; Silva, 2020; Machado; Tomasi; 2022).

Uma expressão que tem sido usada na contemporaneidade, com certa frequência nas esferas acadêmicas, "linguagem de moda", consta nos ensinamentos de algumas disciplinas de desenho de muitos cursos que ainda sugerem o ensino do corpo humano utilizando-se como referência, na sua construção gráfica, um cânone idealizado e irreal. Esse tipo de corpo simbólico de moda que só existe no plano do papel e que, no entanto, serve de suporte aos estudantes e profissionais da área para a criação de produtos destinados a todos os tipos de corpos, ficou definido nesta pesquisa como: corpo-desenho. O problema de pesquisa, que se relaciona a essa temática gerou a possibilidade de discutir sobre o ensino de desenho de moda e as representações visuais dos corpos. O artigo está de acordo com diversas pesquisas que discutem o conceito de linguagem na moda, bem como as interseções entre desenho e educação na contemporaneidade, como evidenciado por estudos realizados por Ruviano Júnior e Becker (2020), Salvador (2020), Poppe (2022), Druet (2023), entre outros.

Esses pesquisadores contribuem significativamente para a compreensão e aprofundamento dessas temáticas, oferecendo debates sobre a interação entre moda, expressão visual e processos educacionais.

Diante do exposto buscou-se concentrar o estudo com estudantes matriculados na primeira fase de um curso de graduação em Moda localizado em Blumenau/SC, com o objetivo de analisar a distorção e suas implicações que a denominação “linguagem de moda” produz na representação gráfica nos desenhos do corpo humano e como essa é percebida pelos discentes. O estudo se configura como uma pesquisa exploratória e de abordagem qualitativa. Como procedimentos e técnicas foi aplicado um questionário estruturado com perguntas abertas e fechadas com o intuito de produzir uma discussão sobre a percepção desses discentes sobre a temática. Esses questionamentos se relacionam em qual a percepção deles em relação ao estudo de desenho, o que pensam sobre a denominação da linguagem de moda aplicada nos desenhos e se eles se reconhecem nessas representações.

No estudo aqui apresentado, entendemos o desenho de moda, conforme Druet (2023), como uma técnica utilizada para representar visualmente as ideias e conceitos de um designer de moda. É uma forma de comunicação visual que permite que o designer expresse suas ideias de forma clara e precisa, mostrando como a peça de roupa deve ser construída, quais são as proporções, as cores, os materiais e os detalhes que devem ser utilizados. O desenho de moda pode ser feito à mão livre ou com o auxílio de softwares de desenho, e é uma etapa fundamental no processo de criação de uma coleção de moda.

O artigo se subdivide na presente introdução, seguido por uma revisão de literatura sobre o corpo-desenho de moda; na sequência, percepções estudantis sobre o corpo-desenho de moda; discussão dos resultados e; por fim, as considerações da pesquisa.

Corpo-desenho de moda

A origem do desenho de moda remonta ao período de formação do fenômeno da moda em si, ocorrido entre os séculos XIV e XV. Inicialmente, essa expressão artística se concretizou por meio de ilustrações que representavam os hábitos e costumes, incluindo o vestuário da corte francesa. A moda, como fenômeno sócio-histórico, tem suas raízes na dinâmica de imitação no vestir estabelecida entre a burguesia e a realeza francesa, sendo a indumentária seu principal símbolo e o desenho a ferramenta utilizada para sua documentação. “Em 1858, desponta Charles Frederick Worth, considerado o primeiro estilista da alta-costura, empenhado em impor seu estilo, já que não se limitava a desenvolver os modelos que suas clientes pediam” (Rech, 2002, p. 30). Lipovetsky (1989, p. 69), um dos filósofos que estuda o fenômeno moda, esclarece que foi só a partir do século XIX que a moda, no sentido de negócio e indústria como a conhecemos hoje, começou a se constituir, incluindo nesse cenário a profissão de estilista.

Conforme destacado por Castilho e Vicentini (2011), a moda desencadeia uma profunda reflexão no âmbito das questões estéticas e históricas, permeando todo o processo criativo que se entrelaça com valores tanto locais quanto globais. O rápido avanço e disseminação dos meios de comunicação proporcionaram ao designer a capacidade de organizar e

sintetizar suas fontes de inspiração de maneira mais eficiente. Esse fenômeno, impulsionado pela velocidade da informação, não apenas acelera o ciclo criativo, mas também estreita a interconexão entre influências culturais, permitindo uma expressão mais dinâmica e integrada no universo da moda.

O papel do designer de moda vai além da mera criação estética, envolvendo a resolução de questões práticas e complexas. Ele busca encontrar soluções para desafios inerentes ao uso das peças, garantindo adequação ao corpo por meio da consideração da ergonomia. Além disso, o designer enfrenta as demandas da contemporaneidade, respondendo não apenas às tendências, mas também às exigências sociais, culturais e ambientais (Castilho; Vicentini, 2011).

Nesse contexto, aspectos como custo, conforto e bem-estar ganham destaque, ao refletirem não apenas na concepção visual das peças, mas também na experiência do usuário. A busca por eficiência e reprodutibilidade em série torna-se uma preocupação intrínseca, equilibrando a inovação estilística com a viabilidade prática das criações no mercado da moda. Portanto, o trabalho do designer se revela como uma constante análise e resposta a uma gama diversificada de considerações, combinando estética, funcionalidade e sustentabilidade na busca por soluções inovadoras e relevantes (Castilho; Vicentini, 2011).

O século XX foi um período de significativas mudanças tecnológicas, políticas, sociais com aceleração do processo de globalização. Nesse contexto a moda amplia o alcance do seu discurso que legitimado pela indústria, mídia, profissionais e pela educação atinge todas as camadas da sociedade que estão sob a sua égide, mesmo que em graus diferentes de controle. Para Foucault (1996), na sociedade, a produção de discursos é simultaneamente regulada, escolhida, organizada e redistribuída por meio de uma série de procedimentos. Esses procedimentos visam conter os potenciais poderes e riscos dos discursos, controlar sua ocorrência ao acaso e evitar sua substancialidade imponente e ameaçadora.

Ao ter em vista que muitas organizações se encontram vinculadas ao discurso da moda, e a educação é uma delas, conforme o pensamento de Foucault (1999, p. 173) “as instituições da sociedade disciplinar são voltadas para a eficiência na normalização”.

[...] a principal função das instituições no estrato sócio-histórico da sociedade disciplinar é a de normalização, implementando práticas classificatórias hierarquizantes e distribuindo lugares. [...] O que um estabelecimento visa é controlar os desvios dos sujeitos enquanto indivíduos, esquadrinhando seus comportamentos e efetuando sobre eles uma vigilância constante (Benelli, 2014, p. 14).

Para Foucault (1999, p. 29), “o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”. Em seus estudos, Foucault trata dos mecanismos de poder disciplinar utilizados na modernidade por diferentes instituições tendo como característica principal a disciplina do corpo, métodos que se reconfiguram na contemporaneidade.

Nesse cenário e pautado nos princípios e moldes de ensino franceses é que se inicia a produção acadêmica sobre moda no Brasil com o objetivo de pesquisar cientificamente o

assunto e formar profissionais mais preparados para o mercado. Conforme Pires (2002), a primeira instituição surgiu em São Paulo no ano de 1988, a Faculdade Santa Marcelina. Em Santa Catarina, o primeiro curso de Moda foi implantado em Florianópolis, na Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc), em 1996. Na sequência, em 1997, estabeleceu-se o curso de Moda da Universidade de Blumenau (Furb), na época único no país com foco no estilismo industrial.

Por falta de diretrizes curriculares específicas para a moda, os parâmetros para a constituição dos Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs) de Moda, no Brasil, inicialmente se constituíram a partir das Diretrizes Curriculares Nacionais em Artes. Atualmente a maioria das instituições de Moda na formulação dos seus PPCs também se baseiam nas Diretrizes Curriculares Nacionais em Design, Resolução nº 5, de 8 de março de 2004, parâmetro também seguido pelo curso no qual ocorreu a pesquisa.

O trabalho do designer de moda vai além da criação de linhas de produtos. Inclui consultoria para a concepção, manutenção e retirada de produtos do mercado, antecipação das necessidades dos usuários, considerações de conhecimentos ecológicos, sociais e culturais, e orientação para novos caminhos na sociedade pós-industrial (Rech, 2002).

Segundo Löbach (2001, p. 14), “design é o processo de adaptação do ambiente ‘artificial’ às necessidades físicas e psíquicas dos homens na sociedade”. Assim, a concepção do design se verifica em todas as etapas do projeto de produto de moda desde a criação, desenvolvimento, comunicação, comercialização até o seu descarte. E o desenho auxilia o estilista em muitas fases desse processo por meio dos esboços, croquis, representações técnicas, ilustrações e reforça a sua fundamental importância como meio de expressão e comunicação.

O desenho, ao longo da história, também se tornou uma maneira dos estilistas comunicarem as suas ideias, entretanto, usando como referência para vestir as suas criações a representação de um corpo simbólico em detrimento do biológico, geralmente associado aos ideais de beleza eurocêntrico branco burguês com predominância de uma silhueta alta e magra. Contudo, mesmo com o surgimento das graduações de Moda, no final da década de 1980, no país e, posteriormente, com as formulações dos seus Projetos Pedagógicos constituídos a partir das Diretrizes Curriculares Nacionais em Design essa forma de ensinar a representar o corpo pautado numa “linguagem de moda” espelhada no parâmetro europeu não mudou.

Expressar-se pelo desenho também é uma forma de saber e, para Foucault (1999, p. 31), “toda forma de saber produz poder”. Nesse sentido verifica-se que o discurso do corpo simbólico de moda, definido na pesquisa como “corpo-desenho”, é um dispositivo legitimador de normativas replicado na ementa de muitas disciplinas e cursos de desenho, como também é reforçado pelos discursos dos professores, acadêmicos, profissionais, publicações (artigos, revistas, livros etc.); uma publicidade que perpetua a ideia de que existe um corpo ideal como parâmetro para a criação de produtos que são destinados para públicos diversos. Seligman (2023), menciona que os corpos não existem apenas biologicamente, mas são também produzidos culturalmente, adquirindo marcas da cultura por meio de discursos. As identidades são

formadas em meio a relações políticas, e o processo de atribuição de identidades está ligado a um jogo de poder. Além disso, ela observa que a noção de “corpo como projeto” é aplicável, no qual indivíduos intencionalmente tornam visível uma determinada identidade por meio de sua aparência física.

Ainda estamos no início do século XXI, experimentamos significativas transformações socioculturais impulsionadas pelo impacto do avanço tecnológico e da informática no nosso cotidiano. Surgem novas dinâmicas nos relacionamentos, na produção, no consumo e na construção da subjetividade (Benelli, 2014).

No entanto, observa-se que a denominação “linguagem de moda” aludindo a um corpo simbólico que só existe no plano do papel, ainda hoje é empregada como didática tanto no âmbito acadêmico quanto profissional. É imprescindível examinar as diferentes práticas institucionais, que incluem aspectos formativos, educativos, pedagógicos, terapêuticos, corretivos e socioeducativos. Ao questionar os fundamentos subjacentes a essas práticas, é importante identificar de que maneira e até que ponto essas ações atuam como mecanismos de filtragem, selecionando e distorcendo propostas inovadoras (Benelli, 2014).

Esse paradigma do corpo-desenho, integrado à linguagem da moda, não apenas propiciou uma reflexão sobre questões políticas, mas também desempenhou um papel fundamental na configuração e normatização da representação gráfica do corpo ao longo do tempo. Por meio da educação, as diretrizes estabelecidas influenciaram a maneira como a moda concebe e retrata o corpo, moldando as percepções sociais e os padrões estéticos que perduram na contemporaneidade. A interseção entre esse paradigma, a educação e a representação gráfica permitiram o estabelecimento de uma dinâmica complexa que continua a impactar a forma como entendemos e nos relacionamos com o corpo na esfera da moda.

Percepções estudantis sobre o corpo-desenho de moda

Como método de pesquisa, adotou-se uma abordagem qualitativa, exploratória e documental, associada à utilização de um questionário estruturado. Este questionário incluiu perguntas tanto fechadas quanto abertas, uniformes para todos os participantes. A aplicação do roteiro de questões ocorreu em junho de 2021 e teve como público-alvo os alunos matriculados na primeira fase de um curso de graduação em Moda, localizado na cidade de Blumenau, escolhidos de forma intencional por estarem matriculados na disciplina Linguagem do Desenho, de 72h/aula. A distribuição do questionário foi realizada por meio dos endereços de e-mail institucionais de cada discente.

O intuito foi de produzir uma discussão sobre a percepção desses discentes sobre a temática. Especificamente esses questionamentos se relacionavam em qual a percepção deles em relação ao estudo de desenho, o que pensam sobre a denominação da linguagem de moda aplicada nos desenhos e se eles se reconhecem nessas representações. De uma turma composta por 18 estudantes, 10 devolveram o questionário respondido.

QUADRO 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA

BLOCO 1

- 1) Escreva um pseudônimo para esta pesquisa. Preferencialmente o nome de um/uma estilista de Moda. Caso não consiga se lembrar de nenhuma personalidade, escreva um nome de sua preferência.
- 2) Em qual tipo de identidade de gênero você se reconhece?
 - a) Cisgênero masculino: é a pessoa que se identifica com o sexo biológico designado no momento de seu nascimento.
 - b) Cisgênero feminino: é a pessoa que se identifica com o sexo biológico designado no momento de seu nascimento.
 - c) Transgênero masculino: é quem se identifica com um gênero diferente daquele atribuído no nascimento.
 - d) Transgênero feminino: é quem se identifica com um gênero diferente daquele atribuído no nascimento.
 - e) Não-binário: é alguém que não se identifica completamente com o “gênero de nascença” nem com outro gênero. Esta pessoa pode não se ver em nenhum dos papéis comuns associados aos homens e as mulheres, bem como pode vivenciar uma mistura de ambos.
- 3) Qual é a sua idade?
- 4) O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE é o principal provedor de informações geográficas e estatísticas do Brasil e pesquisa a cor ou raça da população brasileira com base na autodeclaração. Ou seja, as pessoas são perguntadas sobre sua cor de acordo com as seguintes opções: branca, preta, parda, indígena ou amarela. Tendo como base o IBGE responda: Qual a sua cor de pele?
 - a) Branca. b) Preta. c) Parda. d) Indígena. e) Amarela.
- 5) Levando em consideração o Índice de Massa Corporal (IMC), um dos indicadores mais comuns adotados pelos especialistas para medir o peso ideal – a fórmula do IMC divide o peso do indivíduo pelo quadrado de sua altura – o seu corpo está:
 - a) No peso ideal. b) Acima do peso. c) Abaixo do peso.
- 6) Independente do resultado do IMC, como você percebe o seu corpo?
 - a) Ideal. b) Precisa melhorar.
- 7 - Qual a sua estatura?
 - a) entre 1,55 m e 1,60 m. b) entre 1,61 m e 1,65 m
 - c) entre 1,66 m e 1,70 m. d) entre 1,71 m e 1,75 m
 - e) entre 1,76 m e 1,80 m. f) entre 1,81 m e 1,85 m.
- 8 - A estatura é um fator importante para você?
 - a) sim. b) não.
- 9) Você é natural de qual cidade/estado:

BLOCO 2

- 1) Por que escolheu o curso de Moda?
- 2) O que você entende pela denominação “linguagem de moda” aplicada no desenho?
- 3) Você se sente representado no desenho de moda?
- 4) A sociedade atual é representada no desenho de moda?
- 5) Qual a sua percepção sobre o estudo do desenho na área de moda?
- 6) Você acha importante o ensino do desenho de moda (manual e digital) para o estilista/designer? Justifique.

FONTE: dados da pesquisa.

No primeiro bloco foram feitas nove perguntas para analisar o perfil dos entrevistados. Como primeira questão foi solicitado que cada participante escrevesse um pseudônimo visto que a pesquisa foi realizada com estudantes da primeira fase de um curso de graduação de Moda da cidade de Blumenau. Sugeriu-se que cada integrante escolhesse preferencialmente o nome de uma estilista da área de Moda para representá-los. Caso o estudante não lembrasse de nenhuma personalidade, poderiam escrever um nome de sua preferência. No entanto, todos se identificaram com o nome de uma estilista como mostra-se a seguir: Zuzu Angel (1), Carolina Herrera (2), Elsa Schiaparelli (3), Coco Chanel (4), Jeanne Lanvin (5), Vivienne Westwood (6), Rose Bertin (7), Stella McCartney (8), Madeleine Vionnet (9), e Glória Coelho (10). Vale destacar que da lista de nomes de estilistas citadas pelas estudantes a maioria é francesa, origem da moda, e com exceção de Rose Bertin (1747-1813), todas as outras personalidades tiveram seu reconhecimento ainda no século XX, como se percebe a

seguir: a italiana Elsa Schiaparelli (1890-1973); a venezuelana, Carolina Herrera (1939 -); as duas brasileiras, Zuzu Angel (1921-1976) e Glória Coelho (1951-); as duas inglesas, Vivienne Westwood (1941-2022) e Stella McCartney (1971-); as quatro francesas, Rose Bertin (1747-1813), Jeanne Lanvin (1867-1946), Madeleine Vionnet (1876-1975) e Coco Chanel (1883-1971). Para identificar o estudante na pesquisa vamos manter apenas o primeiro nome de cada estilista e quando necessário vamos manter a sequência apresentada anteriormente.

A segunda pergunta do primeiro bloco foi “Em qual tipo de identidade de gênero você se reconhece?”. Todas as dez estudantes se identificaram cisgênero feminino. A terceira pergunta se reportou a idade das participantes que assim foi respondida: Jeanne e Stella possuem 17 anos; Elza, Coco, Vivienne, Madeleine e Glória possuem 18 anos; Zuzu possui 20 anos; Carolina possui 21 anos. Resultando na média de idade das estudantes de 18 anos.

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que realiza pesquisas sobre a autodeclaração da cor da população brasileira, foi utilizado como referência para elaborar a quarta questão deste estudo, abordando a cor autodeclarada por cada entrevistada. As opções disponíveis eram: branca, preta, parda, indígena ou amarela. Em resposta à questão, Elza identificou-se como preta, Coco como parda, enquanto Zuzu, Carolina, Jeanne, Vivienne, Rose, Stella, Madeleine e Glória se autodeclararam como brancas. Destaca-se que, dentre as dez entrevistadas, oito optaram por identificar-se como brancas, estabelecendo assim a maioria no grupo. É relevante notar que nenhuma das entrevistadas escolheu a autodeclaração de cor indígena ou amarela. Essa distribuição de respostas fornece informações importantes para a compreensão da autopercepção racial no contexto do estudo.

A quinta questão foi formulada levando em consideração o Índice de Massa Corporal (IMC), um dos indicadores mais comuns adotados pelos especialistas para medir o peso ideal incluindo o IBGE e a Organização Mundial da Saúde (OMS) que o utiliza também como indicador do nível de obesidade. Tendo como parâmetro a fórmula do IMC que divide o peso do indivíduo pelo quadrado de sua altura, perguntou-se sobre o peso corporal de cada estudante, indicando as opções: no peso ideal, acima do peso e abaixo do peso. Conforme mostra-se as respostas a seguir: Zuzu, Vivienne e Madeleine consideram-se acima do peso; Carolina, Elsa, Coco, Jeanne, Rose, Stella e Glória consideram-se no peso ideal. Observou-se que três estudantes se consideram acima do peso e sete estudantes estão no peso ideal, ou seja, a maioria se considera no peso ideal. Não houve indicação de estudantes abaixo do peso. Ainda sobre a questão do IMC, a sexta pergunta questiona as estudantes sobre como elas percebem o próprio corpo. Em resposta, apenas Stella acredita estar no peso ideal, as outras nove entrevistadas Zuzu, Carolina, Elsa, Coco, Jeanne, Vivienne, Rose, Madeleine e Glória responderam que precisam melhorar o peso.

A sétima pergunta foi direcionada para a estatura das estudantes com opções que variam de 1,55 metros de altura a 1,85 metros de altura. Em resposta às cinco entrevistadas, Elsa, Coco, Jeanne, Madeleine e Glória sinalizaram que estão entre 1,55 metros de altura e 1,60 m de altura. Outras três entrevistadas, Carolina, Vivienne e Stella sinalizaram que estão entre 1,61 metros de altura e 1,65 m de altura. Zuzu e Rose indicaram que estão entre 1,66 metros de altura e 1,70 metros de altura. Em suma, a média foi de 1,61 metros de altura entre as entrevistadas. Ainda sobre a indagação anterior, a oitava

pergunta questionava se a estatura é um fator importante para as estudantes. Quatro responderam que sim: Elsa, Coco, Madeleine e Glória; seis responderam que não: Zuzu, Carolina, Jeanne, Vivienne, Rose e Stella.

A nona e última questão deste bloco relaciona-se com a cidade natal de cada estudante: Zuzu é natural de São José dos Pinhais, município do Paraná; Rose é natural de Luiz Alves, município do estado de Santa Catarina; as demais: Carolina, Elsa, Coco, Jeanne, Vivienne, Stella, Madeleine, Glória, a maioria, é natural de Blumenau, município de Santa Catarina, e local no qual está o curso de Moda em que estão matriculadas.

No segundo bloco foram feitas perguntas relacionadas ao motivo da escolha do curso de Moda e sobre o objeto de estudo (corpo-desenho de moda). Esses questionamentos se relacionam em qual a percepção deles em relação ao estudo de desenho, o que pensam sobre a denominação da linguagem de moda aplicada nos desenhos e se eles se reconhecem nessas representações. De forma sequencial foram colocadas as respostas das participantes com uma breve análise das questões.

A seguir, as respostas da questão inicial deste segundo bloco, que aborda sobre as motivações que levaram as dez estudantes a escolherem o curso de Moda como opção de formação. Sobre o assunto Zuzu respondeu que:

Sempre fui obesa, meus pais tinham dificuldade em comprar roupas para mim, já na adolescência ainda sobrepeso comecei a desenhar minhas próprias roupas para minha mãe costurar, visto que roupas plus size só agora é que está se popularizando no mercado mesmo assim é reduzido o número de marcas que criam roupas para o público infantil e adolescente. Assim, entro no mundo da moda querendo atuar nessa área e mostrar que não existe padrão de numeração, e modelagem únicas. luto para que a moda abra espaço para a diversidade dos seres humanos desenvolvendo roupas voltadas para caber em todos os corpos e não o corpo se adaptar nas roupas.

Carolina aponta que *“Preciso finalizar o curso de Publicidade e Propaganda que faço e tinha como opção escolher outras matérias, escolhi moda por curiosidade sobre o curso e interesse pelo ramo”*. Schiaparelli disse que: *“Gosto muito desse mundo e quero ingressar nele”*. Chanel informa que: *“Desde criança sonho em cursar moda”*. Lanvin foi enfática: *“Eu escolhi moda pois queria um curso que envolvesse a criatividade, e por me interessar pelos assuntos relacionados a área”*. Vivienne argumenta: *“Escolhi a área da moda como profissão pois sempre me interessei pelo assunto e por gostar acredito que com o passar dos anos o trabalho não se torne chato e monótono”*. Bertin esclarece que foi: *“Pelo fato de eu já estar inserida no segmento do vestuário e por gostar realmente desse mundo fashion”*. Stella escreveu que: *“Desde pequena sempre gostei de desenhar e minha paixão pela moda começou por aí. Mas foi quando descobri o meu amor-próprio através da moda que passei a amá-la”*. Vionnet conta que: *“Despertei o interesse pela moda em 2019 quando tive a oportunidade de fazer um curso de desenho de moda. Com o tempo fui me aprofundando mais na área e, por fim, optei pelo curso”*. Glória finaliza respondendo: *“Optei pelo curso de Moda pois sou apaixonada por essa área, sou criativa e gosto de desenhar modelos de roupas”*. De modo geral, o que impulsionou a escolha das entrevistadas a se inscreverem no curso de Moda foi a

paixão pela área e muitas relataram já nutrir a vontade desde a infância. Uma delas revelou ainda que escolheu o curso pois além de gostar também estava inserida na área.

A segunda pergunta foi: o que você entende pela denominação “linguagem de moda” aplicada no desenho? A seguir, os pseudônimos e as respostas das entrevistadas. Zuzu: *“Desenhos inspirados nas Barbies que possuem corpos perfeitamente irreais”*; Carolina: *“Desenhos dentro de um padrão estabelecido pela moda”*. Elsa: *“Termo usado para designar um tipo de desenho, croqui de moda”*. Coco: *“Padrões de beleza comuns na moda que são espelhados nos desenhos definidos como croquis”*. Jeanne: *“O desenho que se enquadra nas características de representação ditadas pela moda”*. Vivienne: *“Entendo a denominação ‘linguagem de moda’ como todos os termos e conceitos que são usados na área. Quando aplicada ao desenho, entendendo como a definição de um estilo de representação da estrutura física fica distorcida da realidade”*. Rose: *“Expressão que se reporta ao corpo e a roupa da moda”*. Stella: *“É um tipo de linguagem específica empregada na representação do corpo para o desenvolvimento de diferentes peças do vestuário”*. Madeleine: *“Expressão usada para definir um estilo de representação do corpo humano que servirá de base para comunicar ideias, croquis”*. Glória: *“A denominação linguagem de moda aplicada no desenho condiciona a representação do corpo a um padrão pré-definido pela moda que difere da diversidade de tipos existentes na sociedade”*. De modo geral, as entrevistadas relataram que entendem pela denominação “linguagem de moda” aplicada no desenho como sendo um padrão pré-estabelecido de beleza, um tipo de desenho, um estilo específico de corpo que serve de referência na representação gráfica. Algumas entrevistadas ainda enfatizaram que esse estilo de representação é distorcido da realidade e difere dos tipos existentes na sociedade.

A terceira pergunta foi: você se sente representado no desenho de moda? A seguir, os pseudônimos e as respostas das entrevistadas: Zuzu: *“Não, não tenho mais um corpo plus size, mas também não sou uma Barbie perfeita como os croquis sugerem”*. Carolina: *“Sim, não tenho problemas com meu corpo a ponto de não me encontrar nas representações”*. Elsa: *“Não”*. Coco: *“Não, pois tenho 1,60 de altura e os desenhos geralmente espelham uma figura alta e magra”*. Jeanne: *“Na maioria das vezes, não”*. Vivienne: *“Não”*. Rose: *“Sim”*. Stella: *“Não, são mais como flechas de imaginação e realidade distorcida”*. Madeleine: *“Não”*. Glória: *“Não muito, pois a maior parte dos desenhos tem cintura bem fina, o que não é o meu caso”*. Com exceção de Caroline e Rose que disseram se sentir representadas no desenho de moda, todas as outras oito entrevistadas escreveram que não se sentem representadas e Coco conclui que esses desenhos geralmente espelham-se em figuras altas e magras.

A quarta pergunta foi: a sociedade atual é representada no desenho de moda? A seguir, os pseudônimos e as respostas das entrevistadas: Zuzu: *“Não, apenas as pessoas submetidas a ficarem parecidas com plásticas”*. Carolina: *“Apenas uma pequena parcela”*. Elsa: *“Não”*. Coco: *“Não. A maioria dos livros, cursos, sites de moda assumem como referência e ponto de partida para iniciar um desenho de moda uma figura alta, magra diferente da diversidade de corpos que existem no mundo”*. Jeanne: *“Não, principalmente a sociedade e a realidade brasileira”*. Vivienne: *“Não, uma parcela muito pequena pode ser considerada representada. Mesmo com o aumento da visibilidade dos diferentes tipos de corpos e gêneros atualmente, o desenho de moda continua não sendo inclusivo”*. Rose: *“Em partes sim. Atualmente, passamos a representar corpos reais saindo um pouco da padronização que a gente carrega há anos, mas ainda há muito o que melhorar”*. Stella: *“Não”*. Madeleine: *“Uma minoritária parcela sim, mas*

a maioria ainda não”. Glória: “*Não totalmente*”. A maioria das entrevistadas acredita que a maior parte da sociedade atual ainda não é representada no desenho de moda; quatro delas escreveram que apenas uma pequena parcela é representada. Os relatos evidenciam o quanto ainda o desenho não espelha a sociedade para qual os produtos são criados.

A quinta pergunta foi: qual a sua percepção sobre o estudo do desenho na área de moda? A seguir, os pseudônimos e as respostas das entrevistadas. Zuzu: “*Em construção*”. Carolina: “*Acho amplo (fiz apenas 3 matérias) então dentro do que vi entendo como abrangente, até porque se tem a opção de fazer o desenho da forma que achar melhor*”. Elsa: “*Ele é necessário para que se possa ver a ideia de um look fora da cabeça do estilista e poder visualizar como a roupa deve ficar*”. Coco: “*Muito importante, haja vista o desenho ser o ponto de partida para expor uma ideia*”. Jeanne: “*É necessário, pois assim como em outras áreas é uma forma de expressar algo visualmente*”. Vivienne: “*Acho interessante, ter esse componente na grade curricular me ajudou bastante a aprender a expressar minhas ideias em forma de looks. Também acho fundamental saber pelo menos o básico do desenho manual para realizar o digital*”. Rose: “*Básico*”. Stella: “*De certa forma antiquada e irrealista, tem muito padrão e pouca humanidade com ‘imperfeições’*”. Madeleine: “*Acho algo bem importante, pois é através dele que se torna possível idealizar a representação das ideias*”. Glória: “*Muito importante pois o desenho é o meio de comunicação e expressão utilizado pelos estilistas para expor suas ideias*”. De modo geral, considera-se que as entrevistadas acreditam que é importante o estudo do desenho para a formação dos acadêmicos de Moda e, por isso, algumas concluem a necessidade de mais consistência no assunto.

A sexta e última pergunta foi: você acha importante o ensino do desenho de moda (manual e digital) para o estilista/designer? Essa questão foi pedida uma justificativa. A seguir, os pseudônimos e as respostas das entrevistadas. Zuzu: “*Sim, apesar de ser desatualizado é fundamental para que possamos fazer uma criação de peça para nossos futuros clientes, além do que o exercício do desenho apura o nosso olhar crítico*”. Carolina: “*Sim, é importante saber as duas formas de desenhar manual e digital por conta das exigências do mercado*”. Elsa: “*Muito, tanto o manual quanto o digital. Só assim é possível visualizar uma ideia e quanto mais detalhado e parecido com a realidade melhor*”. Coco: “*Importantíssimo, pois além de desenvolver a criatividade também cumpre com a função processual de um projeto de expor as ideias*”. Jeanne: “*Sim, ambos os meios são importantes pois as vezes só o desenho consegue passar a informação necessária*”. Vivienne: “*Sim, acredito que ter conhecimento do desenho de moda ajuda a entender um pouco mais sobre como uma peça ficará no corpo de uma pessoa*”. Rose: “*É algo superimportante, pois é a partir dele que colocamos todas as ideias que temos na cabeça e passamos para o papel*”. Stella: “*Sim, pois é a forma de expressar a criatividade e facilita a interpretação em grupo*”. Madeleine: “*Sim. A partir do desenho manual ou digital é que será realizado o desenvolvimento da modelagem, da escolha dos tecidos, de tudo. Então sem essa representação inicial, torna-se difícil ter uma ideia de como será o produto*”. Glória: “*Sim, ambas as formas são imprescindíveis pois o manual pé utilizado no ateliê enquanto o digital nas empresas*”.

De forma unânime, as estudantes enfatizaram que o ensino do desenho de moda, tanto manual quanto digital, desempenha um papel importante não apenas para os estilistas e designers que atuam em ateliês, mas também para aqueles que estão envolvidos nas dinâmicas das empresas do setor. Elas destacam a importância dessa habilidade como uma

ferramenta fundamental, transcendendo os contextos de trabalho, e ressaltam como a proficiência no desenho contribui para a expressão criativa e a comunicação eficaz nas diversas esferas da indústria da moda.

Discussão dos resultados

A análise das respostas das estudantes sobre o desenho de moda revela uma série de percepções e reflexões fundamentais para entender a formação na área. A seguir, apresentamos uma discussão sobre os principais pontos levantados nas respostas.

A maioria expressou que o desenho é uma ferramenta essencial para a criação e comunicação de ideias. Respostas como as de Zuzu e Glória destacam que o desenho é um meio de expressão visual que permite ao estilista materializar suas ideias e visões para os looks. Isso sugere que, apesar de algumas percepções de que o desenho pode ser antiquado ou irrealista, ele ainda é visto como um ponto de partida para o processo criativo para os designers. O cenário vem ao encontro do exposto por Castilho e Vicentini (2011), ao dizerem que o trabalho do designer envolve analisar e responder a várias questões, combinando beleza, praticidade e sustentabilidade para criar soluções inovadoras importantes.

A denominação “linguagem de moda” aplicada ao desenho foi um tema recorrente nas respostas. Os estudantes parecem entender que essa linguagem é uma forma de comunicação que transcende palavras, permitindo que ideias e conceitos sejam expressos visualmente. Isso é especialmente relevante em um campo no qual a estética e a apresentação são fundamentais. A capacidade de traduzir uma ideia em um desenho é vista como uma habilidade necessária conforme a opinião dos estudantes.

A questão da representação no desenho de moda também foi abordada. Alguns estudantes se sentiram representados, enquanto outros levantaram preocupações sobre a falta de diversidade e a necessidade de uma representação mais ampla da sociedade atual. Isso indica uma consciência crítica sobre como a moda pode refletir ou distorcer o cenário social e sugere que os futuros estilistas devem estar atentos a essas questões em suas criações.

As respostas indicam que, embora o desenho seja considerado importante, há uma percepção de que o ensino poderia ser mais atualizado e inclusivo. Algumas estudantes mencionaram que o desenho manual é fundamental, mas também expressaram a necessidade de integrar mais práticas digitais, refletindo as demandas contemporâneas do mercado de moda. Isso sugere que o currículo dos cursos de Moda deve evoluir para incluir novas tecnologias e abordagens que preparem os alunos para os desafios do setor. Conforme Madrona (2015), a moda deve se adaptar às novas tecnologias para acompanhar mudanças e influenciar tendências culturais em diferentes esferas.

A pesquisa também abordou a identidade de gênero e a autopercepção racial dos estudantes. A diversidade nas respostas sugere que a moda é um campo no qual a identidade pessoal e a expressão individual são importantes. As formas como os estudantes se identificam pode influenciar suas abordagens criativas e a maneira como se relacionam com a moda, destacando a importância de um ambiente educacional que valorize e respeite essa diversidade. Vitorino (2023), aponta que a diversidade tem sido um dos principais focos das grandes corporações, mas a indústria da moda ainda enfrenta dificuldades para se adaptar a esse conceito.

De maneira geral, a análise das respostas dos estudantes revela uma complexa intersecção entre a técnica do desenho, a expressão pessoal, a representação social e as demandas do mercado. A partir da pesquisa feita com os estudantes sugere-se que, para formar estilistas e designers mais completos, é fundamental que os cursos de Moda integrem essas dimensões em seu currículo, promovendo um aprendizado que seja tanto técnico quanto crítico.

Considerações

O desenho, ao longo da história, também se tornou uma maneira dos estilistas comunicarem as suas ideias, entretanto usando como referência para vestir as suas criações a representação de um corpo simbólico associado a denominação “linguagem de moda”, especificado na pesquisa como corpo-desenho, que é aquele corpo baseado nos ideais de beleza eurocêntrico branco burguês com predominância de uma silhueta alta e magra.

Mesmo, com o surgimento das graduações de Moda no final da década de 1980 e, posteriormente, com as formulações dos seus Projetos Pedagógicos constituídos a partir das Diretrizes Curriculares Nacionais em Design, essa forma de ensinar a representar o corpo pautado numa “linguagem de moda” espelhada no parâmetro europeu até hoje não mudou.

A moda desempenha um papel importante na criação de imagens de corpos ideais e na imposição de padrões restritos de beleza e estereótipos. No entanto, tem havido um aumento da conscientização sobre a importância da diversidade e inclusão na moda. A indústria está reconhecendo a necessidade de representar corpos diversos, que reflitam o cenário social e não sejam definidos por estereótipos limitantes. Isso inclui a representação de corpos de diferentes tamanhos, etnias, idades, deficiências e identidades de gênero. O desenho do corpo na moda pode ser uma forma de resistência e de afirmação de identidades marginalizadas, contribuindo para desconstruir padrões de beleza restritivos e promover a aceitação e inclusão.

A educação desempenha um papel fundamental na promoção da diversidade corporal e inclusão em diferentes contextos sociais. Ao incluir o estudo dos diferentes corpos humanos nos programas de ensino e reconhecer que todos os corpos pertencem à linguagem da moda, é possível contribuir para a formação de indivíduos capazes de compreender e valorizar a diversidade corporal. A pesquisa destaca a necessidade de atualizar o discurso relacionado à representação gráfica do corpo humano nos cursos de moda, desarticulando regimes de verdade e estabelecendo um ensino do desenho descolonizado, que questiona os padrões de beleza eurocêntricos e promove a valorização da diversidade cultural.

Embora a pesquisa tenha trazido importantes reflexões, é importante reconhecer suas limitações. O estudo foi realizado em um contexto específico e pode haver particularidades que não foram abordadas. Além disso, a pesquisa se concentrou principalmente na representação gráfica do corpo na linguagem de moda que reproduz o corpo-desenho, a partir da percepção de estudantes de Moda, deixando espaço para a investigação de outras dimensões e práticas relacionadas ao tema. Portanto, sugere-se que estudos futuros explorem a relação entre corpo, moda, desenho e identidade, considerando também questões como a influência das mídias sociais na construção das imagens corporais e as práticas de inclusão adotadas por marcas e designers. Outra sugestão para novos estudos é investigar a efetividade das abordagens pedagógicas que promovem uma representação mais inclusiva

e diversa do corpo na educação em moda. Compreender como essas abordagens impactam a formação dos estudantes e sua percepção da moda pode contribuir para o aprimoramento dos currículos e práticas educacionais. É relevante explorar as interseções entre moda, corpo, desenho e sustentabilidade, investigando práticas de moda ética e inclusiva que valorizem a diversidade e minimizem os impactos ambientais. A compreensão dos processos de criação, produção e consumo de moda, considerando a diversidade de corpos e a preservação do meio ambiente, é fundamental para a construção de uma indústria mais justa e responsável.

Diante do exposto, o curso de Moda, objeto deste estudo, representa um caminho promissor para reverter os reflexos da colonialidade. Ao desafiar e questionar os valores eurocêntricos e as relações de poder, a educação proporciona oportunidades de libertação e expansão das possibilidades humanas. Por meio da educação, é possível romper com as limitações impostas pela colonialidade, permitindo que os indivíduos desenvolvam sua identidade e expressão criativa de forma mais autêntica e inclusiva.

É importante destacar a necessidade de uma abordagem interdisciplinar na pesquisa sobre o corpo-desenho na moda. A colaboração entre áreas como educação, sociologia, antropologia, história, arte, cultura, design e moda pode enriquecer o entendimento do tema, proporcionando uma visão mais ampla e abrangente. A promoção de diálogos e trocas de conhecimento entre diferentes disciplinas contribui para uma abordagem mais complexa e contextualizada.

A pesquisa revela a importância de repensar as práticas educacionais e as representações gráficas do corpo. Com uma abordagem crítica e reflexiva, é possível promover a diversidade e inclusão na moda, desafiando os padrões estabelecidos e construindo uma indústria mais justa e responsável. As limitações indicam a necessidade de novos estudos que aprofundem as reflexões e investiguem outras dimensões do tema, permitindo avanços significativos na educação em moda e na construção de uma sociedade mais inclusiva e diversa.

Referências

BENELLI, S. J. O lugar das instituições disciplinares na sociedade contemporânea. In: **A lógica da internação: instituições totais e disciplinares (des)educativas** [online]. São Paulo: Editora UNESP, p. 13-22, 2014.

CASTILHO, K.; VICENTINI, C. G. O corte, a costura, o processo e o projeto de moda no re-design do corpo. In: OLIVEIRA, A. C.; CASTILHO, K. (org.). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. 2ª reimp. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, p. 125-135, 2011.

CATTANI, A.; SILVA, M. O. C. Design sem desenho: a importância relativa do desenho em processos de design. **Revista Geometria Gráfica**, v. 4, n. 2, p. 5-20, 2020.

DRUET, L. Novas “tendências” de moda: a alfaiataria de quimono em desenhos de vestidos parisienses, africanos e indianos. **dObras] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 38, p. 19-60, 2023.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 20ª ed. São Paulo: Vozes, 1999.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br>>. Acesso em: 16 nov. 2023.

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

LÖBACH, B. **Design industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. 1. ed. São Paulo: Blücher, 2001.

MACHADO, J. M. V.; TOMASI, A. R. G. O desenho técnico do vestuário: a importância da sua padronização. **Triades**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 1-14, 2022.

MADRONA, V. Moda como nova mídia no contexto contemporâneo: o uso das novas tecnologias. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 17, n. 20, p. 143-155, jan./jun. 2015.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (MEC). Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces05_04.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2023.

PIRES, D. B. A história dos cursos de design de moda no Brasil. **Revista Nexos**: Estudos em Comunicação e Educação. Especial Moda/Universidade Anhembi Morumbi – Ano VI, nº 9, 2002.

POPPE, R. M. **O olhar de Maurício Ianês**: a construção da relação entre corpo, linguagem performática e linguagem de moda. 118 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2022.

RECH, S. R. **Moda**: por um fio de qualidade. Florianópolis: UDESC, 2002.

RUVIARO JUNIOR, A.; BECKER, E. L. S. Fashion: its relationship with fashion design and the importance of teaching. **Research, Society and Development**, v. 9, n. 7, p. e842974829, 2020.

SALVADOR, S. I. L. **A importância da moda**: moda, linguagem, individualidade e estética. Dissertação (Mestrado em Design de Moda), Universidade Beira Interior, Portugal, 2020.

SELIGMAN, L. Mulher, corpo, identidade e representações das campeãs do TikTok. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, v. 17, n. 02, p. 134-154, 2023.

VITORINO, G. M. G. N. **A importância da diversidade, inclusão e representação na indústria da moda:** valor para o consumidor e para a marca. 56 f. Dissertação (Mestrado em Design Management), IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, Universidade Europeia, 2023.

VOLTAREL, A. C. M. **O avesso do glamour:** um estudo do trabalho dos estilistas/designers de Moda. 141 f. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2020.

Agradecimentos:

Laura Seligman, doutora em Comunicação e Linguagens (UTP) e professora da Universidade do Mato Grosso do Sul (UFMS) – revisora do texto. E-mail: laura.s@ufms.br

Design Pluriversal e Inclusivo: Uma Análise das Iniciativas Globais de Ensino e sua Influência no ensino do Design

Pluriversal and Inclusive Design: An Analysis of Global Teaching Initiatives and their Influence on Design Education

Daniel Gevehr Keller¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3861-4904>

Renata Fratton Noronha²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2838-2405>

[resumo] Sendo o design pluriversal uma das perspectivas do design inclusivo, considera-se importante entender como as iniciativas de formação de designers vem se apresentando na contemporaneidade em prol desta perspectiva. Assim, este trabalho dedica-se a desenvolver uma pesquisa de revisão bibliográfica e revisão sistemática para analisar as principais iniciativas de ensino globais que estão engajadas em práticas pluriversais do design enquanto campo de estudo da educação. A partir da coleta, foi possível perceber que as abordagens do pensamento pluriversal para o ensino do design variam de acordo com as abordagens que atuam (a) as propostas de educação e formação de profissionais engajados com o pensamento pluriversal, (b) modelos de atuação na transformação social de comunidades oprimidas e/ou periféricas, (c) avanço acadêmico no sentido de formar lideranças para mudanças em sistemas complexos, (d) uso de tecnologias sociais para o impacto em comunidades específicas, (e) contribuição social através da inovação com foco primordial na sustentabilidade, (f) fortalecimento e empoderamento de grupos oprimidos desenvolvendo propostas de superação de contradições sociais por meio do design. Diante dos resultados, foi possível realizar um mapeamento de pontos chave para a proposição de outras iniciativas de ensino do design pluriversal.

[palavras-chave] **Design Pluriversal. Design Inclusivo. Educação. Cultura.**

¹ Doutorando em Processos e Manifestações Culturais (FEEVALE), bolsista PROSUC/CAPEs. danielgkeller@gmail.com. <https://lattes.cnpq.br/3282068113909736>

² Doutora em História (PUC). Professora no curso de Moda (FEEVALE). renatafn@feevale.br. <http://lattes.cnpq.br/7710532275762424>

[abstract] Being pluriversal design one of the perspectives of inclusive design, it is considered important to understand how designer training initiatives are currently being presented in favor of this perspective. Thus, this work is dedicated to developing a literature review and systematic review to analyze the main global teaching initiatives that are engaged in pluriversal design practices as a field of educational study. From the collection, it was possible to perceive that the approaches to pluriversal thinking for design teaching vary according to the approaches they engage in: (a) proposals for education and training of professionals engaged in pluriversal thinking, (b) models of action in the social transformation of oppressed and/or peripheral communities, (c) academic advancement towards forming leadership for changes in complex systems, (d) use of social technologies for impact on specific communities, (e) social contribution through innovation with a primary focus on sustainability, (f) strengthening and empowerment of oppressed groups by developing proposals to overcome social contradictions through design. In light of the results, it was possible to map key points for the proposition of other pluriversal design teaching initiatives.

[keywords] **Pluriversal Design. Inclusive Design. Education. Culture. Design as Education.**

Recebido em: 04-05-2024.

Aprovado em: 05-08-2024.

Introdução

Este artigo explora como o ensino do design pluriversal está sendo implementado no contexto contemporâneo. O objetivo geral que emerge deste tema é o de compreender como diferentes práticas e iniciativas estão incorporando e promovendo a ideia do design pluriversal em seus programas de ensino e extensão. O design pluriversal é uma abordagem que reconhece e valoriza a diversidade e a pluralidade de saberes e fazeres (Escobar, 2018), e é por isso que é oportuno explorar este campo emergente de estudo e de prática a partir da perspectiva diversa das inclusões.

O trabalho se desenvolve a partir dos seguintes objetivos específicos: (a) reconhecer e analisar iniciativas globais de ensino que estão engajadas com práticas de ensino inclusivas, através da perspectiva pluriversal; (b) relacionar as características dessas iniciativas à luz dos pressupostos teóricos da pluriversalidade e do ensino libertário, com especial atenção às abordagens que estão em proeminência e, por fim, (c) realizar um mapeamento das características desses projetos de ensino, a fim de fornecer insumos para o desenvolvimento de novas iniciativas inclusivas e justas que avancem para uma transição sustentável do ensino do design.

No contexto atual, caracterizado por uma crise multifacetada - econômica, climática, social e ambiental - exacerbada pelos estilos de vida e padrões de consumo dominantes, torna-se cada vez mais necessário repensar as prioridades e abordagens do design sob esta perspectiva pluriversal. A necessidade de um design que seja responsivo e sensível a essa realidade inescapável é mais urgente do que nunca, até mesmo como reforço de estratégias de inclusão. A abordagem do design pluriversal, objeto deste estudo, surge como uma resposta significativa à necessidade de entender a inclusão como uma iniciativa de grande

dimensão, que abarca, inclusive, os conceitos de design pluriversal (Escobar, 2018) – que é um design que aspira à justiça social, à educação libertária e à sustentabilidade;

No contexto acadêmico, a inclusão é a prática de criar um ambiente de aprendizado que seja acessível a todos os membros de uma instituição, independentemente de sua formação, identidade ou capacidade. Uma abordagem de desenho de currículo inclusivo é aquela que leva em conta a formação e experiência educacional, cultural e social dos estudantes, professores e demais *stakeholders* do sistema educativo (Moraes, 2024, p. 25).

Em concordância com Moraes (2024) e Mazzarotto et al. (2023), torna-se imperativo investigar qual é, e qual deveria ser, o papel do ensino do design em um mundo em constante evolução e repleto de desafios persistentes. Isso se torna ainda mais relevante quando consideramos que o designer tem o poder de influenciar e projetar, não apenas objetos e ambientes, mas também comportamentos, atitudes e sociedades. A importância da educação universitária na formação de profissionais que possam contribuir de maneira significativa para o Desenvolvimento Sustentável e para a concretização da Agenda 2030 é um tema que precisa ser discutido (Moraes, 2024). Tal formação não deve apenas alinhar-se com os princípios e metas de sustentabilidade e seus três pilares (Moraes, 2024) fundamentais - econômico, social e ambiental - mas também deve abordar questões sociais de forma equitativa, inclusiva e, portanto, solidária.

O designer solidário se integra de maneira diferenciada em sua comunidade, uma vez que “a solidariedade implica uma agência compartilhada entre designers e usuários e possibilita uma aliança na luta contra a opressão. Na relação solidária, as assimetrias de poder não são ignoradas, mas colocadas à disposição e em benefício dos grupos oprimidos” (Mazzarotto, 2023, p. 141).

Diante do cenário em que se encontra o Design como campo de pensamento, considera-se relevante compreender sistematicamente como se dão estas práticas da pluriversalidade sob o âmbito global. Para isso, realizou-se uma revisão da literatura, utilizando como base textos de autores no campo do design e da pedagogia, como Escobar (2018; 2020), Manzini (2017), Noel et al. (2023), Freire (2022) e hooks (2022). Esses autores forneceram pressupostos e orientações que guiaram a compreensão e interpretação do design pluriversal e sua relação com uma educação libertária

Sob este direcionamento o ensino de design atua como a realização de um direito, uma vez que Buchanan (1992) reconhece que o design foi reconhecido como um direito humano, mas agora há uma demanda para que ele não seja apenas um meio de proteger a dignidade humana, mas sim algo que deve ser protegido em si mesmo. Assim, é exigida uma nova atitude dos designers a partir do que propõe Escobar (2018) que entende estes como atores em defesa do direito das comunidades de se autoprojetarem.

É importante salientar que este movimento de transição (Escobar, 2018) propõe uma quebra de paradigmas, que, por sua vez estão firmados em pensamentos de viés colonialista, eurocêntrico, capitalista e que impede o diálogo com as vozes emergentes do Sul Global (Noel et al., 2023). Este modelo de ensino de design precisa estar comprometido com o que Freire (2022) denomina como uma consciência crítica que possa desvelar relações de opressão, promovendo uma educação libertadora. Freire (2022) argumenta que, apenas desta forma, é possível estabelecer uma relação de humanização através do

ensino, pautando iniciativas pela conscientização das opressões no mundo e pela busca de liberdades coletivas.

Um currículo inclusivo e pluriversal no design é uma forma de ensino que enfatiza a importância de respeitar, valorizar e incluir diferentes culturas, perspectivas e formas de pensar no processo de design. Este tipo de currículo encoraja os estudantes a estarem atentos e a considerarem diferentes contextos sociais, culturais e políticos na hora de projetar. Ao fazer isso, ele ajuda a garantir que o processo do projeto esteja aberto às perspectivas de todos os interessados, incluindo os grupos marginalizados e minoritários. Além disso, um currículo inclusivo e pluriversal no design ajuda a criar um ambiente onde os estudantes podem aprender e colaborar com colegas de diversas origens, características e realidades (Moraes, 2024, p. 25).

Como forma de reconhecer quais as iniciativas de ensino globais em funcionamento que usem do design pluriversal como perspectiva metodológica realizou-se uma pesquisa de padrão sistemático. A pesquisa seguiu como critérios o tema de busca no Google Scholar: “design” AND “pluriversal” AND “educação”, publicadas no período de 01/2020 até 20/04/2024. Os tipos de documentos analisados foram “artigos publicados em revistas, dissertações e teses. Os critérios de inclusão foram: ser um artigo escrito em língua portuguesa, estar em arquivo público, ser um artigo que trate de programas de ensino ou extensão que envolvam atividades de ensino de design nas modalidades livre, graduação ou pós-graduação. Também foram estabelecidos os seguintes critérios de exclusão não ter sido avaliado por pares, ser um artigo que trate exclusivamente de ações específicas de um projeto de pesquisa (exemplo, um projeto de tese), ser um artigo que trate exclusivamente de programas de ensino em estruturação (exemplo, projeção de iniciativas), o programa de ensino citado na coleta epistemológica não está mais ativo ou não os acessos referenciados não estão mais funcionando

O recorte de lapso temporal é motivado pela possibilidade de analisar iniciativas que sobreviveram à crise mundial influenciada pelo COVID-19. A análise abrangeu artigos publicados em revistas, dissertações e teses que se enquadravam em nossos critérios de inclusão e exclusão. Como resultado, foram selecionadas 6 pesquisas que tratam do ensino de design sob a perspectiva pluriversal.

QUADRO 1 - PESQUISAS SELECIONADAS

Título	Autor	Tipo	Ano
Experiências em Ensino Autônomo de Artes no Reino Unido, 2010-até o presente	HUDSON-MILES, Richard.	Artigo	2022
A moda e seu ensino decolonial como tecnologias de encantamento para preservação das vestimentas indígenas no cotidiano	VIDAL, Julia; de SOUZA, Júlia Muniz	Artigo	2024
Prospectando qualidades relacionais anticoloniais na Educação em Design.	MAZZAROTTO Filho, Marco André et al	Artigo	2023
Tomando um LADO: formação crítica e prática extensionista no Laboratório de Design contra Opressões.	BIZOTTO DOS SANTOS, William; MAZZAROTTO, Marco; CONSTANT VAN AMSTEL, Frederick Marinus	Artigo	2024
RESSIGNIFICANDO A EDUCAÇÃO DO DESIGN: Diversificação curricular para uma pedagogia pluriversal	MORAES, Veronica Magno de,	Tese	2023

Fonte: Elaborado pelos autores

Da leitura destes trabalhos, foram selecionadas 14 iniciativas de ensino em diversos níveis (cursos livres, graduação e pós-graduação) que serão apresentadas no tópico “Iniciativas globais de ensino de design: perspectivas pluriversais”. Considerou-se importante analisar iniciativas que estivessem ativas, nenhum trabalho dos dados primários foi excluído por este critério.

Os resultados destas pesquisas oferecem uma visão atualizada do ensino do design sob a perspectiva inclusiva da pluriversalidade e como estas iniciativas estão sendo abordadas e implementadas em diferentes contextos. A partir desta percepção, entendeu-se como necessário realizar uma análise documental nos sites institucionais dos cursos. Com esta iniciativa foi possível obter informações mais aprofundadas sobre as práticas analisadas, suas metodologias específicas, propósitos e abordagens. Esta etapa permitiu uma maior padronização na apresentação das iniciativas e, ao mesmo tempo, forneceu uma visão mais rica e contextualizada sobre elas.

Ao longo do estudo, foi possível desenvolver uma visão abrangente da inclusão a partir do estado atual do ensino do design pluriversal em diferentes contextos. Através da combinação de uma revisão sistemática da literatura e de uma análise documental complementar, foi identificar as principais tendências, desafios e oportunidades associados a essa área emergente de estudo e prática. Com esta pesquisa, espera-se contribuir para o contínuo desenvolvimento e evolução do design pluriversal na educação e além, fornecer insights para pesquisadores, educadores e profissionais da área.

1. Iniciativas globais de ensino de design: perspectivas pluriversais

Como forma de reconhecer e analisar iniciativas globais de ensino que estão engajadas com práticas de ensino inclusivas através da perspectiva pluriversal apresenta-se uma análise pormenorizada de cada iniciativa levantada na revisão de literatura da pesquisa empírica de revisão sistemática.

O “quadro 3 - Iniciativas de ensino analisadas” apresenta uma variedade de níveis de atuação no ensino, incluindo graduação, pós-graduação, doutorado e cursos livres. Predominam os cursos de graduação e pós-graduação, refletindo uma tendência global de ensino superior formalizado. No entanto, também há uma presença significativa de cursos livres e escolas consultorias, indicando um movimento em direção a formas mais flexíveis e adaptáveis de educação.

QUADRO 2 - INICIATIVAS DE ENSINO ANALISADAS

Nome	Localização	Instituição vinculada	Nível de atuação no ensino
Instituto Indígena de Design e Planejamento (iD+Pi)	Albuquerque - EUA	<i>University of New Mexico</i>	Graduação e Mestrado
Associação em Artes, Planejamento e Design Ambiental	Albuquerque - EUA	<i>University of New Mexico</i>	Graduação
Decolonizando o Design	São Francisco - EUA	<i>California College of Arts (CCA)</i>	Graduação
Mestrado em design de interação	Pensilvânia - EUA	<i>Carnegie Mellon University</i>	Graduação, Pós-graduação, mestrado e doutorado
Design Industrial	Ontário - Canadá	<i>Ontario College of Art and Design University</i>	Graduação
Design, Teoria Feminista e Estudos de Gênero	Buenos Aires - Argentina	<i>Universidad de Buenos Aires</i>	Curso livre de curta duração
Design aberto para a inovação	Buenos Aires - Argentina	<i>Universidad de Buenos Aires</i>	Mestrado
Mestrado em Imagem, Arte, Cultura e Sociedade	Cuernavaca e Morelos - México	<i>Universidad Autónoma del Estado de Morelos</i>	Mestrado
Mestrado de Design de futuros	Melbourne City - Austrália	<i>Royal Melbourne Institute of Technology (RMIT)</i>	Mestrado
Bacharelado em Design Ambiental	Perth - Austrália	<i>University of Western Australia</i>	Graduação
Bacharelado em Design em Ideação	Sem cidade - África do Sul	Inscape	Graduação
Moda Pluricultural	Rio de Janeiro - Brasil	Escola Ewà Poranga	Cursos livres
Designs of the Oppressed	Curitiba - Brasil	Rede Design Opressão e certificado produzidos pela UTFPR	Curso livre
Laboratório de Design contra Opressões (LADO)	Curitiba - Brasil	Universidade Tecnológica Federal – Paraná (UTFPR)	Projeto de extensão com cursos livres

Fonte: Elaborado pelos autores com base nos sites institucionais e em Moraes (2024), Mazarotto Filho et al. (2023), Hudson- Milles, 2022, Júlia Vidal e Júlia Muniz (2024) e Bizotto Dos Santos, William; Mazzarotto, Marco; Constant Van Amstel, Frederick Marinus (2023)

Cada uma das iniciativas possui um posicionamento de diferenciação, muito possivelmente, influenciada pelo contexto no qual está inserida. Dentre as iniciativas apresentadas, as tipologias variaram entre grupos de iniciativas com forte vínculo com programas de ensino como universidades que visam formar designers ou pessoas que se utilizem do design para a busca pluriversal. Neste recorte se encontram os bacharéis da Associação em Artes, Planejamento e Design Ambiental e o em Design Industrial, mestrados em “Design de Interação”, “Design aberto para a inovação”, em “Imagem, Arte, Cultura e Sociedade” e em “Design de futuros”. A formação continuada para docentes da California College of Arts (CCA) é um exemplo único de um tipo de iniciativa que foca em professores e não

diretamente em alunos da graduação. A iniciativa do Laboratório de Design contra Opresões (LADO) também é um único exemplo do tipo de iniciativa que é atua como um espaço de apoio às iniciativas de ensino, através de uma orientação crítica e transformadora do design. Por fim, o último tipo de iniciativa encontrado foram aquelas que, além do ensino prático e teórico, possuem uma forte influência de perspectivas identitárias, culturais e/ou comunitárias, podendo performar algum tipo de ativismo. São exemplos deste grupo os cursos livres “Design, Teoria Feminista e Estudos de Gênero” e “Moda Pluricultural”, além do curso “Designs of the Oppressed” e do programa de ensino de graduação e mestrado do “Instituto Indígena de Design e Planejamento (iD+Pi)”.

Além disso, é evidente uma variedade de abordagens pedagógicas entre os diferentes programas. Alguns parecem adotar uma abordagem mais acadêmica e teórica, enquanto outros têm um foco mais prático e orientado para a ação. Isso sugere que a educação em design é um campo diversificado, com uma gama de métodos e abordagens que podem ser aplicados dependendo do contexto específico e dos objetivos do programa.

Ao examinar os objetivos de cada programa aqui listado, identifica-se que, apesar de suas singularidades, existem metas comuns que se entrelaçam. Todos os programas buscam, de uma maneira ou de outra, contribuir para a sociedade - seja pela formação de profissionais, avanço acadêmico, transformação social ou outros tipos de impacto. No entanto, a maneira como cada um deles se propõe a alcançar essas metas varia significativamente.

Os programas listados têm distintos objetivos, mas alguns padrões comuns emergem. Aparecem como pontos em consonância (a) as propostas de educação e formação de profissionais engajados com o pensamento pluriversal, (b) modelos de atuação na transformação social de comunidades oprimidas e/ou periféricas, (c) avanço acadêmico no sentido de formar lideranças para mudanças em sistemas complexos, (d) uso de tecnologias sociais para o impacto em comunidades específicas, (e) contribuir socialmente através da inovação com foco primordial na sustentabilidade, (f) fortalecimento e empoderamento de grupos oprimidos desenvolvendo propostas de superação de contradições sociais por meio do design.

Por fim, é possível compreender que os tipos de iniciativa apresentados atuam no desenvolvimento de habilidades práticas e teóricas, de modo a fortalecer e divulgar metodologias de um design plenamente inclusivo e pluriversal.

Metodologias inclusivas: a materialização do pluriversal em projetos de ensino de design

Para analisar detalhadamente os projetos de ensino, optou-se por descrever as iniciativas a partir de dois campos: propósito e metodologias. O primeiro descreve a missão da iniciativa, seus objetivos e, quando declarado, suas metas. Já o campo das metodologias traz uma descrição de quais são as abordagens metodológicas do ensino e quais os apoios teóricos que faz uso para a concretização de suas propostas.

Considerando os propósitos e metodologias de cada iniciativa, foi possível construir o quadro 3 conforme se apresenta a seguir.

QUADRO 3 - PROPÓSITO E METODOLOGIAS DAS INICIATIVAS

Nome	Metodologia
Instituto Indígena de Design e Planejamento (iD+Pi)	A metodologia baseia-se na intersecção de 3 campos de conhecimento: acadêmico, tribal e profissional (conforme figura 1)
Associação em Artes, Planejamento e Design Ambiental	O ensino ocorre por meio de disciplinas que abordam questões de justiça social e sustentabilidade.
Decolonizando o Design	Formação continuada aos professores para a promoção do pensamento decolonial
Mestrado em design de interação	Introduzir a ferramenta <i>Transition Design Framework</i>
Design Industrial	O curso adota o conceito de Design Respeitoso
Design, Teoria Feminista e Estudos de Gênero	Promove o ensino de competências do design tendo como base a teoria feminista e os estudos de gênero.
Design aberto para a inovação	Em cooperação com a Humboldt-Universität zu Berlin (HUB) busca criar uma abordagem que dê ênfase à necessidade de integração do conhecimento das ciências técnicas, naturais e humanas
Mestrado em Imagem, Arte, Cultura e Sociedade	O curso oferece flexibilidade no currículo, adotando uma abordagem transdisciplinar.
Mestrado de Design de futuros	O curso oferece experiências holísticas, explorando ecossistemas de pessoas e artefatos de design.
Bacharelado em Design Ambiental	Foco principal nas habilidades estratégicas e analíticas que orientam as abordagens de design, podendo ser aplicadas em diversos modos de comunicação e representação gráfica e técnica.
Bacharelado em Design em Ideação	O programa Ideation Design da Inscape proporciona aos estudantes uma base de conhecimento diversificada, que abrange história, teoria e práticas atuais de design.
Moda Pluricultural	O programa é voltado para empreendedores, educadores, líderes, estudantes e amantes da diversidade cultural, interessados em desenvolver experiências significativas e engajadas no combate à desigualdade através da arte e da cultura.
Designs of the Oppressed	A metodologia se utiliza de propostas de ensino que compartilham a riqueza de experiências da rede Design & Opressão, formada por educadores e profissionais comprometidos com a liberdade, criticidade, solidariedade e dialogicidade.
Laboratório de Design contra Opressões (LADO)	O padrão de ensino é influenciado pelo modelo de universidade politécnica europeia. As atividades de ensino visam promover reflexão e transformação, conforme indicado na figura 2.

Fonte: Elaborado pelos autores com base nos sites institucionais em Moraes (2024), Mazarotto Filho et al. (2023), Hudson- Milles, 2022, Júlia Vidal e Júlia Muniz (2024) e Bizotto, Mazarotto e Constant (2024)

A partir da ideia de pluriversalidade (Escobar, 2018), algumas metodologias podem se destacar tanto pela resposta aos pressupostos deste campo de pensamento, como também por integrar o pensamento da educação libertária, de forma coerente ao que propõem Freire (2022) e hooks (2017)

Apesar das diferenças, todos esses programas compartilham uma abordagem pedagógica que enfatiza o pensamento crítico, a inclusão, a sustentabilidade e a descolonização. Esses são princípios que ecoam nas obras de teóricos educacionais como bell hooks (2017), Paulo Freire (2022) e do design como Arturo Escobar (2018).

Portanto, embora cada programa tenha seus próprios propósitos e abordagens, todos compartilham um compromisso com a transformação social, a descolonização do conhecimento e a inclusão de perspectivas diversas e marginalizadas.

O *Indigenous Design + Planning Institute* (iD+Pi) (UNIVERSITY OF NEW MEXICO, 2024), criado em 2012 nos EUA, foca em fornecer assistência técnica para auxiliar alunos e professores a entenderem como a cultura e a identidade indígenas influenciam o desenvolvimento da comunidade. Neste modelo conceitual, 3 campos são interrelacionados, são eles: acadêmico, tribal e profissional, cada um contando com estruturas de apoio compartilhadas e distintas para que aconteçam.

FIGURA 1 - MODELO CONCEITUAL DA METODOLOGIA DO ID+PI



Fonte: Indigenous Design + Planning Institute (2024)

Em contraste, o programa de Mestrado em Design de Futuros na Austrália (*Royal Melbourne Institute of Technology*, 2024) busca capacitar alunos a se tornarem líderes no campo da inovação e na criação de futuros desejáveis.

Há também as iniciativas dedicadas na revisão constante de currículos e ações de ensino. A iniciativa de “Decolonizando o Design” (Moraes, 2024; California College of Arts, 2024), concentra-se na formulação de um novo modelo curricular baseado em práticas de povos indígenas, outros, como o Bacharelado em Design Ambiental na Austrália (University of Western Australia, 2024), visam desenvolver compreensão sobre a política, aspectos legais e financeiros do projeto ambiental.

O iD+Pi (Moraes, 2024; University of New Mexico, 2024), por exemplo, utiliza uma

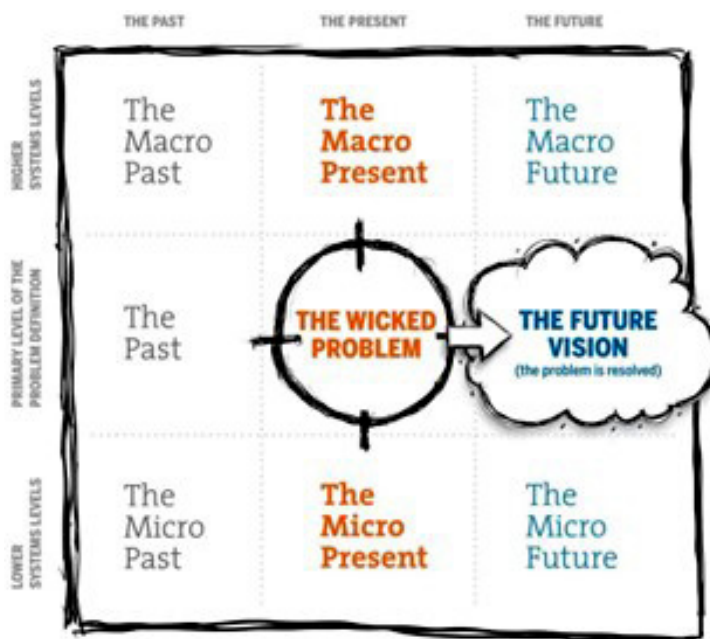
abordagem prática e colaborativa para fornecer aos alunos e professores assistência técnica no entendimento da influência da cultura e identidade indígena no desenvolvimento comunitário. O iD+Pi (Moraes, 2024; University of New Mexico, 2024), se esforça para construir capacidades e compartilhar conhecimentos que apoiam a autodeterminação dos povos indígenas por meio de iniciativas de design e planejamento.

Já a Associação em Artes, Planejamento e Design Ambiental trabalha, desde 2011, conteúdos em cursos de graduação com enfoque pluriversal dentro de disciplinas. Estes conhecimentos são transmitidos fornecendo informações e, principalmente, ferramentas através de estudos teóricos e práticos embasados nos valores da comunidade. Isso é realizado por meio de processos que envolvem pesquisas multidisciplinares sobre ecossistemas, artes, design e planejamento.

A iniciativa Decolonizando o Design da CCA promove momentos colaborativos entre os educadores de cursos de graduação. Estes encontros tiveram início em 2019 e são pautados por exercícios que visam integrar o pensamento decolonial e questões como as relações com a terra, a colonialidade, a branquitude, a diversidade, a inclusão, a equidade e o design decolonizador. Esses processos se baseiam em estruturas de poder não hierarquizadas e são inspirados na abordagem de Juan Carlos Rodrigues Rivera: descolonização + design: Metodologias + Práticas, com uma orientação para a colaboração (Moraes, 2024)

Em 2013 foi proposto o mestrado em Design de Interação no Carnegie Mellon University (Pensilvânia, EUA). O programa faz uso da metodologia *Transition Design Framework*, proposta por Irwin (2018), que visa propor sistemas e interações mais desejáveis para o futuro. Neste modelo, o ponto norteador é o dos *wicked problems*, ou seja, problemas sociais complexos praticamente insolúveis, em uma relação de contextos de passado, presente e futuro, sob campos de macro e micro-ambiente -conforme se apresenta a seguir:

FIGURA 2 - TRANSITION DESIGN FRAMEWORK



Fonte: Irwin (2018)

Através de um pensamento de compreensão do passado e do presente, os alunos prepa-

ram-se para a proposição de visões de futuro, desenvolvendo programas educacionais que combinam três áreas: Design for Service, Design for Social Innovation (design que desafia os paradigmas socioeconômicos e políticos existentes) e Transition Design (design nos novos paradigmas socioeconômicos e políticos emergentes) (Carnegie Mellon University, 2024; Moraes, 2024).

Design Industrial, bacharel ofertado a partir do ano de 2016 na Ontario College of Art and Design University se ocupa do que denomina como design respeitoso. Esta abordagem pretende que os estudantes criem um pensamento crítico e a novação do papel que a sua profissão tem no mundo. Tudo isso pautado por uma consciência de sustentabilidade decolonizada, que aponte para o futuro, alterando hábitos de design e façam uso de novas práticas preocupados em resolver problemas reais com uma visão de futuro mais inclusiva e sustentável (Ontario College of Art and Design University, 2024; Moraes, 2024).

Em Buenos Aires, na Argentina, o curso de Design, Teoria Feminista e Estudos de Gênero concentra-se na capacidade de aprimorar competências em design gráfico, artes plásticas, design web, design de produtos e visualização de dados, utilizando essas habilidades como impulsores para intervenções e estratégias inovadoras na prática do design. A teoria feminista fundamenta o ensino desta escola, promovendo a equidade e o bem-estar social a partir da marcação de gênero e reconhecendo suas dicotomias (Moraes, 2024).

A iniciativa “Design aberto para inovação” também proposto na Argentina tem uma abordagem unificadora a respeito do design uma vez que une, em seu ensino, perspectivas para uma ciência do design mais humanista. Faz isto em parceria com a Humboldt-Universität zu Berlin (HUB). Este programa de mestrado integra quatro áreas distintas: 1) Engenharia, que explora várias disciplinas em busca de estratégias de design tecnológico; 2) Ciências exatas e naturais, que constantemente projetam experimentos e realizam pesquisas científicas; 3) Design em si, abrangendo discussões que conectam arquitetura e design gráfico, industrial e de moda; 4) Humanidades, que abordam dimensões históricas e epistemológicas que possibilitam uma visão abrangente dos três campos anteriores e do próprio conceito de design (Universidade de Buenos, 2024; Moraes, 2024).

Outro programa analisado foi o Mestrado em Imagem, Arte, Cultura e Sociedade proposto pela Universidad Autónoma del Estado de Morelos, localizada no México. Estruturado em quatro eixos: teórico, metodológico, de pesquisa e tutorial, este curso flexibiliza o currículo, adotando uma abordagem transdisciplinar com foco nas relações estéticas, culturais e políticas do design (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2024; Moraes, 2024).

Com foco em experiências holísticas e explorando ecossistemas de pessoas e artefatos de design, o mestrado em Design de Futuros da Royal Melbourne Institute of Technology (RMIT) foi criado em 2014. Ele busca compreender como o design responde e molda o mundo contemporâneo, permitindo aos alunos perceberem como enquadrar produtos de design para projetar novos contextos futuros. Isso inclui diversas áreas como design de interação, design de experiência, design de serviço, estratégias de design, design social e de políticas (Royal Melbourne Institute of Technology, 2024; Moraes, 2024)

Também na Austrália, outra iniciativa com foco que se aproxima ao pensamento plural é o bacharelado em Design Ambiental. Segundo documentação da instituição o objetivo é que os alunos compreendam as narrativas e teorias relacionadas ao projeto, planejamento e política ambiental, urbana, arquitetônica e paisagística. Eles devem aplicar os princípios de design e planejamento para criar, preservar e sustentar ambientes naturais e construídos.

Ofertado na África do Sul, outro exemplo de bacharelado é o “Design em Ideação”,

oferecido na Inscape. O programa Ideation Design da Inscape proporciona aos estudantes uma base de conhecimento diversificada, que abrange história, teoria e práticas atuais de design. Ele enfatiza o desenvolvimento de competências técnicas e interpessoais essenciais para o sucesso na indústria do design. Além disso, foca na resolução de problemas e pensamento crítico, preparando os alunos para enfrentar desafios complexos de design de forma inovadora. Os graduados são capacitados para aplicar suas habilidades em uma variedade de contextos, incluindo residencial, comercial e desafios sociais (INSCAPE, 2024; Moraes, 2024). O currículo também enfatiza os fundamentos éticos do design. Além de preparar os alunos para carreiras profissionais, o programa oferece opções de articulação para aqueles que desejam prosseguir estudos adicionais em áreas relacionadas, conforme o site institucional divulga:

Um foco central da especialização Ideation Design e do The Inscape Way é o desenvolvimento de habilidades de resolução de problemas e pensamento crítico. Os alunos do programa aprendem a analisar e responder a cenários de design complexos. Por meio de aprendizagem baseada em projetos, estudos de caso e simulações do mundo real, eles cultivam a capacidade de abordar desafios de design de forma inovadora. Este compromisso compartilhado com o pensamento crítico aumenta a adaptabilidade e resiliência dos graduados em um cenário de design em rápida evolução. [...]O programa Ideation Design prepara os alunos para aplicar suas habilidades em diversos contextos. Seja residencial, comercial ou enfrentando desafios sociais por meio dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), os graduados estão equipados com versatilidade. Alinhando-se com o The Inscape Way, o programa enfatiza a adaptabilidade e versatilidade, garantindo que os alunos possam aplicar seus conhecimentos de design em vários ambientes, atendendo às necessidades de diferentes clientes e indústrias (INSCAPE, 2024).

No Brasil o curso Moda Pluriversal foi criado pela Escola Ewà Poranga (Vidal e Souza, 2024; Vidal, 2024), organização brasileira de moda pluricultural conta com um corpo docente composto por mestres afrodescendentes, africanos e indígenas latino-americanos. Eles procuram costurar os diversos saberes e fazeres dos povos originários na moda, oferecendo uma abordagem pedagógica que valoriza a diversidade cultural e a inclusão através do curso Moda Pluricultural. Esta iniciativa tem como diferencial o fato de que, além de ser uma escola, também atua como uma empresa de consultoria para projetos de design orientados para o pensamento decolonial. O programa Ewà Poranga oferece aulas híbridas com conteúdo gravado, encontros remotos e presenciais, proporcionando uma abordagem teórica e prática que conecta saberes africanos e ameríndios. Ele enfatiza práticas antirracistas e incentiva a exploração da identidade pessoal para projetos diversos. Além disso, oferece módulos adicionais sobre estamparia e perspectivas de criação brasileira. Os participantes receberão mentorias para desenvolver trabalhos com impacto social em comunidades tradicionais, como periféricas, ribeirinhas e aldeias. O programa é voltado para empreendedores, educadores, líderes, estudantes e amantes da diversidade cultural,

interessados em desenvolver experiências significativas e engajadas no combate à desigualdade através da arte e da cultura.

A iniciativa da rede Design & Opressão (Design &, 2024; Mazarotto Filho et al., 2023) por exemplo, através do curso livre *Design of the Oppressed* atua em diferentes frentes e

[...] é composta por designers, acadêmicos, ativistas e outros profissionais interessados no impacto social do Design e em como podemos ressignificar sua origem colonial e orientá-lo a favor dos oprimidos nas lutas de libertação. As atividades da rede Design & Opressão abrangem uma gama de ações que incluem, mas não se limitam a: fóruns de discussão, pesquisa e publicação científica, atividades educativas e de formação crítica, organização de eventos, compartilhamento de recursos educacionais e ações projetuais em aliança com grupos historicamente oprimidos (Mazarotto Filho et al., 2023, p. 139).

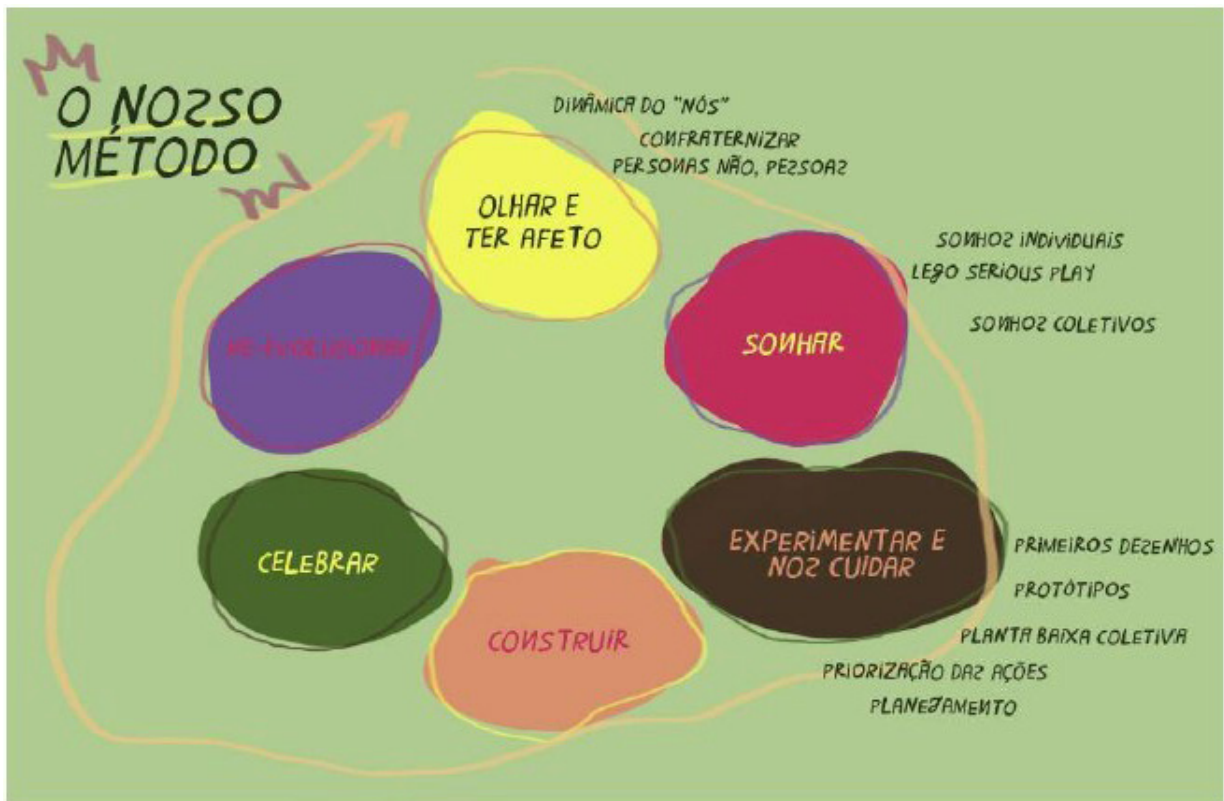
Segundo os estudos de Mazarotto Filho et al. (2023) o pensamento da rede Design & Opressão (por consequência de sua iniciativa de ensino), atuam em qualidades relacionais baseadas nas ideias de liberdade, criticidade, autonomia, solidariedade, dialogicidade e monstrosidade. Para o autor (Mazarotto Filho et al., 2023), estes conceitos estão fortemente atrelados às percepções de Freire (2017) e o autor apresenta cada um da seguinte forma. A liberdade não se configura apenas como ausência de opressão, mas é a luta constante pela libertação coletiva, enquanto a consciência crítica reconhece a condição condicionada pela realidade e busca compreender como esses condicionamentos podem ser transformados. Qualidades como autonomia, solidariedade e dialogicidade são elementos de alto impacto coletivo, uma vez que buscam estabelecer práticas participativas, horizontais e inclusivas. Por fim, Mazarotto Filho et al (2023) afirma que a monstrosidade ressignifica a diferença cultural, afirmando positivamente a alteridade e coletividade. Reflete uma expressão desafiadora dos padrões coloniais de beleza e normas de design, buscando afirmar identidades latino-americanas e originárias.

Essa análise também revela que, além dos objetivos educacionais e sociais, muitos desses programas têm um forte foco na inovação e experimentação. Por exemplo, o Laboratório de Design contra Opressões (LADO) (Universidade Tecnológica Federal, 2024; Bizotto Dos Santos, William; Mazzarotto, Marco; Constant Van Amstel, Frederick Marinus (2023) no Brasil é reconhecido por suas práticas inovadoras que desafiam as normas convencionais de design e buscam criar soluções inclusivas, justas e sustentáveis. De modo a fortalecer a sua metodologia, as ações de ensino do LADO estão orientadas por um fluxo de pensamento que reforça o papel da coletividade, em prol de uma rede de solidariedade (Universidade Tecnológica Federal – Paraná, 2024).

No laboratório, são conduzidos projetos de design em colaboração com comunidades oprimidas, abordando questões como pobreza, racismo, machismo, xenofobia, entre outras. Além disso, são oferecidos cursos, rodas de conversa sobre esses temas, orientação de trabalhos de conclusão de curso (TCCs) e iniciação científica (IC), bem como ações para transformação dos espaços físicos Universidade Tecnológica Federal – Paraná, 2024). É possível conhecer os principais pontos desta metodologia a partir da Figura 3 - Método apresentado na iniciativa LADO, em que a dinâmica dos grupos, das considerações de sonhos individuais e dos protótipos são o campo de interseção de questões como “olhar e ter afeto”, “sonhar”,

“experimentar e nos cuidar”, “construir”, “celebrar” e “re-evolucionar”.

FIGURA 3 - MÉTODO APRESENTADO NA INICIATIVA LADO



Fonte: Bizotto Dos Santos, William; Mazzarotto, Marco; Constant Van Amstel, Frederick Marinus (2023)

Apesar dos desafios enfrentados, há também muitas oportunidades no campo do design e da educação em design. A ênfase crescente na sustentabilidade, justiça social e inclusão oferece a oportunidade de reimaginar o design como uma prática que contribui para uma sociedade mais justa e sustentável. Da mesma forma, a diversidade e interdisciplinaridade do campo do design oferece a oportunidade de explorar novas ideias e abordagens, aprendendo com uma ampla gama de perspectivas e experiências.

Em termos de tendências predominantes, parece haver um olhar especial em duas principais áreas, que é o enfoque tribal e de valorização de povos originários, além das abordagens metodológicas que visam a justiça social.

Perspectivas indígenas

Como tendência proeminente nas abordagens, notou-se que as perspectivas indígenas são pano de fundo para o estudo e desenvolvimento recorrentes no ensino de design. Os programas de design analisados demonstram preocupação com estas perspectivas.

Henrique Dussel (2016) propõe, a partir da ética da libertação, um olhar sobre as

existências de culturas originárias. Pensar em programas de ensino com este foco é uma forma de preservar e criar um campo de existência para o que o autor nomeia de “exterioridade cultural”. A exterioridade cultural, nesta perspectiva, é o reconhecimento de que identidades, além das hegemônicas, existem, fato que torna fundamental um exercício de manutenção destes modos de vida para a manutenção de saberes anteriores à modernidade. O ensino com perspectiva pluriversal, nestes casos, atuam no sentido de divulgar e exercitar um modelo de design “transmoderno” – o que para Dussel (2016) seria uma forma de manutenção das tecnologias ancestrais, reconhecendo modos de vida que se situam “além” e “anteriormente” ao estabelecimento das estruturas de pensamento ocidentais, divulgadas e mantidas pela cultura euro-americana moderna.

O LADO (Universidade Tecnológica, 2024; Bizotto dos, William; Mazzarotto, Marco; Constant van Amstel, Frederick Marinus (2023) é um destes exemplos, uma vez que cria um espaço aberto, horizontal e colaborativo para desenvolver reflexão crítica e ação transformadora. Embora não mencione explicitamente a incorporação de saberes indígenas, o foco do LADO na luta contra opressões sugere uma abertura para a inclusão de perspectivas indígenas nas discussões e práticas de design.

Da mesma forma, o programa “Decolonizando o Design” (Moraes, 2024; California College of Arts, 2024), enfoca a descolonização como um processo contínuo. Os professores trabalham colaborativamente para refletir sobre o currículo, aproximando o pensamento decolonial e outras questões de diversidade e inclusão. Embora o programa não mencione especificamente a cultura e a identidade indígenas, a ênfase na descolonização sugere uma valorização dos saberes e fazeres dos povos originários.

Em termos mais gerais, a presença e o impacto da cultura e identidade indígenas são cada vez mais reconhecidos e valorizados no campo do design. Esta tendência reflete um movimento mais amplo em direção à descolonização do design, que envolve questionar as normas e práticas ocidentais dominantes e valorizar a diversidade de saberes e fazeres em todo o mundo.

Isso é particularmente importante no contexto da sustentabilidade e da justiça social, onde os saberes indígenas podem oferecer valiosas perspectivas e soluções. Por exemplo, muitas práticas de design sustentável estão alinhadas com os princípios indígenas de interconexão com a natureza e respeito pelo meio ambiente.

Portanto, embora nem todos os programas listados mencionem explicitamente a cultura e identidade indígenas, a crescente ênfase na descolonização, diversidade cultural e justiça social sugere que os saberes e fazeres dos povos originários estão se tornando cada vez mais valorizados no campo do design.

Justiça Social

Com base na análise, outro movimento que deve ser considerado ao reconhecer os fluxos do ensino do design pluriversal no mundo é que vai em busca da justiça social. O ponto sinérgico das iniciativas com este enfoque é a interdisciplinaridade que coloca como projeto de ensino transversal.

A Associação em Artes, Planejamento e Design Ambiental apresenta, por exemplo, um programa dedicado a formar pessoas capazes de examinar movimentos globais e locais, misturando pensamento criativo e sistemático para compreender esses movimentos em vá-

rias escalas. Já o curso “Design Industrial” apresenta um modelo de pensamento crítico do design, que vai em busca de um novo papel do designer na contemporaneidade, tudo baseado em uma consciência de sustentabilidade decolonizada.

Com um programa que visa desenvolver um pensamento que conecta diferentes campos, o Mestrado em Imagem, Arte, Cultura e Sociedade (Moraes, 2024; Universidad Autónoma Del Estado de Morelos, 2024) realiza o ensino através do que denominam como Design Aberto. Este direcionamento atuaria como uma força integradora, visando a geração de soluções inteligentes e inovadoras para problemas básicos na produção de modelos, artefatos e espaços de todos os tipos.

Mapeamento para uma proposição de ensino pluriversal

A partir da coleta, foi possível mapear pontos relevantes para as iniciativas de ensino de design pluriversal na contemporaneidade. Encontrando coerência com Mazarotto Filho et al. (2023), Moraes (2024) e Júlia Vidal e Júlia de Souza (2024) é fundamental que iniciativas de ensino estejam diretamente conectadas às demandas da realidade, buscando romper paradigmas coloniais e possibilitando a transformação destes condicionamentos e opressões a partir do design. Assim, a educação torna-se uma peça fundamental para educação crítica que deve promover meios esta consciência, possibilitando a percepção e transformação das relações opressoras que condicionam a cultura.

Sob estas propostas, o design torna-se um projeto existencial e humanizador, baseado no exercício e descoberta de práticas que incluam realmente os usuários na transformação cultural global. Desta forma, fica reforçado o papel dos usuários como produtores de artefatos, as subjetividades relacionadas a eles e, portanto, construtores de suas realidades. Deste modo, o pensamento de Manzini (2017) se confirma como a base para a quebra do pensamento tradicional do design.

Em busca deste tipo de posicionamento e a partir do mapeamento das características dos projetos de ensino analisados, foram mapeados pontos-chave para a proposição de iniciativas de design inclusivo pela perspectiva pluriversal e decolonial. Diante destes pontos, também foram relacionados os resultados da pesquisa bibliográfica que poderão servir de base teórica para este exercício

A educação pluriversal, se mostrou como uma abordagem que incorpora múltiplas visões de mundo e abordagens pedagógicas e tem o potencial de transformar a forma como se ensina, se aprende design e se aplica design. Os documentos analisados apontam para: (a) identificação de necessidades; (b) estabelecimento de objetivos do curso; (c) desenvolvimento de currículos conectados ao pensamento pluriversal; (d) seleção de recursos humanos e tecnológicos; (e) acessibilidade e (f) melhoria contínua.

Na etapa da Identificação das Necessidades, de modo geral, as coletas demonstram que foram priorizadas as necessidades educacionais da comunidade, considerando tanto as necessidades práticas quanto as aspirações culturais e intelectuais. Esta priorização seguiu a lógica das áreas de conhecimento que requerem maior exploração e compreensão, com base em pesquisas de campo, consultas com membros da comunidade e análise de dados educacionais.

A partir das demandas sociais, os objetivos das iniciativas de ensino vêm à tona.

Diante da realidade pesquisada, os propositores puderam definir as metas e objetivos dos cursos. Pode-se perceber que estas propostas estiveram alinhadas com as necessidades da perspectiva pluriversal (Escobar, 2018).

Para o desenvolvimento dos currículos, as iniciativas atuaram integrando teorias e práticas pluriversais no currículo, com destaque à ideia de “design pluriversal” de Arturo Escobar, que valoriza a diversidade de experiências e conhecimentos. Dentre os conteúdos mais recorrentes estão aqueles relacionados à história, à cultura e as perspectivas dos povos indígenas e afrodescendentes, como parte do esforço para descolonizar o currículo. A respeito de metodologias, as propostas trouxeram conceitos com forte relação com os pressupostos da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire e a abordagem de bell hooks para a educação como prática da liberdade.

Também há uma preocupação constante neste modelo de proposta com a inclusão de conteúdos que abordem questões atuais e relevantes para a comunidade, incluindo questões de justiça social, ambiental e econômica. Deste modo, os programas atendem à necessidade de atender as demandas sociais e culturais das comunidades nas quais estão inseridos.

No que tange aos recursos tecnológicos, a tecnologia da informação e comunicação (TIC), desempenha um papel crucial no ensino do Design, como demonstrado pelos programas mencionados. A utilização de aulas gravadas, encontros remotos e plataformas digitais possibilita uma maior flexibilidade e acessibilidade no aprendizado. Além disso, as TICs permitem a colaboração em tempo real, independentemente da localização geográfica dos participantes, facilitando a interação e a troca de ideias em um ambiente global.

Já a respeito dos recursos humanos, as iniciativas apontam para a importância de um corpo docente com experiência e conhecimento em áreas pluriculturais e decoloniais, que possam trazer uma variedade de perspectivas para o curso. De acordo com que afirmam nas suas divulgações, a diversidade é uma característica fundamental para a composição do corpo docente, incluindo professores de diferentes origens, disciplinas e perspectivas.

Finalizadas as propostas, as iniciativas de ensino buscaram ofertar ações com a garantia de que seja acessível e relevante para os alunos. A vinculação com instituições de ensino ou redes de apoio maiores (como o caso do curso *Designs of the Oppressed*) demonstram como as parcerias com organizações locais facilitam o acesso a recursos e oportunidades, e para conectar o curso com a comunidade mais ampla.

Por fim, uma vez em aplicação, é importante que os cursos se coloquem abertos a se autoavaliarem constantemente, de modo a refletir sobre a diversidade de perspectivas e abordagens de aprendizagem que podem se renovar ao longo do tempo. Ajustes de currículo e nas metodologias são fundamentais, haja visto as iniciativas que se dedicam exclusivamente a pensar e projetar currículos e iniciativas pedagógicas.

Conclusão

Ao longo desta pesquisa foi possível coletar informações relevantes a respeito de iniciativas globais de ensino de Design sob perspectivas pluriversais. Diante desta análise detalhada, foi possível entender como as iniciativas engajadas com práticas de ensino inclusivas e perspectivas pluriversais e decoloniais estão alinhadas com o arcabouço teórico da área composto por Escobar (2018;2020), Manzini (2017), Dussel (2016). Além disso, as

iniciativas estão fortemente delineadas em coerência com o que propõe a teoria de Freire (2022) e hooks (2022) no que se refere a uma educação libertária e transformadora.

As metodologias apresentadas pelos cursos dos mais diversos níveis de ensino revelam a diversidade de possibilidades de projetos de ensino de design. Alinhados aos princípios específicos de cada iniciativa, foi possível entender que as abordagens pedagógicas, ainda que múltiplas, reforçam o papel do coletivo como campo de aprendizado.

As propostas pluriversais analisadas demonstraram profunda preocupação com a transformação social. Este compromisso foi pautado nas iniciativas por perspectivas decoloniais, sustentáveis, que valorizem o conhecimento local, tribal e originário em detrimento do pensamento tradicional do design. As abordagens inclusivas mais recorrentes como as perspectivas indígenas e de luta pela justiça social dão luz ao reconhecimento de perspectivas transmodernas (DUSSEL, 2016) e à necessidade de criar alternativas para a justiça social.

Com base nesses programas e nas obras de teóricos da educação, foi possível identificar temas comuns que emergem no campo do design. Esses incluem a integração do design com questões sociais, culturais, políticas e ambientais, a ênfase no pensamento crítico e na reflexão, a importância do diálogo e da colaboração, e a necessidade de descolonização.

O mapeamento de pontos-chave para a proposição de iniciativas de design plural demonstra a coerência com as demais iniciativas contemporâneas passa por preocupações como levantamento de necessidades; determinação de objetivos do curso; de currículos conectados ao pensamento plural; seleção adequada de recursos humanos e tecnológicos; acessibilidade através de tecnologias e recursos diversos, além da melhoria contínua.

Considera-se que este mapeamento é um retrato parcial do que poderia ser um mapeamento para novas propostas, uma vez que a realidade é composta por uma rede complexa, orgânica e em constante transformação. Além disso, é possível supor que, dada a quebra de paradigmas a que uma iniciativa desta se propõe, seja possível a necessidade de enfrentamento de resistências culturais, éticas, de recursos, políticas e tantas outras que podem estar inseridas no contexto contemporâneo.

Sejam as iniciativas estudadas ou novas propostas, é notável que as instituições que se engajem na transformação social e inclusão através do design precisam estar preparadas para realizar profundas reflexões a respeito do papel da educação formal na manutenção das opressões. Diante disso, torna-se latente para estas propostas que mantenham o enfoque principal nas necessidades coletivas, sob novas formas de organização social em defesa da diversidade.

Referências

BIZOTTO DOS SANTOS, William; MAZZAROTTO, Marco; CONSTANT VAN AMSTEL, Frederick Marinus. Tomando um LADO: formação crítica e prática extensionista no Laboratório de Design contra Opressões. **Arcos: Design, Cultura e Visualidade**, v. 17, n. 1, 2024.

Buchanan, R.. *Wicked Problems in Design Thinking*. **Design Issues**. Spring, 8:2, 5-21. The MIT Press, 1992.

CALIFORNIA COLLEGE OF ARTS. **Decolonizing design**. Disponível em <https://www.cca.edu/newsroom/decolonial-school-decolonizing-design/>. Acesso em 29 de abril de 2024.

CARNEGIE MELLON UNIVERSITY. **Master of Design in Design for Interactions**. Disponível em <https://design.cmu.edu/about-our-programs/masters-degrees/master-design-design-interactions>. Acesso em 29 de abril de 2024.

DESIGNE OPRESSÃO. **Design of Oppressed**. <https://www.designeopressao.org/publicacoes/designs-of-the-oppressed/>. Acesso em 29 de abril de 2024.

DUSSEL, Enrique. **Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação**. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1. Janeiro/Abril 2016.

ESCOBAR, Arturo. **Designs for the pluriverse**. Durham and London: Duke University Press, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2022.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

HUDSON-MILES, Richard. Experiências em Ensino Autônomo de Artes no Reino Unido, 2010-até o presente. **Educação & Realidade**, v. 46, p. e118205, 2022.

INSCAPE. **Bachelor of Design Specialising in Ideation Design**. Disponível em <https://www.inscape.ac/courses/course-type/undergraduate/bachelors/bdes-ideation-design/>. Acesso em 29 de abril de 2024.

IRWIN, Terry. **The Emerging Transition Design Approach**. Disponível em 10.21606/dma.2017.210. 2018.

MANZINI, Ezio. **Design: quando todos fazem design**. São Leopoldo – RS: Editoria Unisinos, 2017.

MAZZAROTTO FILHO, Marco André et al. Prospectando qualidades relacionais anticoloniais

na Educação em Design. **Revista V! RUS**, v. 1, n. 26, 2023.

Moraes, Veronica Magno de. **RESSIGNIFICANDO A EDUCAÇÃO DO DESIGN: Diversificação curricular para uma pedagogia pluriversal**. 2023. Tese de Doutorado.

ONTARIO COLLEGE OF ART AND DESIGN UNIVERSITY. **Faculty of Design**. Disponível em <https://www.ocadu.ca/academics/faculty-of-design>. Acesso em 29 de abril de 2024.

ROYAL MELBOURNE INSTITUTE OF TECHNOLOGY. **Master of Design Futures**. Disponível em <https://www.rmit.edu.au/study-with-us/levels-of-study/postgraduate-study/masters-by-coursework/master-of-design-futures-mc245>. Acesso em 29 de abril de 2024.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS. **Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**. Disponível em <https://diseno.uaem.mx/oferta-educativa/posgrado/maestria-en-imagen-arte-cultura-y-sociedad/>. Acesso em 29 de abril de 2024.

UNIVERSIDADE DE BUENOS AIRES. **Maestría en Diseño Abierto para la Innovación**. Disponível em: <https://master-open-design.org/> 2024. Acesso em 29 de abril de 2024.

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL – PARANÁ. **Extensão**. Disponível em https://utfpr.curitiba.br/dadin/?page_id=12. Acesso em 29 de abril de 2024.

UNIVERSITY OF NEW MEXICO. **Indigenous Design + Planning Institute**. Disponível em https://idpi.unm.edu/?_gl=1*1xyoqpn*_gcl_au*MTgzNTA3MTU3Mi4xNzE0MDU2MTAy. Acesso em 29 de abril de 2024.

UNIVERSITY OF WESTERN AUSTRALIA. **Bachelor of Environmental Design**. Disponível em <https://www.uwa.edu.au/study/courses/bachelor-of-environmental-design#degree-overview>. Acesso em 29 de abril de 2024.

VIDAL, Julia; DE SOUZA, Júlia Muniz. A moda e seu ensino decolonial como tecnologias de encantamento para preservação das vestimentas indígenas no cotidiano. **dObra [s]-revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, n. 40, p. 67-87, 2024.

JULIA VIDAL. **Consultoria Pluriversal Ewà Poranga**. Disponível em <https://www.juliavidal.com.br/escola>. Acesso em 29 de abril de 2024.

Agradecimentos

Agradecimentos a PROSUC/CAPES

Revisor(a) do texto: Regina Maria Gevehr, Bacharel em Letras – Espanhol.
E-mail: reginamaria-g@hotmail.com

Interdisciplinaridade nas disciplinas de Ergonomia e Inclusão e Modelagem e Costura: Necessidades Específicas

Interdisciplinarity in the Disciplines of Ergonomics and Inclusion and Modeling for Specific Needs

Bárbara Gisele Koch ¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8016-9656>

Regina de Oliveira Heidrich²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9101-1124>

[resumo] Este artigo apresenta um relato de experiência que vem acontecendo no curso de Moda, com as disciplinas de Ergonomia e Inclusão e Modelagem e Costura: Necessidades Específicas. O trabalho interdisciplinar tem obtido resultados relevantes e uma consciência da importância de unir de forma fluida as disciplinas envolvidas no curso. Com isto, apresenta-se o relato de experiência de vestuário para gestante. A metodologia utilizada no artigo é um relato de experiência, pois se trata de uma vivência acadêmica e/ou profissional em um dos pilares da formação universitária (ensino, pesquisa e extensão), cuja característica principal é a descrição da intervenção. Ao final, destacamos aqui a importância da interdisciplinaridade como catalisadora de inovação e inclusão ao apresentar projetos para um nicho de mercado invisibilizado pela mídia, tanto com necessidades específicas temporárias quanto deficiências permanentes. Além disso, com o processo de aumento de vida de pessoas idosas, esse nicho aumentará progressivamente.

[palavras-chave] **Ergonomia. Inclusão. Modelagem e Costura. Necessidades Específicas**

¹ Mestre em Design. Docente de Moda na Universidade Feevale. E-mail da autora: barbarakoch@feevale.br 1. Link para o Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1278314571373187>.

² Doutorado em Informática na Educação 2. Docente no PPG em diversidade Cultural e Inclusão Social, cursos de Moda e Design da Universidade Feevale 2. rheidrich390@gmail.com 2. <http://lattes.cnpq.br/8984999624053884>

[abstract] This paper presents an experience report that has been happening, in the Fashion course at University, with the subjects of Ergonomics and Inclusion and Modeling and sewing: Specific Needs. Interdisciplinary work has obtained relevant results and an awareness of the importance of fluidly uniting the disciplines involved in the course. The methodology used in the article is an experience report, as it deals with an academic and/or professional experience in one of the pillars of university education (teaching, research and extension), whose main characteristic is the description of the intervention. In the end, we highlight here the importance of interdisciplinarity as a catalyst for innovation and inclusion when presenting projects for a niche market made invisible by the media, both with specific temporary needs and permanent deficiencies. Furthermore, with the process of increasing elderly people's lifespan will increase progressively.

[keywords] **Ergonomics. Inclusion. Modeling and Sewing. Specific Needs.**

Recebido em: 18-05-2024

Aprovado em: 30-08-2024

Introdução

Este artigo apresenta um relato de experiência que vem acontecendo há 6 semestres no curso de Moda, com as disciplinas de Ergonomia e Inclusão e Modelagem e Costura: Necessidades Específicas. Neste em específico, será relatado a experiência de vestuário para gestante, na qual, o desafio é que a roupa possa acompanhar a gestante durante seus trimestres gestacionais. O trabalho interdisciplinar tem obtido resultados relevantes e um aprendizado acerca da importância de unir de forma fluida as disciplinas envolvidas no curso.

A esse respeito, Neide Rodrigues Lago Favarão e Cíntia de Souza Alferes Araújo (2004) ressaltam que:

A interdisciplinaridade pode auxiliar na dissociação do conhecimento produzido e orientar a produção de uma nova ordem de conhecimento, constituindo condição necessária para melhoria da qualidade do Ensino Superior; mediante a superação da fragmentação, uma vez que orienta a formação global do homem.

Assim, os alunos têm obtido conhecimento para desenvolver projetos alinhando teoria e prática e conhecendo diferentes corpos, com estruturas de modelagem diferentes, já que os corpos estudados não são padrões. Os projetos incluem pessoas com escolioses e cifoses bem acentuadas, pessoas cegas, gestantes, cadeirantes, pessoas que utilizam sonda etc. Além disso, apresentamos o potencial inovador deste trabalho salientando o conceito de Peter Drucker (2010), que tratou da Inovação como uma disciplina que pode ser ensinada

e apreendida, e que leva o profissional a tomar conhecimento de como e onde pode obter o sucesso. Assim, a partir da importância deste nicho de mercado, o corpo discente do curso tem uma nova visão sobre o tema.

Segundo o Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania MDHC (2023), a população com deficiência no Brasil foi estimada em 18,6 milhões de pessoas de 2 anos ou mais, o que corresponde a 8,9% da população dessa faixa etária. O indicativo faz parte da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD): fruto de um Termo de Execução Descentralizada entre a Secretaria Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (SNDPD/MDHC) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Das 18,6 milhões de pessoas com deficiência, mais da metade são mulheres, com 10,7 milhões, o que representa 10% da população feminina com deficiência no país.

O Nordeste foi a região com o maior percentual de população com deficiência registrada na pesquisa, com 5,8 milhões, o equivalente a 10,3% do total. Na região Sul, o percentual foi de 8,8%. No Centro-Oeste, 8,6% e, no Norte, 8,4%. A região Sudeste foi a que teve o menor percentual, com 8,2%. Conforme o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada- IPEA (2023), considera-se definições práticas sobre tipos de deficiências, pode-se conceituar quatro tipos: a situacional, temporária, permanente e adquirida e o do envelhecimento natural. Eles são termos reconhecidos e usados para descrever diferentes tipos de barreiras ou limitações que as pessoas podem enfrentar em relação à acessibilidade. Pode ser de natureza física, sensorial, intelectual ou emocional e pode estar presente desde o nascimento ou adquirida ao longo da vida.

Metodologia

Os autores Eduardo Beltrão de Lucena Córdula e Glória Cristina Cornélio do Nascimento³ (2018 *apud* Ricardo Franklin de Freitas Mussi *et al.*, 2021) apontam que um relato de experiência, como a expressão escrita de vivências, é capaz de contribuir na produção de conhecimentos das mais variadas temáticas. O conhecimento humano está interligado ao saber escolarizado e às aprendizagens advindas das experiências socioculturais. O seu registro por meio da escrita é uma relevante possibilidade para que a sociedade acesse e compreenda questões acerca de vários assuntos, sobretudo pelo meio virtual, uma vez que o contexto contemporâneo informatizado possibilita isso. Adaptamos o roteiro dos autores citados acima para a área de moda, explicitando os diferenciais de áreas tão distintas, como mostra o quadro 1.

³ CÓRDULA, Eduardo Beltrão de Lucena; NASCIMENTO, Glória Cristina Cornélio do. A produção do conhecimento na construção do saber sociocultural e científico. Revista Educação Pública, Rio de Janeiro, v. 18, p. 1-10, 2018. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/18/12/a-producao-doconhecimento-na-construo-do-saber-sociocultural-e-cientifico>. Acesso em: 28 mar. 2021.

QUADRO 1 – ADAPTAÇÃO DE ROTEIRO PARA CONSTRUÇÃO DO
RELATO DE EXPERIÊNCIA DE MUSSI *ET AL.*

Relato de Experiência - Aspectos destacados		
Período temporal		6 semestres
1 1	Descrição do local. Quais são as características do local e onde fica situado geograficamente (cidade, estado e país)?	Labie - Feevale Laboratório de Moda - Feevale contém mesas de corte e máquinas de costura, sendo eles: máquinas industriais retas, overloque, galoneira, ferros industriais e prensa termocolante e de sublimação. Laboratório de Modelagem Digital - Feevale contém o <i>software</i> Audaces, utilizado para o desenvolvimento da modelagem e estudo de encaixe para a compra do tecido.
2	Eixo da experiência. Do que se trata a experiência?	Relação da teoria e prática com as disciplinas de Ergonomia e Modelagem e costura: Necessidades Específicas.
33	Tipo da vivência. Qual foi o tipo de intervenção realizada?	Focadas nas pessoas com necessidades específicas, pessoas foram entrevistadas e com base nisto, desenvolvidas propostas de vestuário.
4 4	Público da ação interventiva. Qual o perfil ou característica destas pessoas?	Orientação dos alunos das disciplinas para desenvolverem projetos para pessoas com necessidades específicas. Enquadram-se neste público também pessoas obesas e gestantes.
55	Ação. O que foi feito? E como foi feito?	Sensibilização dos alunos, com visitas técnicas, aulas de Braille, aulas de comunicação alternativa, conceitos de inclusão, acessibilidade, diversidade e outros aspectos relevantes sobre o tema. Assim, foram produzidas peças de vestuário para melhorar a qualidade de vida e autoestima. Segundo relatos das pessoas que vestiram as peças.
66	Eticidade. De quais formas houve o cuidado ético? Informativa Resultados	Manteve-se o sigilo das pessoas envolvidas no processo, aos quais seus nomes foram substituídos por pseudônimos e seus rostos não foram mostrados durante as apresentações nas disciplinas e atividades avaliativas entregues.
77	Dificuldades. Quais foram os aspectos que dificultaram o processo? (Limitações) O que foi feito perante essas limitações?	As maiores dificuldades foram encontrar pessoas com necessidades específicas para a realização da modelagem, prova, análise e melhora do projeto realizado. Cabe relatar também que, gestantes, mesmo não entrando neste público, também foram entrevistadas, visto que o vestuário para este público é limitado e não aumenta conforme aumento corporal.
8	Potencialidades. Quais foram os aspectos que potencializaram o processo?	Compreensão dos acadêmicos na importância de projetar, analisar e verificar potencialidades e projetar para o vestuário dentro deste nicho.
9	Considerações finais ou conclusão Finalidade. O intuito do relato foi alcançado? Informativa	Foi alcançado de forma positiva, uma vez que, acadêmicos compreenderam a importância do estudo e visualizaram seus projetos em corpos distintos.
10	Proposições Além do que foi realizado, o que mais poderia ser feito?	Acompanhamento dos indivíduos com o uso do vestuário para identificar potenciais melhorias.

FONTE: Mussi *et al.* (2021). Aspectos relevantes no relato de experiência adaptado pelas autoras do artigo.

Fundamentos teóricos

A ergonomia, comumente chamada de fatores humanos, é a aplicação de princípios psicológicos e fisiológicos à engenharia e design de produtos, processos e sistemas. Quatro dos objetivos principais do aprendizado de fatores humanos são: reduzir o erro humano, aumentar a produtividade e aumentar a segurança, a disponibilidade do sistema e o conforto

com foco específico na interação entre o sistema humano e o de engenharia. A ergonomia, ou *human factors* (fatores humanos) ou *human factors and ergonomics* (fatores humanos e ergonomia), expressões pelas quais é conhecida nos USA, é a disciplina científica relacionada ao entendimento das interações entre seres humanos e outros elementos de um sistema, e também é a profissão que aplica teoria, princípios, dados e métodos para projetar uma otimização, visando o bem-estar humano e o desempenho geral de um sistema. Esta é a definição adotada pela Associação Internacional de Ergonomia (International Ergonomics Association - IEA) em 2000.

Etienne Grandjean (1988), afirma que a ergonomia é uma ciência interdisciplinar. Ela compreende a fisiologia e a psicologia do trabalho, bem como a antropometria e a sociedade.

Embora, hoje, o trabalho não se limite a um tempo e espaço fora da residência, a ergonomia está presente em todas as áreas. Desde a usabilidade das interfaces até as adequações em postos de trabalho.

As disciplinas Ergonomia e Inclusão e Modelagem e Costura: Necessidades Específicas, ocorrem simultaneamente e os alunos precisam se matricular em ambas. A disciplina de ergonomia estuda a ergonomia e ciência do conforto, considerando aspectos psicológicos, sensoriais, termo fisiológicos e ergonômicos e sua aplicação no vestuário por meio da análise de produtos, detecção de problemas e proposição de soluções. Compreende as necessidades específicas do vestuário, analisa as medidas e peculiaridades dos biótipos, estuda teorias projetuais. Um dos tópicos estudados dentro da ergonomia é a antropometria. Pode-se compreender a importância da antropometria, que "(...) trata das medidas físicas do corpo humano" (Itiro Iida, 2005, p.97) na construção do vestuário. Parece simples medir o corpo humano, porém, como a população tem sujeitos com biotipos corporais e padrões diversos, e a forma como as medidas são feitas interferem diretamente no resultado final, fica difícil estabelecer padrões dimensionais. E as fábricas necessitam de medidas antropométricas cada vez mais específicas para a produção de vestuário e outros itens (Iida, 2005). Iida (2005, p.98) ainda salienta que, "hoje, o interesse maior se concentra no estudo das diferenças entre grupos e a influência de certas variáveis como etnias, alimentação e saúde".

A partir das considerações feitas pela disciplina, os alunos selecionam um usuário em alguma ONG, ou utilizam alguma pessoa que se enquadre em seu projeto, como o sujeito do estudo. Ao longo desse tempo já tivemos projetos para pessoas cegas, problemas de mobilidade, hemiplegia, cadeirantes de diferentes idades, crianças com autismo, idosos com problemas de mobilidade nos braços, entre outros. Entre os trabalhos destacamos as maquetes táteis dos projetos com tecidos e o exercício de elaborar o material em Braille, já que nosso laboratório tem este recurso, e também em comunicação alternativa.

A disciplina de Modelagem e Costura: Necessidades Específicas estuda a interpretação e construção de peças do vestuário para pessoas com necessidades específicas, analisando as medidas e peculiaridades dos biótipos. Com isso, é realizado o planejamento do vestuário, modelagem, prototipia e verificada a vestibilidade e usabilidade da peça.

Entende-se por usabilidade no vestuário a segurança e as condições essenciais para garantir, seja o bem-estar do indivíduo, seja o funcionamento do sistema não somente no âmbito de trabalho, mas, também, no âmbito doméstico ou no vestuário (Giuliano, 2006). É orientada à especificidade das interações, do comportamento e das expectativas daqueles que efetivamente utilizam ou poderão utilizar um determinado produto, ambiente ou

serviço (Giuliano, 2013). Sendo assim, o usuário é, então, o centro ao qual se desenvolve o projeto e a ele devem ser garantidas as condições de bem-estar, segurança e simplicidade de uso, considerando as suas específicas características, exigências e expectativas, e da tarefa que desenvolve em um determinado contexto de uso.

Além da usabilidade no vestuário, também há o conforto e a vestibilidade. Patrícia de Melo Souza (2006, p. 92) conceitua a vestibilidade como: “Indicador de caimento e conforto, envolve diretamente a relação material/forma/volume do produto, incluindo-se as folgas – espaço existente entre o corpo e a peça”. Também, em projetos para pessoas com necessidades específicas, é importante atentar-se às características e peculiaridades do indivíduo, detalhes estes estudados na disciplina de Ergonomia e Inclusão e nas pesquisas realizadas junto ao usuário. Para tanto, ao modelar, projeta-se com o tecido o estilo da peça, caimento e necessidades humanas. Imagina-se um conforto total em produtos, ou seja, a harmonia fisiológica, psicológica e física entre o ser humano e o meio ambiente. Assim, o conforto se torna um dos aspectos mais importantes do vestuário (Ana Cristina Broega; Maria Elisabete Cabeço Silva, 2007).

Com base nestes conceitos e a pesquisa com o usuário, são realizados os estudos em modelagem. Diferente da modelagem por escala, ao qual utilizam-se medidas de referência por tabelas disponibilizadas em livros ou até pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), são coletadas as medidas do usuário, atentando às suas características. As medidas vêm com base na antropometria humana. Segundo José Jorge Boueri (2008a, p. 27), denomina-se antropometria:

A aplicação dos métodos científicos de medidas físicas nos seres humanos, buscando determinar as diferenças entre indivíduos e grupos sociais, com a finalidade de se obter informações utilizadas nos projetos de um modo geral, para adequar esses estudos a seus usuários[...]

A partir disto, entende-se que a antropometria é o ramo das ciências humanas que lida com as medidas corporais relacionadas ao tamanho, conformação e constituição física. As medidas antropométricas são dados de base, essenciais para a concepção de produtos adequados à população usuária, sejam eles bens de capital ou de consumo, possibilitando o projeto e o desenvolvimento de produtos ergonomicamente corretos e adequados aos seus usuários.

Na área da moda, quando a antropometria é aplicada à modelagem do vestuário, o modelista, além de levar em consideração as medidas do indivíduo, também necessita pensar nos movimentos executados por este enquanto veste as roupas. Para isto, a subdivisão da antropometria permeia em duas áreas, sendo a estática estrutural e a dinâmica funcional.

A antropometria estática ou funcional “[...] aborda as medidas do corpo em posições padronizadas sem movimento” (Boueri, 2008a, p. 357). Destaca-se que estas são muito utilizadas no momento da execução de blocos de modelagem base, pois vestem o corpo de acordo com sua anatomia, sem que a modelo necessite se movimentar muito na hora da verificação da vestibilidade dos protótipos.

Já a antropometria dinâmica ou funcional “[...] aborda as medidas do corpo, levantadas durante um movimento associado à determinada atividade” (Boueri, 2008b, p. 357). Esta está voltada para a manipulação da modelagem com a inserção de acréscimos de medidas denominadas como folgas do vestuário.

Também são analisadas as características humanas, na qual a análise ergonômica tem por privilégio a interface entre os materiais e os fatores humanos, sendo elas: antropométricas, voltadas para alturas, larguras e comprimentos corporais; esforço muscular, movimentos e contrações musculares; influência do ambiente físico, temperatura, estação, poeiras e agentes tóxicos; psicofisiológicas relacionadas ao olhar humano, desempenho visual e auditivo nas diversas condições climáticas ou em tempos e; ritmos circadianos, referentes às atividades diárias e influência de perturbações (Anamaria Moraes; Cláudia Mont'Alvão, 2003). Estas, relacionadas ao olhar da modelagem no vestuário, são definidas conforme o quadro 2, que mostra a relação feita na disciplina para serem levadas em consideração na hora da modelagem.

QUADRO 2- CARACTERÍSTICAS ERGONÔMICAS PARA APLICAÇÃO NA MODELAGEM

	Característica	Aplicação no molde
1	Características antropométricas	Relação das medidas do modelo na aplicação do traçado da base do molde e a inserção de folgas, recortes, volumes, pences, entre outros na manipulação da modelagem.
2	Características ligadas ao esforço muscular	Aplicação dos estudos dos planos de movimentos corporais.
3	Características ligadas à influência do ambiente físico	Aplicação de folgas ou detalhes no vestuário de acordo com a estação do ano e proposta da peça.
4	Características psicofisiológicas	Caimento da peça de acordo com o tecido e fechamentos ergonômicos das peças do vestuário. Pensando no comportamento do usuário.
5	Características dos ritmos circadianos	Relação com o propósito do vestuário, seja para uso no trabalho, lazer ou descanso.

FONTE: Elaborado por Bárbara Gisele Koch (2024) a partir de Moraes e Mont'Alvão (2003).

Destaca-se a importância destas características em uma roupa com qualidades técnicas, ergonômicas e estéticas. Iida (2005) destaca que:

Do ponto de vista ergonômico, todos os produtos, sejam eles grandes ou pequenos, simples ou complexos, destinam-se a satisfazer a certas necessidades humanas e, dessa forma, direta ou indiretamente, entram em contato com o homem (Iida, 2005, p. 316).

O autor destaca que, para ocorrer à funcionalidade dos produtos, é necessário seguir três características básicas: a) qualidade técnica, a qual se trata da funcionalidade, eficiência, função, facilidade e manutenção do produto; b) qualidade ergonômica, que inclui facilidade de manuseio, adaptação à antropometria, facilidade de manuseio, conforto e segurança; c) qualidade estética, que envolve o prazer do usuário mediante o produto, combinando cores, formas, materiais, texturas e acabamentos (Iida, 2005).

Sabendo que o vestuário de moda é um produto produzido industrialmente, ou seja, em grande escala empresarial, além das características básicas do vestuário, Bernd Löbach (2001) ressalta a importância da função dos produtos, isto é, a relação direta do

usuário. Estas funções são importantes na hora do planejamento de um vestuário para pessoas com necessidades específicas, obesas e/ou gestantes. Cada produto tem um papel diferente, sendo dividido em: função prática, estética e simbólica. O quadro 3 mostra uma síntese das funções industriais de produtos e como esta teoria pode ser aplicada no vestuário.

QUADRO 3 – FUNÇÕES DOS PRODUTOS INDUSTRIAIS

Função	Produto a partir de Löbach (2001)	Exemplos para aplicação no vestuário
Função Prática	Aspectos fisiológicos do homem, criando funções práticas que satisfaçam as necessidades físicas.	Também atende aspectos fisiológicos entre a roupa e o indivíduo, cabendo, nesta etapa, o processo de ergonomia e conforto no vestuário.
Função estética	Particular de cada usuário; perspectiva de produto; percepção; geralmente a mais atuante na hora da compra.	Combinação e harmonia de cartela de cores com os tecidos, estéticos da roupa e a vestibilidade.
Função simbólica	Definida a partir de aspectos espirituais, psíquicos e sociais.	Vestuário religioso, ousado e clássico.

FONTE: Elaborado por Koch (2024) a partir de Löbach (2001) e Lucas da Rosa (2011).

Aqui faz-se necessário destacar que, para o desenvolvimento do vestuário, o acadêmico não precisa utilizar todas as funções, podendo escolher algumas e justificá-las de acordo com os projetos propostos. Para o desenvolvimento de uma roupa, as funções ergonômicas se tornam primordiais, uma vez que o indivíduo passa a maior parte do tempo vestido e se movimentando. Estas geralmente são concebidas na hora do desenvolvimento da modelagem, quando o modelista, com sua experiência, adiciona medidas de folgas nos conjuntos de blocos básicos de modelagens da empresa. Porém, estas já podem ser pensadas na hora da criação de um produto de moda, em que Rosa (2011) destaca:

Assim, ao projetar um produto para o vestuário, deve-se agregar a ele algumas funções e conceitos básicos, capazes de atender necessidades, transmitir segurança, bem como, proporcionar praticidade e conforto. Para que isto ocorra, os princípios de fabricação devem estar centrados no usuário e permeados por estudos ergonômicos (Rosa, 2011, p. 69).

Para esta combinação, cabe ao modelista identificar estas qualidades e aplicá-las durante o processo de modelagem. Ao manipular uma base de molde que se classifica como representação do corpo anatômico, traçado através das medidas de cada indivíduo para uma peça do vestuário, esta precisa acompanhar os movimentos do corpo, ou seja, a cada movimento humano, a roupa trabalhará simultaneamente ao corpo (Grave, 2010).

Rosa (2011) enfatiza a importância dos estudos voltados à ergonomia durante a concepção de produtos de moda, até mesmo antes de direcioná-los ao setor de modelagem e prototipagem, afirmando que:

[...] benefícios, mencionados nessa fase de materialização de ideias, consideram-se relevantes as questões financeiras, de produção e comercialização, para obter um desempenho favorável a empresa no mercado (Rosa, 2011, p. 73).

A partir dos autores já estudados, percebe-se a importância da ergonomia no desenvolvimento de produtos, pois estes estão centrados nos usuários. Uma cadeira é pensada com o intuito de propiciar conforto ao se sentar nela, assim também ocorre com o vestuário, pois, segundo Camila Osugi Cavalcante de Alencar (2014, p. 125), “[...] para o projeto de uma peça do vestuário, deve-se utilizar a Antropometria Funcional, pois o usuário deverá executar um conjunto de movimentos e, portanto, são difíceis de pré-determinar”.

Baseados nestas características, inicia-se a modelagem com um traçado base. Entende-se por molde básico:

As bases de modelagem são moldes sem apelo estético, normalmente sem folgas e margens para costura, pois servem de ponto de partida para o desenvolvimento de modelagens mais complexas. Pode-se dizer que as bases são a “segunda pele” do corpo, ou seja, elas devem reproduzir fielmente as medidas de um determinado tamanho de manequim de tabela de medidas e conter as marcações dos pontos anatômicos e linhas referenciais do corpo (Sabrá, 2014, p. 78).

Uma vez pronto o molde básico prototipado e aprovado com as medidas da tabela da empresa ou da modelo de prova, as repetições do traçado inicial não se fazem necessárias, pois ele é manipulado conforme o desenho da peça a ser executada. Heinrich (2007, p. 80) reforça dizendo que: “[...] a adaptação do molde básico para o molde de trabalho consiste na aplicação de técnicas e métodos que seguem regras de funcionamento pré-determinadas”. Cabe ao modelista dar as folgas necessárias para o modelo, ou seja, aplicar ao molde a distância que a peça ficará na roupa.

Com o molde pronto, faz-se um protótipo para uma primeira prova no usuário, antes da finalização da peça no tecido planejado. Entende-se por protótipo, a concretização do croqui para a peça do vestuário, na qual são permitidas as correções necessárias para a finalização da peça no tecido almejado (Koch, 2017). Neste momento, os discentes já têm um grande aprendizado, pois conseguem identificar melhorias em seu planejamento. Os registros voltam para a sala de aula e as interferências em modelagem são realizadas e a peça final é construída. Na sequência, a peça é entregue ao usuário a fim de que ele verifique a vestibilidade e usabilidade da peça, retornando-a com seu feedback.

Ao final das disciplinas, os alunos apresentam a peça costurada e um artigo científico descrevendo cada etapa do projeto. Assim, entende-se a importância desta interdisciplinaridade, uma vez que os discentes relatam as experiências vivenciadas, e que o croqui no papel, aparentemente, pode ser viável, mas é a experiência centrada no usuário que constata a efetividade do projeto.

Para exemplificar, apresentaremos um estudo realizado por um grupo de acadêmicos ao propor uma peça de vestuário para gestante que acompanhará a evolução corporal durante as 40 semanas de gestação. Primeiramente, foram selecionadas duas gestantes para provar a peça, uma no primeiro trimestre da gestação e outra no último trimestre.

Estudo de caso

O objetivo deste trabalho foi apresentar um relato de experiência interdisciplinar no curso de Moda, com as disciplinas de Ergonomia e Inclusão e Modelagem e Costura: Necessidades Específicas.

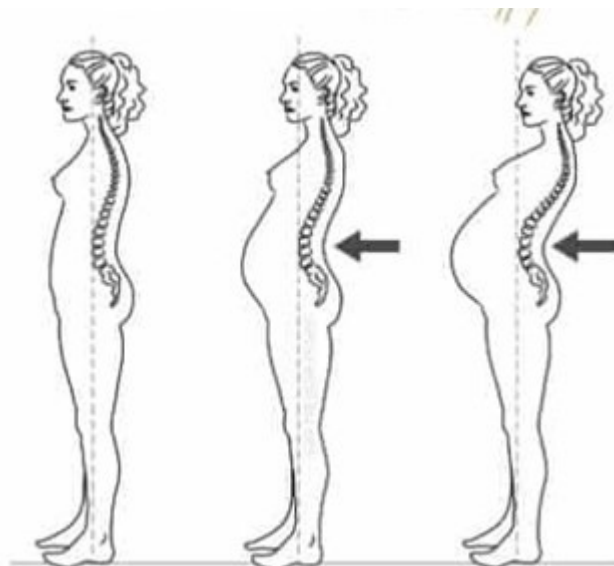
Dessa forma, o estudo de caso apresentado neste artigo é de um vestuário para gestante que possa acompanhá-la nas primeiras semanas da gestação até o último trimestre. Por tratar-se de um estudo que envolve a interdisciplinaridade já mencionada neste texto, os acadêmicos não precisam necessariamente pesquisar um grupo de pessoas, devido ao tempo do projeto, mas quem esteja ao alcance do mesmo. Neste caso, foram entrevistadas informalmente duas gestantes.

Para o planejamento do projeto, foi importante entender o que são os trimestres gestacionais, as modificações corporais e o que elas gostariam de vestir, mas dificilmente encontram. No primeiro trimestre há pequenas alterações fisiológicas, começo do ganho de peso. No segundo trimestre, a barriga e os seios começam a ser mais visíveis. Já no terceiro e último trimestre há um maior peso da mulher, por consequência acarretam maiores influências como seios, abdômen e quadril. Ao longo das mudanças, novas limitações são geradas, desde se abaixar para pegar algo no chão a conseguir levantar da cama ao acordar (Benevides *et al.*, 2021).

Dentre as alterações psicológicas e físicas, que englobam o aumento de peso, também há a alteração e adaptação da mulher em relação a sua postura devido ao aumento do volume da barriga. Sobre isso, Elza Lúcia Baracho (2002) coloca que o corpo da mulher passa por alterações físicas mais evidentes após a vigésima semana, ou seja, o segundo trimestre, quando se percebe o crescimento abdominal e das mamas, provocando modificações importantes, tais como: sobrecarga de peso nos pés e diminuição do seu arco longitudinal medial, hipertensão dos joelhos, anteversão pélvica, convergindo para o aumento da lordose lombar e tensão da musculatura vertebral.

Em relação às alterações no ponto de equilíbrio, Baracho (2002) indica que as queixas mais frequentes entre as gestantes referem-se à região lombo pélvica, pois esta é a região de sustentação do peso do corpo humano, tanto para as atividades estáticas quanto para as funcionais. Para melhor compreender e visualizar tal alteração do ponto de equilíbrio, na figura 1, apresenta-se uma ilustração que demonstra o eixo de equilíbrio corporal deslocado durante o período da gravidez.

FIGURA 1 - EIXO CORPORAL DURANTE O PERÍODO DA GRAVIDEZ.



FONTE: Edwards Wagner e Bruno Ignacio Lima (2023).

Com base na imagem, fica claro que o equilíbrio corporal da gestante é alterado, de modo que sua coluna vertebral é impulsionada para frente, devido ao crescimento da barriga e dos seios. “O entendimento de tais alterações fundamenta-se nos conceitos de centro de gravidade, curvas da coluna e altitude postural”. (Baracho, 2002, p. 33). Também se compreende que estas alterações podem gerar desconforto na região lombar da gestante, realizando ou não alguma atividade cotidiana.

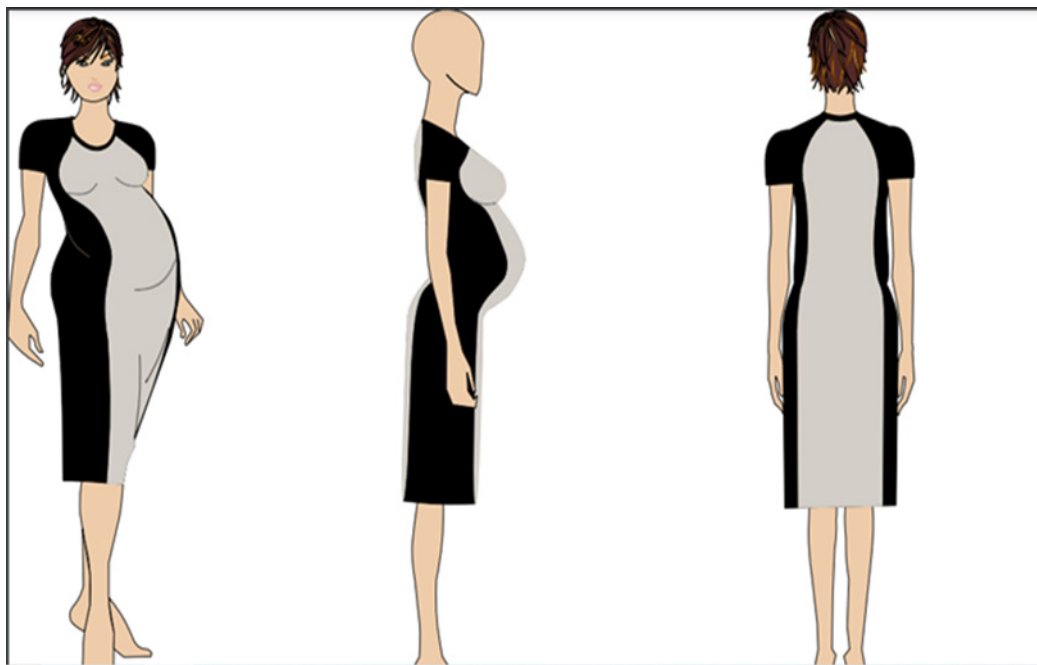
Sendo assim, a modelagem e a compreensão da ergonomia corporal é um dos principais processos para a confecção de uma peça, sendo a base para a usabilidade da roupa (Machado, 2014). Em vista disto, foi elaborada a confecção de um vestido para gestante que pode ser usado durante as quarenta (40) semanas de gestação. O processo de construção da peça iniciou com a tomada de medidas da modelo gestante, visto que no Brasil as tabelas de medidas para roupas de gestante podem ser feitas pela ABNT ou pela própria marca, não seguindo um mesmo padrão (Fabiane Fischer Murara *et al.*, 2021).

Após, fez-se uma análise de possíveis tecidos para a confecção, priorizando o conforto total do vestuário que compreende em: termo fisiológico, sensorial, ergonômico e psico-estético. Broega e Silva (2007, p. 3) dizem que:

Conforto Termo fisiológico - traduz um estado térmico e de humanidade à superfície da pele confortável, que envolva transferência de calor e de vapor de água através dos materiais têxteis ou do vestuário; Conforto Sensorial de toque - conjunto de várias sensações neurais, quando um têxtil entra em contato direto com a pele; Conforto Ergonômico: capacidade de uma peça do vestuário tem de “vestir bem” e de permitir a liberdade de movimentos do corpo; Conforto Psico-Estético - percepção subjetiva da avaliação estética com base na visão, toque, audição e olfato, que contribuem para o bem-estar total do portador.

A partir disso, foram selecionados os tecidos por moletinho para a parte da frente e costas, e nas laterais e mangas o tecido ribana, que tem cerca de 3% de elastano, facilitando o processo do tecido se adaptar mesmo com a expansão do corpo, principalmente na área do abdômen, que aumenta em 80% no último mês da gravidez (Marinho; Rocha, 2016). Além disso, optou-se em não incluir aviamentos, como botões, colchetes, zíperes, entre outros, evitando desconforto ao vestir. A peça terá comprimento nas coxas, sugestão da modelo de prova ao relatar sentir-se mais confortável. Destaca-se que a costura precisa ser confortável para a mulher, principalmente para não marcar na pele, devido ao inchaço que a gravidez causa. Dado esse motivo, o acabamento interno nas laterais será com overloque e rebatido com o trançador da galoneira. A figura 2 apresenta o croqui da peça.

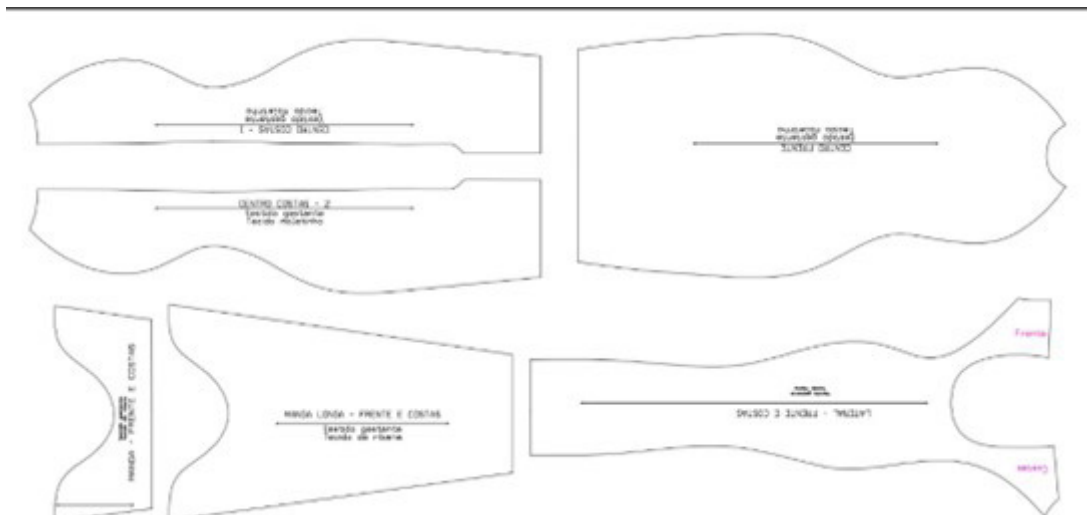
FIGURA 2 - ILUSTRAÇÃO CROQUI



FONTE: Arquivo do autor.

Para a modelagem deste projeto foram revisitadas as características ergonômicas e adaptadas a este projeto (apresentadas no quadro 1), observando-as da seguinte maneira: as características antropométricas, com a tomada de medidas; características ligadas ao esforço muscular, ao analisar a mobilidade da modelo na hora de vestir a peça, características ligadas ao ambiente, definindo a estação verão para a produção da peça e a modelagem de uma manga longa para a mesma peça para o inverno; características psicofisiológicas, com os recortes nas peças para dar maior mobilidade e durabilidade na peça durante o uso nos três trimestres da gestação. Em relação às características dos círculos circadianos, foi pensada no propósito do vestido, para que a gestante possa usá-lo no trabalho e lazer. Também foram planejadas as funções dos produtos industriais, (apresentadas no quadro 2) sendo: funções práticas na utilização dos recortes para acabamentos e a não utilização de aviamentos para o fechamento da peça e a função estética, focando no tecido, cor e caimento. A figura 3 mostra a modelagem da peça.

FIGURA 3 - ESQUEMA DE MODELAGEM DA PEÇA CROQUI



FONTE: Arquivo do autor.

Com a finalização da modelagem, adição de margens de costura e acabamentos, o protótipo do vestido no modelo tubinho foi confeccionado conforme as medidas da gestante e no tecido proposto. Antes de realizar os acabamentos da peça, foi realizada a prova deste protótipo. Percebeu-se a necessidade de ajustes no centro das costas, devido ao posicionamento corporal durante a gestação e os recortes de mangas raglan para melhor vestibilidade e conforto. Estes ajustes podem ser observados na figura 4.

FIGURA 4 - CROQUI REAJUSTADO.



FONTE: Arquivo do autor.

Durante a prova do protótipo foi dialogado com a modelo questões acerca da vestibilidade, em que se obteve as seguintes respostas: solicitou-se que ela sentasse, caminhasse e movesse os braços, ou seja, fizesse as movimentações de sua rotina, o que resultou nos ajustes acima mencionados. Ao perguntar qual a sua percepção de conforto e desconforto ao vestir a peça, a modelo respondeu que se sentiu bem, não teve nenhuma percepção de desconforto, conseguindo realizar suas tarefas após as marcações de ajustes. Destaca-se que estes ajustes foram alinhavados no vestido para proporcionar segurança na hora da realização dos movimentos.

Com as marcações na peça, ocorreram os ajustes na modelagem, no protótipo e a mesma foi finalizada com os acabamentos. Para verificar a vestibilidade em gestantes em trimestres gestacionais diferentes, a peça foi provada em duas gestantes, conforme mostra a figura 5, aprovando a proposta da peça, bem como, a escolha dos tecidos. Acredita-se na aprovação por meio dos relatos e da satisfação das modelos em questão.

FIGURA 5 - VESTIBILIDADE DE GESTANTES EM DIFERENTES TRIMESTRES



Gestante no primeiro trimestre da gestação



Gestante no terceiro trimestre da gestação

FONTE: Arquivo do autor

Analisando a pesquisa com as modelos de prova e a realização dos ajustes das modelagens, conseguiu-se propiciar conforto, usabilidade e vestibilidade à peça, pois a modelo relatou a possibilidade de uso e bem estar no trabalho, doméstico e privado, conforme os aspectos de usabilidade e segurança mencionados por Giuliano (2006).

Considerações finais

O artigo teve como objetivo apresentar um relato de experiência que vem acontecendo há 6 semestres no curso de Moda, da Universidade [Omitido p/ revisão cega] com as disciplinas de Ergonomia e Inclusão e Modelagem e costura: Necessidades Específicas. O trabalho interdisciplinar evidencia resultados relevantes e um aprendizado acerca da importância de unir de forma fluida as disciplinas envolvidas no curso. Este tipo de projeto, além de unir o corpo docente do curso, possibilita explorar as sinergias entre profissionais de diferentes áreas com o impacto positivo nas soluções desenvolvidas. Além disso, a temática possibilitou um outro olhar do corpo discente, com questões voltadas às diferenças de corpos, inclusão, acessibilidade, identidade e empatia. Ao final, enfatizamos a relevância da interdisciplinaridade como impulsionadora de inovação e inclusão ao desenvolver projetos para um mercado de nicho invisibilizado pela mídia, abrangendo tanto necessidades temporárias específicas quanto deficiências permanentes. Ainda, prevemos um aumento progressivo, neste segmento, devido ao envelhecimento da população.

É importante relatar que a interdisciplinaridade destas disciplinas permitiu uma abordagem mais detalhada em cada projeto, ficando mais clara para o discente a utilização de ferramentas de metodologia, e o uso da teoria para a construção (prática) do projeto, integrando assim conhecimentos e perspectivas nas áreas da ergonomia, antropometria, usabilidade, vestibilidade, conforto, modelagem e costura da peça. Também promoveu melhor compreensão discente, estimulando a criatividade e a busca por soluções. Para além da colaboração entre docentes, enriqueceu o aprendizado e contribuiu para o crescimento profissional dos acadêmicos.

Referências

ALENCAR, Camila Osugi Cavalcante de. **Aplicabilidade do grupo focal para avaliação do conforto em pesquisa de usabilidade em moda**. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-03072014-110844/en.php>. Acesso em: 20 mar. 2024.

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE ERGONOMIA. **IEA**. Zurich, Suíça: 1959. Disponível em: <https://iea.cc/>. Acesso em: 28 mar. 2024.

BARACHO, Elza. **Fisioterapia aplicada à obstetrícia: aspectos de ginecologia e neonatologia**. 3. ed. Rio de Janeiro: MEDSI, 2002. 547 p. ISBN 8571992983

BENEVIDES, Fernanda Teixeira; LIMA, Maria Raquel da S.; NOGUEIRA, Maria Dinara de A.; NOGUEIRA, Valéria Cristina; MAIA, Carla Soraya Costa; CARVALHO, Francisco Herlânio Cota. As repercussões da gravidez no cotidiano de uma mulher. **Journal of Health & Biological Sciences**, v. 9, n. 1, p. 1–6, 7 jun. 2021.

BROEGA, Ana Cristina; SILVA, Maria Elisabete Cabeço. **O conforto total do vestuário: design para os cinco sentidos**. Portugal: Universidade de Minho, Campus Azurén, 2007.

BOUERI, José Jorge. **Antropometria aplicada à Arquitetura, Urbanismo e Desenho Industrial**. São Paulo: Estação das Letras, 2008a.

BOUERI, José Jorge. Sob medida: antropometria, projeto e modelagem. In: **Design de Moda: olhares diversos**. Dorotéia Baduy Pires (org.) Barueri, SP: Estação de Letras e Cores Editora, 2008b.

DRUCKER, Peter. **Inovação e Espírito Empreendedor: práticas e princípios**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

FAVARÃO, Neide Rodrigues Lago; ARAÚJO, Cíntia de Souza Alferes. Importância da interdisciplinaridade no ensino superior. **EDUCERE: Revista da Educação**, Umuarama (PR), v.4, n.2, p.103-115, jul./dez., 2004. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/educere/article/view/173/147>. Acesso em: 17 mar. 2024

GRANDJEAN, Etienne. **Manual de Ergonomia**. Associação Internacional de Ergonomia (International Ergonomics Association - IEA). Porto Alegre, RS: Bookman, 1988.

GRAVE, Maria de Fátima. **A modelagem sob ótica da ergonomia**. São Paulo, Escrituras Editora, 2010

GIULIANO, Carla. **Gli aspetti culturali del design industriale nel contesto della globalizzazione: il caso Brasile e il caso Italia**. Tese de doutorado em desing e comunicação multimídia. Politecnico di Milano, Italia, 2006.

HEINRICH, Daiana Pletsch, **Modelagem ferramenta competitiva para a indústria da moda**. Porto Alegre: SEBRAE/RS: FEEVALE, 2007.

IIDA, Itiro. **Ergonomia: projeto e produção**. 2. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2005.

KOCH, Bárbara Gisele. **Modelagem do vestuário: um estudo das tabelas de folgas brasileiras em blusas femininas**. Disponível em: <https://biblioteca.feevale.br/Vinculo2/00000f/00000f22.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2024.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. Tradução: Freddy Van Camp. 1ª edição. São Paulo: Blücher, 2001.

MACHADO, Gisele. **A importância da modelagem no processo de venda do produto de moda para o público-alvo gestante**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/handle/1/2501>. Acesso em: 28 mar. 2024.

MARINHO, Nathilucy do Nascimento; ROCHA, Maria Alice Vasconcelos. Desenvolvimento de produto para consumidores grávidas: reflexões por meio da roupa predileta. **Moda palavra e periódico**, n. 17, pág. 249-267, 2016.

MORAES, Anamaria de; MONT'ALVÃO, Cláudia. **Ergonomia**: conceitos e aplicações. 3ª edição, Rio de Janeiro, 2003.

MURARA, Fabiane Fischer; BRILHANTE, Mariana Luísa Schaeffer; LOS, Vivian Andreatta; BABINSKI Jr., Valdecir; FONTANA, Fernanda Cristina; SILVA, Isadora Rodolfo da; SCHWITZKI, Izabela; SILVA, Maria Eduarda Alves da; PEREIRA, Nicolly Colaço. Tabela de medidas para o desenvolvimento de vestuário para mulheres gestantes: uma proposição empírica. **Revista Poliedro**, v. 5, n. 5, p. 154-180, 2021.

MINISTÉRIO dos Direitos Humanos e da Cidadania - MDHC (2023). Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/julho/brasil-tem-18-6-milhoes-de-pessoas-com-deficiencia-indica-pesquisa-divulgada-pelo-ibge-e-mdhc>. Acesso em: 28 mar. 2024.

MUSSI, Ricardo Franklin de Freitas; FLORES, Fábio Fernandes; ALMEIDA, Claudio Bispo de. Pressupostos para a elaboração de relato de experiência como conhecimento científico. **Práx. Educ., Vitória da Conquista**, v. 17, n. 48, p. 60-77, out. 2021. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-26792021000500060&lng=pt&nrm=iso. DOI: <https://doi.org/10.22481/praxisedu.v17i48.9010>. Acesso em: 19 mar. 2024.

ROSA, Lucas da. **Vestuário industrializado**: uso da ergonomia nas fases de gerencia de produto, criação, modelagem e prototipagem. Tese de doutorado - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2011.

SABRÁ, Flávio. **Modelagem**: tecnologia em produção do vestuário. 2ª edição. Rio de Janeiro: SENAI CETIQT; São Paulo: Estação das letras e cores, 2014.

SOUZA, Patrícia de Melo. **A modelagem tridimensional como implemento do processo de desenvolvimento do produto de moda**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2006.

WAGNER, Edwards; LIMA, Bruno Ignacio de. **Veja quais são as principais mudanças no corpo durante a gravidez**. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/2023/02/22/medicina-e-saude/veja-quais-sao-as-principais-mudancas-no-corpo-durante-a-gravidez/>. Acesso: 20 mar. 2024.

[entrevista]



“Este ativismo acontece diariamente”: Londres, inclusão e representatividade na moda

Samanta Bullock¹

Entrevistadoras:

Tatiana Massaro²

<https://orcid.org/0000-0002-9153-9938>

Juliana Bortholuzzi³

<https://orcid.org/0009-0009-2755-9473>

Data e local da entrevista: 22 de março de 2024, entrevista feita em modo online.

Samanta Bullock nos concedeu essa entrevista a partir de Londres, onde reside. Ativista, modelo, tenista em cadeira de rodas e reconhecida em 2022 como uma das pessoas com deficiência mais influentes no Reino Unido, sua trajetória percorre múltiplas instâncias e seus projetos vêm se tornando cada vez mais relevantes na moda e, em especial, na moda inclusiva. Nesta conversa, que agora integra o dossiê “Moda e Design Inclusivo” da revista dObras, entre diversos assuntos, ela trata sobre representatividade - palavra-chave de extrema relevância em sua atuação, reflete sobre a moda e traz detalhes sobre projetos atuais e futuros.

Nascida no Brasil, em Capão da Canoa, litoral norte do Rio Grande do Sul, Samanta viu-se paraplégica aos 14 anos, quando, ao acessar uma arma guardada na casa de sua família, por acidente, disparou contra si mesma. A bala atingiu sua medula e, após o ocorrido, ouviu do médico que não poderia mais andar. À época, a carreira de modelo, que estava começando, foi adormecida diante de muitas tentativas e negativas. Passando a se dedicar

¹ Co-proprietária da London Represents, desfile de moda promotor de inclusão e sustentabilidade. Uma das 100 pessoas com deficiência mais influentes do Reino Unido. Medalhista de prata nos Jogos Para-PanAm no tênis em cadeira de rodas pelo Brasil. Fundadora da Bullock Inclusion, dedicada a projetos sociais em moda e esporte, @bullockinclusion e @samantabullock. LinkedIn: <https://uk.linkedin.com/in/samantabullock>

² Doutora em Antropologia Social, Unicamp, ttmassaro@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3475890154199559>

³ Professora do curso de Moda, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, jubortholuzzi@unisin.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4343847822688401>

à faculdade de Direito, ela vai do litoral à capital rio-grandense, onde realiza ainda o estágio que a leva a atuar em órgãos governamentais, primeiro em Porto Alegre e depois em Brasília, onde participou da construção do Estatuto da Pessoa com Deficiência.

Na capital do país, ela passaria a frequentar a escola de tênis para cadeirantes, descobrindo nesta prática um forte talento que a levaria a competições internacionais e a ganhar duas medalhas de prata representando o Brasil. A convivência com atletas paralímpicos foi compondo uma representatividade e também uma via ativista na qual passaria intensamente a atuar, primeiro como atleta, depois como modelo, empresária e pessoa pública. Foi ainda no tênis que conheceu seu esposo, Mark Bullock, conselheiro e treinador de desenvolvimento esportivo inclusivo, e juntos escolheram residir na Inglaterra.

No Reino Unido, entre outros projetos, há mais de 12 anos, Samanta cocriou, junto a parceiros, a London Represents, desfile de moda inclusiva, que atualmente passou a compor o calendário oficial da London Fashion Week, uma das cinco principais semanas de moda do mundo.

Na entrevista que segue temos a chance de conhecer mais sobre sua trajetória e uma gama de entrelaçamentos diversos com a moda.

Muito obrigada por aceitar nosso convite. Ficamos muito felizes.

Obrigada, você. Tomara que consiga trazer algo para a mesa, pra gente se aprofundar.

Nos conhecemos (Samanta e Tatiana) em 2022, em pleno London Represents, desfile de Moda Inclusiva que você cocriou na Inglaterra. Gostaria de começar por ele e de te ouvir um pouco mais sobre esse evento. Poderia falar um pouco sobre a ideia inicial e sobre como ele está organizada atualmente? Como você vê o London Represents no cenário de desfiles de moda internacional? Quais efeitos ele tem dentro e fora do Reino Unido?

O London Represents é um desfile de moda no qual a gente trabalha a questão da sustentabilidade, principalmente na parte social. Quando ele nasceu, a gente já tinha modelos diversos, mas não era tanto a raiz do evento. Porém, ficou sendo algo muito forte para a gente. Na criação, há 12 anos ou mais, o London Represents se chamava London Organic, e era mais voltado para ajudar as pequenas empresas que não tinham voz, que estavam começando e que não estavam no London Fashion Week. Hoje o London Represents está no calendário oficial da London Fashion Week. Uma das coisas que vamos fazer, acho que a partir do próximo ano, é organizar talvez eventos, onde vamos diversificar as atividades que a gente tem. Talvez em termos de desfile a gente fique com um no ano e faça uma coisa maior para dar um tempo de respiro, pois parece que seis meses é muito quando a gente pensa em dois desfiles ao ano, mas, na verdade, seis meses é muito pouco para todo o trabalho que temos para realizar um desfile daquela proporção. A gente acabou de fazer um documentário para o Channel 4. Então, você começa a crescer e tem as dores do crescimento, porque é mais responsabilidade e mais trabalho. Quando você às vezes faz alguma coisa que não tem tanta responsabilidade, muitas vezes não tem tanta pressão. Então, acho que vamos diversificar em outras áreas dentro do próprio London Represents.

Como vocês vão desenhando a ideia de inclusão dentro do London Represents? Ela vem de uma ideia mais orgânica, como você estava dizendo?

Totalmente orgânico. Tudo no London Represents é muito orgânico. Antes dele, eu fazia uma parceria com meu sócio Saumen Kar e dentro da SB Shop, que era uma das minhas frentes. A gente também faz colaborações com marcas e ele tem uma marca que chama London Organics, que é de *beauty products* e a gente colaborou na criação de um produto funcional, fazendo um creme à base de *grapefruits*, que ajuda na circulação. Foi focado na pessoa com deficiência, começamos a trabalhar juntos nisso e depois começamos a trabalhar mais na questão da inclusão, em um aspecto mais da representatividade e menos direcionado ao produto. Foi muito orgânico e por eu já trabalhar com marcas focadas na questão da inclusão, haviam 8 *designers* em UK (United Kingdom) quando eu lancei a SB Shop e cada um fazia algum tipo de roupa, produto ou acessório voltado para a questão da funcionalidade do produto, buscando que esses resolvessem algum problema, e trouxessem alguma solução, vamos dizer assim. Então, de forma muito orgânica, a gente trouxe essa questão para o London Represents, pois eram as marcas e modelos com quem eu já trabalhava, e foi crescendo naturalmente também. E minha outra sócia, Gaia Beck, trabalha em outra área, como se fosse *Tinder*, mas enquanto neste você dá um *match* online, no dela os encontros acontecem presencialmente. Ela tinha uma cartela de pessoas muito diversas, com pessoas que procuravam relacionamentos. Então, aconteceu realmente de forma muito orgânica. A gente foi chamando as pessoas a partir do que a gente acreditava, mas sempre com foco na excelência, trabalhando com profissionais e buscando sempre melhorar. Desfile após desfile, vemos o que pode melhorar ao longo do tempo.

A sua história pessoal se entrelaça fortemente com a inclusão e a Moda Inclusiva. Você poderia nos contar um pouco mais sobre sua trajetória? Há quanto tempo você vem atuando com o ativismo em relação à moda, aos esportes e à inclusão de pessoas com deficiência? Como percebe essa atuação ao longo do tempo e atualmente?

Eu fiquei paraplégica aos 14 anos. Morava na praia, no Rio Grande do Sul e depois fui morar em Porto Alegre para cursar Direito. Durante o curso eu comecei a estagiar dentro da Assembleia Legislativa. Aí a gente tinha o fórum democrático, tinha várias áreas da própria assembleia que cuidavam desta questão. Dentro dela a gente já tinha alguns projetos, algumas coisas sempre voltadas para a pessoa com deficiência e com um olhar mais atento a essa questão. Então, fui transferida para Brasília, comecei a jogar tênis. Representei o Brasil em três mundiais. Tenho uma medalha de prata no Parapan-Americanos, em duplas, com minha parceira Rejane Cândida. Quando eu voltei a jogar tênis, estando dentro do Comitê Paraolímpico Brasileiro, do Comitê Internacional, você vira uma ativista, você vira uma voz, você está sempre falando em público, está no radar.

Ali, eu notei que tinha uma opção de eu voltar a modelar. Eu poderia fazer isso com a moda também, porque até então sempre era “não, não, não”. E eu poderia começar a fazer isso porque os olhos estavam voltados para mim e as pessoas queriam que eu estivesse presente para vender uma cadeira de rodas, e, em geral, para vender alguma coisa. Então eu comecei a modelar, fazer fotos, ter patrocinadores, o que queria dizer que tinha um mercado ali. Meu primeiro desfile foi em 2006, em uma marca que nem fazia roupa para pessoa com

deficiência, no Brasil, em Goiânia, mas eles queriam que eu estivesse no desfile porque eu era uma atleta. Coloquei uma roupa, que à época nem era a mais adequada para mim, e fui para a passarela. Assim, essa jornada tem de um bom tempo já, seja através do esporte, seja através da própria Assembleia Legislativa. Eu trabalhei na 1ª Vice-Presidência do Senado Federal também, quando comecei a jogar tênis, e ali trabalhamos criando o Estatuto da Pessoa com Deficiência. Então, esse conhecimento, essa bagagem, foi crescendo em vários aspectos. E é difícil porque não tem como tirar um aspecto da vida onde você, de certa forma, não é uma ativista. Eu chego na minha academia, o elevador está quebrado, o banheiro está fora de serviço ou se não tiver um espelho, por exemplo, eu vou ter que pedir para eles arrumarem, eu vou falar com eles, eu vou explicar. Então, reivindicando naturalmente as coisas que qualquer um reivindicaria, como, por exemplo, se você chega em uma academia e não tem banheiro, você vai reclamar. Assim, este ativismo acontece diariamente. Para a gente acontece muito mais porque temos muito mais coisas a clamar, a reclamar, muito mais coisa para pedir, porque nada é feito, porque não existem as coisas. A gente tem que estar ali, todo o tempo, reivindicando isso, chamando a atenção das pessoas: “olha, isso não está correto”.

Pensamos em conversar um pouco também sobre os projetos que você vem desenvolvendo mais recentemente, além do London Represents. O Uniadaptive, por exemplo, presta suporte e consultoria a estudantes que querem desenvolver coleções de Moda Inclusiva, desde a criação, a seleção de medidas e caimento adequado para as peças, e preparação para o desfile. Poderia falar um pouco sobre este projeto? Como funciona esta consultoria? Qual relação o projeto guarda com as universidades?

Esse projeto também nasceu de forma bem orgânica. Eu tenho minha parceira, a jornalista Larissa Mariano, que é brasileira, e quando o Uniadaptive nasceu ele não tinha esse nome. A gente tem um Community Interest Company - CIC, uma companhia de interesse da comunidade, chama-se Bullock Inclusion, e a gente atua na área de projetos sociais em esportes e moda. Quando eu montei a SB Shop, que já não existe mais em UK, funcionando hoje somente no Brasil, eu queria que tivesse uma área dentro dela para cuidar dos projetos sociais. E quando o Uniadaptive nasceu, eu todo dia eu acordava, acessava minha mídia social e tinham estudantes escrevendo, pedindo para eu responder um *survey*, entrevista, me perguntando coisas. Todos os dias era assim, tinham muitos desses pedidos ali. Mas eu notei que eu estava sem tempo, pois tinha que cuidar da SB, fazer projetos, fazer *website*, novos produtos, cuidar das marcas, organizar a parte administrativa. Então, eu falei com a Larissa, propus pegar as perguntas e nosso conhecimento e criar um curso que a gente apresentasse e vendesse. Fizemos através da plataforma *Hot Smarts*, mas essa não era a plataforma correta, pois o projeto não era muito dinâmico, era mais para vídeo, então o transformamos em um projeto que conversa com as universidades. Hoje, eu trabalho com a Central Saint Martins, em Londres, dei mentoria para International Fashion Academy - IFA, na França, fizemos parcerias com o Istituto Europeo di Design - IED do Brasil e três looks e dois estudantes dessa última vieram para a Inglaterra para participar do London Represents. E o que entendi nessa mudança de chave foi que na SB a gente tinha que educar, trabalhar e criar produtos com as marcas, e às vezes elas diziam que não tinham clientes portadores de deficiência, argumentavam que não era o público delas. Eu dizia, mas vocês têm o público, vocês podem

mudar. E perdíamos muito tempo tentando vender a ideia para uma marca que às vezes não estava interessada em mudar. Então, dissemos, ao invés de a gente falar com as marcas já estabelecidas no mercado, vamos tentar falar com as novas marcas. Se os estudantes já tiverem isso em seu DNA e já entenderem como fazer as roupas e voltarem a marca, o site e o público para pessoas com deficiência, quer dizer que já vamos ter uma marca pronta. Não teremos que tentar convencer alguém a fazer o certo.

Começamos o projeto e agora estamos fazendo um maior com o Qatar e temos em curso outro projeto muito legal, que está saindo do papel e é uma plataforma de colaboração chamada Freedomee. Dentro dessa plataforma, vamos fazer um evento em Setembro de 2024, com uma série de palestras falando de inclusão, e principalmente de inclusão empresarial, que é você também dar oportunidade de trabalho para a pessoa com deficiência, para ter mais visibilidade, mais oportunidade. Então, dentro do Bullock Inclusion, a gente tem vários projetos. Um deles é um filme que fizemos em 2020 que se chama “Imperfection”, que é “I’m perfection” e “Imparfection”, então tem esse trocadilho, e muitos outros projetos que a gente criou. Na London Represents trabalhamos ainda na parte educacional do quadro de empregados de grandes empresas, incentivando eles a estarem dentro do desfile de moda, mas também a entenderem a questão total da inclusão. Eles se voluntariam e aprendem sobre diversidade e inclusão na moda. Então, temos vários projetos dentro do Bullock Inclusion.

O Uniadaptive é um deles. Ele vem se moldando, crescendo e vem sendo muito interessante viver isso. Vemos que às vezes algumas portas vão fechando, mas outras vão se abrindo. É uma dança constante, sabe, mas é muito legal de ver. Agora a gente acabou de abrir e lançar uma empresa que se chama EnableRise, dedicada à consultoria e *public speaking*, junto à minha sócia, Louise Hunt, que é comentarista da BBC para Wimbledon. A gente já foi rival no tênis, já jogamos tênis uma contra outra, ela pelo Reino Unido e eu pelo Brasil, mas sempre a rivalidade, graças a Deus, ficou dentro de quadra, a gente sempre se deu super bem e ela também é uma ativista muito grande na questão da diversidade e decidimos unir forças para conseguir falar para as empresas e corporações. Lógico, a parte de moda, de estar educando os alunos, é uma coisa que eu amo, amo, agora acabaram de participar do London Represents em fevereiro. A Central Saint Martins e as roupas que eles criaram foram divinas, maravilhosas, e ver na passarela a criação dos estudantes foi muito bacana. Mas também tem essa coisa que às vezes me chama mais forte, assim, não mais que a moda porque eu amo a moda, mas tem essa questão de você estar falando para as corporações, para as empresas, tratando sobre como eles vão fazer empregar pessoas com deficiências. É algo muito circular. Tudo se encaixa. É preciso criar o consumidor e para isso ele tem que sair do ponto de vulnerabilidade, precisa do emprego para comprar e é algo que se liga em um total, assim. Então, acabamos de lançar a EnableRise e vamos fazer as palestras. Ainda estamos sem *website* - por ora, só abrimos a empresa - e é algo que vai vir mais entre maio e junho, quando vamos fazer o lançamento. Vamos começar a trabalhar com isso. É algo que, para mim, eu gosto de fazer porque me dá flexibilidade. Não é algo que eu tenho que estar lá todo dia e consigo fazer meu calendário. Se eu tenho que dar uma aula em um dia, eu consigo fazer a palestra em outro, então dá uma dinâmica diferente, e posso viajar às vezes para atuar como modelo ou fazendo alguma outra coisa. Em fevereiro a gente participou de um projeto muito legal na Áustria, na Organização das Nações Unidas (ONU), que é outro que

está crescendo, voltado a zero barreiras. Chamasse Zero Project e se liga um pouco com essa parte mais ativista, de *public speaker*, algo no qual estou crescendo junto com essa parte social, que é o Unidaptive. O próprio London Represents está tomando outra cara agora, talvez com mais eventos menores envolvidos em alguma coisa maior. No momento, acho que é isso que estou fazendo, o que, na verdade, é um monte de coisas.

Dentro desses projetos, as consultorias podem atender estudantes brasileiros que querem desenvolver coleções ou marcas de Moda Inclusiva? Como entrar em contato com vocês para conseguir este suporte?

É uma coisa que a gente pode fazer tranquilamente. Tem a Larissa Mariano, minha sócia, que está no Brasil, então não depende só de mim e o que a gente puder fazer a gente faz. O que a gente está fazendo agora, no entanto, tem mais centralidade no Reino Unido, porque eu estou baseada aqui, e também porque estamos começando a desenvolver esses projetos por agora. A gente foi entendendo que era algo que o público estava querendo. Quando começamos o Unidaptive, era mais ou menos a gente perguntando para as universidades: “você quer participar?”. E ainda tinha meio que um não, um se não ali. E agora notamos que meio que reverteu: está todo mundo querendo e pedindo. Então, é um projeto que tem que ser pensado porque muitas universidades querem incorporar isso dentro do currículo e eu não tenho como ser professora, tem que ser realmente um curso à parte, ou inserido em um outro curso onde a gente faça um encontro uma vez por mês para ver o que os alunos estão criando. Estamos ainda pensando no formato. Cada universidade tem uma característica própria e eles querem tal coisa. Tem as que querem fazer um curso de verão, outras um curso intensivo. Temos pensado sobre como vamos pegar o curso e modelar de acordo com cada universidade. Mas, se a pessoa quiser entrar em contato comigo através do Instagram, o meu ou o do Bullock Inclusion. Esse é o melhor meio de contato com a gente hoje, porque é uma ferramenta que usamos direto. Podem nos mandar e-mail também pelo Instagram, pela plataforma.

Quando consideramos a Moda Inclusiva no Brasil e na Inglaterra, e você tem essa experiência nos dois países, quais diferenças e semelhanças você observa?

Olha, eu acho que a questão da representatividade aqui [no Reino Unido] está mais forte que aí [no Brasil]. Não sei se é porque nós temos tanta diversidade aqui, porque a gente está em Londres e trabalha com uma população muito diversa culturalmente falando, com muitos *background* e de tantos países diferentes. Então, já tem uma questão da diversidade que é muito maior do que a gente tem no Brasil. Se bem que São Paulo tem muita diversidade, mas não é como Londres, onde você sai na rua, entra em um ônibus, tem pessoas falando várias línguas, é incrível, e eu sou fascinada por isso. Amo Londres demais por isso. A gente aprende muito também nessa questão de moda, vemos como tudo se mistura, você vai criando tendências e tal. O Brasil é incrível, no entanto, quando a gente começou com o trabalho de moda inclusiva aqui, no Brasil, não sei se você conheceu, a Belly Palma, cadeirante também, que faleceu ano passado, estava trabalhando no governo de São Paulo em uma pasta ligada à pessoa com deficiência em projetos ligados à moda - não sei qual é o nome do departamento. E antes dela também tinha a Daniela Auler que estava fazendo um ótimo trabalho. Então, assim, a gente pensa às vezes que o Brasil está muito atrás, mas não. O que São

Paulo estava fazendo dentro do governo do Estado, já trabalhando com as universidades, escolas e colégios na área, era um trabalho já voltado para ensinar as marcas e todo mundo que queria podia se registrar para participar. Já estava acontecendo e acredito que um trabalho muito legal continua sendo feito. A Belly faleceu e eu não sei quem está atuando hoje nesta pasta ou se ela existe ou não, mas estava havendo um trabalho muito legal nessa área.

Muita gente diz que a Inglaterra está mais à frente que o Brasil, mas naquele tempo, há 12 anos, o Brasil estava na frente. Havia ações estabelecidas dentro do governo que aqui não existiam e tínhamos que fazer no boca a boca, no privado. Tanto que o London Represents nasceu dessa necessidade. Eu acho que globalmente está crescendo, a gente pode ver que grandes marcas, e até um dos nossos patrocinadores, a Zalando, o maior *retailor* online da Europa, trabalha com marcas inclusivas e têm sua própria marca inclusiva. Hoje, você já vê Nike fazendo tênis voltados a esse público e Tommy Hilfiger fazendo roupas neste sentido. Durante as Paraolimpíadas em Londres, tinha um manequim, que é uma cadeira que é um manequim. A pessoa é um manequim e ela se senta na cadeira compondo o manequim, que é o manequim-cadeira, que Sophie Morgan desenhou e estava na vitrine da Adidas. A gente já teve a Wilson desfilando para a gente. Vemos que está crescendo mundialmente e não é uma questão de fazer comparações entre Brasil e Inglaterra, e eu não gosto muito disso porque é muito diverso, cada um faz em uma área, às vezes tem um momento em que está mais dedicado a uma ou outra.

A Brasil Eco Fashion Week está fazendo um trabalho maravilhoso! Maju de Araújo, incrível, *influencer*! Nessa questão, principalmente na moda, têm muitos *influencers* também, e há *influencers* em outras áreas também. Minha própria sócia, a Larissa Mariano, também super ativista, faz palestras e outros projetos. Na Brasil Eco Fashion Week a gente fez um desfile enorme, com grandes celebridades, muitos jovens *influencers* famosos no Brasil, Leo Picon, a Pequena Lô, Julio Rocha, ator da Globo, a modelo Maju de Araújo, tanta gente e fizemos o desfile Maju Com-vida, que remete à vida e aos convidados da Maju, inclusive ontem foi o dia mundial da Síndrome de Down, então um desfile que abraçou a questão da inclusão, da sustentabilidade. O que eles estão fazendo ali é divino! Mas daí você pensa assim e há anos eu penso isso: esse ano a São Paulo Fashion Week - e não a Brasil Eco Fashion Week -, vai vir com tudo, eles vão trazer, está mais do que na hora, eles criaram cotas para negros, mas, em termos de deficiência, é zero. Há cerca de 7 anos, eu penso que a São Paulo Fashion Week não vai ter mais porque não fazer. Houve uma novela da Globo que tinha a atriz cadeirante Tabata Contri vivendo uma personagem cadeirante na televisão, então pensei: a São Paulo Fashion Week não pode ignorar mais, mas eles vão lá e ignoram. Então penso: agora vai virar a ficha, e eles ignoram. Agora vai, e nada. Então, tem áreas que super se desenvolvem, como a Brasil Eco Fashion Week, que vem crescendo muito e está fazendo uma pegada muito legal, muito maravilhosa. Aí você vê a São Paulo Fashion Week nada, zero, bem, não vou dizer zero porque talvez eles tenham tido a participação de alguma modelo ligada à inclusão, mas em relação à diversidade, é muito muito pouco. Você vê em grandes revistas também. Você vê a Vogue, uma das nossas modelos, a Ellie G, que foi capa desta revista. Já temos a Vogue com capas como essas, então está vindo devagarinho, mas, principalmente na área das grandes revistas, de televisão, de grandes desfiles, nessas é algo onde está um pouco mais lento. Em outras áreas, está muito mais acelerado.

Sobre essa diferença, você poderia falar um pouco sobre as razões ou os motivos que tem levado determinados espaços, como a Brasil Eco Fashion Week, a serem mais inclusivos, enquanto em outros, como São Paulo Fashion Week, já muito consagrados, e também de revistas de moda consolidadas, que parecem, digamos assim, que ainda não abraçaram, a moda inclusiva.

Acho que os motivos são muitos, são muitos. O medo é um deles. Porque a moda era um sonho. Todo mundo era perfeito, novo, loiro, magro, magra, tinha aquele sonho onde você tinha que ser aquela perfeição. Se você não fosse, você estava fora, então: uma modelo linda, maravilhosa, se envelhecesse, estava fora da jogada, se engordasse, estava fora da jogada, negros também não tinham vez. Então, a evolução em todos esses tópicos foram e estão evoluindo. Hoje você não pega uma revista que é toda branca, eu acho que hoje você não pega uma Vogue assim, mas anos atrás isso era considerado normal e dificilmente se via modelos com cor nas revistas, eram pontuais. É uma questão desse sonho, dessa coisa assim e eles têm medo de fazer a mudança. É muito difícil também na área, por exemplo, para as marcas. Eu entendo isso porque já tive marca, eu trabalhei para as marcas e para elas eu acho que o maior desafio é escalonar. As deficiências diferem muito e cada uma delas possui variáveis, o que às vezes é complicado: a pessoa pode ser amputada acima ou abaixo do joelho, da perna esquerda, da perna direita, do pé, da mão, então nem todo amputado é o mesmo amputado. Uma roupa pode ser para amputado *plus size* ou/e cadeirante, entre outras variações. E eu estou dando só um exemplo. As variantes são muitas. E o mundo da moda é muito ainda sobre quantidade e rapidez. Você faz o máximo de quantidade para vender, como no *fast fashion*, e às vezes você quer um mínimo, que são 50 peças. Poxa, 50 peças? Por mais que a gente tenha 1,2 milhões de pessoas com deficiência no mundo, que há 3 trilhões de dólares de economia e força econômica, coisa e tal, é difícil. Se você vem de São Paulo e quer vender no Maranhão, o preço é outro, a pessoa às vezes quer experimentar a peça, e o Brasil é muito grande. Às vezes, até marcas mais próximas do consumidor, que fazem mil peças, não é tão fácil. E às vezes a pessoa compra uma e já saiu de moda, quer comprar outra e tem essa pegada. Então, eu acho que as marcas ainda têm muito medo de não conseguirem escalonar, de não entender e não ter previsão, por exemplo, medo de prever a venda e não ter garantido, por exemplo, um lucro de 30%, e isso também se dá porque *data* (dados) é algo que não temos muito. É mais ou menos um tiro no escuro. Você vai fazendo, pode ser que você venda, pode ser que não, pode ser que você comece a vender e, ótimo, mas é um mercado muito novo, diferente do esporte, que já tem há muito tempo. Com as marcas tendo esse receio, às vezes as revistas e as passarelas têm esse receio, porque se as marcas não têm o público, não estão criando o produto, como vão colocar isso na passarela, se não existe o produto adequado? Para quem eles vão mostrar? Entendo que isso é algo que tem que vir das marcas e por isso acho que é tão importante a gente educar os estudantes porque eles terão futuras marcas e eles vão estar ditando a questão das passarelas. Se a Gucci está vendendo um vestido para uma pessoa que tem deficiência, que está na posição sentada, por exemplo, ela vai colocar na revista uma modelo cadeirante, na posição de sentada, porque ela está vendendo aquele vestido e vai vender na revista aquele vestido. Se a Gucci não está fazendo nada, automaticamente ela não vai botar nada, e você não vai ver isso na revista. Então, assim, tem vários fatores, vários fatores.

Eu acho que o fator também hoje em dia do politicamente correto, ele é politicamente correto, mas, no meu ponto de vista, ele está fazendo um desfavor porque as pessoas estão com tanto medo, tanto medo de serem canceladas por falarem algo errado ou algo assim, que elas preferem nem falar. Porque se eu vou falar alguma coisa, eu vou dizer tal coisa e se fica com um quê, com uma visão de que se é um monstro, porque você falou algo errado e se fica naquele medo enorme que às vezes não se quer fazer parte porque se tem medo de ser cancelado. Então, ao invés de ter esse julgamento do politicamente correto, onde a gente está cobrando coisas, precisamos de uma parte mais de ser um *allie*, de ser um aliado, de estar ensinando, de uma parte educacional, de uma parte mais positiva, sabe. E eu acho que hoje em dia tem muita cobrança, muita coisa em cima do negativo, e eu acho que temos que ter uma coisa de paciência e entender que está sendo absorvido, entender que a gente tem que criar aliado mais do que concorrência, não sei se eu me faço entender aqui. Para essa resposta, tem mil fatores, posso te falar quarenta mais ainda sobre o porquê, mas eu acho que o medo é um deles, muito grande, que as marcas têm, o medo do novo, de serem canceladas, de falarem alguma coisa. Tem o tempo também de estar aprendendo e desenvolvendo coisas e precisará ter muito mais tempo dedicado a isso. E tem também a questão de que elas não vão lucrar tanto.

Na Moda Inclusiva, como você vê as iniciativas para pessoas com deficiência visual, mais especificamente, no Brasil e na Inglaterra?

A deficiência visual não precisa de muita adaptação para a roupa, então qualquer marca pode fazer uma roupa para uma pessoa com deficiência visual desde que tenha informação, que tenha um QR Code, que tem um Braille, então, assim, é uma coisa que você consegue escalar e essa informação vai estar na etiqueta. Então, em muitas marcas que eu conheço, de amigos e amigas minhas, que estavam trabalhando com Braille, e eu acho que eles têm que mexer na tecnologia. O Braille é uma solução muito cara e não é toda pessoa com deficiência visual que sabe Braille, inclusive parece que esse número é menor que 20% mundialmente. Hoje em dia, eu estou muito ligada em *vision inverse*, que é a pessoa com visão baixa. Elas usam o telefone. E o telefone não é só para esse público, hoje é para todo mundo. No restaurante, você escaneia seu menu e não se tem um menu dedicado ao deficiente visual, é um menu para todos usarem. Eu acho que a tecnologia é a maior aliada de quem tem deficiência visual. O caminho é investir na tecnologia, é deixar essa informação disponível. Agora na ONU, conversando com o pessoal que está trabalhando com Braille, eles disseram que o QR Code pode ser que desbote, coisa e tal, mas o Braille também, se cai uma ou duas coisinhas, como lidar também? Então, acho que tem que ser mais aprimorado, mas acho que a tecnologia vai ser a ilustre do jogo, sabe?

Samanta, de que maneira você vê a interseção entre Moda Inclusiva e as práticas de comunicação digital na construção de comunidades mais acolhedoras e representativas?

Muitas vezes a gente fala na questão da deficiência, mas essa questão de ser acolhedora, de ter uma comunidade é uma coisa do ser humano e não tem nada a ver com a deficiência. Se você pega um bebê e deixa em uma porta, coloca na rua, ele vai morrer. Quem é que vai trocar? Quem vai alimentar? A gente é uma sociedade que a gente acolhe, a gente

tem que cuidar um do outro, você não se vira sozinho, né? Então, a gente é uma espécie que precisa de alguém que nos alimente, que cuide, coisa e tal. Assim, não é uma coisa que tem a ver com a deficiência, mas é para todo mundo. Todo mundo quer ser acolhido. Agora, uma pessoa que está mais vulnerável, uma pessoa com deficiência, para quem a vida já é tipo assim, mega complicada: você está na rua não tem uma rampa, você vai a um lugar o elevador não funciona, você vai pegar um ônibus não vem e você tem dor, como eu que tenho dor crônica, daí você vai fazer tal coisa não é acessível, poxa! Já é meio a vida jogando contra, né? Tem tanta coisa que tem que ficar desviando e programando e tudo. Então, assim, já não tem as mesmas opções de trabalho, a situação financeira é um pouco diferente. Às vezes não é uma regra, né? Eu estou falando assim, que muita gente está usando um benefício, por exemplo, tem muito a questão também de deficiência mental e de depressão. Quando teve o Covid agora, um dos exemplos que eu dou muito, é que todo mundo sentiu na pele mais ou menos o que se sentir deficiente. Porque a pessoa com deficiência é tão difícil para você sair na rua, você tem que lidar com tanta coisa, planejar onde você vai trafegar, onde vai pegar um táxi, se vai ter ou não elevador, e isso e aquilo, que às vezes as situações são tão difíceis que você prefere ficar em casa. É quase uma imposição, como vou dizer, você está convidado para sair na rua, você pode sair, você tem essa abertura, mas é tão difícil que é como se te impusessem a ficar em casa. Você tem a liberdade de escolher ficar dentro de casa. Essa é a melhor frase: você tem a liberdade para escolher ficar dentro de casa, entendeu? Assim, durante a Covid, todo mundo sentiu isso. E aí, como a gente fica? E agora? Como ficar em apartamentos, ficar trancado? Tem várias situações de depressão, ansiedade e outras coisas. Mas sobre criar comunidades, a gente estar se tratando melhor, está se entendendo, ter um pouco mais de empatia, coisa e tal, eu acho que esse é o caminho natural das coisas.

Uma outra questão, seria assim: na sua experiência, como a Moda Inclusiva tensiona e desafia mudanças nas narrativas estereotipadas na indústria da moda e na mídia?

A partir do momento em que você tem a roupa, não é só a questão de que você está criando a roupa para a pessoa com deficiência, que ela vai estar se vestindo melhor, que ela vai estar com uma autoestima melhor, que ela vai estar focada no conforto, não é só isso. Como eu disse, marcas grandes que investem em moda inclusiva, pensa o que seria hoje a Gucci, ou a Prada, pega três grandes empresas, o que seria elas fazendo roupa inclusiva e estando nas revistas, entendeu? Então, assim, não vai muito longe: se você pegar essas marcas maiores e elas começarem a trabalhar nisso, olha o tanto de representatividade que vai ter, né? Representatividade é uma coisa muito importante porque, eu quando fiquei na cadeira de rodas há 30 anos, lógico, naquela época a gente também não tinha uma mídia social como tem hoje, era difícil entender qual almofada eu preciso, que tipo de cadeira eu tenho, eu tenho dor crônica, quando é que eu podia conversar com outra pessoa sobre isso? Quando eu entrei no esporte, doze anos depois, já foi outra coisa, porque eu já tinha pessoas com as quais eu me relacionava e que eu poderia ter como referência. Poxa, ela usa essa almofada, essa cadeira, então você consegue ver e você tem essa representação. Mas até então, há 30 anos, a gente não tinha isso. E daí a chance de você comprar uma almofada que seja ruim, e você ter que comprar 3 ou 4 até que goste de uma, é alta. Estou falando de almofada, mas

isso pode ser considerado para sapato, para uma calça, para um cateter, uma sonda, qualquer coisa, em qualquer âmbito você vai achar isso. Então, eu considero muito importante a moda inclusiva. Quando a gente fala em moda inclusiva não é só sobre a pessoa com deficiência, ela é para uma mulher que ganhou peso, é para uma mãe que o pé inchou devido à gestação, é para uma senhorinha que vai ter que caminhar mais devagar e vai ter que usar uma cadeira eventualmente, então, assim, tem tantos fatores que a moda inclusiva envolve, que não é só a questão da deficiência e quando você acha uma solução, dificilmente a solução vai bater só no problema que ela vai resolver. Sempre existem outras coisas que vão ser solucionáveis com aquilo ali.

Eu sempre tenho um exemplo de uma mulher brasileira, o nome dela é Sandra Marchi, ela criou um projeto que chama See Color Linguagem Tátil, que criou uma linguagem, com Braille, para as pessoas entenderem as cores. É um relógio, como se fosse do lado direito as cores quentes, do lado esquerdo as frias, você tem todo o mapa das cores e, estou supondo aqui, mas é como se à uma da tarde fosse a cor vermelha. Se o ponteiro está em quinze para uma, indica que é vermelho intenso, se ele está uma e quinze é um vermelho aberto. Isso é para se ver a cor. Quando ela propôs, ela pensou em quem vai comprar um batom e tem deficiência visual: como saber a cor do batom que está na gaveta? Se é preto, azul, rosa ou vermelho? Como você sabe a cor da gravata? Como você sabe a cor do boné? Então ela criou esse Braille, essa linguagem, para entender as cores de uma forma que fossem pequenas, pois ao invés de você escrever “vermelho intenso”, tem uma tabela, uma linguagem. E ela entendeu que, para cada 10 homens, 2 são *colorblind*, daltônicos, então automaticamente, se ela colocar aquilo ali em um boné, se a pessoa é daltônica, ela conhece aquilo ali, ela vai conseguir comprar ou uma bermuda, sem que ela chegue em casa sem saber qual cor escolheu. Uma vez, meu tio chegou em casa com uma bermuda *pink*, cor de rosa, achando que era marrom, porque ele saiu para comprar uma bermuda marrom. Então, quando você cria uma solução, não é só aquilo ali, sabe, é muito mais.

Gostaríamos ainda de perguntar sobre quais são os principais desafios da Moda Inclusiva hoje? Você já trouxe vários, mas procuramos aqui observar a questão ainda mais de perto. Você entende que políticas públicas de incentivo à produção de Moda Inclusiva podem colaborar, as empresas precisam buscar soluções de Moda Inclusiva por si mesmas (tecidos, modelagem, aviamentos, comunicação...), ou é o mercado consumidor que deve liderar essa mudança para mais inclusão na moda?

Eu acho que tudo isso que você falou. Tudo isso. Tem que ter incentivo. Ontem mesmo eu estava falando com o pessoal de Luxemburgo, eles estavam me perguntando, e eu falei assim: eu acho que tem que ter um incentivo também para o consumidor, para as marcas e o incentivo do governo criando mais projetos, como esse de São Paulo e em outras capitais, para ensinar as marcas. Porque o que as marcas querem, é o que eu falo agora no projeto do Qatar, é que alguém venha e pegue elas pela mão e explique. Mas, não tem uma solução mágica: algo como você vai desenhar essa calça, dessa forma, e vai vender 1 milhão, pois não vai acontecer, não é assim. Então, as marcas têm também que fazer o dever de casa delas, porque elas têm que entender seu consumidor, quem é e qual a solução. Não é uma coisa também como o governo incentiva e a pessoa vai lá e faz algo que não é pensado. A marca

tem que pensar, ela tem que fazer a *research* dela, tem que fazer pesquisa, tem que conhecer, saber quanto é o mínimo que ela vai fazer, começar a fazer devagarinho e ir crescendo, entendendo o público, entendendo cores, entendendo dores, entendendo isso e aquilo, mas tem que ter essa disponibilidade do dono da marca, da pessoa, em querer entender sobre isso, sabe, e isso pode vir de várias formas.

Queremos te agradecer muito e se você quiser dizer mais alguma coisa, por favor, fique à vontade.

Eu acho que falamos tudo, né? Se deixar, eu fico falando até amanhã desse tema. É algo que me fascina. Eu acho que a moda bate em 100% da população, diferente do esporte, que bate de 20 a 30%. A moda realmente engloba todo mundo e ela tem um poder econômico muito forte, então ela tem uma forma de atuação que pode mudar a vida de muita gente mesmo. É uma indústria que pega todo mundo, todo mundo se veste. Mesmo quem pensa, “eu não sou *fashionable*”, vai escolher uma calça porque ela é confortável, ou se você está na fazenda, porque ela é verde, por exemplo. Sempre vai ter algo que você gostou ou que não gostou e um motivo, uma razão pela qual você escolheu. Eu sou apaixonada por moda, eu também gosto da parte educacional, mas eu acho que não é só a indústria da moda. A gente tem espaço para estar falando em todas as indústrias, para criar mais inclusão em todas elas, e por isso criamos a EnableRise, para estar falando sobre isso. Lógico que minha área de *expertise* é esportes e moda porque são as coisas que eu mais vivo no meu dia a dia. Mas, é isso, obrigada, vocês, pelo interesse, por estar realizando o contato, porque, como eu falei, o que precisamos é de pessoas aliadas, que estejam compartilhando, porque se não for assim, como vai ser?

Muito obrigada.

Fontes

ARAÚJO, Maju. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/majudearaujo/?hl=en>. Acesso em: 26 mar. 2024.

AULER, Daniela. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/dauler/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

BECK, Gaia. LinkedIn. Disponível em: <https://uk.linkedin.com/in/gaia-beck-672bb13b>. Acesso em: 26 mar. 2024.

BRASIL Eco Fashion Week. Disponível em: <https://brasilecofashion.com.br/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

BULLOCK Inclusion. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/bullockinclusion/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

BULLOCK, Samanta. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/samantabullock/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

BULLOCK, Samanta. LinkedIn. Disponível em: <https://uk.linkedin.com/in/samanta-bullock-b0403a12>. Acesso em: 26 mar. 2024.

CHANNEL 4 launches period policy and partnership with WUKA. Channel 4. Disponível em: <https://www.channel4.com/press/news/channel-4-launches-period-policy-and-partnership-wuka-1>. Acesso em: 26 mar. 2024.

HUNT, Louis. Disponível em: <https://www.louisehunt.co.uk/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

KAR, Saumen. LinkedIn. Disponível em: <https://uk.linkedin.com/in/londonethnic>. Acesso em: 26 mar. 2024.

LEO Picon. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/leopicon/?hl=en>. Acesso em: 26 mar. 2024.

LONDON Fashion Week. Disponível em: <https://londonfashionweek.co.uk>. Acesso em: 24 mar. 2024.

LONDON Organic. Disponível em: <https://londonorganicbeauty.com/> Acesso em: 24 mar. 2024.

LONDON Represents. Disponível em: <https://www.londonrepresents.com/>. Acesso em: 24 mar. 2024.

LONDON Represents – London’s most ethical and inclusive fashion show. Darling Magazine. Disponível em: <https://darlingmagazine.co.uk/fashion/london-represents-londons-most-ethical-and-inclusive-fashion-show/>. Acesso em: 24 mar. 2024.

MARCHI, Sandra. LinkedIn. Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/sandra-wt-marchi-3b58bb25>. Acesso em: 26 mar. 2024.

MARIANO, Lari. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/larimariano/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

MORGAN, Sophie. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/sophlmorg/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

OLÁ, eu sou a Samanta Bullock. Ecole Brasil. Disponível em: <https://ecolebrasil.com/sobre/professoras/samanta-bullock/>. Acesso em: 24 mar. 2024.

PALMA, Belly. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/bellypalma/?hl=en>. Acesso em: 26 mar. 2024.

PEQUENA LÔ. Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/_pequenalo/. Acesso em: 26 mar. 2024.

ROCHA, Julio. Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/juliorocha_/. Acesso em: 26 mar. 2024.

SÃO PAULO Fashion Week. Disponível em: <https://spfw.com.br/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

SB SHOP. Disponível em: <https://sbshop.co.uk/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

See Color Linguagem Tátil. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/seecolorlinguagemtatil/>. Acesso em: 26 mar. 2024

ZERO Project. Disponível em: <https://zeroproject.org/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

Agradecimentos


Agradecemos imensamente a Samanta Bullock por gentil e prontamente aceitar nosso convite. Somos gratas também à Claudia Schemes e à Bruna Brogin por incentivarem e apoiarem a proposição e realização desta entrevista, pensada especialmente para integrar o dossiê, no qual Claudia, Bruna e Juliana Bortholuzzi são organizadoras.

número 42
setembro-dezembro 2024

<https://dobras.emuvens.com.br/dobras>
e-ISSN 2358-0003

[dobras]

abepem
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA



[dossiê]

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ
“MODA E GÊNERO:
UMA PERSPECTIVA
HISTÓRICA” – VOLUME 2

IV – HISTÓRIA DAS MULHERES:
PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

V – MODA, CORPOS E ARTEFATOS

Moda e gênero em vieses históricos: discussões emergentes e inesgotáveis

Maria Cláudia Bonadio¹

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

Valéria Faria dos Santos Tessari²

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

Há domínios, como o das artes visuais, onde mulheres lutaram/lutam para serem inseridas nos cânones e reconhecidas como artistas (Carneiro e Mesquita, 2019). E há aqueles, como o da moda ocidental, nos quais a presença das mulheres foi historicamente naturalizada, cristalizada, tanto como consumidoras, quanto como atuantes nos trabalhos de agulhas, em grande medida, em postos menos reconhecidos.

A maior parte da historiografia da moda contribuiu para essa naturalização, falando explícita e recorrentemente sobre moda e mulheres. No entanto, sendo gênero uma categoria relacional e hierarquizadora (Scott, 1995), ao enfatizar uma associação naturalizada entre mulheres e moda, afirma-se, ao mesmo tempo, uma desconexão natural entre os homens e o tema.

Essa situação historiográfica vem sendo transformada há algumas décadas no Brasil e no mundo por uma extensa quantidade de estudos que passaram a investigar as relações entre moda e gêneros, rompendo com a heteronormatividade e explicitando modos muito mais diversos de vestir e de produzir os corpos, ampliando os olhares sobre como a moda foi/é utilizada na construção de aparências, identidades, modos de viver e de conviver em sociabilidades.

Inserido nestas abordagens mais recentes está o dossiê “Moda e gênero: uma perspectiva histórica”, organizado pelas doutoras pesquisadoras Maria Cláudia Bonadio (UFJF), Valéria Faria dos Santos Tessari e Carina Borges Rufino, com a finalidade de agregar em uma publicação na dObra[s] estudos que pesquisadoras vêm produzindo sobre o tema. A primeira parte do dossiê foi publicada na dObra[s] 41, de agosto/2024 e, na presente edição, apresentamos o segundo conjunto de textos, formado por 11 artigos agrupados em dois subtemas: “História das mulheres: práticas e representações” e “Moda, corpos e artefatos”.

A necessidade da divisão em duas partes ocorreu em razão do grande número de artigos que abordam o tema a partir de diferentes vieses. Ou seja, as discussões sobre moda

¹ Doutora em História pela Unicamp e docente da Universidade Federal de Juiz de Fora. Autora dos livros *Moda e sociabilidade* (2007), *Moda e publicidade* (2014) e editora-chefe da dObra[s] entre 2015 e 2024. E-mail: mariacbonadio@uol.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3920027222039096>.

² Doutora em Design (UFPR). Editora da revista dObra[s]. E-mail: tessari.valeria@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4229358939832461>.

e gênero demonstram um fôlego nítido, tanto pela quantidade, quanto pela qualidade de artigos recebidos, que precisaram ser divididos em duas publicações.

No item “História das mulheres: práticas e representações”, somos transportados para tempos e espaços distintos, como a Hungria medieval em “Gênero, moda e santidade: reflexões a partir das representações textuais e imagéticas medievais de Elisabeth da Hungria”, de Thaiana Gomes Vieira e Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva. Neste artigo, as autoras analisam representações iconográficas da mulher canonizada, e identificam diretrizes de gênero e elementos de moda e gênero na construção das suas imagens como santa e como exemplo a ser seguido.

A seguir, Felipe Goebel nos conduz à Paris, e expõe as contendas entre “Costureiras e comerciantes de modas: disputas pelo direito de vestir mulheres na Paris do século XVIII”. O autor explicita os conflitos enfrentados por mulheres para serem reconhecidas como profissionais produtoras e comerciantes de roupas nos centros urbanos, o que acabou tendo parte na reorganização de identidades sociais de gênero que estava em curso na sociedade francesa à época.

Partindo para histórias recriadas para as telas, Bruna Aucar, Olga Bom e Tatiana Siciliano analisam vestimentas na Inglaterra da virada dos séculos XVIII para o XIX, na produção “Leis suntuárias, vestimentas e regulações sociais femininas na série Rainha Charlotte”. As autoras propõem uma reflexão sobre o uso das vestimentas como forma de manutenção de hierarquias e poderes na Inglaterra setecentista, especialmente no que diz respeito a restringir os lugares sociais permitidos às mulheres.

O lugar social determinado como feminino são também o cenário em “Costura e escrita na poesia de Emily Dickinson”, onde Natalia Helena Wiechmann realiza uma análise literária de dois poemas da poeta estadunidense que viveu entre 1830 e 1886. Rastreando menções aos trabalhos domésticos de agulha e, portanto, femininos, a autora deseja encontrar nos poemas pistas sobre os costumes, os aspectos sociais e os modos de vida de mulheres do século XIX, e ressaltar que Emily Dickinson, literariamente, dá novos sentidos à domesticidade, revestindo mulheres de potência e valor.

A prosa e a poesia também são a matéria para o artigo “As aparências no sertão do Seridó: entre tapuias e cristãos, a moça bonita a banhar-se no poço (Rio Grande do Norte, séculos XVII-XIX)”, de João Quintino de Medeiros Filho. O autor investiga o vestir como prática cultural, para compreender como identidades masculinas e femininas foram forjadas cotidianamente, por meio de normatizações construídas naquela sociedade patriarcal.

Os dois artigos que fecham este subtema reconstróem, a partir da imprensa da época, histórias da moda nas cidades do Rio de Janeiro e Curitiba sob dois vieses distintos. Laura Junqueira de Mello Reis e Laís Paiva da Ressureição, em “Histórias entrelaçadas: modistas no mercado da moda fluminense (RJ, 1840)”, privilegiam a expansão do trabalho das modistas na cidade oitocentista, suas práticas comerciais, clientela e a conquista de sua autonomia financeira. Já no artigo “Louvre curitibano: gênero, consumo de moda e sociabilidades femininas na cidade modernizada”, Valéria Faria dos Santos Tessari aponta como o consumo de moda na Curitiba dos anos 1930 e 1940 serviu como mediador entre as mulheres burguesas e os espaços públicos, tendo sido utilizado como estratégia para que elas pudessem circular com legitimidade pela cidade e vivenciar sociabilidades modernas e urbanas.

No segundo tópico “Moda, corpos e artefatos”, apresentamos o texto de Elizabeth Kutesko, “*Fashion on the Frontier: Masculinity, Migration and Modernities in the Brazilian Amazon*”, no qual a autora explora registros do vestuário masculino nas fotografias que documentaram a construção da ferrovia Madeira-Mamoré no início do século XX. Kutesko investiga como os sujeitos utilizaram as roupas para constituir suas identidades naquele lugar hostil, permeado por questões sobre colonialismo, neocolonialismo, trabalho manual e projetos globais do capitalismo industrial. O artigo original, que está em inglês, é seguido de uma versão em português intitulada “Moda na Fronteira: Masculinidade, Migração e Modernidades na Amazônia Brasileira”, traduzida por Bruno Furtado, a quem agradecemos a gentileza. A tradução permite que os estudos da historiadora alcancem também leitorias lusófonas que não dominam a língua inglesa, o que é importante, pois apesar de Kutesko já analisar há alguns anos a cultura visual e os vestires no Brasil, esse é o primeiro artigo publicado em língua portuguesa.

Ainda na modernidade do início do século XX, Priscila Nina reflete em “O século do uniforme: espartilho, padronização e individualização do corpo feminino” sobre os sentidos dos espartilhos femininos, as vozes críticas à prática, as conformações dos corpos e as transformações nas sensibilidades, que tensionaram o seu uso em favor de peças menos rígidas, em um longo processo de articulação entre ideias de padronização e individualização dos corpos femininos.

No último artigo, já localizado historicamente na metade do século XX, Ana Julia Melo Almeida nos apresenta “Corpos, artefatos e representações a partir do Primeiro Desfile da Moda Brasileira (IAC-MASP, 1952)”, onde explicita a iniciativa do MASP de constituir e difundir práticas modernas, o que incluiu a moda, em evento produzido por e endereçado às mulheres.

Encerrando o dossiê, apresentamos a seção **Costuras**, que traz uma muito bem-vinda tradução do texto “A Filosofia das Roupas” de Oscar Wilde, 1885 – até então inédito em português –, realizada por Mariana Rodrigues Christina de Faria Tavares, a convite de Maria Cláudia Bonadio, que faz uma introdução analítica do texto no ensaio intitulado “A ‘Filosofia das Roupas’ de Oscar Wilde e o esteticismo”, no qual destaca as ideias de Wilde sobre as transformações que estavam em curso no vestuário feminino. A tradução e os tópicos abordados na apresentação da mesma, trazem novo fôlego para o estudo de Wilde e sua produção em relação à moda em língua portuguesa.

Nesta segunda parte do dossiê, temos o prazer de poder contar novamente com os ensaios produzidos, e em parte protagonizados, por Maia Maria Pereira, mulher trans, empreendedora de moda, graduada pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). As imagens estão em diálogo direto com o tema abordado, ampliando as leituras possíveis e provocando reflexões. Os ensaios completos podem ser vistos na seção Galeria, acompanhados de fichas técnicas com os devidos créditos.

Para finalizar, não podemos deixar de agradecer a colaboração generosa das pessoas que realizaram os pareceres, o trabalho atencioso da equipe editorial e a compreensão das autorias publicadas neste número, que concordaram em aguardar a segunda parte do dossiê.

Desejamos que a espera tenha valido à pena e que finalmente os artigos cheguem às mãos das leitoras, leitores e leitorias, para provocar inquietações, perguntas e, sobretudo, inspirações para a construção de um mundo social mais justo.

Referências

CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. Ainda à procura dos jardins de nossas mães. In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **História das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

SCOTT, Joan. Gênero como uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. 20(2):71-99, jul./dez. 1995.

Gênero, moda e santidade: reflexões a partir das representações textuais e imagéticas medievais de Elisabeth da Hungria

Gender, fashion and sanctity: reflections from medieval textual and image representations of Elisabeth of Hungary

Thaiana Gomes Vieira¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2639-5784>

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0210-116>

[resumo] O artigo tem como escopo principal discutir as relações entre gênero, moda e santidade na Idade Média. O objetivo é analisar representações textuais e imagéticas de Elisabeth da Hungria, uma mulher que foi canonizada e venerada nos séculos finais do medievo, mesmo momento de produção da documentação em estudo. Para isso, examinamos as referências textuais às vestes e os elementos de vestimentas, cores e adornos presentes nas imagens. Fundamentadas nas ideias de Scott (1999) sobre gênero, reflexões de Lipovetsky (2009), Braudel (2005) e Boucher (2010) sobre moda para o período medieval e de Silva (2022) sobre santidade, desenvolvemos a análise proposta. Defendemos que o gênero interfere nos processos de reconhecimento social de santidade que, por sua vez, não ignora a moda do período, ainda que essas questões não sejam os temas centrais dos materiais hagiográficos.

[palavras-chave] **Gênero. Moda. Santidade. Elizabeth da Hungria.**

¹ Doutoranda em História Comparada (UFRJ); thaianavieira@hotmail.com; Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2916802264088925>.

² Doutora em História Social (UFRJ), Professora Titular do Instituto de História da UFRJ, Pesquisadora PQ do CNPq e Cientista do Nosso Estado da Faperj; andreiacruzao@ufrj.br; Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5791321365823463>.

[abstract] The article's main scope is to discuss the relationships between gender, fashion and holiness in the Middle Ages. The objective is to analyze textual and visual representations of Elisabeth of Hungary, a woman who was canonized and venerated in the final centuries of the Middle Ages, the same time as the documentation under study was produced. To do this, we examined the textual references to clothing and the clothing elements, colors and adornments present in the images. Based on the ideas of Scott (1999) on gender, reflections of Lipovetsky (2009), Braudel (2005) and Boucher (2010) on fashion for the medieval period and of Silva (2022) on sanctity, we developed the proposed analysis. We argue that gender interferes in the processes of social recognition of holiness which, in turn, does not ignore the fashion of the period, even though these issues are not the central themes of hagiographic materials.

[keywords] **Gender. Fashion. Sanctity. Elizabeth of Hungary.**

Recebido em: 16-01-2024

Aprovado em: 01-03-2024

Introdução

A proposta desse artigo é relacionar os fenômenos da santidade e da moda medievais a partir da categoria gênero. Fundamentadas nas ideias de Scott (1999), denominamos como gênero os saberes constituídos historicamente que buscam dar sentido para as diferenças sexuais. Tais saberes são dinâmicos e são empregados como estratégias para agir sobre a ação dos outros, tal como ressalta Foucault (1995, p. 244). Quanto à santidade, compreendemos como um conjunto de virtudes associadas a uma personagem, que resulta de uma construção coletiva, relacionada a relações de poder específicas em dada conjuntura, e legítima e justifica a veneração a uma pessoa (Silva, 2022, p. 114). Quanto à moda, consideramos que, para o período em questão, é um modo de comunicação visual, que envolve a aparência das pessoas, ou seja, roupas, sapatos e adornos diversos, eficaz aos contemporâneos.³

Para discutir as relações entre gênero, moda e santidade, optamos por analisar representações textuais e imagéticas de Elisabeth da Hungria, que foi canonizada pelo papado no século XIII e cujo culto expandiu-se nos séculos finais do medievo⁴, com foco na indumentária. A proposta é discutir se tais materiais se relacionam às transformações ocorridas nas vestimentas e adornos nos séculos finais do medievo e se articulam a questões de gênero.

O artigo está dividido em cinco partes, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira apresentamos Elisabeth da Hungria. Na segunda, o foco é uma das hagiografias escritas sobre a santa no século XIII. Na terceira, discutimos as referências às vestimentas, aos adornos e tecidos que são inseridos nessa narrativa. Na quarta, traçamos

³ Retomamos a reflexão sobre esse conceito no subitem “Análise das imagens: considerações iniciais sobre a moda nos séculos XIII, XIV e XV”.

⁴ Gecser (2012) analisa diversos indícios d expansão do culto à Elisabeth no período entre 1235 a 1500: hagiografias, sermões, peregrinação, calendários, missas, ofícios e festas.

considerações sobre a moda nos séculos finais do medievo que se vinculam à análise das imagens selecionadas. Na quinta, apresentamos as conclusões do estudo das representações imagéticas da veneranda elaboradas do século XIII ao XV.

Quem foi Elisabeth da Hungria?

A partir do século XI, dentre as estratégias empregadas pela Igreja de Roma objetivando o seu reconhecimento universal como cabeça de toda a cristandade, pouco a pouco foram introduzidas transformações na aprovação de cultos e na confirmação da santidade, que culminaram, no final do século XII, com o estabelecimento dos processos de canonização (Delooz, 1962).⁵ Tais processos objetivavam analisar a veracidade da fama de santidade de pessoas falecidas recentemente. Na maioria dos casos, eram demandados por grupos locais, como cidades, institutos religiosos, bispados etc. Se canonizada pelo papa, uma figura cultuada em uma dada localidade passaria a receber culto público em todas as dioceses.

Segundo dados reunidos e analisados por André Vauchez, foram abertos 72 processos no período entre 1198 a 1431, mas só 36 pessoas chegaram a ser canonizadas (1989. p. 238). Deste grupo, somente sete eram identificadas como mulheres. Dentre elas, seis eram leigas e uma religiosa; cinco foram casadas e duas mantiveram-se solteiras: a religiosa, já mencionada, e outra mulher que viveu como penitente. Entre as casadas, quatro tiveram filhos. Das sete, seis provinham de famílias nobres. A única não nobre foi a que abraçou a vida penitente. Ou seja, o perfil dominante entre as mulheres canonizadas foi a leiga nobre casada com filhos.

Devido à sua vinculação com a nobreza, a maioria das canonizadas teve acesso à riqueza e/ou alguma agência política. Contudo, ao menos nos relatos produzidos sobre elas, suas trajetórias reafirmaram o ideal esperado para as mulheres no período medieval: por um lado, casar e ter filhos, por outro, ingressar na vida religiosa ou tornar-se penitente. Assim, elas atuaram, sobretudo, no cuidado dos familiares e/ou necessitados.

Mesmo reconhecidas socialmente como santas e, portanto, vistas como excepcionais por suas virtudes cristãs, tais mulheres não romperam com os saberes hegemônicos sobre a diferença sexual do período. Assim, mantiveram a virgindade e/ou castidade sexual; atuaram, mormente, no âmbito doméstico ou da vida religiosa/penitente, e sempre sob a supervisão de homens - pais, maridos, confessores, líderes eclesiásticos.

Dentre as mulheres nobres, leigas, casadas e com filhos que foram canonizadas em fins do medievo encontra-se Elisabeth da Hungria. Passamos a apresentar, a partir da documentação preservada e da historiografia, reflexões sobre a sua trajetória.

Elisabeth nasceu em 1207. Ela era a segunda filha do rei André II da Hungria e de sua primeira esposa, Gertrude da Bavária. Casou-se aos 14 anos com Ludwig IV, filho mais velho de Hermann I da Turíngia com sua segunda esposa, Sofia de Wittelsbach, efetivando o acordo estabelecido entre a sua família e a Casa dos Condes de Turíngia, cerca de 10 anos antes. Como era a tradição, Elisabeth já vivia junto à família do futuro esposo no Castelo de Wartburg, situado próximo de Eisenach, atual Alemanha. O casal teve três filhos: Hermann, Sofia e Gertrude.

⁵ Tais processos sofreram ajustes nos séculos seguintes, até ganhar a forma atual.

Segundo indicam os testemunhos, Elisabeth, ainda casada, desenvolveu uma espiritualidade pautada na pobreza evangélica. Alguns autores apontam que essa opção da condessa se relaciona aos franciscanos, pois ela apoiou a instalação dos frades na Turíngia e seu primeiro confessor foi um menor, o frei Rodeger (Temperini, 2001, p. 67-89; Alberzoni, 2006, p. 213-236; Gecser, 2012, p. 19-26; Pieper, 2016, 96-130). Outros indicam que foi por influência do seu segundo confessor, Conrado de Marburgo (Huyskens, 1908, p. 112-140). Ele foi um clérigo adepto da pobreza evangélica, enviado para a região por Gregório IX para pregar uma nova cruzada e combater a heresia (Bailey, 2004, p. 208-209; Kirsh, 1908, Wolf, 2005, p. 3).

Ludwing IV morreu em 1227. Nesse momento Elisabeth deixou o Castelo de Warburg e passou a viver em Marburg. Essa decisão, segundo o testemunho de suas amas, foi tomada por sugestão de Conrado (Huyskens, 1908, p. 135). Nessa localidade ela fundou um hospital, que recebeu do papa Gregório IX, em 1229, uma indulgência para todos aqueles que o visitassem por ocasião da solenidade do São Francisco (Wyss, 1879, p. 16). Nessa ocasião o pontífice escreveu para a condessa,⁶ sublinhando que ele aprovava o estilo de vida que ela havia adotado.

Elisabeth faleceu em 17 de novembro de 1231, com fama de santidade. Meses após a sua morte iniciou-se o processo para a sua canonização. Assim, em 1232, a primeira comissão foi instituída. Após o processo ter sido temporariamente interrompido,⁷ chegou ao final em 27 de maio de 1235, quando foi realizada a cerimônia de canonização.

O culto a Elisabeth começou a difundir-se pela Europa Ocidental e Central, sobretudo entre as famílias aristocráticas e reais, bem como entre grupos de leigos penitentes (Sousa, 2021, p.170). Intimamente vinculado ao desenvolvimento da veneração à condessa, muitas obras de caráter hagiográfico foram escritas, como cartas, sermões, ofícios litúrgicos e vidas, ganhando ampla circulação, e, portanto, contribuindo para difundir narrativas sobre a santa recém canonizada.⁸

A rápida difusão da devoção à santa pode ser constatada pela inclusão de capítulos dedicados a ela em legendários mendicantes elaborados no século XIII. Tais obras reuniam relatos sobre santos e festas litúrgicas para serem consultados pelos frades no preparo de pregações. A narrativa sobre Elisabeth foi incorporada ao *Epilogum in gesta sanctorum* de Bartolomeu de Trento, na *Legenda Aurea* de Jacopo de Voragine e nas *Legende Sanctorum* de João Gil de Zamora, que iremos privilegiar nesse artigo. A opção por esta última se dá por dois motivos principais: por tratar-se de uma compilação que incorpora trechos de obras anteriores e por ser o último legendário mendicante organizado no século XIII.

⁶ Consultamos essa carta por meio da edição de Temperini (2008, p. 252-255).

⁷ O processo foi interrompido porque Conrado foi assassinado, em 1233, por nobres que ele acusara de heresia.

⁸ A partir do site da Bayerische Akademie der Wissenschaften (Cf. <https://www.geschichtsquellen.de/autor/5752>), é possível acessar uma listagem de 26 obras medievais relacionadas à Elisabeth e seu culto.

Reflexões sobre a *Uita Sancte Helisabeth* de João Gil de Zamora

João Gil,⁹ segundo estudos publicados nos últimos 20 anos, nasceu por volta 1251, em Zamora, então área do Reino Castelhana-leonês, atual Espanha. Ingressou na Ordem dos Frades Menores entre 1269-1271 e, com grande probabilidade, foi enviado para o *studium* franciscano de Paris, onde permaneceu de 1273 até 1278. Ele exerceu diversos cargos junto à ordem e escreveu obras sobre temas variados, como música, história, medicina e retórica, algumas das quais dedicadas aos reis Afonso X e seu filho e sucessor, Sancho IV, o que permite supor alguma vinculação entre o religioso e a corte. Não se sabe a data exata de sua morte, mas os documentos apontam que provavelmente ocorreu no decorrer da década de 1310.

O legendário do frade zamorano, doravante indicado com a sigla LS, foi transmitido por um único manuscrito, o Add. 41070, da British Library, que está incompleto. Na versão preservada, o texto contém um prólogo e 88 capítulos, que estão organizados em ordem alfabética. Essa obra foi publicada pela primeira vez em 2014, em edição crítica, preparada por José Carlos Martin Iglesias e Eduardo Otero Pereira.

O legendário foi composto em latim e em prosa, a partir da compilação de diversos materiais, no Convento de Zamora. Não se sabe a data exata de sua composição, mas os editores do texto apontam que foi, provavelmente, após 1289. Como o prólogo indica, o material foi elaborado para ser consultado pelos irmãos quando saíam para pregar.

Vale sublinhar que João Gil, antes de incluir a *Vita* dedicada à Elisabeth em seu legendário, a inseriu em uma obra anterior, a *Historia canônica e civil*, datada entre 1279 e 1282. Esse interesse pela santa deve relacionar-se, dentre outros fatores, ao fato dela já ser conhecida e venerada no Reino de Castela-Leão.¹⁰ O culto à princesa foi introduzido, certamente, a partir da corte e não só devido ao perfil social da canonizada, mas também pelas suas relações familiares com a família real castelhana. A santa era tia materna de D. Violante, esposa de Afonso X e mãe de Sancho IV.

Para compor o seu capítulo, João Gil, segundo os editores, usou o *Libellus de dictis quatuor ancillarum* (BHL 2493). Essa obra reúne testemunhos de quatro serviços da princesa apresentados à comissão responsável pelo inquérito de canonização em 1235 e que ganharam forma literária, com prólogo e conclusão, após 1236. Eles também apontam como possíveis fontes duas variações da *Vita s. Elisabeth*. A BHL2510a, denominada como *Anonimo Valenciennes*, que possivelmente foi escrita por um franciscano francês entre 1250-1280, e a 2510b, conhecida como *Tuscan vita*, composta por um menor da região da Toscana, cuja data é tema de discussão.¹¹

⁹ Juan Gil, em espanhol; Iohannes Egidii ou Egidius, em latim.

¹⁰ Monés Yuste aponta testemunhos do culto à Elisabeth em Castela-Leão no século XIII (2023, p. 100-103): a carta enviada por Gregório IX para a rainha Beatriz da Suábia, esposa de Fernando III e mãe de Afonso X, logo após a canonização da santa; um manuscrito (BNF Nouvelles Acquisitions Latines 868) contendo vida, ofício e um ciclo pictórico relacionado à santa, provavelmente elaborado em Sevilha na segunda metade do século XIII; a menção a uma capela dedicada à venerável em um privilegió concedido por Afonso X aos clérigos sevilhanos em 1271; presença de seu nome em calendários litúrgicos dos mosteiros cistercienses de Santa Maria a Real de las Huelgas, localizado em Burgos e de São Domingo de Silos, o Antigo, em Toledo.

¹¹ Para Otto Gecser, é posterior a 1250, para Temperini, de 1240.

O capítulo egidiano se inicia com uma introdução, na qual a hagiografada é apresentada brevemente - “mulher distinguida pela santidade de seu espírito e nobreza de linhagem¹²/ *Helisabeth sanctitate mentis ac nobilitate generis predite*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 418) - e os temas tratados: “nos ocuparemos, em primeiro lugar, de suas origens e da santa vida durante o seu matrimônio; em segundo lugar, de sua vida durante a viuvez; em terceiro, de seu feliz trânsito ou última parte de sua vida; e , em quarto lugar, dos milagres que operou”.¹³

Em linhas gerais, a santidade de Elisabeth no legendário egidiano se destaca devido ao seu cuidado para com os pobres; à prática da oração e contemplação, vinculadas a visões e revelações; à realização de milagres de cura; à castidade; à humildade; à mansidão e à obediência às autoridades, como ao seu esposo e ao seu confessor. Tais características são genderizadas, pois se vinculam à visão hegemônica do período de que as mulheres eram mais frágeis que os homens e, portanto, precisavam ser humildes e aceitar a tutela de pais, maridos, tios, confessores; que suas ações deveriam se desenvolver no ambiente da família ou da vida religiosa/penitente; que a pureza sexual era imprescindível para alcançar a redenção da alma; que a comunicação com o sagrado se dava de forma mística.

As roupas e seus sentidos na *Uita Sancte Helisabeth* de João Gil de Zamora

O texto egidiano, ao narrar a vida, morte e milagres de Elisabeth, acaba por incluir diversos elementos. Especificamente sobre as vestimentas, temática que nos interessa, há oito referências, seja em relação à roupa de Elisabeth ou de outras personagens a ela vinculados. Em nossa interpretação, estas menções ganham sentidos distintos no decorrer do texto. Passamos a apresentá-las.

As primeiras referências a vestes figuram quando o autor aborda a vida de Elisabeth na corte da família do seu marido. Primeiramente, para demonstrar como ela cuidava dos enfermos com esmero, o texto diz que ela usava o próprio véu para secar os pés dos pobres que lavava.

Ainda que Macedo (1998) aponte que o hábito de usar véus sobre a cabeça no ocidente medieval tenha origem na cultura muçulmana, Philip Nel, analisando imagens e textos normativos, aponta que as primeiras disposições legais sobre o uso de véus pelas mulheres surgiram na região da Assíria por volta de 1076 AEC. O autor ressalta que “Developments in Mesopotamia were closely followed in Israel and throughout the Graeco-Christian tradition. The inevitable conclusion is that the Mesopotamian context is of significance to the inherited Western traditions of patriarchy” (2002, p.42). Assim, o pesquisador destaca que só no judaísmo pós-exílio babilônico há referências à obrigatoriedade da mulher usar o véu em lugares públicos (2002, p. 47). E Lloyd Llewellyn-Jones, que estudou sobre o uso do véu pelas

¹²As traduções do texto egidiano para o português foram feitas pelas autoras a partir da edição impressa bilíngue.

¹³Texto em latim: “(..) *describentes primo agemus de ipsius origine ac sancta conuersacione in statu maritali, secundo in statu uiduali, tercio de felici eiusdem consummacione seu statu finali, quarto de miraculorum operacione*” (JUAN GIL DE ZAMORA, 2014, p. 418). No decorrer do texto, porém, essa ordem não é seguida fielmente, porque milagres são narrados em todas as partes.

mulheres na Grécia Antiga, corrobora essa ideia: “Greek veiling and the philosophy behind it operated within the general milieu of the ancient Near East” (2003, p. 6).

De modo geral, no decorrer do medievo, no Ocidente Medieval, a utilização do véu se relaciona à moralização da mulher, que deveria ter sua situação matrimonial reconhecida pelos outros habitantes da comunidade. Se casada, usaria véus com tramas fechadas e organizados de tal forma que cobririam seus cabelos e deixariam seus rostos à mostra, para obter o respeito das pessoas. A mulher viúva utilizava um véu mais próximo ao da mulher casada, cobrindo cabelos e mostrando a face, porém com tecidos e cores específicas para comunicar a mensagem de que o marido era falecido. A partir do século XII, como apontam os testemunhos textuais e iconográficos, além do véu poderiam ser usadas toucas ou chapéus, mas o fundamento era o mesmo: associação entre a honra e a cabeça coberta (Hughes, 1990, p. 186; Signori, 2005, p. 31-34).

Não encontramos na bibliografia nem nos documentos medievais referências ao uso do véu como uma espécie de toalha, o que certamente é um recurso usado na hagiografia analisada para realçar a dedicação aos necessitados por parte da santa, que chega a dispor de uma de suas peças de vestuário para uso no cuidado do outro.

O relato acrescenta que Elisabeth colocava anéis e pássaros em suas roupas para consolar as crianças doentes. Essa referência indica uma espécie de adaptação dos trajes com o uso de aplicações de objetos com uma função bem específica: distrair os pequenos enfermos. Nesse trecho, como no anterior, o autor destaca novas funções para a vestimenta da condessa, que se tornam instrumentos para o serviço dos pobres.

A terceira menção não está vinculada à santa, mas a um rapaz que veio procurá-la pedindo por sua intercessão. A narrativa o caracteriza como “um jovem de aparência elegante e vestido conforme o seu tempo/ *iuuenem quendam aspectu decorum nimisque seculariter indutum cum ea contigit aduenisse*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 419). Face aos editores das LS, realizamos uma tradução mais conservadora da expressão “*seculariter indutum*”, que figura nessa transcrição. Eles optaram por traduzir para o espanhol como “vestido na moda”. Vamos nos deter brevemente nessa questão.

O termo latino “*secular*”, segundo o dicionário etimológico,¹⁴ tinha, no latim clássico, o sentido de “pertencente a uma idade, ocorrendo em uma época” e, no latim medieval, “mundano ou pertencente a uma geração ou idade”. Traduzimos a expressão de forma mais literal, contudo, compreendemos que o sentido expresso pelo texto latino é equivalente a um dos significados atuais do termo moda: “de acordo com o gosto do momento”.¹⁵ Assim, concluímos que a narrativa egidiana busca caracterizar o vestir do jovem como “atualizado”, ou seja, dentro da moda de sua época.

Essa ênfase no traje do moço, com grande probabilidade, foi um recurso retórico para realçar o poder intercessor de Elisabeth. Neste sentido, o relato indica que, após ela orar pelo rapaz, ele ingressou na Ordem dos pecadores, ignorando as roupas requintadas e atualizadas, pois passou, como os pobres, a “correr nu para a glória/*nudi currunt ad gloriam*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 420).

¹⁴ Cf. <etymonline.com/search?q=seculariter+indutum>. Acesso em 07/12/23.

¹⁵ Cf. <www.dicio.com.br/moda/>. Acesso em 07/12/23.

A quarta e quinta referências encontram-se vinculadas a um único milagre que, segundo a *Vita* egidiana, teria ocorrido enquanto Elisabeth ainda estava casada. Segundo a narrativa, a corte dos landgraves da Turíngia recebeu uma visita ilustre e, por esse motivo, foi preparado um banquete. Como o visitante desejava conversar com a condessa, o marido mandou chamá-la, mas ela não compareceu, segundo a narrativa, devido à pobreza de sua roupa.¹⁶

Mediante a insistência do convidado, o esposo foi até os aposentos da mulher, pedindo a sua presença. Ela respondeu que iria e, quando ele saiu, ela pediu a Deus trajes dignos. Como resposta, um anjo entregou para a santa um vestido feito de forma maravilhosa e uma coroa de ouro com pedras preciosas.¹⁷ A jovem então, ricamente vestida, participou da recepção ao convidado.

Esse relato, que possui pontos de contato com o conto “A Gata Borracheira”, não se encontrava nos primeiros testemunhos sobre Elisabeth. Segundo Yuste, esse milagre aparece pela primeira vez no *Anonimo Valenciano*, e seria um acréscimo realizado em ambiente franciscano (2022, p. 107). Em nossa compreensão, provavelmente, João Gil incorpora essa narrativa para realçar que, mesmo casada com um conde e vivendo na corte, a santa já praticava a pobreza evangélica e dependia da intervenção divina para obter trajes e ornamentos riquíssimos. Por outro lado, o relato também justifica o luxo, desde que resultante das dádivas divinas.

A sexta referência a roupas objetiva ressaltar o desprendimento e a mansidão de Elisabeth. Segundo a *Vita*, após ficar viúva, mesmo vivendo com poucos recursos, a condessa repartia o que recebia com os necessitados. Contudo, nem sempre era tratada com cortesia por quem ela ajudava. Assim, a narrativa menciona que em uma ocasião, uma senhora que havia sido ajudada pela santa se negou a dar-lhe passagem em um caminho estreito e a empurrou sobre o barro. O texto diz que, ao cair, toda a vestimenta (*omnibus uestibus*) da jovem viúva ficou suja, mas ela “levantou-se rindo e lavou suas roupas com alegria/ *ridens surrexit et cum gaudio uestes suas lauit*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 422).

A sétima e oitava referências indicam peças de roupa com uma cor específica: o cinza (*griseo*). Segundo Pastoureau e Simmonet, a palavra cinza vem do germânico *grau* e era uma cor associada à sabedoria, plenitude e conhecimento no medievo ocidental (2006, p. 119).

Neste sentido, a *vita* egidiana indica que Hermengarda, que foi empregada de Elisabeth e é citada como fonte de um evento que testemunha a santidade da condessa, é caracterizada pelo uso de um hábito cinza. A indicação dessa cor associada ao traje pode ter sido uma estratégia retórica para realçar a seriedade da ama e, por extensão, a veracidade de sua informação.

Também era cinza a túnica que revestia o corpo de Elisabeth após a sua morte, provavelmente para expressar a plenitude e conhecimento espirituais alcançados pela jovem e que lhe garantiam a vida eterna. O realce dado ao cinza também pode ser interpretado como um recurso teórico para associar novamente a condessa com a pobreza e a penitência.¹⁸

¹⁶ A expressão usada é “*uilitatem sui habitus*” (JUAN GIL DE ZAMORA, 2014, p. 420).

¹⁷ Texto em latim: “*uestemque mirifici operis apportauit, insuper coronam auream gemmis preciosissimis adhornatam*” (JUAN GIL DE ZAMORA, 2014, p. 421).

¹⁸ Segundo André Vauchez, em estudo clássico, “En la Edad Media, y en particular a partir de finales del siglo XII, se produjo un importante cambio: el estado penitencial llegó a ser un género de vida religiosa libremente elegido por quienes aspiraban a la perfección sin poder o sin querer salir del mundo. Sin embargo, implicaba una ruptura con la vida profana que se manifestaba a los ojos de todos por la vestimenta, un hábito de lana gris de una única pieza y de un solo color” (1985, p. 112).

Sobre esta última menção, vale sublinhar que o relato inclui que a condessa teve o rosto envolvido por panos e que muitas pessoas, motivadas pela devoção, cortavam pedaços deles. O texto não explicita, mas sabemos por outras fontes que os tecidos que tocavam a pele dos veneráveis eram vistos como relíquias e, por isso, disputados. Essa referência, em nossa interpretação, objetiva realçar que, logo após à sua morte, Elisabeth já recebia o reconhecimento social da santidade.

Há duas outras menções na *Vita*, que apesar de não se referirem a vestes, consideramos importante salientar. A primeira é feita logo no início da narrativa, quando é indicada a infância da santa no palácio de seus pais: Elisabeth foi “educada na púrpura da nobreza/ in purpura nobilitatis educata” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 418).

Segundo Pastoureau e Simonnet, a púrpura é uma cor que já figurava em textos da antiguidade, associada à ideia de autoridade. No Império Romano, por exemplo, só poderia ser usada pelos imperadores (2006, p.38). Essa ideia, como sublinha Laura Rodríguez Peinado, permaneceu no medievo, quando o termo púrpura era “identificado con el poder, con la excelencia social y de alto valor simbólico”. A autora acrescenta que “En la Edad Media, además de con un color, el vocablo se vinculó con un tipo de tejido determinado, no necesariamente de tonos purpúreos, sino de colores afines que asumieron asimismo un estatus de prestigio” (2014, p. 472).

Assim, ainda que não seja feita uma referência direta a tecidos ou vestes no texto egípcio, em nossa interpretação, o uso da palavra púrpura visava realçar o ambiente de autoridade, riqueza e luxo em que a jovem nasceu e passou seus primeiros anos e é mencionada com o objetivo de ressaltar o contraste com o desapego, pobreza e humildade que marcaram a vida da princesa nos anos seguintes e configuram a sua trajetória de santidade.

A segunda está no trecho em que João Gil menciona o local de sepultamento de Elisabeth, a capela do hospital de Marburg que, como já informado, foi fundado pela condessa. O autor faz uma digressão para explicar que o hospital objetivava servir aos pobres e era “adornado com preciosos lençóis de seda e púrpura/ *adornatum preciosis superlectilibus sericis et purpureis*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 425).

Essa menção a tecidos de uso cotidiano no âmbito da assistência aos enfermos não nos parece gratuita, sobretudo se a confrontamos com a referência anterior, que também se refere à púrpura, mas associada ao ambiente de corte real em que Elisabeth passou a infância. Ao associar a púrpura aos assistidos no hospital, em nossa interpretação, o franciscano zamorano busca realçar como, por meio de sua trajetória, a princesa não só renunciou às riquezas, mas as usou para elevar os pobres, em uma inversão bem ao gosto dos frades menores. Abraçando a pobreza voluntária, a condessa abriu mão do luxo para usá-lo para acolher e servir aos necessitados.

Análise das imagens: considerações iniciais sobre a moda nos séculos XIII, XIV e XV

Assim como foram elaborados diversos textos sobre Elisabeth, também foram produzidas várias imagens, sobretudo compondo os manuscritos nos quais as hagiografias foram copiadas.¹⁹ Para esse trabalho selecionamos algumas, considerando distintos espaços de produção - as atuais regiões da França e Espanha - e séculos - XIII, XIV e XV-, pois a meta é discutir se as representações imagéticas da santa acabaram incorporando elementos de moda do período em que foram elaboradas. As imagens foram abordadas como textos que narram histórias por meio do uso de diversos recursos estéticos, que foram dotadas de sentidos.

O elemento central que direcionou a análise das imagens é o que consideramos moda medieval. Filiamo-nos à corrente que defende que o sistema da moda tem sua origem no século XIV, em outras palavras, compreendemos que isso que chamamos, e vivenciamos como moda, hoje, surge nos momentos finais do que é convencionalizado como Idade Média, especificamente a partir da segunda metade do século XIV. Em termos gerais, foi nessa conjuntura que o traje mudou significativamente e a silhueta simples seguiu no rumo de uma valorização dos corpos, das peças de roupa, dos adornos, dos contornos e cortes, na busca de um perfil mais comprometido com a estética.

Lipovetsky aponta que “só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias.” (2009, p.24) É nesse sentido que concordamos que a moda surge na segunda metade do século XIV, pois passam a ocorrer inovações frequentes nas roupas com potencial para difundir-se por longos espaços, o que, segundo as fontes, acontece.

Mas Lipovetsky também ressalta: “Se o lugar do aparecimento dessa importante revolução do vestuário é controvertido, sabe-se em compensação que muito depressa, entre 1340 e 1350, a inovação difundiu-se por toda a Europa ocidental” (2009, p. 32). Assim, consideramos que seja possível que em fins do século XIII, momento de redação das LS e da produção das primeiras imagens analisadas, já sejam encontrados aspectos que irão desenvolver-se posteriormente.

Para ampliar a discussão, destacamos a definição de moda de Daniel Roche para a Idade Média:

A moda era, portanto, antes de tudo, um ponto de equilíbrio entre o coletivo e o individual, uma maneira de marcar a hierarquia social, ao mesmo tempo fixa e móvel. À medida que floresceram as distinções indumentárias, a fantasia de alguns e o conformismo de outros desencadearam ação defensiva de parte de instituições (a Igreja) ou grupos (a burguesia) que haviam ficado para trás (2007. p. 6).

¹⁹ Há diversas imagens produzidas sobre Elisabeth da Hungria. Uma seleção pode ser encontrada em <https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/desc50fe449686db391dba18f22172f336621a503597#illuminations> Acesso em 10/11/2023.

Até os séculos finais do medievo, no ocidente, as roupas tinham a principal função de proteger o corpo e adornar, mas não havia grandes diferenças entre as vestes femininas e masculinas. Um mesmo modelo de roupa era adotado por todas as pessoas, independentemente do seu sexo biológico, gênero ou identificação. A roupa mais comum era uma espécie de manto, comprido, sem ajustes, e, portanto, sem valorização de qualquer parte do corpo. A partir de transformações em diversos campos, as roupas também mudam e a principal alteração é que surge uma separação binária para a aparência. Na prática, isso significa que surgiram roupas para homens e roupas para mulheres e, também, acessórios separados.

As roupas masculinas passaram a se ajustar mais ao corpo, sobretudo na parte dos membros inferiores, em que os tecidos seguem bem justos desde os pés até a cintura, e as peças superiores encurtam significativamente e são dotadas de cores mais intensas. No campo visual, temos a percepção de que a aparência masculina passa a ser composta por duas peças.

As vestes femininas seguem o padrão anterior e apenas amoldam-se um pouco na altura dos seios. Os maiores apelos estéticos ficam nos adornos. Para Marques, religião, pudor e recato podem ter condicionado essa lenta transformação das vestes femininas (2010, p. 73). É relevante ressaltar que apesar de mais vagarosa, as mudanças aconteceram, foram relevantes e impactaram socialmente.

É fundamental ter em mente que quando falamos de moda na Idade Média estamos tratando de bens duráveis e custosos, que muitas vezes eram deixados inclusive como herança familiar por algumas gerações (Muzzarelli, 2008, p. 25) Esse fato envolve vários elementos passíveis de destaque, mas o que mais nos interessa salientar nesse momento é o fato de que, justamente por serem bens duráveis, as alterações eram realizadas em pequenas expressões.

Assim, a moda acontecia, nesses momentos iniciais, no âmbito do detalhe. Não eram elaboradas incontáveis remodelagens de peças, cortes e demais experimentações. A roupa permanecia majoritariamente com as características de quando foi concebida, seja na contemporaneidade daquela pessoa ou na da pessoa de quem herdou a peça. As mudanças surgem nas minúcias, ou seja, em um botão, um adorno com fio de ouro em determinado espaço do tecido, um adicional de pedra, uma fita em pano recém-chegada à cidade, um véu com uma nova trama, dentre outras possibilidades.

As alterações eram feitas para suprir os desejos que envolviam essa nova preocupação com a estética, o que, somado a outros acontecimentos, pode ser entendido como moda. Dentre os aspectos relacionados à essa preocupação estética, destacamos a comunicação.

Braudel salienta que a vestimenta era específica para aparecer em público, principalmente por sua função de comunicação em tantos níveis - por meio da cor, dos tecidos, dos tamanhos, dos adornos, dos espaços desses adornos e outros elementos -, que os contemporâneos decodificavam. Assim, logo no primeiro contato visual com o outro era possível observar os elementos que ele carregava, decodificá-los e identificar quem era aquele agente social em termos de sexo, atuação, situação econômica, dentre outras possibilidades (2005, p. 281). Defendemos, desta forma, que a moda nesse momento inicial era uma estratégia de comunicação e, sobretudo, reafirmação do posicionamento social da pessoa na sociedade.

Para compreender essa ideia basta refletir sobre como eram as roupas e a aparência dentro das casas, sem a exposição para a sociedade. Nesses espaços restritos, onde não se fazia necessário reafirmar nenhuma condição a ninguém, as pessoas, com mais ou menos recursos, utilizavam poucas roupas e bem diferentes das que trajavam nas ruas, mais simples. E dormiam nus.

Assim, o autor também traz a perspectiva da roupa como “máscara social”. Braudel aponta que eram justamente os trajes das pessoas mais abastadas, sobretudo os usados em datas comemorativas, os mais repletos de moda, os que mais traziam novidades, e, de modo geral, os que mais se transformavam (Braudel, 2005. p. 284).

À luz dessas breves considerações, estabelecemos três eixos temáticos para analisar as imagens: as peças de roupas, as cores empregadas e os acessórios. A escolha desses elementos não é aleatória. Essa opção se relaciona àqueles elementos que, a partir das reflexões apresentadas, caracterizam o que era a moda na baixa idade média: as roupas adquirem padrões distintos para homens e mulheres (Lipovetsky, 2009. p. 24); as cores passaram a ser substantivas²⁰ (Pastoureau, 2019, p. 73) e os acessórios ficaram cada vez mais variados e foram amplamente utilizados (Muzzarelli, 1999).

Ou seja, a moda surgiu em algum momento dos séculos finais da Idade Média, relacionada a diversos elementos contextuais, tais como crescimento urbano, surgimento das universidades, maior riqueza circulante, maior organização eclesiástica, formação das monarquias, dentre outros fatores apontados pela historiografia.²¹ O fenômeno ganhou impulso a partir de meados do século XIV, quando a indumentária de homens e mulheres se distinguem. Ainda que em pequenas manifestações, os trajes sofriam mudanças periódicas que visavam, sobretudo, a comunicação e a interação sociais.

Elisabeth da Hungria em imagens: reflexões sobre moda, gênero e santidade

Após as considerações sobre o sentido de moda que adotamos, passamos a apresentar as imagens selecionadas, seguindo a ordem cronológica de produção, bem como as reflexões que desenvolvemos a partir delas.

Século XIII

Diferentemente das imagens referentes aos séculos XIV e XV, contamos para o século XIII com um conjunto iconográfico que se encontra no *Officium et vita Sanctae Elisabeth Thuringiae*, que está na *Biblioteca nacional da França* (BnF), no Departamento de Manuscritos,

²⁰ Até o período medieval a cor não é percebida como um elemento independente, só é referenciado em relação a algo, seja um objeto, um elemento natural, um ser ou uma abstração. O fato é que somente no século XII, nos séculos finais do referido período, as cores passam a ter autonomia, a serem identificadas pelos contemporâneos em si mesmas. Pastoureau, em sua análise sobre a cor vermelha, traz essa consideração e aponta para a metáfora linguística para tratar da transformação da assimilação da cor, que deixa de ser adjetiva, ou seja, qualificando um elemento, e passa a ser substantiva, repleta de sentido em si, autosuficiente. (2019, p. 73).

²¹ Sobre os séculos finais do medievo há extensa bibliografia. Dentre outras, destacamos Wickham (2019) e Baschet (2024).

sob a identificação de *Nouvelles Acquisitions Latines* (NAL) 868.²² Ele foi produzido na região da atual Espanha e é estruturado em capítulos que se centram em diferentes momentos da vida de Elizabeth.

Não há consenso entre os estudiosos quanto à data do manuscrito, pois alguns datam como do século XIII e outros do início do século XIV (López-Monís Yuste, 2022, p.100-101).²³ O local específico de produção também é incerto; majoritariamente aponta-se Sevilha como ponto de origem.

Escolhemos analisar esse material pois ele contém diversas imagens da vida da Santa Elizabeth, e, ao que se sabe, é o único disponível com tal abordagem. Além disso, como propõe Yuste, ele dialoga com a obra egípcia. Para a autora, essa narrativa foi a fonte das imagens (2022, p.100-101).

Do conjunto de 28 iluminuras incluídas no manuscrito, algumas ainda não finalizadas, só 15 apresentam representações da santa. Dessas, selecionamos seis, que dialogam com o texto hagiográfico analisado.

FIGURA 1: SAINTE ELISABETH DE THURINGE ET PAUVRES – BNF NAL 868, F.3



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

²² Uma cópia digital do manuscrito está disponível em <https://mandragore.bnf.fr/mirador/ark:/12148/btv1b10467135w/f58> Acesso em 23/03/24.

²³ No portal Biblíssima, por exemplo, há a referência ao século XIII, enquanto no site da Biblioteca nacional da França aponta o século XIV. Disponível em portail.bibliissima.fr/ark:/43093/iftdata7c5a9e93_e968b1e8f0e6f12a47c64b4ce60f9ce. Acesso em: 19 nov. 2023.

FIGURA 2: SAINTE ÉLISABETH DE THURINGE PRIANT - BNF, NAL 868, F.4



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

FIGURA 3: MARIAGE DE LOUIS IV DE THURINGE ET SAINTE ELISABETH - BNF, NAL 868, F.6.



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

FIGURA 4: SAINTE ELISABETH DE THURINGE ET PAUVRES - BNF, NAL 868 F.8



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x . Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

FIGURA 5: SAINTE ELISABETH DE THURINGE ET ANGE - BNF, NAL 868, F.16



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x . Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

FIGURA 6: SAINTE ÉLISABETH DE THURINGE EN RELIGIEUSE - BNF, NAL 868, F.19



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Em quase todas as imagens, Elizabeth possui apenas uma aparência. Defendemos que há um propósito nisso. Vamos argumentar abordando os eixos que nos propomos a analisar. O primeiro, como assinalado, é a identificação das peças de roupa usadas pela condessa.

O traje em questão é composto por uma cota longa e ampla, que possui mangas largas na cava e na parte mais alta e ajustadas no punho, sem bordados e adornos (Boucher, 2010, p. 140). Ela era confeccionada sob medida para caber no tronco e nos braços. Para esse ajuste ser bem regulado havia uma fileira de botões localizada em cada manga, do cotovelo ao punho, e na frente, na altura do busto.

Essa peça é o antecessor do que seria a *cotehardie*, uma sobreveste justa comum ao vestuário masculino (mais curta) e ao feminino (longo), a partir do século XIV. Vale sublinhar que, nas imagens do ciclo reproduzidas, essa peça já é representada mais curta quando são retratados homens - sejam ricos ou pobres, leigos ou eclesiásticos -, permitindo visualizar os pés, descalços ou calçados. Em se tratando de trajes de mulheres, mais longa.²⁴

Sobre essa cota há uma sobreveste sem manga, com cavas mais amplas, que é chamada *surcote*. Ela se caracteriza por deixar visível a camada de baixo.²⁵ Ambas as peças que compõem o traje de Elizabeth nas imagens são longas e aparentam terem sido feitas com grande quantidade de tecidos. Ele é tão longo que não é possível ver o pé da santa.

Nas primeiras imagens ela usa os cabelos soltos, sem véu, e uma coroa na cabeça, que entra na categoria de adereço. Depois ela porta um véu, que também entra na categoria adorno, e segue usando a coroa. Como já assinalado, cobrir ou não a cabeça era uma questão relevante para as mulheres nos séculos finais do medievo.

²⁴ Ver, em especial, a figura 3, na qual homens e mulheres estão retratados lado a lado e há leigos e clérigos.

²⁵ Pelas iconografias medievais preservadas, sabemos que ela possuía variações.

Como esse manuscrito trata de toda a vida de Elizabeth, apresenta, portanto, mudanças em relação à utilização do véu. Assim, a jovem aparece com o cabelo solto e sem véu, com a coroa, quando representada solteira; depois com o véu colocado sob a coroa, mostrando a face e ocultando o cabelo, como era utilizado por mulheres casadas e por religiosas, com poucas diferenças, e, por fim, apenas com o véu, na única imagem selecionada em que ela aparece sem a coroa, quando já era viúva e abraçara a vida penitente. Ou seja, os adereços variam nas imagens para realçar a condição matrimonial e a forma de vida adotada pela santa.²⁶

No século XIII surgem novidades nos acessórios para a cabeça, chapéus e modo de utilizar o véu. Amphhlett aponta que a preferência de cada um orientou as escolhas dentro das regras (1974. p.25). Não adentraremos nessa temática. Mas queremos salientar que, segundo os estudiosos, neste século era mais comum as mulheres usarem o véu mais justo ao rosto, até como proteção climática. Nas imagens 4 e 5, Elizabeth é representada sem os cabelos à mostra, com o véu leve sobre eles e uma passada sob o queixo, porém, nada justado, e a coroa por cima.

Sobre a coroa, destacamos que era um elemento de fácil associação à nobreza e à riqueza, ou seja, era um objeto que anunciava que a pessoa era muito singular, distinta, influente e soberana. É um acessório utilizado nas representações - e também no cotidiano -, com as mesmas funções.

Na imagem 5, vemos um anjo oferecendo uma coroa à Elizabeth, enquanto ela já tem uma coroa pousada na cabeça. Sabemos que essa imagem se refere à passagem da vida da personagem em que ela recebe, por milagre, traje e coroa ricamente adornados para receber um convidado do esposo, como narrado no legendário egidiano, trecho discutido acima. Na imagem, porém, não há novo traje, só uma nova coroa.

Ou seja, na lógica narrativa da imagem, Elisabeth já tinha uma coroa, mas esta não era suficiente, pois ela precisava de algo mais impactante, mais adornado, mais precioso, mais luxuoso para aparecer àquele convidado. Quando o milagre se concretiza, ela vai até o espaço do banquete. Esse fato explicita exatamente a noção da máscara social que Braudel apresenta, pois a condessa, apesar de já seguir a pobreza evangélica, precisava de elementos visuais para mostrar-se para uma pessoa específica, que visitava o seu palácio, a fim de enaltecer esse espaço, bem como o seu marido.

A coroa era justamente o objeto que tinha maior expressão de moda e riqueza naquele momento. Como já apontamos, era nos detalhes que a distinção acontecia: a coroa é uma peça na qual as pedras e os trabalhos mais refinados podiam aparecer. Além disso, a imagem realça a distinção entre a coroa humana - vinculada ao nascimento de Elisabeth em uma família real, mas terrena -, daquela que é ofertada por Deus, eterna.

As cores predominantes do vestuário de Elisabeth nas cinco primeiras imagens selecionadas são o vermelho e o dourado. Essas cores se revezam nos elementos mais relevantes da aparência: a cota, a sobreveste e a coroa. A resolução da imagem não nos permite perceber com nitidez a qualidade da cor, mas esse tom que percebemos visualmente como um amarelado era originalmente dourado.

²⁶ Vale sublinhar que as demais mulheres representadas nas imagens, salvo na 6, também são representadas com véus. Já os homens podem ou não ser retratados com um acessório na cabeça.

As cores não foram escolhidas em vão. É sabido que havia questões que envolviam a própria confecção das iluminuras, como o acesso aos pigmentos; reação das tintas no pergaminho; o que poderia ser utilizado na obra; dentre outras opções. Mas é certo que havia motivações e objetivos nítidos em representar os personagens com determinada cor e não outra. Por isso, se faz necessário compreender os significados das cores em cada momento, nesse caso, no século XIII.

O vermelho era a cor mais admirada na Idade Média, pois não era uma tonalidade de fácil acesso. Ela possuía significados variados, relacionados aos distintos ambientes: eclesiástico, urbanos, familiar, jurídico, entre outros. Desta forma, era associado ao poder, à infração, à punição, ao sangue, à justiça, dentre outras possibilidades (Pastoureau, 2019, p. 92). Além disso, até o século XIV era a cor oficial das nobrezas (Pastoureau, 2019, p. 80). Defendemos que essa cor foi a escolhida para vestir a Elizabeth justamente para realçar a sua origem nobre.

Quanto ao dourado, Pastoureau destaca que era indiferente o amarelo ser claro, vivo, bege, laranja, saturado, traduzido para o ouro, mel, ou mostarda, entre outros. Segundo o historiador, a ideia do amarelo era o que importava, não a sua materialidade (Pastoureau, 2021, p.94.). O especialista ainda ressalta que o amarelo era uma cor vista com ambiguidade. Em alguns textos medievais sobre as cores e seus significados havia uma preocupação em hierarquiza-las. Neles, quando o amarelo expressava o ouro, ficava em primeiro lugar, quando era o amarelo comum, ele não apenas passava ao quarto lugar, como também interferia na ordem dos demais (Pastoureau, 2021. p. 101).

Ressaltamos que no manuscrito NAL 868, a aparência da Elizabeth é luxuosa, associada a elementos de moda, ainda que esta seja convencionada como um fenômeno que surge a partir do século XIV.²⁷ Mas, como já ressaltado, concordamos com Lipovetsky que existiam expressões de modas anteriores, ainda que não tenham chegado a engendrar o sistema como no século posterior. Assim, não podemos ignorar essas demonstrações de luxo na aparência da santa.

Em nossa interpretação é uma prioridade para essa obra representar Elizabeth quando jovem e casada com a associação à nobreza, ao luxo, ao que é custoso e aristocrático. Por isso ela figura sempre utilizando a coroa. Não podemos esquecer que a santa não só tinha vínculos com a realeza da Hungria, mas também com a do próprio reino de Castela e Leão, já que a Rainha Violante, como já ressaltado, era sua sobrinha e seus descendentes diretos governavam o reino no momento de produção do manuscrito. Desta forma, a coroa poderia servir como um elemento simbólico de identificação entre a santidade e a realeza de Elizabeth transmitida aos membros de sua família.

²⁷ Antes de 1340-50, já são encontradas mudanças relevantes no vestuário em algumas regiões, tanto que houve necessidade de normatizar sobre tais. É necessário destacar que o fato de existirem legislações sobre o vestuário indica que este era um elemento, no mínimo, incômodo para os governantes contemporâneos. Afinal, mobilizar o grupo referente ao direito naquela sociedade não era simples, fácil ou pouco custoso. Somente se fazia tal movimento quando havia uma motivação realmente válida. Ou seja, a aparência das pessoas era uma preocupação, e como as peças do vestuário eram o elemento central da aparência foram, portanto, muito normatizados. Entretanto, essas mudanças no vestuário não foram tão impactantes ou tão bem aceitas pelas pessoas em todas as localidades, a ponto de absorver essas transformações e estendê-las por toda a Europa ocidental nesse momento e, por esse motivo, não são consideradas como difusão da moda. Para saber mais sobre um desses casos, sugerimos a leitura do texto de uma das autoras, Vieira (2021)..

Essa vinculação entre santidade e realeza, expressa no vestuário da condessa nas imagens, possuía, portanto, propósitos de legitimação da própria monarquia castelhano-leonesa. Isso nos faz concluir que por mais que Elizabeth tenha feito abdições para auxílio dos outros, na lógica dessas imagens, ela precisava ser lembrada como uma mulher nobre e, como tal, portadora de vestes luxuosas e de coroa. Assim, das 15 imagens do manuscrito em que a condessa figura, em 11 ela porta coroa. Ela só não está com a coroa na imagem que retrata seu casamento e nas três em que ela é representada com o hábito de penitente.

Essas três últimas imagens representam uma ruptura com as anteriores: a condessa renuncia suas vestes luxuosas e a coroa e adota vestimentas que a assemelham a uma religiosa. Faz-se importante ressaltar, como indicam as fontes, que Elisabeth não ingressou na vida religiosa, mas passou a viver em pobreza voluntária, seguindo as diretrizes de seu confessor.

A representação de Elisabeth no manuscrito com vestes de penitente poderia se relacionar ao crescimento dos grupos de leigos, conhecidos como Ordem Terceira, que foram reconhecidos em 1289, pelo papa Nicolau IV, por meio da bula *Supra montem*.²⁸ A princesa, devido às suas vinculações com o franciscanismo, tornou-se uma espécie de patrona de tais associações. Tais grupos já possuíam prestígio junto a corte real castelhana em fins do século XIII, provavelmente a promotora do manuscrito. Ao representar a jovem com hábito penitente, tais associações também eram vinculadas à santa (Rojo Alique, 2007).

Século XIV

A imagem do século XIV a ser analisada encontra-se em um manuscrito da *Legenda Áurea*, legendário dominicano que alcançou grande divulgação nos séculos finais do medievo²⁹. Esse códice é datado de 1348 e contém o texto traduzido do latim para o francês por Jean de Vignay, o que aponta que o objetivo era alcançar um público não letrado, ou seja, que não dominava o latim. Ele foi elaborado em Paris, pelo iluminador Richard de Monbaston. Esse códice pertence atualmente à Biblioteca nacional da França e está junto ao Departamento de Manuscritos franceses, sob o código 241³⁰. Essa é a única imagem que ilustra a *Vita* de Elisabeth incluída no legendário, como era usual nesse tipo de obra.³¹ Esse formato,

²⁸ Sobre o tema ver Godet-Calogeras, 2020. p. 343-357.

²⁹ A circulação da *Legenda Áurea* no medievo pode ser atestada pelos manuscritos medievais preservados já identificados. Segundo Fleith (1991), até 1991 já haviam sido localizados mais de 1400 manuscritos. É importante destacar que muitos exemplares desse legendário eram ilustrados, proporcionando acesso ao conteúdo narrado também aos iletrados. Com a criação da imprensa no século XV, essa obra também foi transmitida de forma impressa.

³⁰ Informações obtidas a partir do site da BnF. Disponível em: Disponível em. gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84260044/f613.item. Acesso em: 19 nov. 2023.

³¹ Desde os manuscritos do século XIII da *Legenda Aurea*, há a preocupação de incluir uma imagem relacionada a cada *vita* incluída no legendário. Esse formato mante-se com o início das edições impressas. Ver, por exemplo, o manuscrito HM 3027 da The Huntington Library datado de fins do século XIII, disponível na íntegra em <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/48835/> e a edição impressa em Veneza em 1499, também totalmente disponível em https://preserver.beic.it/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE6821019.

de forma distinta do anterior, que permitiu a elaboração de um ciclo completo de imagens, exigia dos iluminadores e, talvez, também dos que patrocinavam a obra, um exercício de reflexão sobre os aspectos que melhor caracterizavam a santidade da personagem retrata, a fim de sintetizá-las em uma única figura.

FIGURA 7: VISION DE SAINTE ÉLISABETH DE THURINGE - BNF, FRANÇAIS 241, F.305



FONTE: Site da BNF. Disponível em. gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84260044/f613.item. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Como assinalamos, o século XIV é o momento em que a moda começa a surgir como sistema e isso aparece nas vestimentas retratadas na imagem. O primeiro elemento analisado é a roupa. Nesse caso, as peças são uma cota, uma capa e um cinto. Elizabeth utiliza uma cota longa, vermelha, muito parecida com a analisada anteriormente (Boucher, 2010, p.140). A novidade está no uso de uma espécie de cinto baixo que fica coberto pelo tufado (ou *blousé*) da cota, que não possui grandes ajustes ao corpo. Desta forma, o cinto cria um efeito que por mais que não altere a confecção da peça principal do traje, muda sua percepção visual de modo significativo. E essa é, em nossa perspectiva, uma expressão da moda que surge nesse momento (Boucher, 2010, p.174).

Elizabeth usa uma capa comum,³² a forma de proteção mais difundida na Idade Média. Essa peça era usada por pessoas de várias camadas sociais e a expressão do status ficava

³² Destacamos que a peça ilustrada é uma capa e não um manto, como pode ser confundida, porque o manto era voltado unicamente para momentos de celebrações e usado pelo alto clero e os mais expressivos nobres.

visível por meio da quantidade de tecido utilizada, das cores e dos adornos. Ela era confeccionada em formato semicircular³³ e possuía uma espécie de ajuste na região da nuca para acomodar no pescoço e recair sobre os ombros.

As cores das peças são em vermelho e azul. E como já comentamos sobre o vermelho, vamos abordar aqui a cor azul. Mudanças técnicas e ideológicas impactaram o uso das cores nos séculos finais do medievo e com o azul não foi diferente. Como aponta Pastoureau, as mudanças ideológicas precederam às técnicas e químicas,³⁴ nesse caso (2019, p.111). O azul ganhou espaço a partir do século XII, primeiro na arte, depois nas imagens, e só então no vestuário. Nos séculos XII e XIII, ele foi associado à nobreza e às virtudes. Assim, era utilizado, principalmente, para pintar o céu e a virgem Maria (Pastoureau, 2019, p.112).

Na imagem, o vermelho e o azul, combinados, produzem um efeito de fácil associação à nobreza e à virtude. Exatamente o que era mais ressaltado na figura da Elizabeth: uma mulher de origem nobre e virtuosa. Apenas com as cores essa mensagem é transmitida, o que fica ainda mais realçado pelo fato da Virgem que compõe a imagem estar vestida com um traje com essas mesmas cores, criando uma aproximação entre as duas personagens. Esse aspecto ainda fica mais evidente quando nos atemos às cores das roupas das outras mulheres que estão na cena, em tons terrosos e, portanto, muito distintos.

Na imagem há um jogo de combinações: enquanto a capa da santa é azul e a cota vermelha, a de Maria é vermelha e sua cota azul. Ou seja, elas eram semelhantes em santidade, mas não totalmente equivalentes. Outro aspecto que as diferencia nessa imagem é que só a Virgem porta coroa. Destaca-se, ainda, que Elisabeth está com os cabelos descobertos, o que pode significar que a representação tenha privilegiado a etapa inicial de vida da condessa, quando ela ainda era solteira, mas já dava demonstrações de possuir uma espiritualidade ímpar.

Além disso, a imagem retrata um espaço fechado, provavelmente de um templo, pois a jovem figura ajoelhada perante um altar no qual há a imagem da Virgem e do menino Jesus. Outro dado digno de nota é que não há presença de figuras identificadas como homens adultos na imagem, o que dota a devoção de Elisabeth de maior autonomia e não resultante da tutela masculina eclesiástica.

Elisabeth não usa adornos nessa representação, o que nos leva à conclusão de que a imagem se vincula à moda mais em termos de peças de roupas, com feitos mais elaborados, técnicas mais complexas e mais voltadas à própria veste do que aos acessórios, pois só há um cinto. Ou seja, os avanços técnicos e criativos em relação à moda já estavam acontecendo, como indicam outras fontes, mas não foram representados na obra, provavelmente, por opção. A principal motivação para tal pode ter sido porque o objetivo era realçar a santidade de Elisabeth por meio da simplicidade, o que não coadunava com ornamentos.

³³ Caso fosse uma pessoa muito abastada, a peça poderia ser na forma de um círculo completo.

³⁴ Quanto às técnicas, começou, então, uma grande divisão nos ofícios, pois os tintureiros passaram a ser divididos por tonalidade. Por exemplo, aqueles que tingiam tecidos de vermelho e amarelo só poderiam usar essas cores e suas variações diretas. Os que deveriam tingir os panos de azul, preto e verde, em hipótese alguma poderiam tingir de vermelho e amarelo. Essa tendência acabou por interferir na organização dos espaços das tinturarias dos centros urbanos, entre outros detalhes que não vamos desdobrar nesse artigo, pois esse não é o foco de nossa análise.

Século XV

Como a imagem anterior, a que passamos a abordar também provém de um manuscrito da *Legenda Áurea* com o texto francês de Jean de Vignay, contudo, proveniente de uma versão produzida no século XV. Esse códice, como os anteriores, pertence atualmente à Biblioteca nacional da França e está guardado no Departamento de Manuscritos franceses, sob o código 245, e também possui apenas uma imagem de Elizabeth da Hungria. O manuscrito foi produzido em Paris, ou seja, um centro urbano repleto de movimento, circulação de pessoas, ideias, tecidos, novidades, técnicas, e tudo isso acaba, de alguma forma, representado na imagem.³⁵

FIGURA 8: SAINTE ELISABETH DE THURINGE ET PAUVRES - BnF, Français 245, f.175



FONTE: Site da BNF. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8425999d/f355.item.
Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

³⁵ Informações obtidas a partir do site da BnF. Disponível em: Disponível em. gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8425999d. Acesso em: 19 nov. 2023.

Comparando com a imagem anterior, percebe-se que para esse manuscrito, outro aspecto da santidade de Elisabeth foi privilegiado. Assim, aqui, o que é realçado são as suas obras caritativas, junto ao hospital que fundou, incluído na imagem. Ela aparece auxiliada por uma mulher e por vários homens, um dos quais recebe moedas. Essa imagem aponta que as diferenças entre os trajes de homens já estavam definitivamente estabelecidas no século XV.

O primeiro elemento a ser analisado, conforme a metodologia adotada, são as peças de roupa. Nessa obra Elisabeth utiliza uma *cotehardie*, que é um vestido justo na parte superior, feito sob medida, para que ficasse efetivamente ajustado, e que na região da cintura começava a ficar folgado. Era uma peça muito versátil e foi utilizada por mulheres de todas as camadas sociais, resguardadas as adaptações conforme tecidos, adornos e cores, como é possível verificar pela roupa da mulher retratada ao seu lado, que não possui enfeites ou decotes aparentes. Também poderia ser utilizado como uma espécie de roupa íntima ou como primeira camada visível, ou seja, sob o *surcote*, por exemplo, ou outras sobrevestes.

Na imagem temos uma peça adornada com botões nas mangas para ajuste, fios de ouro ou fios dourados sobre o tecido compondo desenhos. Há, na realidade, uma sobreposição de *cotehardie* e cota, provavelmente, visto que esta última seria ajustada no corpo no momento que a peça superior fosse ajustada. O fato é que a primeira camada de roupa é valorizada e deixa a mostra apenas a saia dourada. O fato da *cotehardie* superior ser mais curta, ou aparentar estar mais curta, nos indica justamente uma motivação estética, afinal ele é totalmente trabalhado em fios dourados.

Destacamos que há uma diferença na parte da omoplata, pois uma espécie de decote se abre na direção das extremidades dos ombros, com os tecidos justos ao corpo, deixando a região marcada e bem regulada. Essa é uma das mudanças mais significativas da estética do período, um ajuste relevante na parte superior da vestimenta feminina.

É importante termos em mente que o século XV é o momento em que a moda já está em vigor em grande parte do que consideramos Europa ocidental, e no espaço de produção desta imagem, França, já possuía muitas e variadas expressões. Eram usados peles, ourivesarias, bordados e técnicas provenientes de diversos espaços. Portanto, é comum que na representação de uma mulher de destaque apareçam traços que os contemporâneos decodificavam como refinamento, luxo, nobreza e recursos.

O segundo elemento de análise são as cores. Já analisamos as cores utilizadas por Elisabeth nessa imagem, mas com foco nos séculos anteriores. Traremos as interpretações dadas a essas cores no século XV. Sobre o vermelho, citamos um trecho medieval incorporado por Pastoureau em sua obra: “Associado às outras cores, o vermelho enobrece-as. Numa peça de roupa, dá grande coragem a quem usa.” (2019, p. 100).

Sobre o amarelo, trazemos outra transcrição selecionada por Pastoureau: “Em virtudes, significa nobreza, coragem e honra. É por isso que nenhum homem deve usar esta cor nas suas armas se não for de alta linhagem, poderoso senhor e muito valoroso cavaleiro na batalha.” (2021, p.102). Ainda sobre o amarelo destacamos que, além das roupas, ele aparece nos cabelos de Elisabeth. O cabelo loiro era visto também como sinal de nobreza, honra, amor e beleza. (2021, p. 104).

O terceiro elemento de análise são os adornos. Eles estão na própria peça de roupa, enfeitando o tecido, como os bordados, e fazendo parte da confecção, como os botões das mangas, que também decoram. Não conseguimos detalhar os adornos porque estão compondo o traje. É possível apontar que são dourados, provavelmente representando fios de ouro, que se concentram na parte da frente do *cotehardie*, ou seja, exatamente onde é visto primeiramente por aquele com quem Elisabeth está em contato na representação, mas não visível para quem observa a imagem.

A condessa também não figura com os cabelos cobertos nessa imagem, ainda que esteja em um lugar público e em contato com homens. Seria mais uma representação de Elisabeth ainda solteira, realizando as suas primeiras obras assistenciais? Contudo, o espaço em que ela se encontra é de um hospital, que, segundo os textos medievais, foi fundado pela jovem após ficar viúva. Uma hipótese que levantamos é que apesar da iluminura busca realçar o serviço aos pobres prestado pela santa quando já viúva, parece que deseja identificá-la às mulheres leigas, solteiras e ricas, que poderiam ser impelidas a seguir o seu exemplo.

Na categoria de adorno incluímos também os sapatos. Essa é a única imagem dentre as selecionadas em que eles aparecem e isso também nos aponta para alguns sentidos, inclusive porque nesse momento os sapatos eram elementos de moda e de demonstração de posição social.

Vale sublinhar que a maioria dos relatos indica que os calçados das camadas mais altas eram adornados e com modelos que muitas vezes impediam a caminhada. Como Elisabeth, segundo os relatos, ainda quando vivia na corte, abdicou dos luxos, era necessário retratá-la com um calçado simples. Defendemos que essa opção seria para realçar a sua locomoção voltada ao serviço. Contudo, vale salientar que esse sapato possui um bico fino, conforme a moda da época ditava.

Essa imagem, diferentemente das outras, utiliza mais recursos para além da cor e dos detalhes. Assim, há uma diferença maior na representação das peças do traje, com ênfase nos adornos inclusos nela, como, por exemplo, os bordados. Além disso, evidencia as diferenças das vestes de homens e mulheres. Desta forma, conseguimos perceber um grande salto em relação à moda, ainda que a representação busque realçar a condessa como uma mulher santa.

Considerações finais

Finalizando esse texto, queremos retomar a questão inicial: a *vita* e as imagens analisadas se relacionam às transformações ocorridas nas vestimentas e adornos nos séculos finais do medievo e se articulam a questões de santidade e gênero?

Como sublinhamos, a santidade não é um fenômeno imune ao gênero. Ao contrário: as mulheres canonizadas acabaram seguindo o que se esperava delas: casar, ter filhos, praticar obras de caridade, seguir as diretrizes dos confesores. Elisabeth da Hungria foi uma dessas mulheres. Ainda que impulsionada à caridade desde a infância, como aponta a *vita* egidiana, durante toda a sua vida foi tutelada por homens: seu pai, seu esposo e seus confesores. Casou-se, foi mãe e só após ficar viúva dedicou-se integralmente ao cuidado dos pobres.

Ao representarem aspectos da vida da santa, tanto o texto como as imagens não ignoraram as roupas, que acabam contribuindo para construir saberes sobre a diferença sexual.

No caso da *Vita*, as diversas referências aos trajes foram incluídas para realçar distintas faces da santidade genderizada: Elisabeth dedica-se ao serviço dos outros, abraça a pobreza, demonstrando desprendimento e, acima de tudo, obediência ao seu pai, marido e confessor. O mesmo ocorre com as imagens que, porém, possuem algumas variações. As imagens do século XIII associam de forma mais direta a relação da santidade de Elisabeth com à nobreza e à monarquia, sobretudo por meio das roupas e da coroa, sem ignorar suas obras caritativas e sua opção pela vida penitente. Na do século XIV, o realce está no parêntese feito com a Virgem Maria e na sua devoção. Na do XV, seu serviço aos pobres.

Um aspecto a ressaltar é a opção, nas representações dos séculos XIV e XV, por apresentar Elisabeth sem véu e sem a presença de seus tutores. Na imagem do século XIV só há mulheres na cena, além da Virgem com o menino de Jesus. Na do XV, os homens presentes são assistidos pela jovem, não a dirigem. Seriam formas sutis de romper com as diretrizes de gênero, ao retratarem a condessa com maior autonomia na busca por uma vida virtuosa excepcional, que culminou com a sua canonização?

A moda também não foi ignorada pelo hagiógrafo nem pelos iluminadores. A moda figura, ainda que de forma tangencial, no relato egidiano. São feitas menções a peças de roupas para relacioná-las a aspectos da espiritualidade da condessa, marcada pela renúncia ao luxo e voltada ao serviço dos pobres. E ao menos em uma passagem a ideia do uso de roupas em harmonia com o momento, o que traduz um dos sentidos ainda em uso de moda, aparece. Vale sublinhar, entretanto, que o jovem que se trajava dessa forma acabou por renunciar a essa sua forma de vestir e tomou o hábito franciscano. Afinal, como sublinha Hugnes, a renúncia à moda começou a tornar-se um aspecto frequente das hagiografias, pois era uma forma de “someter la carne como medio de libración del espíritu” (1992, p. 187).

A moda é mais visível nas imagens que, inclusive, caracterizam a santa de formas distintas e acompanham algumas novidades introduzidas nas indumentárias a cada tempo. E o fazem sem deixar de realçar as virtudes da canonizada, utilizando, para isso, as cores, os acessórios e as próprias peças de roupas, além do recurso das ações e ambientes em que figura.

Destacamos ao longo do texto que os elementos estéticos são a parte visual percebida da moda no momento que consideramos de seu surgimento, cujo objetivo era comunicar uma determinada mensagem e imagem. Estamos cientes que a moda não é constituída apenas dos seus elementos estéticos, mas estes estão intrinsecamente relacionados às mensagens que comunicam.

As cores foram, certamente, os elementos que mais comunicaram significados aos que viveram no medievo. As peças de roupa se comunicavam por suas formas, tamanhos e enfeites: as vestes eram pouco ajustadas ao formato do corpo, pois esse era o ideal de beleza e conduta do período; eram longas e quando com extensão maiores, externavam fortunas. Quanto aos adornos, eram muito singulares, devendo ser analisados em cada caso, pois ditavam mensagens por meio dos locais onde eram colocados; por suas formas; pelos grupos que compartilham o seu uso, dentre outras variáveis.³⁶

³⁶ Sobre o uso de adornos como comunicação ainda na contemporaneidade, ver o artigo “Observadores dizem que rainha Elizabeth II mandou ‘recados’ para Trump através de broches”, publicado no G1 em 18/07/2018, disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/07/18/observadores-dizem-que-rainha-elizabeth-ii-mandou-recados-para-trump-atraves-de-broches.ghtml>

Consideramos que para a elaboração das imagens de Elisabeth foram utilizados elementos estéticos que tinham significados para os medievais e a fim de que percebessem a sua santidade e também características que são adjacentes, mas, de modo algum, secundárias, como as diretrizes de gênero e elementos de moda. Ou seja, era relevante que a percebessem como devota, obediente, caridosa, humilde, dentre outras características de santidade, mas também como uma mulher vinculada à realeza e que sabia portar-se como tal, servindo, portanto, como exemplo para outras de seu grupo social. Neste sentido, não podemos nos esquecer de que ao menos duas das imagens analisadas foram incluídas em versões da *Legenda Aurea* em vernáculo e, portanto, certamente voltada a leigos.

A articulação entre santidade, gênero e moda presente nos materiais analisados ocorreu porque tais fenômenos foram atravessados uns pelos outros quando se tratava de mulheres santas leigas e de origem nobre, como Elisabeth. Como apontado, esse foi o perfil predominante entre as canonizadas nos séculos finais do medievo. Promover relatos textuais e visuais da vida santa dessas canonizadas – elegantes, mas dedicadas ao serviço dos pobres e guiadas por seus tutores homens - era uma forma de apresentar às mulheres, sobretudo as da elite, um modelo ideal a ser seguido.

Referências

ALBERZONI, Maria Pia. Elizabeth of Hungary “Mother of the Friars Minor”? **Greyfriars Review**, v. 20, n. 3, p. 213-236, 2006.

AMPHLETT, Hilda. **Hats: A History of Fashion in Headwear**. Nova Iorque: Dover, 2003.

BAILEY, Michael D. Conrad of Marburg. In: GOLDEN, Richard M. (ed.). **Encyclopedia of Witchcraft: The Western Tradition**. Santa Barbara: ABC-Clio, 2004. p. 208-209.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. Petrópolis: Vozes, 2024.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente das origens aos nossos dias**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII: As estruturas do cotidiano**. Tradução: Telma Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELOOZ, Pierre. Pour une étude sociologique de la sainteté e canonisée dans l’Eglise catholique. **Archives des sciences sociales des religions**, n. 13, p. 17-43, 1962.

FLEITH, Barbara. **Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea**. Bruxelas Société des Bollandistes, 1991.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder in DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. (Org.). **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução: Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 231- 249.

GECSER, Ottó. **The Feast and the Pulpit Preachers**, Sermons and the Cult of St. Elizabeth of Hungary, 1235ca. 1500. Spoleto: Italiano Di Studi Sull’alto Medioevo, 2012.

GODET-CALOGERAS, Jean-François. The Rule of the Franciscan Third Order in PANSTERS, Krijn (Ed.). **A Companion to Medieval Rules and Customaries**. Leiden: Brill, 2020. p. 343-357.

HUGHES, Diane Owen. As modas femininas e seu controle in DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (Dir.). **História das mulheres no Ocidente**. Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990.

HUYSKENS, Albert. **Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen**. Marburg: Elwert 1908.

JUAN GIL DE ZAMORA. **Legende sanctorum et festiuitatum aliarum de quibus ecclesia sollempnizat**. Introdução, edição crítica e tradução anotada por José Carlos Martín, em colaboração com Eduardo Otero Pereira. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos, 2014. (Iohannes Aegidii Zamorensis Opera omnia II)

KIRSCH, Johann Peter. Conrad of Marburg. in **The Catholic Encyclopedia**. New York: Robert Appleton Company, 1908. Disponível em <http://www.newadvent.org/cathen/04259b.htm>. Acesso em 11 Set. 2020

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. **Aphrodite’s tortoise**: the veiled woman of ancient Greece. Swansea: Classical Press of Wales, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LÒPEZ-MONÍS YUSTE, María. “ Beata in purpura nobiliter educata”: Textual tradition of Saint Elisabeth of Hungary in 13th century Castille. **Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia**, n. 12, p. 97-111, 2022.

MACEDO, Rivair. A face das filhas de Eva: os cuidados com a aparência num manual de beleza do século XIII. **História**, v.17-18, p. 293-314, 1998.

MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **A sociedade Medieval Portuguesa**: aspectos da vida quotidiana. 6 ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.

MUZZARELLI, Maria Giuseppina. **Il guardaroba medievale**: vesti e società dal XIII al XVI secolo. Bolonha: Il Mulino, 1999.

_____. Um outro par de mangas in SORCINELLI, Paolo. **Estudar a Moda**: corpos, vestuários, estratégias. Tradução: Renato Ambrósio. São Paulo: Senac, 2008.

NEL, Philip. The sexual politics of the head: the legal history of the veil. **Acta Academica**, v. 2002, n. sup-2, p. 39-62, 2002.

PASTOUREAU, Michel. **Vermelho**: História de uma cor. Tradução: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

_____. **Amarelo**: História de uma cor. Tradução: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

_____.; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Barcelona - Buenos Aires-México: Paidós, 2006.

PIEPER, Lori **The Voice of a Medieval Woman**: St. Elizabeth of Hungary as a Franciscan Penitent in the Early Sources for her Life. 2 ed. New York: Tau Cross, 2016.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media. **Anales de Historia del Arte**, v. 24, p. 417-495, 2014.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). Tradução: Assef Kfourri. São Paulo: Edita Senac. São Paulo, 2007.

ROJO ALIQUE, Francisco Javier. Los primeros pasos de la Orden de la Penitencia y su configuración en España. In: Congreso Hemos creído en el Amor. VIII Centenario del nacimiento de Santa Isabel de Hungría. Madrid, 2007. **Actas....** Madrid, 2008, p. 71-86. Disponível em: <academia.edu/6999409/Los_primeros_pasos_de_la_Orden_de_Penitencia_y_su_configuraci%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a> Acesso em 30/06/2022.

SCOTT, Joan W. **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia University Press, 1999.

SIGNORI, Gabriela. Veil, Hat or Hair? Reflections on an asymmetrical relationship. **The Medieval History Journal**, v. 8, n. 1, p. 25-47, 2005.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Gênero e Santidade no Legendário Abreviado de João Gil de Zamora (Século XIII) in CORONADO SCHWINDT (Coord.), **#Histori@dores: ofício, método y perspectivas en la Historia de España**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación para la Historia de España, 2022. p. 112-136.

SOUSA, Liliana. As Vidas e os milagres de Isabel da Hungria e Isabel de Aragão: Estudo de duas santas dos séculos XIII-XIV. **Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso**, n. 28, p. 165 – 191, 2021.

TEMPERINI, Lino (Dir.). **Santa Elisabetta d'Ungheria nelle fonti storiche del Duecento**. Padova: Edizioni Messaggero, 2008.

TEMPERINI, Lino. Saint Elizabeth of Hungary (1270-1231) Glory of the Franciscan Penitents. **Greyfriars Review**, v. 19, n. 1, p. 67-89, 2005.

VAUCHEZ, André. **La espiritualidad del Occidente medieval**. Madrid: Cátedra, 1985.

VAUCHEZ, André. **La Santità nel Medioevo**. Bologna: Molino, 1989.

VIEIRA, Thaiana. Lei suntuária de Valladolid de 1258: a aparência e a moda para as mulheres, os judeus e os mouros. **Revista NEARCO**, v. 13, n.1, p. 325 - 348, 2021.

WICKHAM, Chris. **Europa medieval**. Lisboa: Edições 70, 2019.

WOLF, Kenneth Baxter. **Evangelical Poverty in a Female Form**: the Cases of Clare and Elizabeth. Conferência proferida na DUKE University em 2005. Disponível em https://www.academia.edu/36616833/Clare_and_Eliz_pdf. Acesso em 27 Ago 2020.

Agradecimentos

Agradecemos aos financiadores de nossas pesquisas: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Costureiras e comerciantes de modas: disputas pelo direito de vestir mulheres na Paris do século XVIII¹

Seamstresses and fashion merchants: disputes over the right to dress women in 18th century Paris

Felipe Goebel²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0585-6890>

[**resumo**] O presente artigo analisa as disputas, na Paris do século XVIII, sobre o trabalho de produção das vestimentas das mulheres e seus significados subjacentes; de maneira mais específica, as querelas sobre quem deveria produzir as roupas consideradas para mulheres. Examinamos, dessa forma, a consolidação de discursos de justificação da costura e da criação de tendências como trabalhos mais adequados para as mulheres e que deveriam ser desempenhados preferencialmente por elas. Para isso, nos debruçamos sobre os conflitos entre trabalhadores e trabalhadoras pelo direito de vestir mulheres, mais evidentes nos casos das mestras costureiras (*maîtresses couturières*) e das comerciantes de modas (*marchandes de modes*). De certa forma, a defesa dos chamados “trabalhos de agulha” como domínio das mulheres significou um rearranjo ambíguo dos entendimentos de sexo e das definições de papéis de gênero. Concluímos que a retórica mobilizada para se defender o trabalho das mulheres mudou de um eixo de discurso moral, baseado em sua função social e na proteção da modéstia das consumidoras, para um eixo pautado na definição de trabalhos adequados ou não à cada sexo. Por fim, se por um lado ocorreu uma ampliação do trabalho legítimo das mulheres, com o reconhecimento na forma de corporações de costureiras e mercadoras de modas, por outro essa ampliação baseou-se na restrição dos papéis de gênero que as mulheres poderiam desempenhar nesse setor. Com isso uma distinção foi estabelecida nos afazeres da moda entre trabalhos considerados adequados para mulheres e trabalhos adequados para homens.

[**palavras-chave**] **Campo da moda. França. Século XVIII. Mulheres. Relações de gênero.**

¹ Este artigo é uma versão preliminar e condensada do terceiro capítulo de minha tese intitulada “Conflitos de moda e gênero na Paris do fim do século XVIII (1774-1794), com previsão de defesa para fevereiro de 2025.

² Doutorando no PPGH-UNIRIO, linha de pesquisa Cultura, Poder e Representações, com bolsa Doutorado Nota 10/FAPERJ. Bacharel em História pela UFRJ (2016), Mestre em História Social pelo PPGHIS-UFRJ (2019).

[abstract] This paper analyzes the disputes, in 18th century Paris, about the production work of women's clothing and its underlying meanings; specifically, the disputes about who should produce the clothes considered appropriate for women. Thus, we examine the consolidation of justification discourses about sewing and the creation of fashion trends as jobs appropriate for women and which should be preferably done by them. For this, we focus on the dispute between male and female workers for the right to dress women. This is more evident in the case of master seamstresses (*maîtresses couturières*) and fashion merchants (*marchandes de modes*). In a certain way, the defense of the so-called "needle works" as a female domain meant an ambiguous rearrangement of understanding of sex and the definitions of gender roles. In conclusion, the rhetoric mobilized to defend women's work changed from an axis of moral discourse, based on its social function and on the protection of the modesty of female consumers, to one based on the definition of work suitable or unsuitable for each sex. Finally, if on one hand there was an expansion of the legitimate work of women, with the recognition in the form of corporations of seamstresses and fashion merchants, on the other hand this expansion was based on the restriction of gender roles that women could play in this sector. Thus, a distinction was made in the affairs of fashion between works considered suitable for women and works suitable for men.

[keywords] **Fashion field. France. 18th century. Women. Gender relations.**

Recebido em: 14-11-2023.

Aprovado em: 21-05-2024.

Na França, até ao menos meados do século XVII a distinção entre roupas de homem e roupas de mulher não era central na organização da produção de bens de vestimenta. Isso se devia, de um lado, à similaridade dos materiais usados em ambas, sendo a diferença do sexo das roupas marcada mais pela forma e menos pelos materiais, com muitas peças e acessórios em comum. Por outro lado, a produção de roupas não era entendida, classificada e regulada como um trabalho a ser realizado pelas mulheres, apesar do estereótipo da costura como um trabalho feminino. Nos centros urbanos as roupas eram compradas, independente se fossem para homens, mulheres ou crianças, de alfaiates-costureiros (*tailleur-couturier*). Eram eles que dominaram a produção profissional de vestimentas para as elites e setores médios até ao menos meados do século XVII (Crownston, 2001, p. 15). Mesmo no interior da economia doméstica e nas camadas mais inferiores da sociedade, onde as mulheres normalmente contribuía com o trabalho de cardar e fiar, elas não eram predominantemente associadas com a feitura das roupas, mas sim com sua manutenção e consertos; as roupas diárias das camadas mais inferiores, incluindo-se camponeses, normalmente eram produzidas de maneira caseira e não profissionalizada, adquirindo-se (por transmissão, herança ou compra, sobretudo no mercado de peças usadas) somente algumas peças específicas que necessitavam de trabalho mais especializado para serem feitas. Porém, durante o século XVII e, sobretudo, ao longo do século XVIII, disputas acirradas definiram a reivindicação das mulheres sobre a fabricação das roupas nos centros urbanos.

O trabalho executado por mulheres na produção de roupas passou não apenas a competir diretamente com o trabalho dos homens, mas a se colocar por vezes acima do deles, disputando mercado, clientes, prestígio e influência social. Esses conflitos não surgiram somente da ampliação das exigências econômicas, que levavam as mulheres a adentrarem em um ramo de trabalho que até então era dominado pelos homens, mas também representou uma busca por uma identidade coletiva por meio do trabalho reconhecido e profissionalizado (Cf.: Truant, 1996). A entrada dominante das mulheres na produção de roupas e criação de tendências a serem seguidas, ademais, colocou em primeiro plano as transformações aceleradas que a sociedade francesa passava no que diz respeito às definições de sexo e de papéis de gênero. Em conjunto, formalizou as mulheres como centro de criação de suas próprias aparências e dos muitos significados subjacentes a elas, mas, de maneira mais ambígua, restringiu a área de atuação das mulheres no setor ao definir profissões como sendo apropriadas ou não para cada sexo.

As mestras costureiras (maîtresses couturières)

Em 1666, durante o reinado de Luís XIV (1643-1715) sob a direção do controlador geral das finanças Jean-Baptiste Colbert (1665-1683), os alfaiates-costureiros foram formalizados como comunidade de ofício com proteção da coroa. Dessa forma, eles se consolidaram como o grupo central dos negócios da moda (*affaires de la mode*) ao possuírem o privilégio real que lhes garantia o monopólio da produção e venda de roupas novas para homens, mulheres e crianças. Caso se desejasse um colete ou um culote masculino, uma túnica infantil ou saias e corpetes femininos, era necessário primeiro adquirir os tecidos e todos os materiais necessários de um *mercier-drapier*³ para então ir-se até um alfaiate-costureiro que produziria as peças desejadas sob medida. Uma subdivisão compreendia os *tailleurs-de-robres*, costureiros especializados na fabricação das peças femininas, sobretudo as saias, camisas longas (*chemises*), corpetes e vestidos abertos que constituíam a base do traje das mulheres. Eles também tinham autorização para vender alguns acessórios usados por ambos os sexos, como luvas, leques, meias de seda, mangas pendentes de rendas (*engageants*), lenços e xales. Mas, não tinham autorização para produzir essas peças, sendo a fabricação de cada uma delas função de uma corporação específica. A fabricação dos espartilhos rígidos (estofados com *baleen*, feixes de junco e bambu ou ainda ligas metálicas flexíveis), por exemplo, usados pelas mulheres da elite diariamente e pela massa de trabalhadoras em ocasiões especiais, era um trabalho altamente especializado e ainda que seus produtores fossem classificados como alfaiates eles na realidade compunham um sub-grupo específico com suas próprias oficinas e sistema de treinamento.

Já nas duas décadas finais do século XVII, porém, costureiras em número cada vez maior, que trabalhavam de maneira independente até então na irregularidade como subcontratadas, passaram a desafiar o monopólio da corporação dos alfaiates-costureiros na produção de roupas para mulheres e crianças. Essas trabalhadoras começaram a exigir legalmente alterações no sistema de corporações de comércio e ofícios, pelas vias oficiais do

³ *Mercier-drapier* era o nome dado aos comerciantes de tecidos e de aviamentos que pertenciam a corporação de ofício de mesmo nome reconhecida pela monarquia.

Parlement de Paris e por petições dirigidas diretamente ao Conselho do Rei (Coffin, 1996, p. 25-28). As demandas por uma nova divisão do trabalho em Paris do setor de vestimentas passou a, ademais, empregar um discurso não mais oriundo apenas das demandas econômicas. Elas passaram a peticionar que a produção de roupas deveria ser organizada de acordo tanto com o sexo do produtor quanto com o sexo do comprador. Ou seja, as costureiras deveriam produzir roupas para mulheres (e crianças de ambos os sexos) enquanto alfaiates-costureiros para homens. Os argumentos usados, em sua maioria, eram de que a produção de roupas femininas deveria respeitar a modéstia da consumidora, ou seja, o direito que esta deveria ter de ser vestida por outra mulher. Nas petições, elas apontam que no processo de fabricação das roupas, sobretudo na hora de tirar as medidas e fazer ajustes, as consumidoras tinham seus corpos expostos ao olhar e ao toque dos homens muitas vezes desconhecidos. Apelavam ainda para o ambiente perigoso dos ateliês e lojas dos alfaiates-costureiros, dominado pela presença de mestres e seus aprendizes, além dos muitos comerciantes de tecidos e aviamentos que as frequentavam (Crownston, 2001, p. 50-53).

A situação formal das costureiras foi resolvida em 1675 por um Édito real que formalizou a profissão, transformando-a em uma corporação especializada, registrada no *Parlement* e com proteção real. Sendo beneficiadas pela política de Colbert que buscava registrar e organizar profissões especializadas dos mais diversos setores, o édito das costureiras dispôs não apenas dos trajés que elas poderiam produzir, mas, mais interessante, definiu o trabalho e os produtos produzidos por meio da definição de sexo:

As mestras costureiras terão a faculdade de fazer e vender vestidos de casa, *justaucorps*, mantos, *hongrelines*, camisolas, armações de saias e todos os outros itens com todos os bons materiais para vestir as mulheres e as jovens, com a exceção de espartilhos e caudas de vestidos somente. Em todos os trabalhos que lhes são permitidos executar, elas poderão usar *baleen* e outras coisas que convenham para a feitura e perfeição dos ditos trabalhos. (Statuts... 1675, p. 3)⁴.

As mestras costureiras não poderão empregar para realizar seus trabalhos nenhum companheiro alfaiate, nem os mestres alfaiates nenhuma costureira. Não poderão também as mestras costureiras fazer alguma roupa de homem; a elas será, no entanto, permitido fazer vestidos e todos as outras roupas de crianças de um e de outro sexo, até a idade de oito anos (Statuts... 1675, p. 4)⁵.

⁴ Tradução minha para: "LES MAISTRESSES COUTURIÈRES auront la faculté de faire & vendre des Robbes de Chambre, Justaucorps, Manteaux, Hongrelines, Camisoles, Corps de Jupes, & tous autres Ouvrages de toutes fortes d'Etoffes pour habiller les Femmes & Filles, à la réserve des Corps-de-Robbes & Bas de Robbes seulement. ans tous lesquels Ouvrages qu'il leur est permis de faire elles pourront employer de la Baleine & autres choses qu'il conviendra pour la façon & perfection desdits Ouvrages."

⁵ Tradução minha para: "Les Maîtresses Couturières ne pourront employer pour faire leurs Ouvrages, aucuns Compagnons Tailleurs, ni les Maîtres Tailleurs aucunes Filles Couturières. Ne pourront aussi les Maîtresses Couturieres faire aucuns habits d'Hommes: leur sera néanmoins permis de faire les Robbes, & tous autres habits d'Enfans de l'un & l'autre sexe, jusqu'à l'âge de huit ans."

As mestras costureiras serão obrigadas a fazer bem e adequadamente os trabalhos encomendados ou não encomendados, tudo bem cortado e costurado, de bom tecido, bem e fielmente guarnecido e estofado; para bem dispor, aplicar e embelezar o que for adequado para a sua perfeição [...] (Statuts... 1675, p.7)⁶.

As costureiras que exerciam a profissão em Paris tornaram-se, então, mestras costureiras, parte de uma corporação de ofício que estabelecia o sexo feminino como premissa básica para o pertencimento e produção de peças específicas, também definidas pelo sexo. Elas obtiveram o direito de produzir uma grande variedade de itens de vestuário para outras mulheres e crianças de até oito anos, o que significava uma boa fatia do mercado de consumo de vestimentas. Os itens discriminados no édito, (vestidos formais e de gala, vestidos informais de uso doméstico, saias, casacos e camisolas), ademais, eram as peças centrais das contendidas com os alfaiates-costureiros. Além disso, o édito permitia e afirmava categoricamente que elas poderiam usar o precioso *baleen* (*baleines*)⁷ e todo material necessário para executarem com excelência seu trabalho. Fazer roupas para homens acima de oito anos, todavia, ficava expressamente proibido. Adicionalmente, elas ficavam proibidas também de produzir espartilhos e as armações dos *paniers* e saias, dois dos mais importantes itens que compunham os trajes das mulheres da elite, (sobretudo os exigidos para se frequentar a corte, espaços formais da aristocracia e eventos de gala).

Todavia, o édito não garantia exclusividade de produção de nenhum tipo para as costureiras: elas eram reconhecidas como profissionais organizadas em uma corporação que contava com a autorização da monarquia e com a proteção do rei, porém não detinham o monopólio, tendo somente a *faculdade* de produzir as roupas das mulheres. Isso significava que os alfaiates-costureiros continuavam a produzir as roupas das mulheres, sendo de escolha da cliente procurar um homem ou uma mulher para as confeccionar.

No fim das contas, a peça mais importante que as costureiras podiam produzir eram as saias e os vestidos informais. Na década de 1670 quando o édito foi promulgado, para a aristocracia que frequentava os espaços da corte isso significava o estilo *mantua*, de origem espanhola e popularizado pela rainha Maria Teresa de Áustria (esposa de Luís XIV). O *mantua* servia como padrão para os vestidos denominados *robes deshabilité* usados pelas elites e camadas médias, aristocráticas ou não, em ambientes não formais. Em vez de um corpete e saias cortados separadamente, o estilo pendia dos ombros até o chão, sendo ajustado, apertado e drapeado no corpo da usuária. Com o tempo, o *mantua* passou a ser adaptado em

⁶ Tradução minha para: “Les Maîtresses Couturières seront tenues de faire bien & dûement les Ouvrages commandés ou non commandés, le tout bien coupé & cousu, de bonne étoffe, bien & fidèlement garni & étoffé; de bien mettre, appliquer & enjôliver ce qu’il conviendra pour leur perfection [...]”

⁷ *Baleine* é o termo em francês para se referir ao material na construção das tiras rígidas que davam forma aos espartilhos formais usados pela elite de corte, sobretudo no estilo denominado de *grand-corps*. Em português foi traduzido como barbatana de baleia, possivelmente como tradução do inglês *whalebone* usado para designar o material. O termo barbatana de baleia, e *whalebone*, porém, são empregados erroneamente para referir-se ao *baleen*. O *baleen* é uma estrutura fibrosa formada por fios encontrados no interior da boca de alguns cetáceos, e cuja função é de alimentação por filtragem da água. Ao contrário das barbatanas ou ossos ele é muito fino, leve e maleável, apesar de resistente e rígido quando trançado.

um formato menos apertado, mais plissado e, eventualmente, evoluiu para um vestido aberto sobre uma saia interna contrastante e um corpete. Por ser uma peça única, com um corte mais quadrado e, portanto, mais fácil de fazer, associado a suas muitas costuras frouxas para fazer a forma drapeada, o estilo era menos caro do que os vestidos de duas peças exigidos pela etiqueta da corte. Com o tempo, o *mantua* seria substituído pelo *robe volante* - similar a ele, porém mais decorado e bem mais largo e usado por cima das anáguas, espartilhos, saias e corpetes.

FIGURA 1 - O VESTIDO *MANTUA* ERA O PRINCIPAL ESTILO DE TRAJE FORMAL USADO PELAS MULHERES DA ELITE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVII.



Dame de qualité en manteau
Ce Lut pincé parfaitement Peut charmer insensiblement,
Par des mains qui sont sans pareilles, Plûtost les Cœurs, que les oreilles.

FONTE: Nicolas Bonnart. Recueil des modes de la cour de France, Dame de qualité en manteau, 1682-1685. LACMA. Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/208031>

FIGURA 2 - O ESTILO MANTUA PODIA SER ADAPTADO E SERVIA DE BASE PARA O ESTILO INFORMAL DENOMINADO *DESHABILLÉ*.



FONTE - Jean Dieu de Saint-Jean. *Recueil des modes de la cour de France, Femme de Qualité en déshabillé d'étoffe Siamoise*, 1687. LACMA. Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/208223>

As bases legais de fundação da corporação das costureiras exprimem o desejo da monarquia de regular a produção de bens de vestuário e fazer com que as disputas entre produtores, homens e mulheres, fossem de alguma forma resolvidas. Porém, ao longo das décadas de 1680 e 1690, batalhas legais no *Parlement* entre os representantes legais de cada corporação dominaram o cenário, sobretudo no que dizia respeito a prática de

alfaiates-costureiros invadirem ateliês e recolherem a produção das costureiras quando essas, por sua vez, ultrapassavam as resoluções e produziam itens que não tinham autorização. No começo do século XVIII, ao menos até a década de 1720, as tensões entre os dois grupos não estavam de fato resolvidas. No ano de 1727, por fim, um processo centralizou as contendas por ordem direta de Luís XV (1715-1774) sendo convocados representantes de ambos os lados para que as disputas fossem fechadas.

De um lado os alfaiates acionaram as instâncias legais por meio de argumentos sobre a técnica (*art*) que, em tese, somente eles possuíam para fabricar com a qualidade necessária certas peças do guarda-roupa das mulheres, sobretudo as que empregavam enchimentos rígidos como espartilhos e *paniers*, ou as caudas pregueadas dos vestidos. Por outro lado, as costureiras contrargumentaram via a mobilização de seu sexo. Os apelos delas eram direcionados para que as instâncias legais levassem em consideração que elas formavam “uma comunidade de mulheres e garotas” cujo “trabalho diário nos negócios da moda é o único meio honesto reservado para a sua posição e sexo para a subsistência e necessidades da vida (Mémoire signifié... 1727, p. 84)⁸.”

O processo acabou sendo encerrado favoravelmente aos alfaiates, e somente com a reforma das corporações em 1776 foi que as costureiras puderam fabricar itens como *paniers* e espartilhos estruturados. Todavia, os argumentos gerais empregados no embate foram dados: os homens costureiros fundavam seus argumentos na linguagem das Luzes, apelando para a especialização de suas habilidades de trabalho, enquanto as costureiras empregavam uma retórica relacionada com a função social de seu trabalho, ou seja, com a necessidade do trabalho para sua subsistência, reafirmando questões relacionadas à moral. O pedido por uma divisão baseada no sexo como forma de defesa de sua modéstia e de suas clientes era, todavia, inovador no limite que expunha entendimentos sobre as definições de sexo e papéis de gênero desempenhavam por meio do trabalho de costura, ainda que apoiadas em uma pretensa proteção da moral das mulheres, consumidoras e produtoras.

Ainda que as costureiras não possuíssem *status* social e peso econômico tão elevados quanto as corporações de comerciantes e mercadores de produtos secos, conhecidos como os Seis Corpos⁹, elas tinham um considerável orgulho da profissão que exerciam. O ano de 1675, por exemplo, tornou-se uma data significativa na história de sua identidade coletiva

⁸ Tradução minha para: “une communauté de femmes et de filles” e “Le travail quotidien dans les affaires de la mode est le seul moyen honnête qu’est réservé à leur rang et sexe pour la subsistance et les besoins de la vie.”

⁹ Os Seis Corpos de comerciantes (*les Six Corps de marchands*) representavam a elite de comerciantes de artigos secos e eram a grande força econômica do sistema corporativo desde ao menos o século XV. Eram constituídos pela corporação dos *drapiers*, (vendedores de tecidos os mais variados, tanto para a fabricação de vestimentas como para fabricação de roupas de cama e banho, estofados, revestimentos, cortinas e tapeçarias), merceeiros-boticário, (que vendiam tanto temperos e ervas para uso na cozinha e, também, de uso medicinal, além de perfumes e medicamentos como preparados, elixires, xaropes e poções), *merciers*, (vendedores de aviamentos e produtos de armarinho), forradores, chapeleiros e ourives. Os mestres das respectivas corporações eram os mais ferrenhos defensores do sistema de privilégios e proteções que lhes conferia na prática poder de monopólio sobre áreas chave do mercado de bens de consumo. O horizonte de ação desses indivíduos de elite que formavam de fato a chamada alta burguesia ia desde a estrita divisão do trabalho entre mestres-comerciantes, artesãos e operários até a organização das subcontratações de outras corporações que não integravam os Seis Corpos, passando, mais seriamente a partir do começo do século XVIII, pelo investimento nas manufaturas provinciais e os muitos esforços para controlar a produção manufatureira que os abastecia.

e era festejado anualmente na sede da corporação na rua St. Honoré (Truant, 1996, p. 64). Em 1776, data em que celebravam o centenário da criação de sua corporação, as mestras costureiras certamente não ficaram satisfeitas com os planos do controlador-geral das finanças Jacques Turgot (1774-1776) de abolir todas os corpos e corporações com o objetivo de reformar as artes e ofícios da França. A partir daí elas estavam entre os oponentes mais veementes dos planos de Turgot para suprimir o sistema corporativo.

A defesa de seus privilégios mais uma vez combinou argumentos tradicionais sobre a proteção e a vulnerabilidade das mulheres que trabalhavam no setor, já presentes nas disputas com os alfaiates-costureiros, com uma nova retórica acerca dos direitos das mulheres ao trabalho honesto. Seguindo a ação de grande maioria das corporações, elas escreveram em agosto de 1776 para defender o sistema corporativo, mas o fizeram de maneira estratégica tendo em vista a necessidade de justificar ainda sua existência dentro deste. Dessa forma, as costureiras peticionaram contra as reformas de Turgot de maneira a somar sua história no trabalho de costura às preocupações morais, terminando por fundamentarem seus direitos não em costumes e privilégios, mas antes no reforço das distinções entre os sexos e os trabalhos que cada um deveria desempenhar. Havia, argumentavam as costureiras, responsabilidades e trabalhos específicos para homens e mulheres, trabalhos que deveriam ser guiados pelo direito de trabalho específico conferido à cada sexo (Coffin, 1996, p. 36-39). Embora as costureiras temessem que a visão de Turgot de uma economia de livre comércio lhes roubasse seus privilégios corporativos, elas expressaram, em 1776, seus argumentos na linguagem da vulnerabilidade e da necessidade de proteção. Se a linguagem empregada por elas na petição, como salienta Coffin, empregou uma compreensão de papéis de gênero marcada pela diferença entre talentos e direitos determinados pelo sexo dos trabalhadores e trabalhadoras, a realidade da divisão do trabalho entre homens e mulheres era ainda mais complicada.

De um ponto de vista formal, as costureiras fizeram incursões significativas na produção de vestuário na primeira metade do século XVIII. Com a reorganização em agosto de 1776, após o fracasso da supressão planejada por Turgot, as mulheres com mais de dezoito anos foram autorizadas a adentrarem como membros a corporação de alfaiates, embora lhes fosse negadas posições de chefia e gerência. Mas, os alfaiates também obtiveram ampliações e melhorias em suas áreas de ofício. No mesmo édito de agosto de 1776 ocorreu a fusão com os *fripriers* (vendedores de roupas usadas), competidores tradicionais dos alfaiates. Com isso, o domínio deles sobre as roupas femininas também aumentou, pois açambarcou a compra, venda e reforma de roupas usadas, tanto de homens como de mulheres. As costureiras poderiam, também, realizar reformas nas roupas de suas clientes, mas somente se esse trabalho fosse contratado, sendo proibidas de entrar de fato no mercado de bens de roupas de segunda-mão, definido a partir de 1776 como privilégio da nova corporação que englobava alfaiates e *fripriers*.

Ainda que os argumentos legais dos alfaiates e das costureiras empregassem tópicos distintas (habilidade técnica e utilidade pública para homens *versus* modéstia e vulnerabilidade para as mulheres), ambos se preocupavam em manter sua posição social como trabalhadores especializados e respeitáveis. De certa forma como artesãos distintos da grande massa de trabalhadores não especializados. Ambas as corporações passaram a se sentir ameaçadas pelos avanços no campo da moda, que permitia o surgimento e consolidação de

novas profissões que transitavam dentro e fora da estrutura de trabalho corporativo, como os *lingers/lingères*¹⁰ e as comerciantes de modas (*marchandes de modes*). O mercado era ademais pequeno e concorrido, uma vez que trabalho de fabricação de roupas novas era operações de pequena escala no século XVIII, sendo feito sob medida e concorrendo com arranjos de trocas, empréstimos, reformas e do mercado de peças usadas.

Alfaiates e costureiras conhecidos e bem-sucedidos trabalhavam para a elite de corte e para a realeza, porém a maioria dos trabalhadores do setor eram contratados por uma clientela mais modesta oriunda dos setores médios. Sem grandes investimentos de dinheiro e sem grandes patronos, tanto homens quanto mulheres do setor da costura dependiam exclusivamente de suas habilidades especializadas e do trabalho meticuloso e extenuante de transformar metros de tecidos e aviamentos em roupas, em condições de trabalho insalubres na maioria das vezes. De fato, as propostas vindas da economia liberal somadas ao surgimento e consolidação de novas formas de trabalho relacionadas com a moda eram ameaças mais sérias do que a competição interna baseada na divisão do trabalho e na produção de roupas por sexo.

As comerciantes de modas (marchandes de modes)

Na segunda metade do século XVIII um grupo de mercadoras passou a emergir em Paris como proeminentes criadoras e vendedoras de tendências de vestir. Elas eram conhecidas como *marchandes de modes*, literalmente mercadoras de modas, mas também como *mercières en modes*, *marchandes de frivolités* (mercadoras de frivolidades), *faiseuses de modes* (fazedoras de modas) e *enjoliveuses des robes* (embelezadoras de vestidos) em algumas fontes. Elas realizavam uma grande variedade de tarefas que também eram executadas pelas costureiras, mercadoras de linhos e roupas de baixo (*lingères*), cabeleireiros e peruqueiros, tais como acabamentos estilizados de peças específicas, decoração engenhosas de chapéus e toucados com plumas e flores artificiais, venda de mangas e colarinhos de renda, fitas e laços, além da produção de itens pré-fabricados, como lenços, xales e fichus.

Ainda que antes da década de 1770, essas comerciantes só decorassem os vestidos e saias das mulheres, deixando o trabalho de cortar e costurar para as costureiras e alfaiates, elas passaram a eclipsar ambos na criação de novas tendências a serem seguidas e trajes inovadores capazes de garantir distinção à usuária. Em um período de rápida sucessão de formas e estilos, marcado pelos rearranjos criativos de peças e embelezamentos, mas capazes de transmitir complexas mensagens sociais, elas se tornaram as criadoras da moda (*la mode*). Para Louis Sébastien Mercier:

¹⁰ Formalmente eram apenas comerciantes de tecidos de linho e musselina branca ou de uma única cor, mas adicionalmente e de maneira autônoma e sem regulamentação passaram a criar peças com esses materiais, concorrendo diretamente com as corporações dos alfaiates e das costureiras. Adicionalmente, e de maneira mais polêmicas, passaram a produzir, para homens e mulheres, peças cada vez mais específicas para serem usadas como roupa de baixo ou roupa íntima (daí o nome *lingèrie*).

As comerciantes de modas têm na imaginação recursos inesgotáveis para variar o gosto do traje: deveria existir um jornal feito expressamente para relatar todos estes ajustes variados, que mudam não somente para a corte, para a cidade ou para o campo, mas também para o *salon*, o *cabinet*, o *boudoir* e *chaises longues*. As mercadoras de modas são mulheres artistas que estão tão acima das fazedoras de chapéus [*monteuses de bonnets*], como Voltaire está acima de *Maisonneuve*. As costureiras que cortam e costuram todas as peças de roupas das mulheres, e os alfaiates que fazem os espartilhos e corpetes, são os pedreiros do edifício; mas, a comerciante de modas, ao criar os acessórios, ao imprimir a graça, ao dar uma feliz dobra, é o arquiteto e o decorador por excelência (Mercier, vol IX, p. 217-218)¹¹.

Em teoria, elas, como os comerciantes de tecidos, vendiam produtos ao invés de os produzir; na prática, porém, elas fabricavam uma variedade de peças, e não só acessórios, mas peças que poderiam ser classificadas como de vestuário, como mantos e capas. Mais importante, por volta de 1770 elas já haviam se consolidado como as únicas criadoras do traje especial chamado de *grand habit de cour* exigido das aristocratas em sua apresentação formal, nas cerimônias e ocasiões solenes da corte e em eventos de gala. Não que elas de fato fabricassem as complicadas peças que formavam o traje - o espartilho rígido feito de tiras de *baleen*, o corpete com laços e rendas de fios de ouro e prata, as saias armadas com *paniers* rígidos, a cauda com pregas do ombro até o chão, as mangas de camadas de renda pendentes... todos esses itens exigiam trabalho altamente especializado para o qual era necessário anos de treinamento e registro no sistema de corporações e comunidades de comércio e de ofício. Os alfaiates fabricavam os espartilhos especiais com *balleen* (chamados de *corps* ou *grand corps*) e os *paniers* armados chamados de *bas de robes*, enquanto as costureiras faziam as saias (*jupes*) e corpete triangular (*pièce de stomach*). As comerciantes de modas, todavia, haviam se consolidado como as profissionais intermediárias, como as responsáveis por “montar” o *grand habit*, ou seja, adquirir as muitas peças e compor o traje, ou seja, arrumá-lo e o embelezar de maneira estilizada e escolher toda sorte de acessórios; tudo de uma maneira que fosse, sobretudo, considerada *à la mode*, com capacidade de garantir a distinção e o sucesso da usuária no interior da sociedade de corte.

¹¹Tradução minha para: “Les marchandes de modes ont dans l’imagination des ressources inépuisables pour varier le goût de la parure: un journal fait exprès rend compte de tous ces ajustemens variés, qui changeant non-seulement pour la Cour, la ville ou la campagne, mais encore pour le sallon, le cabinet, le boudoir, les chaises longues. Les marchandes de modes sont des femmes artistes qui ont autant au-dessus des monteuses de bonnets, que Voltaire est au-dessus de *Maisonneuve*. Les couturières qui taillent & cousent toutes les pièces de l’habillement des femmes, & les tailleurs qui font les corps & les corsets, sont les maçons de l’édifice; mais la marchande de modes, en créant les accessoires, en imprimant la grace, en donnant le pli heureux, est l’architecte & le décorateur par excellence.”

Em relação ao traje de corte, a mercadoria mais visível que as mercadoras ofertavam, o *Dictionnaire raisonné* definiu:

O traje de corte ou *grand habit* consiste em um espartilho fechado, cheio de *baleen*, e de um vestido aberto [*bas de robe*] e saia; o espartilho é revestido do mesmo tecido do vestido aberto e da saia: o alfaiate constrói o espartilho e o vestido aberto, a costureira faz a saia, e a comerciante de modas lhe adiciona os pompons e adornos. No dia que uma dama é apresentada à corte, seu espartilho, seu vestido aberto e sua saia devem ser negros, mais todos os adornos são em renda de tela; todo o antebraço, exceto na parte de cima próximo aos ombros onde o preto da manga aparece, é recoberto de dois punhos de renda branca, uma por baixo da outra até o cotovelo; por baixo do punho de renda mais embaixo coloca-se um bracelete negro formado de pompons; toda a volta da parte superior do corpo é coberta com um todo de tiras de renda branca, sobre a qual se coloca uma gola plissada [*palatine*] negra, alongada, ornada com pompons que descem do colo e que acompanham a frente do espartilho até a cintura. A saia e o espartilho são também ornados de pompons feitos com renda de tela ou com renda de ouro.

No dia seguinte da apresentação porta-se um traje similar ao primeiro, exceto que tudo que era negro muda para tecidos de cor ou de ouro. Esse é o *grand habit* para as cerimônias da corte. Quando uma dama não pode mais suportar um espartilho, lhe é permitido colocar um corpete, e por cima uma mantilha. Dessa forma suprime-se os punhos de cima, pois eles não aparecem¹² (Macquer; Jaubert. *Dictionnaire raisonné...* vol. 3, p. 91-92).

Ao incluir a descrição do traje de corte no verbete comerciantes de modas, como uma seção sobre as principais mercadorias vendidas por elas, o *Dictionnaire* expôs a ligação e a familiaridade dessas trabalhadoras com o estilo exigido e adotado quase que como um uniforme pelas aristocratas em suas apresentações e nas cerimônias de Versalhes. Ainda

¹²Tradução minha para: “L’habit de cour ou le grand habit consiste en un corps fermé, plein de baleines, & un bas de robe ; le corps se couvre de la même étoffe que le bas de robe et le jupon : le tailleur construit le corps & le bas de robe, la couturière fait le jupon, & la marchande de modes y ajoute les pompons & les agréments. Le jour qu’une dame est présentée à la cour, son corps, son bas de corps & son jupon doivent être noirs, mais tous les agréments sont en dentelle à rézeau ; tout l’avant-bras, excepté le haut vers la pointe de l’épaule où le noir de la manche paroît, est entouré de deux manchettes de dentelle blanche, au-dessus l’une de l’autre jusqu’au coude ; au-dessous de la manchette d’en bas on place un bracelet noire formé de pompons ; tout le tour du haut du corps se borde d’un tout de gorge de dentelle blanche, sur lequel on met une palatine noire, étroite, ornée de pompons, qui descend du col, & qui accompagne le devant du corps jusqu’à la ceinture. Le jupon & le corps sont aussi ornés de pompons faits avec du rézeau ou de la dentelle d’or. Le lendemain du jour de la présentation, on se pare d’un habit semblable au premier, excepté que tout ce qui étoit noir se change en étoffes de couleur ou d’or. C’est là le grand habit pour les cérémonies de la cour. Lorsqu’une dame ne peut point endurer un corps, il lui est permis de mettre un corset, & par-dessus une mantille. Pour lors on supprime la manchette d’en haut, parce qu’elle ne paroîtroit pas.”

que não fabricassem cada peça que formava o traje, essas eram prerrogativas dos alfaiates e costureiras, como bem salienta o texto, eram elas que compunham e adornavam o conjunto. A descrição do traje se detém mais nos ornamentos e arranjos costumeiros, (como a renda nos punhos e no espartilho, o tipo e cor do tecido e as decorações com pompons), do que na forma geral do traje. De fato, o conjunto era bem simples na sua construção, ainda que muito custoso pelo emprego de muitos materiais de luxo, sendo composto por um espartilho com mangas, punhos pendentes e uma espécie de vestido aberto por cima da saia. A exigência estilística da distinção, o que diferenciava um traje do outro e distinguia sua usuária, era justamente a disposição engenhosa das decorações empregadas. E esse ponto era domínio incontestado das comerciantes de modas, que, sensíveis às oscilações das tendências, escolhiam o tecido (normalmente tafetá ou cetim), o padrão desse e da renda, assim como as formas e ajustes dos acessórios e aviamentos por cima da saia e do corpete. Tudo era um indicativo da habilidade dessas trabalhadoras em jogar com a sutil cultura das aparências, sendo capazes de conjugar e materializar em um único traje, usado em momentos formais e solenes, tanto os signos tradicionais da dominação da aristocracia com os imperativos flutuantes do considerado *à la mode*.

Ainda que a elaboração dos complicados trajes de gala e de corte e suas muitas variações pudessem manter as comerciantes de modas e seus intermediários empregados e ocupados por dias, havia um número limitado de mulheres da elite aristocrática que podiam e deveriam usar o traje. Havia, todavia, um mercado mais abrangente para os chamados de *habillements de tête*, ou seja, toucados, chapéus, toucas, barretes, *aigrettes* e penteados elaborados. Esse mercado incluía tanto as aristocratas de alto estrato (que frequentavam a corte), como de médio e baixo extrato (pertencentes a nobreza de toga) e, também, uma camada média de origem burguesa (esposas de mestres de corporações e de mercadores bem-sucedidos, de funcionários públicos, de letrados, etc.). Começando no final da década de 1770, após a chegada de Luís XVI ao trono e a proeminência de Maria Antonieta em ditar o tom da corte e das tendências a serem seguidas na corte e no *beau monde* parisiense, os *habillements de têtes* passaram a ficar cada vez mais elaborados. O estilo denominado *pouf*, nessa direção, foi a tendência mais exagerada e visível. Esse estilo de penteado/tocado era tópic, temporário e espirituoso, sendo assim simbólico do novo papel desempenhado pelas aparências. Era um arranjo confeccionado para mudar frequentemente, e sair de moda mais rapidamente ainda. Na sua primeira aparição em Versalhes, em abril de 1774, durante os últimos dias do reinado de Luís XV, ele era uma forma de expressão pessoal e íntima, ligada aos sentimentos das usuárias. Era um penteado altíssimo, com armações de arame que sustentavam o próprio cabelo e muitos apliques de cabelo humano ou crina de cavalo, no qual a usuária introduzia representações das pessoas ou objetos que amava (retrato em miniatura de sua filha, de sua mãe, miniaturas de seus canários, cães, etc.).

FIGURA 3 - NA DÉCADA DE 1770 AS COMERCIANTES DE MODA HAVIAM SE CONSOLIDADO COMO AS PROFISSIONAIS RESPONSÁVEIS POR “MONTAR” O ULTRA DECORADO GRAND HABIT DE COUR (TRAJE OFICIAL DE CORTE EXIGIDO DAS MULHERES).



FONTE – Pierre Thomas LeClerc. 1781. *Galerie des Modes et Costumes Français*, 36e Cahier des Costumes Français, 28e Suite d'Habillemens à la mod. Museum of Fine Arts Boston. Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/351613/preparatory-drawing-for-galerie-des-modes-et-costumes-franc?ctx=87c8ebaa-3b3a-4dab-8fef-e3f7471be8bd&idx=11>

FIGURA 4 - O GRAND HABIT DE COUR E O ESTILO DE PENTEADO E TOUCADO CHAMADO *POUF*.



FONTE: Pierre Thomas LeClerc. 1778. Habit de Cour de satin cerise. *Gallerie des Modes et Costumes Français*, 14e Cahier des Costumes Français, 8e. Suite d'Habillemens à la Mode. Museum of Fine Arts Boston. Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/312629>

De acordo com suas criadoras, essas criações fantásticas de cabelos, crina, pomadas, talco, miniaturas, fitas, laços, joias, flores, plumas e tudo que estivesse às mãos era o ápice do engenho de seu afazer. Para os críticos, porém, os *poufs* revelavam o extremo mais altos (por vezes literalmente) dos excessos da frivolidade, tanto das comerciantes, quanto da aristocracia de corte como do próprio campo da moda que ia sendo consolidado em Paris. Em meados da década de 1780, os estilos de penteados das mulheres voltaram a ficar mais baixos e mais laterais, mas ainda contavam com toucados elaborados feitos com faixas de tecido, fitas, laços e plumas para serem considerados à la mode. No mesmo período as co-

merciantes de moda começaram a produzir, também, chapéus de abas largas feito de palha dourada e feltro, impulsionadas pela tendência adotada por Maria Antonieta em seu retiro do Petit Trianon. Ainda seguindo o patrocínio e diretivas da rainha, o traje denominado *chemise à la reine* ou *robe en chemise* foi adotado por ela e por suas amigas como espécie de uniforme no Petit Trianon e no Palácio de St. Cloud. O vestido despojado, que emulava uma fantasia de simplicidade campestre, foi o centro da polêmica da exibição Salon du Louvre da Academia real de pintura quando Maria Antonieta foi retratada usando-o. O centro das críticas direcionadas ao traje retratado sob o corpo da rainha foram de cunho moral, salientando sua imodéstia por ter sido interpretado por alguns críticos como sendo similar aos camisões usados como roupa de baixo. Ao mesmo tempo uniu-se a isso críticas de cunho social advindas das ansiedades da elite sobre a suavização dos símbolos de distinção social, uma vez que o estilo era simples, não tendo nenhum signo aparente da ostentação de luxo típico dos trajes distintivos da aristocracia e realeza. Afinal ele era feito de fina musselina branca adornado com faixas e cintos na cintura e complementado por xales e capas leves, o que o tornava uma opção barata de traje estiloso e cuja forma e significados não seguiam de maneira nenhuma o esperado de uma rainha da França (Cf.: Goebel, 2020).

FIGURA 5 – O POLÊMICO RETRATO DA RAINHA MARIA ANTONIETA COM UM VESTIDO DENOMINADO *ROBE EN CHEMISE* CAUSOU POLEMICA AO SER EXIBIDO NO SALÃO DO LOUVRE DE 1783.



FONTE - Elisabeth Vigée LeBrun. *La Reine en gaulle*. 1783. Metropolitan Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656930>

Se para os historiadores até hoje as origens das comerciantes de modas são obscuras, o mesmo já era dito pelos observadores e comentaristas do século XVIII. Deixando de lado a busca impossível por uma origem, os parisienses da segunda metade do século XVIII estavam cientes de que as tendas, lojas e boutiques das comerciantes de modas floresciam em sua cidade e o que elas ofereciam. Como Philippe Macquer e o abade Jaubert sintetizaram criticamente na versão expandida e comentada de 1773 do *Dictionnaire raisonné des arts et métiers*:

Comerciante de moda: é aquela que monta e guarnece os penteados, a qual, conforme a moda do dia, costura e arranja nos vestidos e saias os embelezamentos que consistem em gazes, fitas, telas, tecidos recortados, peles, etc.; as que se ocupam principalmente de variar a forma desses ornamentos por satisfazer o gosto dos escravos da moda. É impossível dar uma época fixa a essa arte. Tudo que pode-se dizer, é que a moda sendo o costume ou a maneira de se vestir e de se ajustar à tudo que serve aos ornamentos e ao luxo, a vontade de agradar, acompanhada das riquezas, deu nascimento a essa frivolidade do espírito de onde saem muitos ramos do comércio (Macquer; Jaubert, 1773, vol. 3, p. 90).

Ao mesmo tempo que salienta a impossibilidade de datar a origem, os autores realizam uma crítica contundente ao próprio campo da moda e suas capitãs. O *Dictionnaire raisonné* vincula, para isso, a tópica da frivolidade às muitas e rápidas mudanças de estilos, aparentemente sem sentidos mais profundos e sem respeito pela tradição. Mais diretamente ele diferencia as comerciantes de modas das costureiras, chamando a atenção já em 1773 que as primeiras já passavam a produzir algumas peças de vestuário:

Embora essas Comerciantes não sejam costureiras em título, elas fazem, contudo, roupas de verdade, como os *manteles*, a *pelisse*, o traje de corte e a mantilha, e principalmente o que se chama penteados *bonnets montés [poufs]* (Macquer; Jaubert, 1773, vol. 3, p. 90-91)¹³.

Ainda que na segunda metade do século XVIII houvesse especulações sobre sua ascensão profissional, seja com os mercadores de tecidos e aviamentos, seja com os vendedores de linho ou com as costureiras, o fato é que existiam mulheres que trabalhavam executando as tarefas descritas acima, sem nenhum vínculo corporativo e que se intitulavam comerciantes de modas. François de Garsault no manual *L'art du tailleur* é enfático nesse ponto:

¹³ Tradução minha para: “Marchande de mode. C’est celle qui monte & garni les coeuvres, & qui, conformément à la mode du jour, coud & arrange aux robes & jupes les agréments qui consistent en gazes, rubans, rézeaux, étoffes découpées, fourrures, &c. & qui s’occupe principalement à varier la forme de ces ornements pour satisfaire le goût des esclaves de la mode. Il n’est pas possible de donner une époque fixe à cet art. Tout ce qu’on peut dire, c’est que la mode étant la coutume ou la manière de s’habiller & de s’ajuster dans tout ce qui sert à la parure & au luxe, l’envie de plaire, accompagné des richesses, a donné naissance a cette frivolité de l’esprit, d’où sont sorties plusieurs branches de commerce.” “Quoique ces Marchandes ne soient point couturières en titre, elles font cependant des véritables vêtements, comme le mantelets, la pelisse, l’habit de cour & la mantille, & principalement ce qu’on nomme coeuvres en bonnets montés.”

Não colocaremos aqui entre as Artes que trabalham com os trajes a Comerciante de Moda, uma vez que estas mulheres não se encontram na posse de construir algum tipo [de trajes], os quais, naturalmente, deviam ser do distrito da costura: elas não são de nenhum corpo de ofício e trabalham somente à sombra de seus maridos que, por lhes dar tal possibilidade, devem ser dos corpos de mercadores de tecidos e aviamentos [*Marchands Merciers*]; elas mesmas chamam o que fazem de *um talento*, e esse talento consiste principalmente em montar e guarnecer os penteados, os vestidos, as saias, e etc., o que significa cortar e arranjar seguindo a moda diária dos embelezamentos que as damas e elas imaginam perpetuamente (Garsault, 1769, p. 54)¹⁴.

Macquer e Jaubert concordam com Garsault em relação a isso ao afirmarem também que ainda que elas não pertencessem a nenhuma corporação, elas podiam autodenominarem-se assim caso fossem casadas com um mercador de tecidos e aviamentos.

A especulação sobre a condição de reconhecimento formal do trabalho e do *status* dessas profissionais foi, de qualquer forma, resolvida em agosto de 1776, com o édito real que reinstaurou os corpos e corporações de ofício e afazeres. Juntamente com as produtoras de plumas (*plumassières*) e flores artificiais (*fleuristes*), elas tiveram sua profissão reconhecida e formalizada como uma das quarenta e quatro comunidades de ofícios.¹⁵ Com isso, adquiriram não apenas reconhecimento formal, mas direitos de organização interna, com definições de cargos e chefias, treinamento, além do pagamento de taxas formais à monarquia em troca do monopólio de somente seus membros poderem executar suas tarefas. Mais significativamente, o Édito de Agosto fez ouvir as disputas relacionadas aos embates de regulamentação e distinção do trabalho homens e mulheres. Tais conflitos estouravam desde o começo do século no interior de diversos corpos e corporações e entre algumas delas, não somente nos do campo da moda como no caso das costureiras e dos alfaiates. Nesse sentido, ele definiu algumas das quarenta e quatro comunidades como sendo exclusivamente femininas, entre elas a das comerciantes de moda.

De acordo com o artigo X:

As meninas e mulheres serão admitidas e recebidas nos referidos corpos e comunidades do seu sexo, pagando da mesma forma os direitos fixados na referida tarifa, sem que, no entanto, possam, nas comunidades de homens, ser admitidas em qualquer assembléia, nem exercer qualquer das funções: os homens não poderão ser admitidos igualmente nas assembléias, nem exercer qualquer cargo nas comunidades de mulheres (Édit... d'Août 1776, p. 5-6)¹⁶.

¹⁴Tradução minha para: "On ne placeroit pas ici parmi les Arts qui travaillent aux vêtements, la Marchande de Modes, si ces femmes ne s'étoit mises en possession d'en construire quelque-uns, qui aroient dû naturellement être du district de la Couturière : elles ne sont d'aucun corps de Métier, & ne travaillent qu'à l'ombre de leurs maris, qui, pour leur donner cette faculté, doivent être du corps des Marchands Merciers; elles appellent elles-mêmes ce qu'elles font *un talent*, & ce talent consiste principalement à monter & garnir les coiffures, les robes, les jupes, &c. c'est-à-dire, à y coudre & arranger suivant la mode journaliere les agréments que les Dames & eles imaginent perpétuellement."

¹⁵Comunidade é o termo que aparece no Édito de agosto de 1776, substituindo o termo corporação.

¹⁶Tradução minha para: "Les filles & femmes seront admises & reçues dans lesdits corps & communautés de leur sexe, en payant pareillement les droits fixés par ledit tarif, sans cependant qu'elles puissent, dans les communautés d'hommes, être admises à aucune assemblée, ni exercer aucune des charges : les hommes ne pourront pareillement être admis aux assemblées, ni exercer aucunes charges dans les communautés de femmes."

A feminização do campo da moda

Do trabalho mais técnico e tradicional das mestras costureiras ao mais criativo e moderno das comerciantes de modas, havia ainda uma multiplicidade de outras mulheres que trabalhavam no campo da moda parisiense como vendedoras de tecidos de linho e musselina branca, bordadeiras, rendeiras, fabricantes de plumas e flores artificiais, chapeleiras, trançadoras de palha. Adicionalmente, o trabalho feminino não tão especializado de ajudantes e vendedoras era essencial para o desenvolvimento de tais atividades. De um lado, as mulheres passaram a ser atraídas para tais trabalhos pela alta demanda dos negócios da moda, em expansão, desenvolvimento e rápida transformação na segunda metade do século XVIII, por mão de obra barata e flexível empregada em um mercado instável. Por outro lado, elas eram levadas a aceitar esses trabalhos mal remunerados, incertos e realizado em condições precárias pelo espectro sempre presente da miséria e da fome.

Na sociedade extremamente desigual do regime Bourbon, marcado por guerras, sistêmicas crises econômicas e inchamento urbano, as mulheres formavam a maior parte da massa de pobres (Hufton, 1974, p. 15). Havia de fato poucas oportunidades para que uma mulher pudesse realizar um trabalho que não fosse altamente extenuante como lavadeiras, quaradoras, carregadoras de água, empregadas domésticas diaristas, limpadoras de latrinas, criadoras de porcos ou feirantes. Os afazeres da moda, dessa forma, significavam uma alternativa ou, ao menos, um completo na renda precária que poderiam conseguir gerar (Hufton, 1975, p. 15). A prostituição era por vezes a única opção à fome e à indigência (Hufton, 1974, p. 308). As oportunidades ainda assim eram poucas de conseguirem se tornar mestras artesãs ou mercadoras vinculadas a alguma corporação ou comunidade de ofício, ainda mais em um campo que se ia se tornando cada vez mais competitivo como o da moda.

O aumento no número de mulheres envolvidas nos negócios da moda aliado à profissionalização formal e reconhecimento institucional não explica por si só a percepção dos contemporâneos do perigo de feminização do campo de moda. Tão pouco o entendimento de que a moda ao ter sido feminizada estaria feminizando toda a sociedade, preocupação e ansiedade generalizada de todos os críticos do regime Bourbon nos anos que antecederam o eclodir da Revolução em 1789, incluindo setores monarquistas. Porém, em conjunto com os conflitos oriundos das transformações e demandas de expansão do papel de gênero legítimo que as mulheres deveriam desempenhar podemos por meio das especificidades do campo da moda ter uma visão mais clara do quadro geral das questões relacionadas à presença e atuação das mulheres no período.

Como campo catalisador das demandas das mulheres por maior participação e autonomia de trabalho e ação social, o campo da moda serviu como espaço específico de embates sobre a “questão feminina” do final do século XVIII. De fato, houve uma alteração significativa no campo não apenas referente a expansão do número de mulheres que trabalhavam nele. Essa alteração foi mais profunda justamente por ter mudado os papéis que as mulheres ocupavam, do patrocínio e consumo imediato da elite aristocrática (personificada por Maria Antonieta e seu *entourage*) e criação de tendências e manejo dos estilos (pelas comerciantes de modas) até a fabricação das roupas (realizada pelas mestras costureiras). Ao menos de maneira aparente, pela primeira vez, mulheres criavam, não apenas itens de

roupas, mas também tendências e estilos inovadores, para mulheres com o patrocínio e consumo de outras mulheres. Complementarmente, seguindo a expansão do campo e um certo barateamento na produção, mulheres de grupos mais variados passaram a consumir mais artigos de vestimenta. Prova disso é o aumento significativo do guarda-roupa geral das mulheres ao longo do século XVIII, que ultrapassou em muito o volume do guarda-roupa dos homens (Roche, 2007, p. 27-30).

Todas essas questões acumularam-se nas disputas culturais e institucionais sobre o “direito de vestir as mulheres”. A percepção final de muitos dos contemporâneos foi a de que a produção de roupas era um trabalho particularmente apropriado para as mulheres. Os fatores culturais que levaram a isso são, talvez, mais difíceis de explicar do que os fatores econômicos, pois eles envolvem importantes redefinições e reconstruções das noções de masculinidade e feminilidade, além do próprio significado do trabalho de homens e mulheres. Os primeiros estatutos de 1675 que regulavam a corporação das mestras costureiras alegavam que as mulheres deveriam ser autorizadas a praticar costura devido a modéstia feminina que exigia a opção de as mulheres poderem ser vestidas por um membro do próprio sexo. Tal raciocínio de ordem moral, fixado por tópicos modelares, permaneceu um elemento importante na retórica das costureiras ao longo de todo o século XVIII, sendo mobilizado por diversos outros grupos de mulheres trabalhadoras do campo da moda, incluindo as comerciantes de modas. Mas, cada vez mais ao longo do século o principal argumento para o acesso das mulheres no trabalho de criação, mobilizado por costureiras e, também, por observadores externos, foi o de que a costura proporcionaria às mulheres uma maneira honrosa de ganhar o seu sustento.

De maneira modelar, seguindo as tópicas retóricas da moral recriada pelas Luzes, Rousseau afirmou, já em 1762:

Dê a um homem um ofício que convenha a seu sexo, e a um jovem um ofício que convenha a sua idade: toda profissão sedentária e doméstica, que efemina e amolece o corpo, não o agrada e nem lhe convém. Nunca um jovem rapaz aspira por si mesmo ser um alfaiate; é preciso arte para executar esta profissão de mulheres, o sexo para o qual ele não foi feito. A agulha e a espada não podem ser manuseadas pelas mesmas mãos. Se eu fosse soberano, só permitia costuras e os trabalhos de agulha a mulheres e coxos, reduzidas a ocuparem-se como elas (Rousseau, 2009, p. 206).¹⁷

Seguindo a proposta filosófica de natureza como dado observável que deveria ser aplicada no entendimento dos indivíduos e das características que os compunha, ele é taxativo sobre a relação dos homens com as aparências: a costura não é para os homens, os

¹⁷ Tradução minha para: “Donnez à l’homme un métier qui convienne à son sexe, et au jeune homme un métier qui convienne à son âge : toute profession sédentaire et casanière, qui effémine et ramollit le corps, ne lui plaît ni ne lui convient. Jamais jeune garçon n’aspire de lui-même à être tailleur ; il faut de l’art pour porter à ce métier de femmes le sexe pour lequel il n’est pas fait. Jamais jeune garçon n’aspire de lui-même à être tailleur ; il faut de l’art pour porter à ce métier de femmes, le sexe pour lequel il n’est pas fait. L’aiguille et l’épée ne sauraient être maniées par les mêmes mains. Si j’étais souverain, je ne permettrais la couture et les métiers à l’aiguille qu’aux femmes et aux boiteux réduits à s’occuper comme elles.”

ofícios relacionados a produção de roupas não estão de acordo com a natureza do sexo dos homens, sendo trabalho de mulher.

Mercier de forma similar expôs a situação apoiado na mesma concepção de natureza formativa dos sexos como dado real e observável:

Como ninguém se interessa mais do que eu pela felicidade das mulheres trabalhadoras, acredito que é necessário entregar a elas todos os trabalhos que lhes pertence. Não é ridículo ver homens cabeleireiros de mulheres, homens que tomam a agulha, que manejam o tear, que são mercadores de roupas de baixo ou comerciantes de modas e que usurpam a vida sedentária das mulheres? Enquanto estas despojadas das artes que poderiam exercer, por não poderem sustentar suas vidas, são obrigadas a se submeter a trabalhos penáveis ou de se abandonarem a prostituição? É um vício imperdoável em qualquer governo, permitir que tantos homens se tornem mulheres *par état* e tantas mulheres [tornem-se] nada. Você está faminto de riquezas, você está ocupado apenas transformando tudo em ouro, e permite que tantos milhões de braços fiquem ocupados batendo vento. Sim, fico vermelho pela espécie humana, quando vejo de todos os lados, que pelo desprezo ao nome de homem, seres fortes e robustos invadam covardemente os estados que a natureza tem especialmente destinado a pessoas do sexo [feminino]. Todos os que estão envolvidos na administração, devem reprimir juntos esses abusos vergonhosos, com os quais se familiarizaram, e defender com mais cuidado o domínio que a natureza atribuiu às mulheres. Deve-se condenar todos os homens que se esquecem dessa forma, todos esses cabeleireiros, esses comerciantes de modas, esses alfaiates de espartilhos, esses fiadores de lã, esses comerciantes de *darioles*, etc., etc. de carregar roupas de mulher (Mercier, 1788, p. 177-78)¹⁸.

Mercier, que acompanhava com cuidado o campo da moda, é crítico de uma maneira dúbia, ainda que inegavelmente moralizante, à organização do campo da moda. Ao mesmo tempo, ele ecoa as ansiedades morais generalizadas de que o setor estaria ou ao menos teria capacidade para feminizar os homens. Todavia ele não enxerga esse perigo no domínio das

¹⁸Tradução minha para: “Comme personne ne s’intéresse plus que moi au bonheur de ces femmes laborieuses, je crois qu’il faudroit leur rendre tous les métiers qui leur appartiennent. N’est-il pas ridicule de voir des coëffeurs de femmes, des hommes qui tirent l’aiguille, manient la navette, qui sont marchands de linge & de modes, & qui usurpent la vie sédentaire des femmes ? Tandis que celles-ci dépossédés des arts qu’elles pourroient exercer, faute de pouvoir soutenir leur vie, sont obligées de se livrer à des travaux pénibles, ou de s’abandonner à la prostitution ? C’est un vice imperdonable dans tout gouvernement, de permettre que tant d’hommes deviennent femmes par état, & tant de femmes, rien. Vous êtes affamé de richesses, vous n’êtes occupé que de changer tout en or, & vous permettez que tant de million de bras soient occupés à battre le vent. Oui, j’en rougis pour l’espèce humaine, lorsque je vois de toutes parts, qu’au mépris du nom d’homme, des êtres forts & robusts evahissent lâchement des états que la nature a particulièrement destinés aux personnes du sexe. Tous ceux qui ont part à l’administration, devoit réprimer de concert des abus honteux, avec lesquels on se familiarise, & défendre avec plus de soin le domaine que la nature a assigné aux femmes. On devoit condamner tous les hommes qui s’oublent ainsi, tous ces coëffeurs, ces marchands de modes, ces tailleurs de corps, ces fileurs de laine, ces marchands de *darioles* &c, &c. à porter des habillemens de femme.”

mulheres no setor, argumento amplamente mobilizado em tratados morais. Ao contrário, para ele tal perigo residia na organização anterior, ou seja, no domínio dos homens sobre áreas de trabalho que ele enxerga como sendo de natureza feminina. Ao empregar a teoria da natureza distinta dos dois sexos, típica da consolidação das Luzes, Mercier acaba por defender o direito das mulheres de vestir mulheres, e, sobretudo, das mulheres, por sua natureza, estarem envolvidas com os negócios da moda e com os trabalhos de agulha. Por fim, a crítica mais contundente de Mercier é aos homens que deixam sua natureza de lado e invadem trabalhos que são mais apropriados para as mulheres, deixando-as assim em situações vulneráveis. Os trabalhos de costura, criação de tendências de vestir e similares são, assim, definidos como sendo de e para mulheres, sua execução sendo capaz de diminuir os homens e fazê-los esquecer de sua condição natural.

A percebida afetação, de aparências e comportamentos, de mercadores de modas, alfaiates-costureiros e cabeleireiros-peruqueiros não era apenas produto da equação realizada por muitos observadores sobre a atuação crescente e dominante das mulheres na produção de peças de vestimentas e de tendências. Algo mais parecia estar em jogo nos comentários, sintetizados por Rousseau e Mercier. O que fica exposto não é somente que homens tivessem se envolvido e naturalizado seu envolvimento em ofícios que produziam peças para mulheres, mas, em conjunto, o entendimento desse tipo de trabalho como não mais adequado para eles. Ao passo que a costura e outros trabalhos do campo da moda passaram a ser defendidos como adequados e até mesmo moralmente benéficos para as mulheres, eles foram sendo considerados como uma força que degenerava a natureza dos homens, como um ato que se desviava da natureza de seu sexo, rebaixando-os. E esse rebaixamento advinha justamente da execução de trabalhos que eram considerados como mais adequados para as mulheres, ou seja, para os autores, ao executá-los os homens se rebaixavam e se tornavam próximos das mulheres, o que ia contra sua natureza dominante. De maneira complementar, no mesmo passo, passou-se a postular que “trabalhos de homem” eram inapropriados para as mulheres.

Da mesma forma que horrorizava Mercier ver homens trabalhando como mercadores de modas, ele ficava escandalizado ao ver mulheres trabalhando nas ruas, como verdureiras, estripando e desossando porcos e galinhas, carregando e descarregando caixas nos muitos embarcadouros ao longo do Sena ou arrastando baldes pesados de água das fontes.

Vê-se homens que são *marchands de modes*, de linho [e roupas de baixo], de gazes, de musselina, de flores artificiais, enquanto as mulheres são vendedoras de [carne] de bois e porcos; outras são atreladas a pequenas charretes [para puxar carga]; outras por fim são carregadoras de água. Uma mulher carregadora de água sobre o duro pavimento de Paris! Nada é mais chocante. Vi uma jovem cujo seio era esmagado pela alça [do balde de carregar água]. Sofre-se ao ver uma mulher infeliz a esse ponto (Mercier, 1788, vol. X, p. 173)¹⁹.

¹⁹ Tradução minha para: “On voit des hommes qui sont marchands de modes, de linge, de gazes, de mous-seline, de fleurs artificielles, tandis que les femmes sont marchandes de boeufs & de porcs; d’autres sont attelées à de petites charettes; d’autres enfin sont porteuses d’eau. Une femme porteuse d’eau sur le dur pavé de Paris ! Rien n’est plus choquant. J’ai vu une jeune fille dont le sein étoit affaissé sous la sangle. On souffre à voir une femme malheureuse à ce point.”

A entrada incontestada das mulheres no campo da moda pode ter sido um ganho real para muitas mulheres trabalhadoras que assim demandavam, todavia havia um outro lado nesse jogo de poder. De maneira ambígua, ao se criar uma área considerada como “aceitável” para as mulheres trabalharem, passou-se a conceber que o direito ao trabalho derivava da natureza dos sexos e por isso poderia ser disposto e controlado. De acordo com a nova visão de mundo e de ordenação social, o trabalho deveria ser idealmente uma fonte de virtudes positivas para os homens, o meio e a própria forma pela qual os trabalhadores honestos podiam expressar suas habilidades específicas e especializadas em público, em nome do bem comum e de seu aprimoramento pessoal. Mas, para os mesmos homens de letras, o trabalho feminino tinha um significado fundamentalmente diferente.

Autores como Mercier e Rousseau enxergavam o potencial e a função do trabalho das mulheres de maneira negativada, ou seja, o trabalho era o que impedia as mulheres de cair na ruína moral e em condições degradantes de vida. Ignora-se assim qualquer aspecto positivado do trabalho feminino no campo da moda - a crescente e dominante presença das mulheres, as demandas por legitimidade de ação social e política, as habilidades altamente especializadas das mestras costureiras e mercadoras de modas de Paris, que geriam suas próprias corporações e lojas, treinavam suas aprendizes, contratavam outras mulheres para trabalhar como assistentes nas lojas e ateliês e que contribuíam para os cofres reais com taxas e impostos. As trabalhadoras do campo da moda, vista por essa ótica, são retratadas como necessitadas de apoio, ajuda e salvação, já estando em desvantagem por uma corrupção do regime monárquico que permitiu que homens adentrassem áreas de trabalho que, pela natureza dos sexos, pertenciam às mulheres. Os trabalhos da agulha eram, então, compreendidos como uma resposta a esse problema. Esse tipo de trabalho, encarado como doméstico e sedentário, poderia livrar as mulheres de ter um fim amargo na prostituição e na miséria. Além de permitir que elas ganhassem seu sustento e continuassem contribuindo para a economia familiar, essas profissões passaram a ser definidas como áreas seguras que deveriam ser reguladas, dispostas e controladas, física e moralmente, pois poderiam salvar as mulheres das muitas mazelas sociais.

Ainda que os conflitos legais específicos dos *affaires de la mode* (negócios da moda) tenham ocorrido no contexto das transformações legais e econômicas que provocaram disputas gerais entre todas as corporações, eles contêm uma retórica específica e disputas próprias. No que concerne a fabricação de peças de vestuário, essas disputas foram marcadas pelo sexo e pelos papéis de gênero: ou seja, por quem detinha o direito de vestir mulheres. Em consonância, a disputa orientou-se em direção ao que significava mulheres trabalharem vestindo outras mulheres. Nesses pontos eles revelam as maneiras pelas quais entendimentos comuns sobre a conexão entre o trabalho das mulheres, seu valor e significado foram transformados a partir do final do século XVII, quando as mulheres entraram pela primeira vez na esfera pública da produção de roupas como costureiras.

A consolidação dos entendimentos sobre esse direito, sobre a visão de que mulheres *deveriam e tinham o direito de vestir* outras mulheres e que poderiam ocupar de *maneira legítima* o centro e a direção do campo da moda, fez-se sentir na reunião dos Estados Gerais, em 1789. Organizadas de maneira formal e profissionalizada, por meio da representação dos deputados do Terceiro Estado, elas se levantaram:

Pedimos que homens não sejam permitidos, sob nenhum pretexto, de exercer negócios que sejam prerrogativo das mulheres - tais como costureiras, marchandes de modes, bordadeiras e daí por diante. Se formos deixadas ao menos com a agulha e a roca, prometemos nunca mais manejar o compasso e a régua. Pedimos, Sire, que a vossa benevolência nos proveja os meios para colocarmos em uso os talentos que a natureza possa ter nos fornecido, apesar dos impedimentos que estão para sempre a ser colocados na nossa educação. (Pétition des femmes... 1789. op. cit. Applewhite et al., 1789, p. 19)²⁰.

Um verdadeiro abismo parece separar a petição de 1789 da petição das costureiras para a regulamentação de seu trabalho e condição no sistema de corporações. Se em 1675 as mulheres buscavam o direito de dividir o privilégio de produção de roupas femininas com os alfaiates, em 1789 elas pediam o direito exclusivo de produzir não só roupas, mas todo o conjunto dos trajes considerados como sendo de mulheres. Em conjunto, não dito diretamente, mas implícito na citação nominal das mercadoras de modas, fica evidente a demanda de atuação em um mundo mais criativo: o da criação de tendências a serem seguidas. Em 1675, as costureiras apoiaram seus argumentos nas bases morais de que as clientes deveriam ter o direito, por questões de modéstia, de escolher se queriam ser vestidas por mulheres. Já em 1789, a retórica mobilizada foi alterada de maneira profunda: apelou-se em nome da natureza do sexo das trabalhadoras, o que tornava seu o *direito* de vestir suas semelhantes, ao invés de apelar-se à moral da consumidora. Sobretudo, há a cristalização de uma compreensão de que alguns trabalhos eram mais adequados para mulheres e outros mais adequados para homens. Ao mesmo tempo que consolidavam e formalizavam profissionalmente áreas de trabalho para as mulheres, outros setores lhes eram fechados. Ao mesmo tempo que a consolidação no centro de produção dos afazeres da moda ampliavam o direito de trabalho formal das mulheres, um discurso restritivo de ação e atuação profissional para elas se consolidava. Essa ambiguidade deixa-se ver na maneira pela qual a produção de roupas e tendências passou a ser entendida como devendo ser organizada em princípios de sexo, entendidos como algo que conferia características únicas a todas as mulheres, e de papéis de gênero a ser desempenhados por mulheres trabalhadoras. Mais importante, marcou como papéis específicos no centro mesmo da produção do campo da moda eram exigidos pelas mulheres, e exigidos justamente por causa de sua natureza constituinte de mulher.

Faz-se sentir de maneira marcante a tópica de que as mulheres eram “natural” e particularmente aptas para trabalhar com os trabalhos manuais (trabalhos de agulha) do campo da moda e, de maneira complementar, de que esses trabalhos poderiam afeminar os homens. Essa tópica, ao ser preenchida ao longo do tempo por argumentos variados sobre as diferenças entre homem e mulher, de um lado, e trabalho masculino e feminino, de outro, acabou por naturalizar a noção de o direito de vestir mulheres era algo inerente e legítimo

²⁰Tradução minha para: “We ask that men not be allowed, under any pretext, to exercise trades that are the prerogative of women – such as seamstresses, embroiderers, marchande de modes, and so on If we are left at least with the needle and the spindle, we promise never to handle the compass and the square. We ask, Sire, that your benevolence provides us with the means of putting to use the talents with which nature will have furnished us, notwithstanding the impediments which are forever being placed on our education.”

das mulheres. Ao mesmo tempo, de maneira ambígua, fortalecia o entendimento de que as mulheres não poderiam trabalhar em alguns setores – o compasso e a régua citados na petição de 1789.

Construído e disseminado lentamente por meio das experiências de novos grupos de trabalhadoras, como as mestras costureiras e as comerciantes de modas, em conjunto com novos estilos e significados para as aparências femininas, esse modelo acabou por ser naturalizado a ponto de que em 1789 apelou-se diretamente ao rei em nome da “natureza das mulheres para os trabalhos de agulha”. Como todo e qualquer dispositivo de poder e convencimento, esse modelo tinha áreas de contradição e instabilidade. Ainda que em 1789 houvesse um certo consenso de que a costura era um “trabalho de mulher”, a ligação entre mulheres e a criação de tendências continuava problemática. Afinal, trabalhar no campo da moda em trabalhos manuais de costura, bordado e similares, deveria, de maneira ideal, ser um reforço moral, um trabalho digno que tirasse as mulheres dos riscos sociais que enfrentava pelo conjunto de características naturais de seu sexo. A realidade, porém, parecia estar expondo as mulheres diretamente a um mundo desordenado, instável e dominado pelos mais perigosos dos perigos: o luxo, a frivolidade e os excessos de consumo. Por meio das comerciantes de modas um mundo de fantasia sem sentido era criado e esse era enxergado como tendo potencial para desvirtuar não apenas outras mulheres, mas o próprio campo e os significados moralmente benéficos que o trabalho nele poderiam ter. As *grisettes*, jovens que trabalhavam como assistentes e vendedoras nas lojas de moda, corriam o risco de sucumbir aos encantos da corrupção moral que o excesso de luxo das tendências, criadas inicialmente em conjunto e para a elite de corte, trazia.

As próprias comerciantes já antes da formalização de sua corporação em 1786 eram encaradas por setores mais críticos como forças disruptoras. A própria constituição de seu trabalho já trazia em si inquietações: marcada pela mobilidade urbana (indo e vindo das lojas e ateliês masculinos que produziam os muitos bens necessários ao seu ofício, entrando e saindo de suas próprias lojas e sendo recebidas de maneira privada por outras mulheres em suas residências) o trabalho delas era sentido como tendo potencial de borrar as fronteiras entre grupos sociais. E de uma maneira bem específica conforme as tendências criadas por elas passaram a borrar cada vez mais as distinções sociais das aparências, conforme mulheres de grupos sociais diversos passaram a se vestir de maneira parecida, (de forma mais vinculada ao desejo de estar à la mode e aos sentidos imediatos do traje do que como marcador de pertencimento e distinção), mais as comerciantes e seu trabalho foram percebidos de maneira negativa. Não à toa que foi a única profissão do campo da moda cujas trabalhadoras foram perseguidas, sendo proibida de voltar a ser executada, via decreto da Comissão Revolucionária de 1793, dias após a execução de Maria Antonieta - grande patrona e consumidora da corporação e do peculiar campo da moda parisiense do final do século XVIII.

Independente da posição defendida, de que os trabalhos de agulha e de criação de tendências deveriam ser prerrogativa dos homens ou das mulheres ou de que o trabalho nos ramos de produção de vestuário beneficiava ou colocava em perigo as trabalhadoras, no final do século XVIII o debate foi consolidado de tal forma que a suposta natureza dos sexos determinava os papéis de gênero a ser desempenhado nos afazeres da moda. A questão de

definição da natureza dos sexos e dos papéis de gênero que cada um deveria desempenhar passou a ser, então, fator integrante em todos os argumentos sobre o assunto, até englobar e embaralhar definições sobre masculinidade, feminilidade e moda. Em certo ponto esse é o conflito central que estruturou o debate sobre *quem e como* deveria produzir tendências a serem seguidas para mulheres. Uma vez que tais tendências estavam saturadas de mensagens e significados sociais, incluindo as construções de feminilidade e papéis de gênero, a área da criação de tendências passou a ser vista como área na qual a presença e ação das mulheres precisava ser contida, disposta e, por fim, controlada. De toda forma, tornou-se praticamente impossível discutir a produção de roupas sem invocar categorias de sexo e de papéis de gênero como categorias determinantes na estruturação do setor.

Um certo consenso entre os que argumentavam que costurar era trabalho de mulheres, os que defendiam a superioridade dos homens nos negócios de moda e aqueles que se preocupavam com os perigos morais levantados pelo luxo, mobilidade urbana e social do trabalho das comerciantes de modas só foi alcançado no século XIX, de maneira exploratória no Diretório e consolidado no Consulado. Esse consenso significou colocar o técnico, complicado, especializado e extenuante trabalho manual de costurar nas mãos das mulheres e reservar a “arte de projetar tendências” para um seletivo grupo de alfaiates. Restringiu-se mais ainda um modelo discursivo e de organização do trabalho das mulheres. Por um breve momento, porém, na segunda metade do século XVIII, durante a crise do regime Bourbon e no momento de esfacelamento do *Ancien Régime*, foi possível que mulheres assumissem o centro no período mesmo de formalização do campo da moda de Paris, mesmo que de maneira ambígua. Isso significou, entre muitas outras coisas, mulheres criando tendências femininas para mulheres, com o patrocínio de mulheres e utilizando os trabalhos manuais especializado de mulheres.

Novas hierarquias de sexo e de gênero, no século XIX, porém instituíram códigos generalizados de classificação como forma de controlar o acesso à essa área de criação de tendências. Aliado às noções de domesticidade e espaço privado como áreas “naturais” de presença e ação das mulheres, essa nova configuração social acabou, porém, por coroar homens na criação de tendências de vestuário feminino e todos os complexos significados de sexo e de gênero subjacentes; homens como Charles-Frédéric Worth aclamado como o pai fundador do sistema da moda e da *haute couture*, apagando, assim, as mestras costureiras e as comerciantes de modas de antes da Revolução.

Referências

Statuts, ordonnances et declarations du Roy pour la communauté des maîtresses couturières de la Ville, Fauxbouds & Banlieue de Paris. 1675. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6448883s> (Acesso em janeiro de 2024)

Mémoire signifié pour la communauté des marchandes maîtresses couturières de la ville de Paris, apelantes, contre les maîtres tailleurs d'habits, pourpointiers et chaussetiers de la même ville, intimez. 1727. Bibliothèque Nationale de France (BnF), Collection Ms. Joly de Fleury-2000, fol. 91. Notice n°: FRBNF36769773.

Pétition des femmes du tiers état au roi - January 1, 1789. In.: APPLEWHITE, Harriet; LEVY, Darlene; JOHNSON, Mary. (eds. trads.) **Women in Revolutionary Paris**. Urbana: University of Illinois Press, 1979.

MACQUER, Philippe; JAUBERT, Pierre de. **Dictionnaire raisonné et universel des arts et métiers**. 1773. vol. 3. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113031n> (Acesso em janeiro de 2024)

GARSAULT, François de. **L'art du tailleur**. 1769. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1067622n> (Acesso em janeiro de 2024)

MERCIER, Louis Sébastien. **Tableau de Paris**. 1782, vol. X. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83305> (Acesso em janeiro de 2024)

MERCIER, Louis Sébastien. **Tableau de Paris**. 1782, vol. XI. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83305> (Acesso em janeiro de 2024)

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emile, ou de l'éducation**. (Introduction, notes et bibliographie par André Chartrak). Paris: Éditions Flammarion, 2009.

Bibliografia

COFFIN, Judith. **The politics of women's work: the Paris garment trades, 1750–1915**. Princeton: Princeton University Press, 1996.

CROWNSTON, Clare Haru. **Fabricating women: the seamstresses of Old Regime France, 1675–1791**. Durham: Duke University Press, 2001.

DE LIMA, Laura Ferrazza. **Quando a arte encontra a moda: a obra de Antoine Watteau na França do século XVIII**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2016.

GARRIOCH, David. Confréries de métier et corporations à Paris (XVIIe-XVIIIe siècles). **Revue d'histoire moderne & contemporaine**, Paris, 2018/1 (n° 65-1), p. 95-117. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2018-1-page-95.htm> (Acesso em janeiro de 2024)

GOEBEL, Felipe. Maria Antonieta na exibição do Salon du Louvre de 1783: moda, nudez, classe e sexualidade feminina. *Revista Veredas da História, Online*, vol. 13, n. 2, 2020. DOI: <https://doi.org/10.9771/rvh.v13i2.47434> (Acesso em janeiro de 2024).

HUFTON, Olwen. Women and the family economy in Eighteenth-Century France. **French Historical Studies**, vol. 9, no. 1, 1975, p. 1–22. DOI: <https://doi.org/10.2307/286002>

HUFTON, Olwen. **The poor of Eighteenth-Century France**. Londres: Oxford University Press, 1974.

RIBEIRO, Aileen. **Dress in Eighteenth-Century Europe, 1715–1789**. Yale: Yale University Press, 2002.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: Editora SENAC, 2007.

RUDÉ, George. La population ouvrière parisienne de 1789 à 1791. **Annales historiques de la Révolution française**, Paris, n°187, 1967. p. 15-33. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_1967_num_187_1_3878 (Acesso em janeiro de 2024)

TRUANT, Cynthia. La Maîtrise d'une Identité ? Corporations féminines à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles. **Clio. Femmes, Genre, Histoire**, Toulouse, no. 3, 1996, p. 55–69. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44404919> (Acesso em janeiro de 2024)

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu orientador, prof. Dr. Daniel Wanderson Ferreira, pelas discussões teóricas sempre afiadas, e à minha orientadora, profa. Dra. Miriam Cabral Coser, pelas leituras sempre atentas e pelas dicas valiosas sobre as disputas de papéis de gênero. Sobretudo agradeço aos dois pelo carinho e respeito, por permitirem que eu desenvolvesse com total liberdade essa pesquisa.

Revisor do texto: Rogério Rodrigues Tavares - email: rtavares1@ig.com.br

Leis suntuárias, vestimentas e regulações sociais femininas na série Rainha Charlotte

Sumptuary laws, dress and female social regulations in the Queen Charlotte series

Bruna Aucar¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0166-2124>

Olga Bon²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7452-1528>

Tatiana Siciliano³

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6867-195X>

[resumo] A partir do seriado televisivo *Rainha Charlotte* (2023), da Netflix, este artigo propõe uma análise da conformação histórica das vestimentas como mecanismos de manutenção de hierarquias e imposição de austeras regulações sociais, especialmente para a mulher. A trama, baseada na história da rainha consorte da Inglaterra no período de 1761 e 1818, nos transporta para um tempo que, embora idealizado pela ficção, esboça a qualidade do drama feminino nas sociedades de corte europeias. Observa-se, particularmente, como se dão as fixações e permanências dispostas a partir das lógicas das normatividades suntuárias. O vestir é um ato social determinante para mulheres que tentam reinventar seus espaços de existência nas brechas do sistema aristocrático. A análise interpretativa se apoia no estudo de caso sugerido por José Luiz Braga e no método heurístico proposto por Carlo Ginzburg, a fim de captar indícios oferecidos pela diegese para a reconstrução e compreensão da narrativa histórica e na perspectiva de autores como Georg Simmel e Alan Hunt.

[palavras-chave] **Leis suntuárias. Moda e consumo. Mulheres. Rainha Charlotte. Narrativa audiovisual.**

¹ Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. aucar@puc-rio.br. <http://lattes.cnpq.br/1571341987794675>.

² Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio. Professora do curso Comunicação Moda e Consumo, da Coordenação Central de Extensão da PUC-Rio. olga.bon.olga@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/2736292246530379>.

³ Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/ UFRJ. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. tatianasiciliano@puc-rio.br. <http://lattes.cnpq.br/8087260703487460>

[abstract] Based on the Netflix television series *Queen Charlotte* (2023), this article proposes an analysis of the historical conformation of clothing as a mechanism for maintaining hierarchies and imposing strict social regulations, especially on women. The plot, based on the story of England's Queen Consort from 1761 to 1818, transports us to a time that, although idealized by fiction, sketches the quality of female drama in European court societies. In particular, it looks at how the fixations and permanences of the logic of sumptuary norms come about. Dress is a determining social act for women who try to reinvent their spaces of existence in the gaps of the aristocratic system. The interpretative analysis is based on the case study suggested by José Luiz Braga and the heuristic method proposed by Carlo Ginzburg, in order to capture clues offered by the diegesis for the reconstruction and understanding of the historical narrative and from the perspective of authors such as Georg Simmel and Alan Hunt.

[keywords] **Sumptuary laws. Fashion and consumption. Women. Queen Charlotte. Audiovisual narrative.**

Recebido em: 29-10-2023
Aprovado em: 21-03-2024

Introdução

A cena remonta a 1761. Charlotte de Mecklenburg-Strelitz, com então 17 anos, encontra-se em uma carruagem, na companhia do irmão, a caminho da Inglaterra para contrair bodas com o recém-coroadado Rei George III, a quem nunca havia visto antes. Furiosa e sentindo-se impotente, explode quando questionada sobre o seu silêncio durante a viagem: “Estou usando seda de Lyon. Incrustada com safiras da Índia. Com uma sobreposição de rendas de dois séculos atrás. [...] Como se não bastasse, o meu espartilho foi feito com barbatanas de baleia [...] se me mexer, posso ser morta pelas minhas roupas de baixo”⁴.

O diálogo é retirado do episódio piloto da minissérie televisiva, “*Rainha Charlotte – uma história de Bridgerton*” (2023), criada por Shonda Rhymes com exclusividade para a plataforma de streaming *Netflix*. Trata-se de uma história ficcional que se baseia em alguns personagens reais, como a Rainha Charlotte. A moda e o vestuário adquirem a condição de personagens no entendimento de um imaginário associado à sociedade de corte. Afinal, moda e indumentária constituem sistemas de significados, que traduzem a ordem social. “[...] São meios de comunicação” e podem “ser tratadas de forma análoga à linguagem falada ou escrita” (Barnard, 2003, p.49-50).

A moda também é um elemento de diferenciação social (Crane, 2006). Georg Simmel figura entre os primeiros pensadores a ponderar o caráter distintivo presente nas maneiras como nos vestimos. Em *Fashion*, publicado em 1904, no periódico acadêmico *Internacional*

⁴ Trecho do primeiro episódio de *Rainha Charlotte*. T1.E.1: 5:06-5:31

Quarterly, toma a moda como objeto de estudo sociológico e a insere no contexto da modernidade. Para o teórico alemão, a moda possui uma dupla função e opera tanto na manutenção de um dado círculo quanto no consumo conspícuo para marcar a diferenciação entre os demais. Ou seja, no mesmo gesto em que preserva a uniformidade de um grupo, exclui todos os outros. As funções de união e segregação também se aplicam ao balizamento dos papéis sociais através de uma gramática de costumes que tem nas práticas do vestir seus principais componentes. Neste sentido, a cadeia simbólica acionada pela indumentária ultrapassa a teoria da imitação entre classes e expõe a complexidade e historicidade de certos sistemas sociais que usam a roupa como elemento de manutenção de poderes e hierarquias, bem como para o condicionamento de diferentes papéis sociais.

Ainda que Simmel (2023 [1904]) tenha destacado a operacionalização do sistema da moda, imbricado em processos e eventos relacionados ao que chamamos de modernidade, suas reflexões também se estendem a práticas de socialização menos maleáveis, em que a vestimenta servia à fixação e ao controle político de atividades, cargos, disposições, deveres e atribuições relacionadas a cada posição e gênero, como era frequente nas regulamentações impostas pelas leis suntuárias na Europa estamental.

O presente artigo traz o seriado televisivo *Rainha Charlotte* (2023), da *Netflix*, como estudo de caso aplicado ao campo da comunicação (Braga, 2008) e propõe uma reflexão que destaca a adequação das vestimentas para a manutenção de hierarquias e redes de poder que submetem a mulher a papéis muito rígidos na Inglaterra setecentista. Nos dedicamos, principalmente, às regulações que condicionam a vida das mulheres da corte, escopo principal do *spin-off*⁵.

Derivada da franquia de sucesso *Bridgerton*, a trama estreou na *Netflix* em 04 de maio de 2023 com seis episódios que exploram a juventude da rainha consorte da Inglaterra e seu relacionamento com o Rei George III. Na ocasião do lançamento, a série ficou em primeiro lugar e hoje é a décima mais assistida da história da plataforma de *streaming* de vídeo, tendo sido reproduzida por mais de 80 milhões de horas⁶. O enredo principal investe no estilo narrativo romântico em torno do casamento real setecentista, que coroa a primeira integrante negra da realeza britânica. A personagem foi inspirada em Sophie Charlotte de Mecklenburg-Strelitz (1744-1818), que teria uma ascendência negra, conforme alguns pesquisadores⁷. A produção leva a assinatura da *Shondaland*, produtora de séries de Shonda Rhimes, conhecida roteirista negra de *Hollywood*, que costuma reunir

⁵ *Spin-off* se refere a uma obra derivada de uma ou mais obras já existentes. A expressão faz parte do glossário das séries audiovisuais contemporâneas, principalmente aquelas produzidas para as plataformas de *streaming* de vídeo.

⁶ As duas temporadas de *Bridgerton* também estão no ranking das séries em língua inglesa mais assistidas da história da *Netflix*. A primeira temporada está na quarta posição e a segunda temporada em oitavo. Disponível em: <https://deadline.com/2023/07/queen-charlotte-a-bridgerton-story-netflix-ratings-all-time-most-popular-list-1235447823/> (Consultado em: 29 de outubro de 2023).

⁷ O fato foi apontado pela primeira vez em 1996, no programa *Frontline*, da emissora *Public Broadcasting Service* (PBS), rede de televisão americana de cunho educativo-cultural. Charlotte detém o posto de segunda consorte com mais tempo no trono britânico: 57 anos e setenta dias. Seu recorde foi batido apenas pelo marido da Rainha Elizabeth II, Príncipe Philip. Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48210712>. (Consultado em: 29 de outubro de 2023).

elencos diversos e escalar protagonistas afrodescendentes, como em *Scandal* e *How To Get Away With a Murder*. A maior diversidade de etnias, equidade de gênero e democratização da população ficcional também são consideradas marcas estilísticas da *showrunner*.

O mundo ficcional da série atua como “parasita do real” (Eco, 1994) por sua verossimilhança com a realidade, e justifica as intensas mudanças sociais pela lógica do amor entre um homem branco e uma mulher negra. No primeiro episódio, a *voz over*⁸ sentencia: “Não é uma aula de história. É ficção inspirada em fatos”⁹. No cargo de soberana, Charlotte se torna a figura forte da comunidade ao ter que lidar com as transformações da alta sociedade e com a doença que impede seu marido de governar. Para que seus dramas políticos e particulares se desenvolvessem foram criados mais de mil trajes inspirados na moda do século XVIII, além da réplica de 500 coroas¹⁰.

O suntuoso figurino é pensado aqui como ator chave dos processos de condicionamento normativo da mulher setecentista, disposta entre os vínculos com a civilidade do período e as expectativas culturais que permeiam a mentalidade do desejo e do individualismo modernos. Toda a indumentária que, à primeira vista, parece ser apenas uma parte da composição estética do mundo ficcional é pensada como agente de sentido que nos ajuda a capturar profundamente o recurso diegético para a recomposição da narrativa histórica e da experiência humana. Desta forma, o trabalho se apoia em José Luiz Braga (2008), que parte da premissa que o estudo de caso pode ser um método válido por possibilitar um diálogo entre proposições abstratas e a empiria e também permitir o desentranhamento de questões comunicacionais relacionadas ao fenômeno social. Braga sugere que se adote como percurso o método heurístico do “paradigma indiciário”, proposto pelo historiador Carlo Ginzburg (2007). Centrado no detalhe, nas informações não evidentes, nas sinalizações limiares, o conceito submete os dados a uma interpretação que possa desvelar sentidos e significados impressos em narrativas.

Portanto, como sinaliza Simmel (2023 [1904], p.57), há bons motivos para considerarmos que “exterioridades”, como roupas, conduta social, formas de entretenimento, forneçam importantes conexões entre subjetividades e formas materiais da vida, atravessando a história. Dessa forma, o campo da moda situa-se entre regimes de proibição e soltura que organizam os consumos em relação a gênero e posição social.

Na série, tanto a possibilidade de mobilidade de classe quanto a mudança de atitude em relação ao gênero são muito pouco possíveis e visíveis, o que indica normatividades suntuárias como padrão regulador das vestimentas e costumes na sociedade regencial inglesa. É importante frisar que o trabalho interpreta as disposições das roupas na série Rainha Charlotte ainda muito atreladas às lógicas do sistema suntuário, por estarem ligadas ao sentido de fixidez estamental e por servirem de componentes para a classificação social, estabelecimento de atribuições por gênero e manutenção de hierarquias. Neste sentido, não

⁸ *Voz over* é a indicação usada quando não vemos ou não sabemos quem está falando em uma narrativa audiovisual. É o narrador onipresente ou onisciente que conta a história, podendo ou não ter vínculo com a trama.

⁹ Transcrição de trecho do primeiro episódio de *Rainha Charlotte*. T1: Ep.1 - 0’30”.

¹⁰ Fonte: *Revista Elle*. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/tudo-sobre-o-figurino-da-serie-rainha-charlotte> (Consultado em: 29 de outubro de 2023).

podemos dizer que os personagens da série obedecem a um pensamento político e social relacionado ao que hoje interpretamos como o sistema da moda, encadeado à ideia de mobilidade social, racionalidade, expressão individual e, principalmente, desvinculado da posição de nascimento e/ou ocupação e acoplado ao poder financeiro (Roche, 2007)¹¹.

Mesmo assim, observamos uma fugaz intenção de ruptura com esse modelo estático, a partir da ampliação da comunicação entre diferentes camadas sociais e do prelúdio do individualismo como valor. Para expressar esse movimento narrativo, vamos começar apresentando as leis suntuárias para, em seguida, relacioná-las à trama ficcional. Para facilitar a compreensão, selecionamos alguns trechos e diálogos da série que exemplificam tais códigos normativos.

Leis suntuárias: holismo, tradição e hierarquia na Europa estamental

As leis suntuárias, também chamadas de ordenações ou pragmáticas, são leis proibitivas de ordem econômica, política e social, e seus objetivos vão desde evitar dispêndios excessivos em banquetes a restrições ao vestuário, reforçando hierarquias e privilégios, em um contexto em que a mentalidade ocidental se baseava no holismo. “São leis que pretendem manter os consumos adequados às hierarquias da sociedade, impedindo ou minimizando a mobilidade social, ou pelo menos, a visibilidade dessa mobilidade” (Vieira, 2017, p.09). São justamente pelas restrições ao vestuário que as leis suntuárias ficaram mais conhecidas e é esta a característica que mais nos interessa ao presente artigo.

Tomamos aqui a perspectiva de Alan Hunt (1996) em seu estudo sobre leis suntuárias¹². Para o autor, as leis suntuárias devem ser entendidas como leis pré-modernas de ordem social. Hunt também afirma que a maioria dos estudiosos sobre regimes suntuários concordou que um recurso central das leis era a atenção dos soberanos em preservar a exclusividade ao monopolizar o direito de usar peles, sedas, veludos, brocados ou qualquer outra coisa que pudesse conferir vantagem indumentária àqueles assim intitulados. Existia, portanto, uma preocupação de proteger o sistema hierárquico e as concepções de relação social vigentes, resistindo às diversas manifestações visíveis de grupos sociais em ascensão, que se tornavam, por assim dizer, desafiadoras.

Este amplo cuidado com as vestimentas¹³ aponta a indumentária como uma importante forma de ordenação e comunicação social, fazendo das roupas “arquivos culturais

¹¹ Adotamos aqui a perspectiva de Daniel Roche (2007), para quem a moda não está unicamente associada a ideia de modernidade, embora sublinhe que a Idade Moderna alçou a moda a um papel totalizante, que engloba todas as formas de ser e estar no mundo. O autor usa a expressão “sistema indumentário” que assume aspectos específicos em cada sociedade e tempo histórico.

¹² Os estudos de Alan Hunt são mais direcionados a questões jurídicas, mas trazem questões importantes utilizadas no presente estudo. Além disso, o autor pensa as leis suntuárias em seus mais diversos aspectos: álcool, comida, pornografia, uniformes, etc. não se prendendo somente a questão indumentária.

¹³ Na literatura sobre moda, há uma vertente na qual separa o “vestir” da “vestimenta”, entendendo o “vestir” (*habillement*) a partir da concepção de Roland Barthes (1957), que interpreta a palavra dentro do sistema linguístico de Saussure, atrelando-a ao ato individual de se apropriar do que é proposto pelo grupo. Já a vestimenta (*vêtement*) seria sinônimo de traje, na perspectiva sociológica, inserido em um sistema formal e normativo, validado pela sociedade. Neste sentido, de acordo com a perspectiva assumida por esta pesquisa, o “vestir” estaria inserido no contexto moderno e individualista e a “vestimenta” no contexto tradicional e holístico. Porém, não adotamos esta diferenciação. As palavras “vestir” e “vestimenta” são utilizadas durante todo o trabalho em sentido aproximado.

privilegiados”¹⁴. Hunt (1996) evita fazer uma definição fechada do que acredita ser a lei suntuária por si só, mas alega que esses aparatos jurídicos regulavam o consumo de diversas fontes. Por isso, para ele, as leis suntuárias foram promulgadas a partir de uma preocupação com as manifestações sociais do consumo. O autor procura relacionar, durante a sua obra, as leis com um projeto de governança, aproximando-as de uma “sociologia da governança”. Desse modo, discorda da visão economicista, amplamente adotada, nas quais as ordenações suntuárias seriam apenas para contenção de extravagâncias. A perspectiva econômica, aliás, não é o foco principal do estudo de Hunt, mas sim o seu viés social como mecanismo regulador de manutenção das hierarquias, atuando na formação de padrões culturais e sociais dominantes, sendo o vestuário um de seus principais protagonistas.

A origem pontual das leis suntuárias é difícil de ser apreendida e a falta de registros mais densos (ou a dificuldade de acesso a esses registros) obstaculiza uma pesquisa mais profunda sobre o tema. Além do que, pode-se imaginar o quanto disso se perdeu no tempo, e o que sobreviveu acaba sendo, muitas vezes, esparso e reduzido. Segundo Hunt (1996), os primeiros registros da aplicação das leis suntuárias são raros. Para Daniela Calanca “as leis suntuárias são, na história do costume, um grande capítulo que ainda deve ser escrito.” (2008, p.49). Essa lacuna existe, de fato, apesar da revolução documental promovida pela Escola dos Annales e sua proposta mais “abrangente e totalizante” (Burke, 1992. p.4), valorizando o uso de outras fontes como documentos históricos.

São estudos históricos como os de Braudel (1981) que mostram muitas sociedades em diferentes períodos tentando restringir os usos de adornos e vestimentas. A sustentação do pensamento, baseado em uma concepção holista de mundo e compartilhada por essas sociedades, promovia o cumprimento de funções sociais previamente definidas – lógica predominante em sociedades estamentais. Logo, leis proibitivas como as leis suntuárias puderam ser pensadas e praticadas. Também é importante salientar que estamos falando de um período em que as roupas eram um bem durável.

Para Daniel Roche,

As leis suntuárias eram uma forma de expressão da economia política cristã, na qual o consumo devia obedecer a uma hierarquia de regras e condições, sendo a mobilidade social limitada e denunciada. A roupa [...] era o bode expiatório ideal para a desordem que se observava nas situações sociais. Esse era um aspecto fundamental da antiga sociedade, que persistiu até mesmo quando as regras e comportamentos sociais já haviam mudado (2007, p.42).

Alan Hunt (1996) mostra que na Europa a presença inicial do regulamento suntuário é incerta e irregular. São encontrados traços em Carlos Magno e em suas ações governamentais para garantir as condições gerais das relações feudais, como a proibição aos camponeses de transportar espadas. Suas roupas também eram restritas ao preto ou cinza.

¹⁴ Frase escrita por Denise Bernuzzi Sant’Anna, na *Apresentação à edição brasileira*, do livro de Daniel Roche (2007), publicado no Brasil.

Ainda segundo o autor, as leis suntuárias começam a ficar mais regulares apenas no final do século XII (como em Gênova, em 1157 e na França, em 1188) e se tornam mais frequentes no século XIII (como em 1234, em Aragão; 1249 em Siena; 1250 em Florença; 1252 em Sevilha; 1258 em Valhadolide; 1256 em Castela; 1276 em Bolonha; 1277 em Pádua; 1297 em Veneza e 1304 em Zurique). Esse período foi atravessado por complexos aspectos culturais, econômicos e lutas políticas e as leis suntuárias faziam parte dessas lutas. A partir da segunda metade do século XIV, elas já estavam presentes em grande parte da Europa.

A lei suntuária medieval torna-se quase sinônimo da regulação do vestuário, da ornamentação e da aparência pessoal e era extremamente significativa de uma mentalidade predominante em sociedades não-industriais. Durante o Antigo Regime, a roupa (incluindo cores e formas) continuou significando uma condição, uma qualidade, um instrumento de normatização política, social e econômica, onde cada um ocupava seu lugar, usando as vestes próprias à sua posição. Era um universo permeado pela sociabilidade comunitária e pela civilidade das aparências, baseada em um padrão do parecer e ser, conferindo ao espaço público importância categórica para a identificação das pessoas e dos grupos (Villalta, 1997). As leis suntuárias agiam em consonância com esse universo, codificando cortes, materiais e cores, garantindo demarcações de poder. Desta maneira, as vestimentas e os adornos funcionavam, desde então, como signo social.

Prostitutas e cortesãs eram alvos corriqueiros de ordenações distintivas em relação às suas vestes para diferenciarem-se tanto visualmente quanto socialmente dos demais. Praticamente durante todo o regime suntuário temos, em um momento ou outro, alguma imposição de infâmia às prostitutas. Elas foram obrigadas a usar cores específicas em público (a cor amarela, por algum motivo, foi a mais empregada), chapéus e sapatos especiais, sinos e outros meios para fornecer evidência visível e audível.

Londres se destaca quando o assunto são regulamentos ao vestuário. A região possuía um volume muito grande de regimes suntuários, principalmente com os Tudor, que foram bastante ativos nesse ponto. Na cidade, foram encontrados decretos emitidos nos séculos XIV e XV proibindo “mulheres da vida do mal” (*women of evil life*¹⁵) de usarem capuzes de peles (exceto lã de carneiro ou coelho) (Wadmore, 1902).

O primeiro estatuto suntuário oficial inglês foi em 1336, decretado por Eduardo III (1327-1377) e tratava apenas de comida. Já a regulação ao vestuário aparece em 1337 e é um testemunho do significado político do uso de peles, tratando basicamente de suas restrições e permissões. Essa distribuição bastante restritiva de peles foi atenuada pela lei de 1363, conhecida como *A Statute Concerning Diet and Apparel* (Veale, 1966), em que artesãos e trabalhadores eram permitidos a usar peles de cordeiros, coelhos, gatos e raposas (Hunt, 1996). No século XIV, os estatutos suntuários ingleses foram pouco frequentes, sendo o próximo promulgado apenas cem anos depois, em 1463, no reinado de Eduardo IV (1461-1470), onde se afirmava que nenhuma pessoa abaixo do nível do soberano devia usar tecido bordado de ouro ou seda roxa; ninguém abaixo do cavaleiro deveria usar veludo, cetim, seda ou arminho. Depois disso, os estatutos vieram mais regularmente, como em 1483, 1510, 1514, 1515, 1533 e 1553. A lei de 1533, conhecida como *Act for Reformation of Excess in*

¹⁵ Referência às prostitutas.

Apparel, foi a última das tentativas de estender um regime de vestimenta hierárquico para toda a população na Inglaterra de uma só vez. Há evidências de que o projeto foi iniciado com uma carta de Henrique VIII a Thomas Cromwell, na qual o rei solicitou que “a lei de vestuário fosse colocada em prontidão contra o início do próximo Parlamento” (Baldwin, 1926, p.157). O *Act* se apresentava contra a subversão do bem e da ordem política no conhecimento e distinção de pessoas de acordo às suas propriedades, preeminências, dignidades e graus (Hunt, 1996).

Elizabeth I, ao assumir o trono, também estipulou o que poderia ser usado como ornamentação de acordo com a posição social de seus súditos. A Corte Elizabetana, estudada por teóricos como Grant McCracken (2003), oferece dados bastante interessantes de como funcionava o processo de poder hierárquico a partir das vestimentas. A Rainha ultrapassou seus antecessores Tudor no quesito “extravagância”. Os gastos de Elizabeth, com quesitos como hospitalidade e vestuário, eram abissais (McCracken, 2003, p.30). Ela utilizava a despesa como instrumento de governo e como projeto político. Para Braudel (1973), esse uso político do consumo pode ser identificado nas cortes renascentistas e, segundo McCracken (2003), foi exatamente aí que a rainha se inspirou. Esse nível de excesso e gastos não era em vão, pelo contrário. A ideia era transformar a Corte em uma “[...] espécie de desfile, de espetáculo teatral, [...] um meio de governar” (Braudel, 1973, p.307). A aparência, externalizada e codificada para o mundo através das roupas, deveria corresponder diretamente à função social daquela pessoa, à medida em que havia uma função social para cada estado e gênero.

Distinção e controle feminino no vestuário de Rainha Charlotte

A política indumentária como distinção de classes e controle de gênero está expressa em todo o arco narrativo da série *Rainha Charlotte*. O luxuoso figurino é parte fundamental da trama, e serve para enfatizar as nuances dos personagens, marcar suas diferenças culturais e seus dramas subjetivos. Neste sentido, é pensado como agente de sentido que evidencia o sistema de poder e as manutenções hierárquicas que regiam a mentalidade de uma Londres pré-industrial. Nos concentramos em avaliar a civilidade das aparências dos principais personagens que gravitam na corte do Rei George, que atuam como população protagonista do *spin-off*, e relacioná-la com as lógicas das Leis suntuárias.

Já na cena de abertura, os funcionários da realeza que preparam a carruagem da futura soberana são diferenciados pela cor das vestes. As cozinheiras e arrumadeiras do palácio usam vestidos simples listrados em branco e amarelo claro com aventais e toucas prendendo os cabelos. Os guardiões usam fardas vermelhas e douradas com chapéus pretos. Seus superiores, estão de fardas pretas e sem chapéus. As perucas com cachos brancos cobrem todas as cabeças masculinas. O hábito foi introduzido por Luiz XIV, rei da França de 1643 a 1715, que adotou a peruca para esconder a calvície. A nobreza aderiu ao costume que se tornou símbolo de status e prestígio (Boucher, 2010). As perucas sobrevivem até hoje como parte dos trajes oficiais de juízes dos tribunais ingleses. Durante toda a série, que tem seu final no ano de 1818, todos os personagens usam o mesmo tipo de figurino, com pequenas variações (de cor ou tecido) sobre a mesma composição estética, mostrando a fixação de padrões indumentários por cargo ou função social.

FIGURA 1: CENA COM GUARDIÕES DA REALEZA COM FARDAS VERMELHAS E DOURADAS E CHAPÉUS PRETOS



FONTE: Plataforma YouTube. Trailer oficial Netflix.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0BhMZ9j9o>

O mundo ficcional construído por Shonda Rhimes tem o cuidado de corresponder a tais códigos normativos para proporcionar uma leitura imediata do sistema de posições dentro do palácio real, reforçando a necessidade de verossimilhança dos universos narrativos como componente central do acordo ficcional travado com o leitor. De acordo com Umberto Eco (1994), há um pacto de suspensão da descrença, deliberado entre a obra e o espectador, para que mesmo os aspectos não realísticos sejam aceitos sem julgamento em nome da premissa do entretenimento. No entanto, as audiências contemporâneas, extremamente mobilizadas e participativas através de consumos digitais, parecem cobrar com mais intensidade uma proximidade com a realidade social ou histórica.

Por isso, mesmo com algumas licenças poéticas, o figurino da série – assinado por Lyn Elizabeth Paolo e sua assistente Laura Frecon – foi idealizado para ser fiel ao modo de vestir da era Georgiana. Referências atuais da alta costura foram incorporadas para dar o ar de modernidade à prequela, o que já se tornou uma marca de toda a franquia *Bridgerton*, que mistura elementos de época aos contemporâneos. O anacronismo de certas peças atesta que a ficção apenas corresponde a um período histórico, mas pode ser considerada uma narrativa recuada no tempo, com um palimpsesto de camadas temporais que mobilizam uma variedade de linguagens. Assim, o contexto do século XVIII assume papel conceitual ou alusivo irônico (Ang, 2010), reforçado pelos sapatos forrados de tecidos de Roger Vivier, menções às coleções da *Dior*, do estilista libanês Zuhair Murad e do design britânico Charles James, conhecido por seus vestidos de baile e sua estética altamente estruturada¹⁶.

A marcação de papéis sociais através das roupas da era regencial também é facilmente reconhecida por um leitor de segundo nível (Eco, 1994), já acostumado com a estética

¹⁶ Fonte: *Revista Elle*. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/tudo-sobre-o-figurino-da-serie-rainha-charlotte> (Consultado em 29 de outubro de 2023).

inglesa setecentista pela popularização dos romances literários e adaptações audiovisuais da obra de Jane Austen (Cruz, 2022).

Em *Rainha Charlotte*, as fardas dos mordomos reais têm cores diferentes. Enquanto Reynolds, mordomo do rei, usa a cor preta, Brimsley, mordomo da rainha, transita com vestes vermelhas. A rainha-mãe, Rainha Augusta, interpretada por Michelle Fairley, sustenta vestidos usados por cima de imensas crinolinas, adorno cuja função era manter as pessoas em certa distância física. As armações que dão volume às saias femininas da nobreza da era georgiana também podem ser comparadas a gaiolas que aprisionam os desígnios femininos.

FIGURA 2: CENA DOS MORDOMOS REAIS CONVERSANDO NO PALÁCIO



FONTE: Plataforma *YouTube*. Trailer oficial Netflix.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0BhMZ9j9o>

O Rei George, vivido por Corey Mylchreest, também ostenta um figurino luxuoso, com trajes extremamente bordados quando está em compromissos oficiais. Suas roupas apresentam um número de recamos maior do que as dos demais nobres da corte, com a intenção de comunicar o peso da monarquia de uma nação poderosa. A série também destaca o desejo do monarca por uma vida mais simples, ligada à jardinagem e afazeres rurais. Nestes momentos, o rei usa roupas mais leves, com menos adereços, mas ainda assim formais, com coletes sobre as camisas, meias compridas e sapatos de salto, assegurando que o soberano nunca se iguala aos demais membros da sociedade. No terceiro episódio da série, o Rei resume sua condição: “Sempre fui assim. Uma exibição em vez de uma pessoa”¹⁷

¹⁷ Trecho do terceiro episódio de *Rainha Charlotte*. T1: E3 - 33: 40 - 33:50.

FIGURA 3: FIGURINO OFICIAL DO REI GEORGE



FONTE: Plataforma *YouTube*. Trailer oficial Netflix.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0BhMZ9j9o>

Para Braudel (1981), as leis suntuárias relacionadas à vestimenta foram criadas pelos reis, imperadores e governantes de uma maneira geral, para manter a aparência das camadas mais altas, onde mesmo os que possuíam condições financeiras, mas não a “linhagem”, não poderiam compartilhar da mesma aparência. Neste sentido, as leis suntuárias congelam e reproduzem uma “distância social” (Hunt, 1996, p.147) existente. Souza (1987, p.47) coloca que “[...] a maior parte das Leis Suntuárias [maiúsculas no original] atestam a intenção, entre os reis que a editavam de manter as distinções de classe sobre as quais a sociedade repousava.”

Dentro dessa perspectiva, podemos trazer o termo “fechamento social” de Max Weber (1978 [1920]), designado para todas as práticas de monopolização por um grupo de elegíveis contra aqueles fora desse grupo, para refletirmos sobre essa estrutura.

Neste sentido, para comunicar sua nobreza ao reino inglês e ultrapassar a pecha de estrangeira, a jovem Charlotte – interpretada por Índia Amarteifio – é cuidadosamente paramentada com materiais exímios e raros, de grande valor distintivo. A emblemática cena de apresentação da princesa evidencia as vestimentas como elemento chave na comunicação de seu status, ao mesmo tempo em que servem de metáfora de seu aprisionamento.

FIGURA 4: CENA DA JOVEM CHARLOTTE CHEGANDO AO PALÁCIO REAL



FONTE: Plataforma *YouTube*. Trailer oficial Netflix.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0BhMZ9j9o>

A princesa tem que deixar seu povoado, no norte da Alemanha, após um acordo de bodas assinado pelo irmão Adolphus, vivido pelo ator Tunji Kasim, para se casar com o rei da Inglaterra. Na viagem de carruagem rumo à Londres, a personagem critica suas vestes para manifestar sua sensação de opressão física e emocional. A mulher da aristocracia funcionava como elemento chave para as alianças políticas geridas pelos homens, seus aspectos subjetivos não eram considerados, nem sequer validados pelos códigos vigentes. Afeto e atração não tinham a menor importância. O sucesso de um casamento seria atestado pelo número de filhos gerados pelo casal, ou seja, pela possibilidade de continuação da linhagem (Becker, 2009). Charlotte se mostra contrária à essa prerrogativa de subserviência e imutabilidade feminina e ameaça fugir da carruagem após ironizar suas luxuosas vestes totalmente desconfortáveis, feitas apenas para marcar distinção, conforme descrição da cena que abre o artigo.

[...] E eu ando na moda, então este espartilho é bem justo. Pareço uma estátua, ridícula de se ver, porque não posso me mexer. E, como preciso me apresentar, sou forçada a usar um vestido grotesco, tão estiloso, que se me mexer, posso morrer fatiada e esfaqueada pela roupa de baixo. Como é bom ser uma dama. Considerei essa opção. Me mexer. Escolher ser morta pela roupa de baixo.¹⁸

¹⁸ Trecho do primeiro episódio de *Rainha Charlotte*. T1: E1 - 7:56 - 8:57.

O desconforto dos figurinos da época era visível em corpetes muito apertados, perucas e joias pesadas. Summers (2001) e Steele (2007) elencam um grande número de doenças associadas ao uso de apertados espartilhos, desde náuseas e constipações até câncer da espinha, deslocamento do útero e abortos espontâneos. No âmbito médico, os discursos eram ambivalentes, mas, em geral, acompanhavam a ideia de fragilidade e inferioridade feminina, apontando o corpo da mulher como fraco e inferior ao do homem, precisando de sustentação pelas roupas.

Assim, a condição feminina das damas da corte remetia à clausura, com severas regras e rituais de vestuário, poucas possibilidades de circulação nos espaços públicos e praticamente nenhuma interferência política, com um papel reduzido à condição de reprodutora (Becker, 2009). A obrigação de dar continuidade à linhagem é enfatizada em inúmeros momentos da narrativa: “Precisamos de um bebê. Um bebê real é motivo de comemoração para os plebeus. Um sinal de amor a todos e garante a sucessão da linhagem”¹⁹, sentencia a Rainha-mãe em conversa com Agatha Danbury. Em reunião com os lordes do parlamento, Augusta também mostra a força política desta obrigação matrimonial ao lembrar que em sua noite de núpcias havia sete pessoas no quarto para testemunhar o ato conjugal.

A série dedica inúmeras cenas ao trabalhoso cerimonial do vestir, em que dezenas de funcionários são mobilizados para dar conta das variadas etapas que compõem a preparação indumentária para as diversas atividades do dia, como sentar-se à mesa, encontrar amigas para um chá ou dormir. Os nobres não encostam em nenhum item do vestuário. Suas roupas e adereços são retirados e colocados pelos serviçais, como se eles fossem inertes manequins. Conforme figura 1 abaixo:

FIGURA 5: CENA DA JOVEM RAINHA CHARLOTTE VESTIDA POR SUAS CAMAREIRAS



FONTE: Plataforma YouTube. Trailer oficial Netflix.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0BhMZ9j9o>

¹⁹ Trecho do terceiro episódio de *Rainha Charlotte*. T1: E3- 17:56- 18:08

O caráter estático também é extensivo às sensibilidades femininas. A emotividade da mulher, quando expressa, deveria ser imediatamente desaprovada e minimizada, para não perturbar a ordenação imposta, como denota a atitude do irmão de Charlotte ao ouvir suas queixas:

Você vai se casar porque eles são o Império Britânico. E nós, uma provinciazinha da Alemanha. Não tínhamos escolha. Não tive escolha [...]. Não posso questionar, porque não posso virar inimigo da nação mais poderosa do mundo. Já foi decidido. Então cale a boca. Cumpra com o seu dever e seja feliz.²⁰

A inclinação da obstinada Rainha em rejeitar os padrões vigentes e se mostrar insatisfeita com as regras, também aparece em diálogo com o Rei:

Tenho 17 anos e, de repente, viro rainha em um país estranho com comida estranha e costumes estranhos. Você não entende por que nasceu para isso. Não posso fazer o que eu quiser. A rainha não pode ir à modista, às galerias, nem às lojas de sorvete. Não posso fazer amigos.²¹

Assim que chega ao palácio real britânico, Charlotte sente o peso simbólico das diferentes posições no espaço social, inscritas em suas condições de existência, ao ser sabatinada pela Rainha-mãe:

- Leve Charlotte à costureira para medir o vestido.
- Não precisa. Trouxe o meu vestido de noiva. Cabe perfeitamente.
- Mas providenciamos um vestido para você.
- Meu vestido foi feito em Paris para o casamento. A renda é feita à mão, por freiras. A modista disse que é à *la mode*.
- Nosso vestido é tradicional. Simples. Vai ser melhor.
- Melhor?
- Não vi esse outro vestido de noiva que fala, mas um vestido inglês tradicional não tem todo o excesso e os babados que o vestido europeu que está usando tem, por exemplo. O vestido tradicional será mais no nosso estilo. Para a nossa família.²²

Na Era Gerorgiana, o traje inglês era mais simples, com um ar mais campestre e menos ostentativo do que o da França, embora ambos mantivessem a mesma silhueta (Boucher, 2010). A Rainha-mãe usa o vestido de noiva para mostrar como a questão do gosto é guiada

²⁰ Trecho do primeiro episódio de Rainha Charlotte. T1: E1- 7:56-8:57.

²¹ Trecho do segundo episódio de Rainha Charlotte. T1. E2: 15:40- 16:08.

²² Trecho do primeiro episódio de Rainha Charlotte. T1.E.1: 15'05"-16'53

pela superioridade de classe e circunscreve poder e controle dos “iletrados sociais” ou mesmo “ignorantes”. Sendo assim, o gosto deve ser “ensinado”, “parametrizado” para os estratos mais baixos. Como indica Bourdieu e Saint-Martin (2023 [1976]: 209), nada distingue mais as diferentes classes como “as disposições e as competências objetivamente exigidas pelo consumo legítimo de obras legítimas”. Ou seja, aquele que é capaz ou aprendeu a descortinar os códigos simbólicos de determinadas escolhas corriqueiras da existência – tais como uso de vestimentas adequadas, formas de se comportar à mesa, escolha de decorações – se equipara ao divino, ao criador. O aprendizado adequado dos signos, da estética, da política de bens de consumo e de estilos de vida vai designar categoricamente o padrão do gosto, de cima para baixo.

A história especificamente da regulação do vestuário é marcada por duas formas: a primeira se relaciona com a imposição de limites de despesas (que poderia ser relativo a todo o vestuário ou ao preço por pedaço de tecido). A segunda forma é a mais conhecida, quando se reservava tipos de tecido, materiais ou estilos de indumentária, através da concessão de um privilégio para uma categoria social designada. Essa forma era validada através de proibição negativa (por exemplo: nenhum camponês pode usar seda). O mais antigo estatuto suntuário escocês de 1429 é o único encontrado que estabelece um “dever positivo”, por ter sentido de adição, exibição. Requeria que todos os homens com renda acima de uma determinada quantia tivessem que se vestir como um cavalheiro, possuindo pele, arco, broquel e faca (Hunt, 1996).

Podemos dizer que Shonda Rhimes, provavelmente para imprimir sua proposta de equidade racial na narrativa, também aciona um “dever positivo” fictício às regulações suntuárias na série. Com a ascensão de uma afrodescendente ao trono real, a Rainha-mãe elabora o que é chamado de “grande experimento”. A coroa passa a conceder títulos de nobreza a famílias negras de estrato inferior, como forma de ampliar a corte da jovem rainha. A jovem Agatha Danbury, interpretada por Arsema Thomas, é a personagem que simboliza o experimento. Após receber seu título de nobreza, finge normalidade quando se apresenta pela primeira vez diante da realeza, mesmo fascinada com a suntuosidade do palácio real. Sua intenção é disfarçar hábitos relacionados a sua inferioridade de classe. A nova Lady Danbury passa a copiar os costumes da classe superior, ao perceber que ela e o marido não seriam aceitos facilmente no estrato social mais alto. Por ser confidente da Rainha Charlotte, chantageia a Rainha-mãe, a fim de conseguir grandes recursos para seu projeto aristocrático. Assim, angaria uma imensa distribuição de terras, propriedades e rendas para que os novos lordes e ladies possam ostentar padrões luxuosos de consumo correspondentes às novas posições sociais. Posteriormente, vai lutar com todo o tipo de artimanha para não perder seus privilégios que são ameaçados com a morte do marido, após um infarto fulminante. Por ser uma mulher, gênero inferiorizado socialmente e fora da linhagem nobre, não teria o direito de passar o título como herança para seus descendentes.

FIGURA 6: CENA DA JOVEM AGATHA DUNBURY CHAGANDO AO PALÁCIO REAL



FONTE: Plataforma YouTube. Trailer oficial Netflix.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0BhMZ9j9o>

Simmel (2023 [1904]) aponta que o desejo de imitação das classes mais baixas sobre as mais altas faz parte de um processo natural do desenvolvimento social, uma prática prontamente aplicada. A aproximação entre grupos sociais distantes ou o aumento da riqueza acelera o processo de modo a torná-lo mais visível. Como, no período regencial inglês, não havia tanta mobilidade através do dinheiro, somente as legislações tinham o poder de provocar transformações nas marcações de classe. Gabriel Tarde, no clássico *Le Lois de l'imitation* de 1890, entende que as camadas mais baixas estão mais vulneráveis a imitação não apenas das roupas, mas dos modos de ser, costumes e estilos de vida (Autor 2).

A história da jovem Charlotte é intercalada por *flashforwards*²³ da Rainha já mais velha (vivida por Golda Rochevel), tentando desesperadamente que um de seus treze filhos vivos conceba um herdeiro legítimo. A atitude demonstra a disposição da nobreza em proteger o sistema hierárquico. Com a ascensão gradativa da burguesia pós-Revolução Francesa, tais privilégios começam a ser ameaçados por uma mentalidade que atrela a mobilidade social às ingerências do capital. A partir daí teremos uma nova concepção de moda e vestuário, com sentidos baseados na autonomia individual.

²³ *Flashforward* é o recurso narrativo que interrompe uma sequência cronológica para mostrar eventos ocorridos posteriormente.

FIGURA 7: CENA DA RAINHA CHARLOTTE MAIS VELHA TOMANDO CHÁ NO PALÁCIO REAL



FONTE: Plataforma YouTube. Trailer oficial Netflix.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5C0BhMZ9j9o>

Considerações Finais

O complexo simbolismo das aparências está ligado tanto às funções utilitária e social da roupa quanto aos seus mecanismos de mudanças de sensibilidades. A roupa é um código de leitura social determinante para as trocas, interações, valor de uso, valor monetário, utilidades e inutilidades (Roche, 2007). Neste artigo, procuramos associar certos simbolismos do vestuário da Era Georgiana aos sentidos de permanência de uma ordem estamental que estava prestes a ruir. A tentativa de fixação fica evidente como artifício político para um sistema de cargos e posições que aos poucos perderia espaço para os auspícios da burguesia.

A ficção *Rainha Charlotte* foi tomada como recurso privilegiado para esta análise por entendermos a narrativa como um cosmos privilegiado para olhar o passado e reconstruí-lo. Ginzburg (2007) enfatiza que o ato de narrar proporciona uma reativação da experiência e sua expansão para além das fronteiras da história. Assim, o que foi vivido é atualizado nas relações intrínsecas promovidas pelos agentes da narração e se conecta a questões de nosso tempo e cultura, tornando-se potente instrumento de pesquisa. A narrativa é uma prática humanizadora que amplia a consciência daquilo que foi vivido, extrapolando a dimensão do indivíduo, permitindo uma interligação com a cultura e a sociedade de maneira ampla.

O vestuário como dado de investigação serviu como indício de um sistema holístico impeditivo da variabilidade entre os diferentes estratos da sociedade estamental inglesa e de controle do feminino. A mulher da corte, ainda que superposta por vestidos, adereços e banquetes luxuosos, se via diante da rigidez de um sistema patriarcal que desprezava suas emoções. Seu desígnio era o de reprodutora, como claramente demonstrado pela personagem da Rainha-mãe à jovem Charlotte: “Tem bons quadris. Terá muitos bebês. Isso é bom.

Esse é o seu trabalho. O máximo possível de filhos para o meu filho”²⁴. Espartilhos, corpetes, perucas, joias e tecidos pesados contribuíam para materializar as limitações da condição feminina, totalmente delineada pelo masculino. Em geral, com o futuro traçado desde o nascimento, a mulher era mais uma peça no jogo político das alianças matrimoniais, como foi o caso de Agatha Danbury, prometida para o esposo desde os três anos de idade. As damas da sociedade não tinham direitos jurídicos, direito à educação, transitavam em poucos espaços públicos, além de nenhuma ingerência na economia familiar (Becker, 2009).

A trama revela disputas e tensões de mulheres inseridas no jogo das aparências ao mesmo tempo em que exprimem força para lutar por seus desejos individuais. O tripé protagonista formado pelas personagens da Rainha Charlotte, sua amiga Lady Danbury e a Rainha-mãe manifestam angústias de uma posição inferiorizada por gênero. Providas de fortes personalidades, essas três personagens vão usar a astúcia para driblar as estratégias dos poderes constituídos e consolidar mudanças – como a ascensão de classe galgada por Agatha Danbury e impulsionada pela Rainha e a aprovação, articulada pela Rainha-mãe, de uma estrangeira como esposa ideal para o Rei George, que sofria de uma doença rara que o impediria de governar. Para Michel de Certeau, “a tática é a arte do fraco” (2008, p.101), logo a esperteza e delicada percepção feminina permitem que as mulheres de *Rainha Charlotte* abram brechas sutis na estrutura rígida e patriarcal do período regente inglês.

Com as mudanças paradigmáticas de pensamento trazidas pela modernidade, como a noção de subjetividade e individualidade, a ideia de construção de gosto passa a ser baseada na concepção de escolhas individuais e opções livres. O sistema de produção capitalista e a possibilidade de ascensão social por meios econômicos também foram importantes nesse processo, modificando a relação entre a sociedade ocidental e o vestir, desenvolvendo o sistema que conhecemos como moda que, por sua vez, foi sistematizada e transformada em mercado. É interessante a reflexão de Alan Hunt (1996) que sugere que a lei suntuária contribuiu para o delineamento das arenas mais ou menos estáveis de intervenção em toda a textura da vida social constitutiva da fronteira público/privada moderna, ajudando na concepção das regulações que viriam a delinear também a modernidade. Se pensarmos no vestuário, essa concepção faz sentido.

Apesar do enfraquecimento de projetos jurídicos explícitos direcionados ao vestuário, seus traços reemergem em uma miríade de empreendimentos modernos preocupados com a regulamentação social e especialmente em projetos contínuos de moda e gênero (Mer-ry 1990; Post 1991). Podemos pensar em novas formas de regulamentação, onde entram, em grande parte, manuais de etiqueta e definições de novos papéis sociais entre homens e mulheres. As leis suntuárias servem, neste sentido, para colocar tais questões em foco, como parte de uma tradição emergente da história legal culturalmente orientada.

²⁴ Trecho do primeiro episódio de *Rainha Charlotte*. T1:E1- 15:20-15:30

Referências

ANG, Ian. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **MATRIZES**, v.4, n.1, p.83-99, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38277>. Acesso em: 25 de out. 2023.

BALDWIN, Frances. **Sumptuary legislation and personal regulation in England**. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1926.

BARNARD, Malcom. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. Histoire et sociologie du vêtement. **Annales ESC**, v. 12, n.3, p.430- 441. 1957. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1957_num_12_3_2656. Acesso em: 29 de out. 2023.

BECKER, Howard. **Falando de sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

BOURDIEU, Pierre; SAINT-MARTIN, Monique. Gostos de classe e estilos de vida. IN: ROCHA *et al* (orgs.). **Comunicação e Consumo**. São Paulo: Loyola. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2023 [1976].

BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. **MATRIZES**, v.1, n.2, p. 73-88. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i2p73-88>. Acesso em: 29 de out. de 2023.

BRAUDEL, Fernand. **Civilization and Capitalism 15th-18th century**: Volume One. Londres: Collins, 1981.

_____. **Capitalism and Material Life 1400-1800**. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1973.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales**. 1929-1989. São Paulo: Unesp, 1992.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2008.

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

CRUZ, Marcela Soalheiro. Adaptação literária na cultura da convergência: clássicos e memória cultural. Tese de doutorado. **Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio**. 2022.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HUNT, Alan. **Governance of the Consuming Passions: a History of Sumptuary Law**. Nova York: St. Martin's Press, 1996.

McCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MERRY, Sally. **Getting Justice and Getting Even: Legal Consciousness Among Working-Class Americans**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

MUZZARELLI, Maria Giuseppina. **Il guardaroba medievale: vesti e società dal XIII al XVI secolo**. Bolonha: Il Mulino, 1999.

POST, Robert. **Law and the order of culture**. Berkeley: University of California Press, 1991.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: Senac, 2007.

SIMMEL, Geog. Moda. In: ROCHA *et al* (orgs.). **Comunicação e Consumo**. São Paulo: Loyola. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2023 [1904].

SOUZA, Gilda de M. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEELE, Valerie. **The corset: a cultural history**. New Haven & London: Yale University Press, 2007.

SUMMERS, Leigh. **Bound to please: a history of the Victorian corset**. Oxford: Berg Publishers, 2001.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: MELLO E SOUZA, Laura de. (org.). **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VEALE, Elspeth. **The English Fur Trade in the Later Middle Age**. Oxford: Clarendon Press, 1966.

VIEIRA, Thaiana Gomes. **Moda e controle: as vestimentas e adornos nas leis suntuárias em Valladolid na Baixa Idade Média**. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2017.

WADMORE, James. **Account of the worshipful company of skinnners of London**. Londres: Blades, East & Blades, 1902.

WEBER, Max. **Economy and Society**. Londres: University of California Press, 1978 [1920].

Revisores (as) do texto: Bruna Aucar, Doutora (PUC-Rio), aucar@puc-rio.br. Olga Bon, Doutora (PUC-Rio), olga.bon.olga@gmail.com. Tatiana Siciliano, Doutora (PUC-Rio), tatianasiciliano@puc-rio.br

Costura e escrita na poesia de Emily Dickinson

Sewing and writing in the poetry of Emily Dickinson

Natalia Helena Wiechmann¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0960-9069>

[resumo] É de conhecimento geral que o século XIX, nas sociedades ocidentais, pautou-se pela distinção de papéis sociais a depender do sexo do indivíduo, o que significa que homens e mulheres exerciam atividades diferentes a partir de ideais de feminilidade e de masculinidade. Em suma, os homens atuavam no espaço público do trabalho, da política, das relações econômicas, entre outras esferas; por outro lado, às mulheres ficavam reservadas tarefas relacionadas aos cuidados com a família, com a casa e com a manutenção de uma moral religiosa puritana, em uma atuação restrita, muitas vezes, ao espaço e às atividades domésticas. Dentre as obrigações domésticas femininas estavam as tarefas relacionadas à vestimenta de todo o grupo familiar à sua volta: lavar, quilar, passar, costurar – fabricar e consertar peças de vestuário, além do bordado, eram atividades corriqueiras para as mulheres. A partir desse contexto e por meio de *close reading*, este trabalho de análise literária se propõe a leitura dos poemas “*Don’t put up my Thread & Needle -*” (“Não me guarde a Linha e a Agulha -”) e “*To mend each tattered Faith*” (“Para remendar a Fé de Todos”), de Emily Dickinson (1830-1886), importante voz da poesia norte-americana no século XIX, para compreendermos como o eu-lírico se apropria do campo semântico ligado à costura e, portanto, ao estereótipo de feminilidade, para subverter literariamente o discurso da domesticidade e metaforizar o processo artístico da escrita poética nas imagens ligadas a esse universo da costura.

[palavras-chave] **Poesia norte-americana. Costura. Emily Dickinson. Feminilidade.**

¹ Doutora em Estudos Literários. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. nataliahw@ifsp.edu.br. <https://lattes.cnpq.br/8578322914706673>

[abstract] It is common knowledge that in Western societies, the nineteenth century defined people's social roles depending on the individual's biological sex, which means that men and women performed different activities based on the ideals of womanhood and manhood. In short, men acted in the public spheres of work, politics, economical relations, and other public spaces; in contrast, women used to be responsible for the tasks related to family care, household and keeping with the principles of puritanism, which means they were limited most of the times by the domestic space and its activities. Among the female domestic obligations there used to be tasks related to the clothing of the whole family group, such as washing, bleaching, ironing, sewing – making the garment and fixing it, besides embroidery, were daily activities for women. Within this context and through the close reading technique, we aim to analyze the poem “Don't put up my Thread & Needle –” and “To mend each tattered Faith”, by Emily Dickinson (1830-1886), an important voice of the North-American poetry in the nineteenth-century; our literature essay seeks to comprehend how the speaker uses the semantic field of sewing activities and, therefore, connects to the womanhood stereotype in order to subvert literarily the speech of domesticity and thus represents the artistic process of the poetic writing in the images of the sewing universe.

[keywords] **North-American poetry. Sewing. Emily Dickinson. womanhood.**

Recebido em: 30-09-2023

Aprovado em: 03-04-2024

Moda e literatura: escrita e costura na poesia de Emily Dickinson

Emily Dickinson (1830-1886) é certamente uma das vozes mais importantes da poesia ocidental e uma das figuras literárias mais enigmáticas dos Estados Unidos. Recentemente, a adaptação em formato de série televisiva produzida para o *streaming* AppleTv+ deu à vida e à obra de Dickinson uma popularidade ainda maior, além de um toque cômico às suas ideias progressistas diante do cenário conservador da Nova Inglaterra no século XIX.

Embora muito do que é apresentado nesta série seja ficcional, um dos pontos altos da produção é o fato de que ela renova a nossa maneira de ver e ler a poeta de Amherst, tipicamente imaginada como uma personalidade reclusa, afastada do mundo e solitária, mas que agora nos é apresentada como alguém atenta às questões sociais de sua época, consciente dos eventos e das relações sociais, ainda que ela tenha, de fato, escolhido a reclusão em um determinado momento de sua vida.

A partir desse novo olhar, algumas chaves de leitura inéditas ou pouco exploradas na obra dickinsoniana podem (e devem) ser investigadas, como a que propomos neste trabalho: por meio de uma leitura interdisciplinar, visamos a um diálogo entre os estudos da moda e a poesia de Emily Dickinson para que possamos compreender em que medida seus poemas nos oferecem informações sobre os costumes, os aspectos sociais e o modo de vida daquela sociedade ao trazerem referências relacionadas ao campo semântico da moda, pois

consideramos que “[...] o vestuário transforma-se em uma teia de significados que retém registros mantendo as memórias dos relacionamentos entre os corpos e as sociedades” (Rodrigues, 2010, p.19). Para estabelecermos essa ponte entre a poesia e a moda, tomamos os poemas “*Don’t put up my Thread & Needle –*” (“Não me guarde a Linha e a Agulha –”) e “*To mend each tattered Faith*” (Para remendar a Fé de Todos”), e propomos uma leitura sobre os significados contidos no ato da costura, atividade tipicamente feminina e da qual o sujeito lírico se apropria para falar da própria criação poética.

Por se tratar de uma proposta pouco comum no panorama brasileiro de estudos críticos sobre a poesia de Emily Dickinson, este trabalho contribui para as novas formas de compreender e divulgar sua obra e vai na direção de mover a poeta da figura de reclusão para a de interação social com enfoque nos artigos de vestimenta do século XIX, período em que o puritanismo convivia com inúmeras mudanças decorrentes do advento da burguesia e do industrialismo, como menciona Gilda de Mello e Souza no importantíssimo livro *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (2019, p.21):

[...] é no século XIX, quando a democracia acaba de anular os privilégios de sangue, que a moda se espalha por todas as camadas e a competição, ferindo-se a todos os momentos, na rua, no passeio, nas visitas, nas estações de água, acelera as variações dos estilos, que mudam em espaços de tempo cada vez mais breves.

Pensar essa relação entre moda e literatura é partir do pressuposto de que ambas contam uma história e têm grande poder de sinestesia – a imagem visual, a sensação do toque, do aroma, sentidos e sensações criados no tecido e reproduzidos nas palavras: “As duas esferas provocam impacto na mente humana e se esforçam para mobilizar seus públicos com a criação de efeitos variados e intencionais, além de mergulharem igualmente no universo do imaginário” (Kauss; de Jesus, 2017, p.24). Além disso, tanto a moda quanto a literatura possibilitam a criação de personagens ficcionais, como ocorreu, por exemplo, com o que o famoso vestido branco fez de Dickinson (ou o que Emily Dickinson fez do famoso vestido branco), uma vez que “A todos nós é possível, através da moda, ser as personagens que quisermos. É dela o poder de mascarar, o poder de autoficção concedido àquele que conhece suas regras e suas potências e com elas se deleita” (Solomon, 2011, p.106).

É inegável, contudo, que a escassez de representações visuais da poeta e de sua família dificultam nossa compreensão sobre o quanto a moda afetava a vida de Dickinson ou sobre seus interesses nas roupas e acessórios da época. No entanto, também não se podem desconsiderar as enormes mudanças na tecnologia de produção têxtil na segunda metade do século XIX, com as fábricas de tecidos substituindo o processo de manufatura, e na própria moda para as mulheres, cujas vestimentas se tornaram menos restritivas nas camadas sociais média e alta.

Nesse sentido, a professora e pesquisadora Daneen Wardrop, da Western Michigan University, argumenta em seu livro *Emily Dickinson and the Labor of Clothing* (2009) que a obra da poeta de Amherst recria uma história da moda do século XIX ao evidenciar questões culturais e históricas codificadas no vocabulário relacionado à vestimenta (palavras como vestido, avental e renda, por exemplo, são bastante comuns nos versos de Dickinson) e ao

campo semântico da costura; para Wardrop, Emily Dickinson era absolutamente consciente dos processos de produção doméstica das roupas e dos valores sociais que as vestimentas tinham em seu contexto: “[...] *much of her poetic and epistolary output evidences concern with physical presence, the apparel that accentuated it, and the labor that produced it*” (2009, p.1)². Soma-se a isso o fato de que a vida de Dickinson coincide com as mudanças mais significativas na passagem da produção artesanal e doméstica das roupas para a fabricação industrial: na década de 1830, época do nascimento da poeta, a tecelagem artesanal fora substituída em parte pelas fábricas têxteis; já nos anos de 1860 a máquina de costura da famosa marca Singer colocou a tecnologia da produção de roupas dentro das casas das famílias norte-americanas, substituindo a costura feito à mão; e, por fim, a última década de vida de Dickinson coincidiu com a ascensão dos vestidos vendidos à pronta entrega em diversas lojas de varejo (Wardrop, 2009, p.2).

Outro argumento fundamental para este estudo diz respeito à relação entre moda e gênero. Ainda segundo Wardrop (2009), o trabalho envolvido na confecção das roupas femininas era o que definia parte da vida das mulheres da Nova Inglaterra no século XIX e as envolvia em uma rede econômica que incluía a costura feita em casa, as costureiras de profissão, as trabalhadoras das fábricas têxteis e as mulheres que consumiam os produtos finais desse processo. Nesse cenário, a própria Emily Dickinson dedicava grande parte de seu tempo às tarefas relacionadas à costura:

Emily Dickinson's contribution to dressmaking at home proved vigorous and time-consuming – even at certain periods all-encompassing. She was certainly the consumer or wearer, in terms of her position in an upper-class social register, but she was the maker, too, working exhaustively at crafting apparel for herself and her family (Wardrop, 2009, p.44)³.

É importante mencionar também que, dentre as atividades domésticas exercidas pelas mulheres naquele contexto, a costura talvez fosse a que possuía maior caráter lúdico para a mente feminina, uma vez que se trata de uma atividade que abre espaço para a criatividade e a imaginação na construção da roupa, mas o que se vê nas poucas cartas de Emily Dickinson que mencionam essa tarefa é a sensação de que a costura lhe tomava um tempo precioso e era uma atividade pouco apreciada por ela. Em sua poesia, não apenas a costura, mas também outros elementos do universo doméstico e feminizado do século XIX são carregados de uma carga simbólica ambivalente, muitas vezes velada e subversiva.

Além disso, é preciso lembrar que, embora fosse essencial para a manutenção da ordem social do século XIX, todo o trabalho doméstico desempenhado pelas mulheres não era visto como trabalho de fato, uma visão que permanece ainda hoje em muitas esferas sociais, pois era (é?) subjugado em relação às tarefas realizadas pelos homens no espaço externo

² [...] muito de sua produção poética e epistolar evidencia preocupação com a presença física, o vestuário que a acentuava, e o trabalho que a produzia (Wardrop, 2009, p.1, tradução nossa).

³ A contribuição de Emily Dickinson para a costura em casa era vigorosa e demorada – em alguns períodos era abrangente. Ela certamente era a consumidora ou usuária, em termos de sua posição em um registro social de classe-alta, mas ela também era a fabricante, trabalhando exaustivamente na elaboração de vestuário para si mesma e para sua família (Wardrop, 2009, p.44, tradução nossa).

à casa. Em outras palavras, ainda que as mulheres fossem vistas como capazes o suficiente para manter a ordem das coisas, uma vez que estavam confinadas à casa, elas não detinham poder prático sobre as coisas do mundo: *“Women were at once dignified monarchs of morality and insignificant servants of society”* (Fyffe, 1999, p.56)⁴.

Entretanto, não se pode buscar nos versos de Dickinson uma poesia que proponha uma fuga ou ruptura radical em relação a essa ideologia da domesticidade. O que se percebe em sua obra é a consciência de que, naquele contexto histórico e social, seria impossível separar as mulheres da posição social que elas exerciam na casa: *“For Dickinson the home need not always be a hostile place and domesticity need not even be in direct conflict with what women want”* (Fyffe, 1999, p.67)⁵. Dessa forma, propomos que tanto os elementos ligados ao trabalho doméstico como um todo quanto os elementos da moda presentes nos poemas de Emily Dickinson sejam lidos como a projeção de aspectos sociais, culturais e contextuais do século XIX a partir do modo de compreendê-los da própria poeta e constituem novas camadas de significação para sua obra.

A agulha que costura e escreve em dois poemas de Emily Dickinson

Para compreendermos como as questões mencionadas até aqui se costuram no tecido poético de Emily Dickinson, propomos a leitura dos poemas *“Don’t put up my Thread & Needle – ”* (“Não me guarde a Linha e a Agulha –”) e *“To mend each tattered Faith”* (“Para remendar a Fé de Todos”), dois dos diversos exemplos de recorrência de imagens relacionadas à costura e à moda que se encontram ao longo de seus versos. Para esta análise, utilizamos a recente edição bilíngue da obra completa de Emily Dickinson, apresentando os poemas em inglês acompanhados da tradução apenas para que a leitura seja mais acessível. Não nos interessa, portanto, abordar questões relacionadas especificamente à tradução dos poemas uma vez que não se trata de um trabalho de crítica de tradução.

Don’t put up my Thread & Needle —
I’ll begin to Sow
When the Birds begin to whistle —
Better Stitches — so —

These were bent — my sight got crooked —
When my mind — is plain
I’ll do seams — a Queen’s endeavor
Would not blush to own —

4 As mulheres eram ao mesmo tempo dignas rainhas dignas da moralidade e servas insignificantes da sociedade (Fyffe, 1999, p.56, tradução nossa).

5 Para Dickinson, o lar não precisa ser sempre um lugar hostil e a domesticidade não precisa nem estar em conflito direto com o que as mulheres querem (Fyffe, 1999, p.67, tradução nossa).

Hems — too fine for Lady's tracing
To the sightless knot —
Tucks — of dainty interspersion —
Like a dotted Dot —

Leave my Needle in the furrow —
Where I put it down —
I can make the zigzag stitches
Straight — when I am strong —

Till then — dreaming I am sowing
Fetch the seam I missed —
Closer — so I — at my sleeping —
*Still surmise I stitch —*⁶

Não me guarde a Linha e a Agulha –
Vou começar a costura
Com o assobio dos Passarinhos –
O ponto melhora –

Este saiu curvo – a vista torta –
Quando a ideia – é clara
Cerzindo assim – nem a Rainha
Mais esforçada cora –

Fina – a Bainha – para a Dama
Ponto invisível e cós –
Pregas – bem entremeadas –
Ponto em ponto – só –

Deixe minha Agulha na linha –
Onde a deixei cravada –
Posso por ponto em ziguezague
Ou reto – quando estiver forte –

Até lá – sonhando que costuro
Traz o corte esquecido, perto
Que eu, meio dormindo –
Ainda imagine outro ponto –⁷

⁶ In: DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Volume I: os fascículos. Edição bilíngue. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020. p.622

⁷ In: *Ibid.*, p.623.

Neste poema, vemos um eu-lírico pedindo que seus instrumentos de costura não sejam guardados, pois embora sua visão pareça falhar e atrapalhar a execução da tarefa, o eu-lírico manifesta seu desejo de retomá-los para que possa desempenhar essa atividade com ainda maior perfeição do que fizera até então. Apesar de não haver uma menção explícita ao gênero desse eu-lírico, podemos presumir que se trata de uma voz feminina já que a atividade de costura está inserida tradicionalmente no universo da feminilidade e o eu-lírico demonstra conhecimento do campo semântico relacionado a ela: *hems* (bainhas), *sightless knot* (nó cego), *tucks* (dobras), *dotted Dot* (ponto pontilhado), *zigzag stitches* (pontos em ziguezague), *the seam* (a costura), *I stitch* (Eu costuro).

Estamos, portanto, diante do contexto doméstico e do estereótipo convencional de feminilidade. Mas, ao olharmos com atenção para o segundo verso percebemos um jogo de palavras perspicaz com o verbo *sow* (semear, plantar) e o verbo *sew* (costurar). É claro que não se trata de um equívoco da poeta e, sim, de uma substituição intencional que contrapõe o universo doméstico feminino a uma atividade em espaço aberto, isto é, ao trocar a ação de costurar por semear, Dickinson equaciona e equilibra ambos os trabalhos manuais, dando a eles a mesma importância. Para Fyffe (1999, p.65), essa troca dos verbos faz com que a casa se torne um lugar de prestígio e de poder para a mulher, não uma prisão, o que corrobora com a própria vivência da poeta, que fez de sua casa o lugar de reclusão onde pôde exercer com maior liberdade sua criatividade poética: “*Despite her potent attack on the restrictive and debilitating separation of women into the domestic sphere, Dickinson also reclaims the home and makes it possible to redefine gender within that space*”⁸. Além disso, a semelhança entre os verbos *sow* (semear) e *sew* (costurar) sugere que é durante o ato da costura que a mulher oitocentista abre espaço para seus devaneios, semeando livremente seus pensamentos imprecisos tais quais os pontos da agulha.

Já na segunda estrofe nos deparamos com o problema de visão que impede a costureira de seguir em sua tarefa: “*my sight got crooked -*” (“a vista torta”). Com a visão distorcida, os pontos dados no tecido também estão irregulares, mas apesar disso o eu-lírico está determinado a retomar o trabalho com perfeição no momento em que sua mente lhe permitir – “*When my mind - is plain*” (“Quando a ideia – é clara”). Essa referência à mente, isto é, ao intelecto, subverte a noção de costura como atividade feminina de menor valor em relação ao universo masculino convencionalmente ligado à razão e às atividades intelectuais.

Nesse sentido, o eu-lírico reafirma mais uma vez o prestígio de ambas as esferas de atuação – a das atividades domésticas e a das atividades intelectuais – para então enfatizar, na terceira estrofe, que seu trabalho será perfeito a ponto de a costura ficar invisível: “*Hems — too fine for Lady’s tracing / To the sightless knot — / Tucks — of dainty interspersion — / Like a dotted Dot —*” (“Fina – a Bainha – para a Dama / Ponto invisível e cós – / Pregas – bem entremeadas – / Ponto em ponto – só –”). Aqui manifestam-se ao menos duas interpretações: em primeiro lugar, a de que a poeta expõe que o trabalho doméstico é historicamente invisibilizado, embora seja árduo, interminável e essencial; por outro lado, se retomarmos o

⁸ Apesar de seu potente ataque na separação debilitante e restritiva das mulheres na esfera doméstica, Dickinson também reivindica a casa e torna possível redefinir gênero dentro daquele espaço (Fyffe, 1999, p.65, tradução nossa).

trabalho intelectual sugerido na estrofe anterior, podemos ler nesses versos a própria constituição da escrita de poesia. Em outras palavras, além de equacionar a atividade de costura com a de plantio, o eu-lírico soma aqui o próprio trabalho da poeta, que costura no texto as palavras para formar o tecido poético e o faz com perfeição sem que tenhamos acesso aos esforços árduos desse processo: *“The poem details three interwoven images: the farmer at work sowing in his fields, the woman at work sewing in the home and the poet at work in her mind piecing together poetry”* (Fyffe, 1999, p.66)⁹.

Na penúltima estrofe, a costureira prossegue de forma assertiva e com autoridade demanda que sua agulha seja deixada onde está até que ela se sinta forte o suficiente para retomar seu trabalho e endireitar os pontos que saíram em ziguezague, reafirmando sua busca pela perfeição. Aqui, é importante destacar o uso da palavra *furrow* (sulco) como o local onde a agulha se encontra, uma vez que esse vocábulo se refere também aos sulcos feitos no solo para plantação. Com isso, novamente a poeta demarca a junção entre a atividade da costura e a atividade do plantio ao passo que o próprio poema ata essas duas instâncias; escrita poética, costura e plantio são colocadas, portanto, no mesmo patamar de dignidade e importância, rompendo com as barreiras de gênero que definem a quem cada tarefa é destinada.

O poema chega ao final com a retomada do verbo *sow* (plantar, semar), usado na primeira estrofe, sugerindo o retorno ao início, como um ciclo que não termina apesar da vontade do eu-lírico de concluir seu trabalho. A mulher que nos fala sonha com a costura/plantio enquanto dorme e revela a paixão por sua atividade ao pedir que a costura iniciada anteriormente seja colocada bem próximo a ela, como um conforto enquanto se imagina cerzindo os pontos no tecido. Costuram-se, assim, palavras, pontos, linhas, versos e sementes para a construção do poema e de suas camadas significativas semeadas pela poeta.

Passamos agora para a leitura de *“To mend each tattered Faith”*:

To mend each tattered Faith
There is a needle fair
Though no appearance indicate –
‘Tis threaded in the Air –

*And though it do not wear
As if it never Tore
‘Tis very comfortable indeed
And specious as before –¹⁰*

Para remendar a Fé de todos
Há uma agulha muito fina

⁹ O poema detalha três imagens entrelaçadas: o agricultor trabalhando na plantação de seus campos, a mulher trabalhando na costura dentro de casa e a poeta trabalhando em sua mente montando sua poesia (Fyffe, 1999, p.66, tradução nossa).

¹⁰ n: DICKINSON, Emily. *Poesia completa*. Volume II: Folhas soltas e perdidas. Edição bilingue. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021. p.428.

Embora não o indique a aparência –
É no Ar que ela se fia –

E embora todos a vistam
Como se não houvesse um Rasgo
E é tão confortável
Que mal se nota que há de falso –¹¹

Neste segundo poema, é novamente a imagem da agulha que se coloca como central na construção do tecido de possibilidades interpretativas dos versos. Essa agulha é caracterizada como um instrumento específico, oportuno à atividade que se propõe a desempenhar uma vez que *fair* carrega em si esse sentido, além de permitir pensar em algo justo, legítimo, de ações positivas e plausíveis; não se trata, portanto, de um objeto banal para uma atividade banal, mas, sim, de uma ferramenta revestida de poder, capaz de consertar uma das virtudes mais valorizadas de um indivíduo – a fé.

Essa costura que remenda a fé dá pontos que se fiam no ar, pois o tecido da fé está no campo do invisível, do imaterial: *“Though no appearance indicate – / ‘Tis threaded in the Air –”* (“Embora não o indique a aparência – / É no Ar que ela se fia –”). Se tomarmos por certo que se trata de fé religiosa, há coerência nessa imagem já que a fé em Deus ou em alguma entidade espiritual superior se constrói com base na crença em coisas abstratas e impalpáveis. Mas quem precisa desse conserto na fé? Considerando o contexto religioso de Emily Dickinson, em um cenário conservador de bases puritanas, é difícil não pensar nos que se afastam de Deus como os alvos principais dessa costura; some-se a isso a costura como atividade doméstica predominante e tradicionalmente feminina e poderemos sugerir que a poeta está apontando mais uma das atribuições que recaíam sobre a mulher no século XIX: a manutenção da moral religiosa no lar.

Em outras palavras, nesse segundo poema, também se percebe um contexto de feminilidade convencional do século XIX, não tanto pela referência explícita à atividade doméstica da costura em si, mas, sim, pela referência à manutenção e “ajuste” de uma fé, pois às mulheres cabia zelar pela educação moral religiosa de seus filhos e ser exemplo dessa fé. Com isso, o adjetivo *fair* (que se pode traduzir por justo, correto, leal, apropriado e tantas outras acepções) caracteriza a agulha como uma ferramenta revestida de algum poder, e também atribui valor ao papel feminino de vigia e restauradora da fé.

Sabe-se, no entanto, que a própria Emily Dickinson desde muito jovem manifestava reflexões críticas acerca das práticas religiosas de seu entorno e diversos poemas tematizam sua visão e sua relação com Deus, questionando a fé que é afirmada e ensinada na sociedade em que ela estava inserida. São inúmeros os poemas que tratam de fé, pecado, redenção, imortalidade, devoção e que funcionam como respostas às convenções religiosas de sua sociedade. A partir disso, se tomada de forma contextualizada, a ideia de fé esfarrapada – *“tattered Faith”* – sugere uma segunda camada de significação, em que aqueles que precisam ser consertados são os indivíduos cuja fé não está em conformidade com o

¹¹ In: *Ibid.*, p.429.

que é imposto em sociedade. Dessa forma, a agulha que repara a fé rasgada dos indivíduos que se distanciaram de Deus pode ser entendida como instrumento de conciliação que acomoda a fé em sua diversidade, em oposição aos que estão imersos na religião dogmática.

A sequência dos versos leva à segunda estrofe, que se constrói de modo mais enigmático do que a primeira: o sujeito lírico afirma que embora não se possa usar a fé – no sentido de vestir-se (*wear*) – como se esta nunca tivesse sido rasgada, fazê-lo é confortável, ainda que também seja enganoso. Nesse sentido, os versos reforçam a conexão com a ideia de costura ao fazerem uso de vocabulário relacionado a este campo semântico; tanto *tore*, que se refere a algo rasgado, quanto *wear* (vestir) e *comfortable* (confortável) fazem alusão à imagem de um tecido, que é a fé. Ou seja, as pessoas, em sua camada exterior e visível aos outros, vestem-se/revestem-se de uma fé remendada, pois é inevitável que haja rasgos, desvios dessa fé. A conclusão do poema é, portanto, que aquilo que parece confortável e em conformidade com os preceitos sociais e religiosos é, na verdade, ilusório.

Sob esta perspectiva de leitura, a metáfora central do poema está na equivalência entre tecido e fé, costurados pela agulha em mãos femininas. Como sabemos que Emily Dickinson ultrapassa a perspectiva puritana e imprime uma noção de fé mais transcendental em sua obra, é plausível ler a imagem da agulha que cria o tecido quando o costura como equivalente à caneta que cria o tecido poético. Nesse sentido, a fé como crença em algo também se refere à própria poesia: a agulha/caneta de Dickinson remenda o tecido/poema cujos fios/palavras costuram-se no ar. Por outro lado, parece emergir neste poema a consciência de que desvios em relação a uma poesia mais convencional tendem a ser reparados, são como os rasgos no tecido da fé.

Não é incomum que escritoras se utilizem desse tipo de metáfora. Para Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000, p.639-640), imagens relacionadas à costura costumam ser recorrentes nos textos de autoria feminina porque funcionam como metáfora central para a atividade de escrita das mulheres. No caso de Emily Dickinson, além do sentido metafórico, a costura também assumiu a centralidade na composição material de sua poesia, pois a poeta se utilizou desse trabalho manual para confeccionar os fascículos, espécie de agrupamentos de poemas organizados por Dickinson em livretos costurados artesanalmente que, de certa forma, substituíam (e subvertiam) a publicação convencional que a poeta negou para sua obra: “*Not only her sewing but her poems about sewing indicate she was a conscious literary artist, anxious to communicate, though on her own terms*” (Gilbert; Gubar, 2000, p.641)¹².

Temos, portanto, uma poeta cuja fé se volta para a poesia, isto é, seus poemas são sua expressão maior de fé em alguma coisa. Mas eles estão carregados de diversos tipos de desvios em relação à poesia escrita nos Estados Unidos do século XIX, desde incorreções gramaticais intencionais a questões de ritmo e rima. A esses aspectos Cristanne Miller (1999, p.240) dá o nome de experimentos da linguagem para defender que Dickinson era uma poeta consciente de sua arte e do desconforto que sua composição poética poderia causar aos leitores da época. O resultado foi, por muitos anos, a adequação editorial feita nas pu-

¹² Não apenas sua costura mas seus poemas sobre a costura indicam que ela era uma artista literária consciente, ansiosa por comunicar, embora em seus próprios termos (Gilbert; Gubar, 2000, p.641, tradução nossa).

blições de sua obra, pois: *“Unusual features of grammar, syntax, and word choice were thus seen not as the result of experimentation but as proof of unguided inspiration and indifference to or incapacity for art as craft”* (Miller, 1999, p.241).¹³

A própria maneira de confeccionar os fascículos causou estranhamento àqueles que os encontraram após a morte da poeta e, por isso, eles foram desfeitos e refeitos antes de serem publicados: *“That male editors and female heirs undid Dickinson’s stitching and thus, in effect, refragmented the fragments she had made whole is one of the ironies of literary history”* (Gilbert; Gubar, 2000, p.641)¹⁴. Em outras palavras, tanto o trabalho artesanal de costura dos poemas agrupados nos fascículos quanto os desvios de linguagem intencionados por Emily Dickinson foram corrigidos em inúmeras publicações de sua obra, remendados para que seus versos se tornassem mais confortáveis, como se fossem rasgos no tecido da poesia oitocentista.

Considerações finais

A partir da leitura dos poemas escolhidos para este estudo, é possível perceber o diálogo que Emily Dickinson estabelece, na poesia, com seu contexto histórico e social, em especial no que diz respeito às atividades convencionalmente domésticas e, portanto, femininas. Em *“Don’t put up my Thread & Needle –”* (“Não me guarde a linha e a Agulha –”), esse diálogo está focado na metáfora da costura como ato que funde a produção artística poética, a produção artesanal e a produção de alimentos e/ou de espécies vegetais. Já em *“To mend each tattered Faith”* (“Para remendar a Fé de Todos”), o ato de reparar os desvios da fé por meio da costura revela, ao final, a poesia como religião, ato de fé que celebra a composição estética do tecido de palavras escritas com a agulha fina e refinada da poeta de Amherst.

Não se pode ignorar, no entanto, o fato de que Emily Dickinson participava da dinâmica social em que o estereótipo feminino, chamado à época de *“true womanhood”*, isto é, a “verdadeira feminilidade”, impunha um papel social às mulheres restrito ao ambiente da casa e às tarefas ligadas ao seu gerenciamento e à manutenção da família e suas virtudes. Em sua poesia, contudo, Dickinson retira a atividade doméstica do estereótipo feminino convencional e a reveste de novas associações, colocando a atuação da mulher – em especial da mulher poeta – em lugar de destaque, potência e valor.

É preciso mencionar que em outros poemas de Emily Dickinson há diversos elementos desse mesmo universo doméstico que são carregados de carga simbólica ambivalente e que, quando desvelados, mostram-nos que a poeta de Amherst se apropria da vivência doméstica e do discurso ideológico da domesticidade feminina para subvertê-los literariamente em seus versos, o que a coloca em posição de destaque no panorama da poesia produzida por mulheres no século XIX.

¹³ Características incomuns de gramática, sintaxe, e escolha vocabular eram então vistos não como o resultado de experimentação, mas como prova de inspiração descontrolada e indiferença ou incapacidade para com a arte enquanto ofício (Miller, 1999, p.241, tradução nossa).

¹⁴ Que editores homens e herdeiras tenham desfeito a costura de Dickinson e assim, na verdade, tenham refragmentado os fragmentos que ela tinha tornado inteiros é uma das ironias da história literária (Gilbert; Gubar, 2000, p.641, tradução nossa).

Por fim, ressaltamos que este trabalho está inserido em um projeto de pesquisa maior que visa a identificar e compreender questões culturais, históricas e sociais codificadas por Emily Dickinson no uso de vocabulário relacionado à moda, especialmente no que tange o ato da costura e o campo semântico das vestimentas e tecidos convencionais para a sociedade norte-americana oitocentista. Esperamos, com isso, olhar para sua poesia de modo interdisciplinar e contribuir para novas leituras da obra poética dickinsoniana.

Referências

DICKINSON, Emily. **Poesia completa**. Volume I: Os fascículos. Edição bilíngue. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

_____. **Poesia completa**. Volume II: Folhas soltas e perdidas. Edição bilíngue. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

FYFFE, Megan. "Emily Dickinson: 'Homeless at home'". In: HOSKING, Sue; SCHWERDT, Dianne (Org.). **Extensions: Essays in English Studies from Shakespeare to the Spice Girls**. Adelaide: Wakefield Press, 1999.

GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. 2.ed. New Haven: Yale University Press, 2000.

KAUSS, Vera Lúcia; de JESUS, Eli Dias. "Moda e literatura: um tecido interdisciplinar". In: CHAMPANGNATTE, Dostoiowski Mariatt de Oliveira et al. (Org.). **Interdisciplinaridade: trajetórias e desafios**. Duque de Caixas, RJ: UNIGRANRIO, 2017. p. 12-26.

MILLER, Cristanne. Dickinson's Experiments in Language. In: HAGENBUCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 1999. p.240-257.

RODRIGUES, Mariana Tavares. **Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

SOLOMON, Geanneti Tavares. "Moda e literatura: convergências possíveis". In: **Iara - Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v. 4, n. 2, p.99-112, 2011.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

WARDROP, Daneen. **Emily Dickinson and the Labor of Clothing**. Durham, New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2009.

Revisora do texto: Anelia Montechiari Pietrani, Doutora em Letras (Universidade Federal Fluminense). E-mail: aneliapietrani@letras.ufrj.br

As aparências no sertão do Seridó: entre tapuias e cristãos, a moça bonita a banhar-se no poço (Rio Grande do Norte, séculos XVII-XIX)

*Appearances in the sertão of Seridó: among Tapuias
and Christians, the beautiful girl bathing in the well
(Rio Grande do Norte, 17th-19th centuries)*

João Quintino de Medeiros Filho¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1503-1981>

[**resumo**] Este escrito examina o tema da organização das aparências no sertão do Seridó, Rio Grande do Norte, entre os séculos XVII e XIX. O texto inscreve-se em nossos interesses de pesquisa para conhecer sobre o vestir enquanto prática cultural e experiência sensível, notadamente na espacialidade sertaneja potiguar, com o objetivo de discutir imagens e discursos sobre o masculino e o feminino forjados na articulação do processo de conquista da América com a ocupação e a colonização do sertão do Seridó. Partindo da escriturística de definição da região e do ser regional, buscamos na História e na Memória encontrar as subjetividades humanas inspirando-se no conceito de gênero vinculado às relações de poder. Como metodologia, reunimos textos de autores do regionalismo seridoense do passado e do presente, em prosa e poesia, que foram analisados à luz de referências teóricas das áreas de moda e gênero. Os relatos sobre a presença indígena e a chegada da população de origem portuguesa, mais as narrativas sobre pretos e mestiços, vistos a partir de dados históricos e contos lendários, são cruzados pela ótica da organização das externalidades corporais. Após as análises, constatamos que a construção dos gêneros no âmbito da sociedade patriarcal sertaneja deu-se gradualmente nas malhas do cotidiano, quando o vestir/despirmatizado coletivamente e dotado de sentidos singulares, definiu os desenhos do masculino e do feminino no sertão do Seridó.

[**palavras-chave**] **Aparências. Moda. Gênero. Sertão do Seridó.**

¹ Mestrado em História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Professor no Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Campus de Caicó. Poeta, escritor, produtor cultural e colecionador. Endereço eletrônico: jqmf@uol.com.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5693542500366891>

[abstract] This writing examines the theme of the organization of appearances in the sertão of Seridó, Rio Grande do Norte, between the 17th and 19th centuries. The text is part of our research interests to learn about dressing as a cultural practice and sensitive experience, notably in the spatiality of the countryside in Rio Grande do Norte, with the aim of discussing images and discourses about the masculine and feminine forged in the articulation of the process of conquest of America with the occupation and colonization of the Seridó hinterland. Starting from the scriptural definition of the region and the regional being, we seek in History and Memory to find human subjectivities, drawing inspiration from the concept of gender linked to power relations. As a methodology, we gathered texts from past and present Seridó regionalism authors, in prose and poetry, which were analyzed in the light of theoretical references in the areas of fashion and gender. The reports about the indigenous presence and the arrival of the population of portuguese origin, plus the narratives about black and mixed-race people, seen from historical data and legendary tales, are crossed from the perspective of the organization of bodily externalities. After the analyses, we found that the construction of genders within the context of patriarchal country society took place gradually in everyday life, when collectively standardized dressing/undressing and endowed with singular meanings defined the designs of the masculine and feminine in the sertão of Seridó.

[keywords] **Appearances. Fashion. Gender. Sertão of Seridó.**

Recebido em: 31-10-2023
Aprovado em: 26-02-2024

Introdução

no poço da bonita
– aventuras acauãs –
sonhamos
o poema
e o inventário dos amanheceres

no poço da moça
– linguagens seridolãs –
construamos
o poema
e a alegria das palavras

no poço de santana
– lembranças tananãs –
sonhamos
o poema
e a catedral dos entardeceres

(Moacy Cirne, 2013, p. 43)

Na epígrafe deste escrito, o poeta Moacy Cirne (2013) vem nos valer com os versos que apresentam o Seridó como experiência estética, poetizada entre o profano e o sagrado, os poços no semiárido como analogia aos oásis no deserto, e uma (re)velada intenção de poetizar a anatomia sexual feminina. Entre os amanheceres e os entardeceres, dorme e desperta esse sertão específico através das palavras: do dito e do visto em aventuras, linguagens e lembranças. O jogo de palavras do poeta inspira a estruturação do presente texto, em que fazemos uma revisão bibliográfica dos escritos de memorialistas, historiadores, artistas e poetas a respeito do tema das aparências no Seridó de outrora, principalmente no tocante às formas de cobrir e decorar os corpos de mulheres e homens habitantes desse sertão.

Para a escrita deste artigo, debruçamo-nos sobre os estudos de Juvenal Lamartine de Faria (2006), Olavo de Medeiros Filho (1983, 1984), Muirakytan Kennedy de Macêdo (2015) e Hélder Alexandre Medeiros de Macedo (2020), que teorizam sobre a história e a cultura regionais, além de recorrermos a pesquisadores e poetas como Moacy Cirne (2013) e Djalma Mota (2019). São olhares que tratam de construir o Seridó através de uma escriturística das tradições, dos costumes e práticas e dos processos históricos que engendraram o ser e o fazer regionais. A essas fontes, somamos discursos e imagens pinçados de periódicos como *O Recreio* (1861) e mais informações buscadas em Sinval Costa, Adauto Guerra Filho e José Alves dos Santos, os três publicados em 2014.

O Seridó é um sertão dividido entre dois estados – o Rio Grande do Norte e a Paraíba –, podendo também ser dois ou muitos², para tanto devendo ser construídos argumentos e justificativas. Interessa-nos, aqui, falar do Seridó potiguar historicamente construído, formado pelos atuais municípios de Caicó, Acari, Jardim do Seridó, Serra Negra do Norte, Currais Novos, Florânia, Parelhas, Jucurutu, Jardim de Piranhas, São João do Sabugi, Ouro Branco, Cruzeta, Carnaúba dos Dantas, Cerro Corá, São Vicente, São Fernando, Equador, Santana do Seridó, São José do Seridó, Timbaúba dos Batistas, Lagoa Nova, Ipueira e Tenente Laurentino Cruz, correspondendo aos limites da Freguesia da Gloriosa Senhora Sant’Ana do Seridó, criada e instalada entre 1747 e 1748, na Povoação do Caicó (1735), elevada à Vila Nova do Príncipe em 1788, conforme apresentam os estudos do historiador Hélder Alexandre Medeiros de Macedo (2020).

A região do Seridó tem-se configurando através de uma escriturística e de uma imagética que a constroem através de discursos, imagens e símbolos que saltam das páginas da prosa e da poesia dos memorialistas, historiadores, artistas e poetas. Esses olhares enunciam o espaço coalhado pelas subjetividades sertanejas, gênero e cultura das aparências, em tentativas de dizer e visibilizar os seres seridoenses no espelho relacional dos gêneros masculino e feminino. Dentro desta perspectiva temos estudado a construção do regionalismo seridoense para além das atividades econômicas e das ações políticas, percebendo que se entrecruzam diferentes representações sobre a região e o ser regional, em pesquisa sobre uma ritualística relacionada aos cuidados de si e à organização das externalidades corporais, que desenvolvemos no componente curricular História das Aparências, no curso de História da UFRN, Campus de Caicó.

Partindo desse arranjo, indagamos até que ponto a ritualística das aparências – o vestir e o adornar-se –, contribuiu para a construção da região e do ser regional como representações discursivo-imagéticas relacionadas ao belo, ao limpo e ao cuidado. O croqui da pesquisa foi rascunhado, portanto, para o atingimento do objetivo de refletir a respeito da construção dessas representações através dos gêneros, semantizadas em discursos e imagens sobre o masculino e o feminino. Em busca dessas respostas, também vale perceber os entrecruzamentos, as imbricações, as afirmações e as negativas, e seus respectivos sentidos explicativos, articulando o processo de conquista da América com a ocupação e a colonização do sertão do Seridó

Sobre o conceito de aparências (ou de parecer), bebemos na fonte de Daniel Roche (2007), cuja amplitude de entendimento faz transcender a própria definição de moda enquanto sistema de produção, circulação e consumo de roupas. O pesquisador alça voo nos vestígios novidadeiros do campo da exibição individual com suas alterações periódicas no vestir, no adornar-se, no ajeitar-se, nos gestos, nas expressões, numa dinâmica movimentada entre “a máscara e a verdade das aparências” (Roche, 2007, p. 511).

A teatralização da aparência apresenta a máscara como uma representação de si, expressão do indivíduo, que tanto liberta quanto oprime. Ao longo da história, as aparências

² O Seridó é uma região geográfica e cultural, interestadual, banhada pelo rio Seridó e seus afluentes. O Seridó potiguar foi dividido em Ocidental e Oriental pelo IBGE, em 1989 (DANTAS; MORAIS, 2001).

auxiliaram na edificação das ideias de masculino e de feminino, hoje discutidas e problematizadas através do conceito de gênero. Para tratar dessa ideia fomos atrás do amparo de Joan Scott (1992), historiadora e militante feminista, que a define a partir das noções de hierarquia e de poder, em que símbolos e normas terminam por enquadrar o masculino e o feminino, dotando-os de sentido. Desse modo, o gênero não é uma definição natural, mas uma construção que se edifica historicamente, resultando de uma série de fatores de ordem cultural, moral e social, sendo uma primeira forma de significar as relações de poder. Segundo a autora, a abordagem de gênero defende que “a masculinidade e a feminilidade são encaradas como posições de sujeito, não necessariamente restritas a machos ou fêmeas biológicos” (Scott, 1992, p. 89).

Nessa perspectiva, o conceito de gênero forjou-se nas três últimas décadas do século XX, entendido como uma categoria de análise histórica, segundo as palavras de Lídia Maria Vianna Possas, passível de “[...] revelar as diferenças sexuais e os papéis sociais a partir das significações histórica e socialmente construídas e designadas, de modo relacional, por mulheres e homens”, o que permite concluir que “assim, os papéis normativos, os comportamentos atribuídos a homens e mulheres e a relação entre os sexos não são discursos neutros, mas representações construídas repletas de significados e de relações de poder” (Possas, 2004, p. 265-266). Pensando por esse viés, podemos defender que ser homem e ser mulher não são categorias universais, mostram-se numa pluralidade de categorias, mas que cada lugar ou cultura erige as suas identidades de gênero.

Após o dito, tomamos emprestados os versos de Moacy Cirne (2013) para os títulos das subseções do desenvolvimento deste artigo. Nas “aventuras acauãs”, procuramos saber sobre os modos de organização das externalidades corporais das populações pré-históricas, indo de encontro aos tapuias e aos amanheceres da preocupação com as aparências no sertão do Seridó. As “lembranças tananãs” aludem ao modo como os moradores das velhas fazendas de gado – depois, de algodão –, se ajeitavam no mundo de trabalho e folgança, pelo que contam rústicas memórias. Por fim, as “linguagens seridolãs” dizem de asseio, lazer, beleza, desejo e assédio partindo de uma narrativa lendária regional a apontar para o diálogo/conflito relacional entre feminino e masculino, bem como para as malhas do patriarcado nessa espacialidade.

As tramas das aparências no sertão do Seridó

Aventuras acauãs: de como os tapuias pareciam ser

Para procurar as aparências dos mais antigos habitantes dos sertões potiguares, incluindo o Seridó, pode-se fazer uma busca tal qual aventura, porque sujeita aos riscos de embrenhar-se pelas searas de um conhecimento ainda em construção, cujos limites podem parecer imprecisos ou inconclusos.

A região do Seridó é das áreas de maior concentração de sítios arqueológicos no Nordeste do Brasil, oferecendo elementos para que se conheça sobre tipologias, usos e funções de adornos identificados em contextos funerários e rupestres datados entre 9400 e 90 anos antes do presente. Podemos nos guiar pelas indicações de Daniela Cisneiros, Nathalia Nogueira e Camila Santos (2020) ao estudarem sobre os adornos corporais encontrados em

onze sítios arqueológicos estudados na região, através de elementos materiais e registros gráficos que apontam para a prática da decoração corporal dos seres pré-históricos. Esses estudos permitem

[...] inferir que os grupos que habitaram a Área Arqueológica do Seridó em períodos pré-históricos utilizavam-se de diversos tipos de adornos, entre eles, adornos de cabeça, colares e pingentes, confeccionados com diferentes matérias-primas; e utilizados em contextos funerários, acompanhando os indivíduos sepultados; e nos cenários rupestres, retratados em cenas cotidianas desses grupos, como rituais, caça, sexo e violência (Cisneiros; Nogueira; Santos, 2020, p. 232).

Sendo o adorno uma manifestação simbólica que destaca o corpo, inserindo-se num sistema de comunicação, serve enquanto fonte de pesquisa oferecendo informações a respeito de tecnologia e identidade. Encontrados nos enterramentos e nas pinturas rupestres, comunica sobre as diferenças entre os grupos, o emprego cotidiano ou em ocasiões específicas – danças, rituais e guerras –, as distinções de sexo, idade e posição social.

Os vestígios cemitais tornam possível definir as matérias-primas empregadas para a produção desses adornos, sendo elas orgânicas, oriundas da fauna e da flora, como dentes, ossos, conchas, penas e sementes; e inorgânicas, como os minerais e as rochas. Com essa gama de materiais eram feitos contas, pingentes, enfeites para cabelo, braceletes e adornos labiais, mas, dada a sua perecibilidade, nem sempre é possível que sejam conservados como registros arqueológicos. Na arte rupestre, as representações pictóricas apontam para uma tipologia de adornos presentes em cenas de caça, violência, sexo e naquelas herméticas, cujos códigos ainda não foram desvelados.

Um aspecto interessante é que “nas cenas de sexo, apenas um dos antropomorfos é representado com adorno, este em todas as cenas apresenta-se com falo”, e de igual modo “na cena de violência, apenas um dos antropomorfos apresenta adorno, este detém na mão objetos cujo posicionamento cenográfico parece representar dominação” (Cisneiros; Nogueira; Santos, 2020, p. 229). A comparação entre os dois tipos de cena pode sugerir uma atribuição de mando no sexo e na caça, associando essa posição ao emprego do adereço de cabeça enquanto simbologia.

Os estudos arqueológicos indicam alguns comportamentos culturais dos grupos humanos pré-históricos presentes no Seridó mais remoto de que se tem notícia, revelando “o corpo como atributo de um sistema de comunicação visual, com estruturas simbólicas para os diversos momentos sociais e religiosos [...]”, no caminho para se saber sobre as externalidades corporais dessas populações (Cisneiros; Nogueira; Santos, 2020, p. 204). Entre o que sabemos tomando como fonte os achados arqueológicos para o que perscrutamos pelas impressões das levas humanas chegadas bem depois, vejamos algumas possibilidades nos parágrafos que se seguem.

É possível desdobrar uma tela a respeito da aparência dos tapuias na obra “Índios do Açu e Seridó”, de Olavo de Medeiros Filho (1984) – no capítulo intitulado “Da aparência física dos tapuias” e em outros capítulos –, que resume informações obtidas a partir dos escritos de europeus que estiveram nas Américas Portuguesa e Holandesa entre os séculos XVI e XVIII. Nomes como Elias Herckman (1639), Johan Nieuhof (1682), Zacarias Wagner

(s. d.), Hessel Gerritz (1628), Gaspar Barléu (1647), Guilherme Piso (1658), Morisot (1651), Pierre Moreau (1651) e Roulox Baro (1647) são citados como referências pinçadas dos relatos vinculados à presença holandesa no que hoje é a região Nordeste do Brasil, havendo menção a autores de escrita portuguesa, tais como Ambrósio Fernandes Brandão (1618) e Pedro Carrilho de Andrade (s. d.).

Esses homens registraram as suas impressões sobre os corpos das populações originárias, das proporções e robustez às tonalidades epidérmicas que apresentavam. Também escreveram sobre as maneiras de decoração corporal, como a cobertura de partes do corpo, os cortes dos cabelos e as formas dos penteados, a pintura corporal, a utilização de plumas das aves, a tipologia dos adornos, as perfurações na face, as tornozeleiras sonoras e outros acessórios.

Considerando que o texto de Olavo de Medeiros Filho (1984) se apresenta mais descritivo do que interpretativo, é possível listar os aspectos que foram pinçados das crônicas e relatos estudados por ele, resultado da seleção do autor, sendo provável que algo tenha se perdido ou ocultado no processo de escolha. Na parte introdutória do seu livro, o pesquisador diz que a finalidade do trabalho era “descrever a vida dos tapuias”, buscando nas populações do presente um “patrimônio antropológico, biológico e cultural, que lhe foi legado pelos seus antepassados indígenas” (Medeiros Filho, 1984, p. 5).

Na descrição do referido estudioso, os tapuias seriam caracterizados pela robustez, pela grande estatura e pela cor morena da pele, possuindo considerável força física; e, em termos de comparação, cita os outros indígenas e os próprios holandeses. Conforme o texto,

As mulheres eram, indistintamente, pequenas e mais baixas de estatura do que os homens. Possuíam a mesma cor atrigueirada, sendo muito bonitas de cara, obedecendo cegamente aos maridos em tudo que fosse razoável. Ademais, eram muito servisais [...] (Medeiros Filho, 1984, p. 33).

Para além da fidelidade aos textos originais, a alusão à diligência feminina na oferta de serviços parece falar à disposição cultural de determinada época – incluindo a temporalidade do pesquisador –, cuja base é “uma ideia patriarcal de família e sociedade”, se concordarmos com Erick Matheus Bezerra Mendonça Rodrigues (2018, p. 199). Não entendemos essa caracterização como real, mas efeito da representação que então se fazia, cuja voz ativa era a dos homens europeus do tempo da conquista, fazendo ver o que queriam que fosse visto. Sobre esse aspecto, concordamos com Tânia Navarro Swain, quando afirma que “[...] a realidade do passado chega ao presente através de uma série de mediações, a partir do próprio sujeito que interroga os sentidos nas veredas do tempo” (1996, p. 130). A mesma autora recusa a ideia de subordinação feminina nas sociedades indígenas dessas terras, cujos perfis tendiam a conjugar saber e poder, pois “as mulheres detinham um papel e um lugar determinantes nas relações sociais, não como objeto de troca ou de valor, mas como sujeitos dotados de importância e de prestígio em seu papel e sua condição de mulher”, de modo que “a divisão de papéis segundo os gêneros não implicava em dominação nem hierarquização” (Swain, 1996, p. 138, 141). Assim, “as considerações sobre o patriarcalismo da sociedade indígena brasileira fazem parte de um discurso fundador cuja memória e tradição sobre a relação de gêneros são assim inauguradas no Brasil”, diz-nos Tânia Swain (1996, p. 142).

Os europeus em contato com os tapuias deixaram relatos e crônicas evidenciando as formas de decoração que empregavam no tocante aos cabelos, à pele e aos membros do corpo. Com a mediação de Olavo de Medeiros Filho, sabemos que “possuíam cabelos pretos, muito grossos e ásperos” [...], “[...] variando o corte de acordo com sexo”, havendo divergências entre as fontes quanto aos detalhes; porém, no geral, os cabelos apareciam cortados na frente da face até a altura das orelhas, havendo casos em que se destacava “[...] uma gadelha mais comprida [...]” por cima da cabeça (1984, p. 33). Enquanto isso, os chefes dos grupos indígenas usavam penteados diferenciados, “[...] à maneira de uma coroa” (Medeiros Filho, 1984, p. 34). De modo geral, os textos-fontes dizem que os tapuias eram imberbes e depilavam inteiramente os seus corpos, o que, contudo, na visão de Ana Maria de Moraes Belluzzo, “afirmar que os índios se depilam é distanciá-los dos seres peludos que habitam a floresta” (1998, p. 50).

Fossem homens, mulheres ou crianças, os tapuias apresentavam-se com os seus corpos pintados com tinta de jenipapo e urucu, de onde extraíam as tonalidades preto e vermelho, mas há relatos que contam sobre pinturas corporais na cor branca. Por vezes também podiam cobrir os seus corpos com as plumas coloridas de diversas aves, fixando-as na pele com mel, cera de abelha ou resina vegetal, podendo realizarem essa tarefa para as ocasiões festivas ou belicosas. Segundo Mary Del Priore, essas populações tinham, portanto,

condições de transformar sua nudez em objeto estético. Todo um código artístico era inscrito na substância corporal por meio de técnicas arcaicas: pinturas faciais, tatuagens, escarificações, que as transformavam em obras de arte ambulantes, em ‘quadros vivos’ (Del Priore, 2006, p. 42).

A decoração corporal possui uma linguagem simbólica que é a expressão da pessoa enquanto entidade, porque o corpo estrutura a experiência e a organização do grupo para as sociedades ameríndias, definindo as relações sociais e as posições comunitárias. Então, de acordo com o que diz Maria Sylvia Porto Alegre,

os significados da pintura corporal são simultaneamente sociais e simbólicos. Indicam padrões específicos de grupos de idade e sexo, diferenças de status e de atividades, que permitem comunicar estados de espírito e posições na comunidade, além de ser um elemento chave para a apreensão do universo, para a comunicação entre os aspectos sociais e biológicos da personalidade e para a compreensão dos mitos (Porto Alegre, 1998, p. 71).

Entre os indígenas, o corpo e a pintura que o adorna atuam para projetar o indivíduo na sociedade, sendo a última uma espécie de epiderme social, invólucro comparável à roupa enquanto segunda pele. Tanto a pintura, quanto os demais adornos, podem ser consideradas “formas plásticas de expressão de uma experiência ao mesmo tempo estética, moral e mítica”, necessárias à construção da identidade e de seus desdobramentos representativos (Porto Alegre, 1998, p. 71). Somando-se à pintura, uma arte plumária tapuia desenvolveu-se para dar conta de adornar os corpos com as penas das aves, manifestando-se na produção de cocares, saiotas e mantos ou capas, estes últimos feitos

[...] de tecido de algodão, semelhante a uma rede. Em cada furo da malha enfiavam uma pena de guará, vermelha, intercalada de outras penas pretas, verdes e amarelas, de *aakukaru*, canindé e arara. Essas penas eram arrumadas à imitação de escamas de peixe. Na parte superior da capa existia uma espécie de capuz, capaz de cobrir a cabeça, os ombros, até à metade do corpo. Usavam essa capa como enfeite e como proteção contra a chuva, dando-lhe o nome (tupi) de *guará abuku* (Medeiros Filho, 1984, p. 35, grifo do autor).

Considerada por Berta Gleizer Ribeiro como “a mais bela expressão estética dos povos indígenas do Brasil”, a arte plumária desenvolveu-se porque essas populações reconheciam a importância da plumagem das aves enquanto elemento decorativo, dotando-a de significado simbólico e estético (1998, p. 140). Sendo objeto ritual portador de mensagens, decorria ser

uma forma de comunicação social semelhante à linguagem oral. Os aspectos simbólicos mais significativos [...] dizem respeito a: 1) aves preferidas, seja por suas características físicas ou canoras; 2) tamanho, colorido e disposição das penas no conjunto; 3) significado mítico-religioso dos adornos; 4) seu caráter de prerrogativa de linhagens e indicador de todo tipo de classificações sociais (Ribeiro, 1998, p. 141).

Pelo olhar dos europeus, os tapuias costumavam perfurar os lóbulos das orelhas, o lábio inferior, o nariz e as bochechas, na altura da boca, introduzindo nas cavidades abertas ossos de animais, pedaços de madeira ou pedras. A perfuração nas bochechas parecia ser um sinal distintivo dos homens casados, que preenchiam os buracos com pedaços de madeira e pedra. Nos braços e nos tornozelos usavam pulseiras emplumadas e cordões de algodão com frutos ou sementes que tinham uma função sonora por ocasião das danças. Olavo de Medeiros Filho (1984) menciona um calçado feito da casca de certa árvore, o que parece completar a descrição da aparência dos tapuias da cabeça aos pés.

O aspecto que mais chama a atenção nas descrições a respeito da aparência dos tapuias é aquele relativo à nudez, porque essa característica tendeu a causar estranhamento aos europeus desde o princípio do processo de conquista da América. A mentalidade cristã dos conquistadores exerceu influência no estabelecimento de narrativas de alteridade para os povos originários, definindo-se a partir de um imaginário exterior à realidade que observavam, desdobradas em caracterizações estereotipadas e relações de poder marcadas pela dominação. Essas representações não devem ser consideradas como manifestações neutras, porque recriam o mundo como interpretações precisas e “exprimem igualmente suas condições de produção em redes de sentidos singulares, históricas” (Swain, 1996, p. 132).

Buscamos na compreensão de Edmundo O’Gorman (1992) o ponto que serve para explicar a inserção da América dentro da epistemologia da época em que se deram os primeiros contatos entre europeus e ameríndios, que mesclava a tradição medieval e as novidades renascentistas, sendo aí situadas as populações até então desconhecidas pela Europa. Para ele, as sociedades indígenas foram, então, introduzidas nas narrativas etnocêntricas e cristãs, integradas numa história universal que hierarquizava os povos,

[...] pois, não podiam aspirar a serem consideradas como expressões *sui generis* de um modo peculiar de realizar a vida humana e ficavam sujeitas ao juízo que lhes correspondia em referência à cultura cristã, erigida [...] no modelo de distribuição de significados históricos (O’Gorman, 1992, p. 197, grifo do autor).

No entendimento de Mary Del Priore, desencadeado o processo de colonização, “os cânones da beleza europeia transferiam-se para cá, no olhar guloso dos primeiros colonizadores” (2006, p. 40). Sendo assim, as imagens construídas pelo olhar europeu trazem as representações dos ameríndios atravessadas pelas ideias de nudez, pudor e moralidade como evocações edênicas ou como símbolo de selvageria, como bem discutiu Erick Rodrigues:

O índio nu se diferencia do pudor judaico-cristão europeu ao promover uma “agressão moral” que logo será entendida, seguindo à adequação da experiência e tradição, como o fato da ausência de maldade indígena. Ou mais especificamente, crê-se que o indígena vive em uma era do ouro, um Éden contínuo no qual o pecado original do qual veio a exasperação ao nu não permeava (Rodrigues, 2018, p. 196).

A visão da nudez indígena também trazia para os conquistadores europeus a impressão de que “[...] nossa América era nua, porque despojada, singela, miserável”, fazendo ver que “a nudez não era mais símbolo de inocência, mas de pobreza: pobreza de artefatos, de bens materiais, de conhecimentos que pudessem gerar riquezas” (Del Priore, 2006, p. 41). Para uma Europa que inaugurava um novo sistema econômico em sua fase de capitalismo comercial isso era deveras decepcionante.

Segundo Olavo de Medeiros Filho, os tapuias viviam nus, mas cobriam as suas genitálias com soluções que apontam para uma diferenciação conforme os sexos: “os homens escondiam as partes íntimas com um anel de palha [...] ou cendal [...], espécie de saquinho, tanga ou cesto feito da casca de uma certa árvore [...]”, enquanto que as mulheres “[...] recobriam as suas partes íntimas com uma folha ou raminho na frente”, “[...] presos aos quadris por um cordel”, sendo que “aquele cinto de folhas era recolocado, novo e fresco, a cada dia [...]” (1984, p. 34). O autor busca aproximar a noção de pudor que vigorava entre os europeus para referir-se aos ameríndios tapuias, no tocante ao acessório masculino:

Tal estojo era amarrado com um atilho ou amarrilho [...]. Quando precisavam urinar, desatavam a peça, demonstrando muito pudor com relação ao ato [...] antes de prenderem o pênis ao atilho, os tapuias puxavam a pele dos testículos sobre o membro viril, de modo que o mesmo ficasse todo metido no corpo. Soltando-se, ou rompendo o atilho, isto era tão escandaloso para eles como o seria entre os europeus descobrir alguém as suas partes pudendas [...] (Medeiros Filho, 1984, p. 34).

De igual modo, o mesmo autor faz referência ao zelo com que as mulheres tapuias cuidavam de seus ramos ou folhagens, citando Wagner, segundo quem elas “[...] revestem-se com ele, duma maneira especial, anterior e posteriormente, cuidando mais destas cintas de

verdura do que de quaisquer outros bens, certo com receio de que os cegos se deixem inflamar pelos seus grosseiros atrativos” (Medeiros Filho, 1984, p. 34). Reparem que o adjetivo utilizado para designar a beleza indígena qualifica-a pejorativamente, o que nos parece uma régua inadequada, fora dos parâmetros do que podia ser considerado como bonito pelos povos originários.

Pelo que informa o pesquisador, os escritos nos quais buscou informações dão a entender que a ideia de vergonha ou constrangimento seria análoga para os europeus e para os tapuias. Porém, se crermos em Stuart Walton, que conceitua a vergonha como “a emoção dolorosa que surge da consciência de alguma coisa desonrosa, ridícula ou indecorosa no comportamento ou circunstâncias de uma pessoa [...]”, certamente “não teríamos uma sensação de vergonha se não tivéssemos consciência, e a própria consciência surge no contexto da violação de tabus” (Walton, 2007, p. 247, 253). Desse modo,

Não precisamos procurar longe demais para encontrar as origens míticas da nudez como uma vergonha; como tantas outras coisas, ela pode ser identificada no Livro do Gênesis. Contudo, não é da noção de que a vergonha começa quando caímos em desgraça, e acompanha a consciência da exposição *como* exposição, perdendo nossa abençoada ignorância dela em um ato de autodesmistificação, [de] que trata a lenda da expulsão do feliz casal do Jardim do Éden (Walton, 2007, p. 250).

Ainda a refletir: se a nudez passa a representar um motivo de vergonha, como afirma o autor, “sua ligação inextricável com essa condição emocional está no fato de que ela expõe não a generalidade do corpo, mas especificamente os órgãos de procriação. Portanto, ela deve ser coberta” (Walton, 2007, p. 251). Para essa visão, é de um sentimento de culpa que surge o ato de vestir, preconizando que devem ser ocultadas aquelas partes do corpo que nos outros possam provocar excitação sexual, de onde conclui-se que a expulsão de Adão e Eva do Paraíso “[.] é uma lição de despertar erótico” (Walton, 2007, p. 251). Não sendo cristãos, os indígenas disso nada sabiam, enquanto os conquistadores pareciam tomar essa compreensão como universal.

Como discute Erick Rodrigues em relação à experiência de contactar gente tão diferente, “os europeus a processavam a partir de um universo de imagens e ideais próprios”, ou seja, um “referencial externo”, daí advindo que “a importação de um modo de vida, pautado em uma normatividade alienígena ao autóctone foi consequência indelével do estabelecimento das relações entre novo e velho mundo” (2018, p. 193). Assim, a “ocultação do corpo após o concílio de Trento”, entre 1545 e 1563, repercutiu em iniciativas conservadoras na Europa e na América, conforme assegura Jean-Claude Bologne (1986, p. 18).

Refletimos que as percepções dos conquistadores europeus frente aos povos originários estavam, assim, baseadas em relações de poder, vistas através de uma superioridade cultural para com o indígena e de uma superioridade de gênero no tocante à mulher ameríndia. Essa definição desenvolveu-se ao longo do processo de colonização na formação binária de sentidos em que o feminino estava inferiorizado em relação ao masculino, uma representação erigida entre o real e o imaginário.

Para atingir os objetivos do projeto de colonização, construindo na América uma sociedade ao modelo europeu, era preciso vestir os povos originários e as demais populações conforme os ideais estéticos vigorantes do outro lado do Atlântico. Assim atestam as palavras de Mary Del Priore:

Desde o início da colonização lutou-se contra a nudez dos índios e aquilo que ela simbolizava. Os padres jesuítas, por exemplo, mandavam buscar tecidos de algodão, em Portugal, para vestir as crianças indígenas que frequentavam suas escolas e os adultos catequizados. [...] Aos olhos dos colonizadores, a nudez do índio era semelhante à dos animais; afinal, como as bestas, eles não tinham vergonha nem pudor natural. Vesti-los era afastá-los do mal e do pecado. O corpo nu era concebido como foco de problemas duramente combatidos pela igreja, nesses tempos: a luxúria, a lascívia, os pecados da carne (Del Priore, 2006, p. 41).

Desse modo, seguindo o enredo dos processos de conquista e colonização, a necessidade de involucrar os corpos, fazendo-o de modo adequado aos interesses da Igreja e do Estado, passou a funcionar como uma das estratégias de dominação. Ao mesmo tempo, a exigência de vestir era acompanhada das iniciativas de repressão sexual e de controle da sexualidade de homens e mulheres.

Lembranças tananãs: o vestir nos sítios, fazendas e vilas

A vastidão das terras e a diversidade das gentes tornava demorado e complexo o processo de conquista, mas paulatinamente o litoral e, depois, os sertões foram sendo tomados dos povos nativos e ocupados por sítios, fazendas e vilas. À medida que a colonização avançava, modificou-se a primeira impressão que relacionava a imagem dos indígenas nus ao Éden e “a nudez passara, então, a ser sinônimo de pecado e impôs-se lentamente a ditadura do pudor” (Del Priore, 2006, p. 43).

O sertão do Seridó foi ocupado pelos brancos de origem portuguesa a partir do século XVII, durante e logo após os conflitos chamados tradicionalmente como Guerra dos Bárbaros (1683-1725), que exterminou, violentou e aldeou os povos originários habitantes dessas áreas (Macêdo, 2015). Então, foram fundadas freguesias e vilas, onde gente de origem portuguesa passou a orientar as atividades de exploração das terras com a criação de gado e a agricultura de subsistência, em seguida sendo implantadas as lavouras de algodão.

Para o estudo das práticas relacionadas à construção das aparências no Seridó de antanho, recorreremos a Olavo de Medeiros Filho (1983) e Muirakytan Kennedy de Macêdo (2015), pesquisadores que se valeram dos inventários³ como fontes de investigação. O primeiro deles publicou o livro “Velhos Inventários do Seridó”, inserindo nele os capítulos “Da

³ Entre tantos, Daniel Roche (2007) é um dos estudiosos do vestir que pesquisou em inventários, trazendo o traje como elemento crucial para a compreensão do cotidiano. Para a pesquisadora Camila Borges da Silva, o inventário “se mostra de enorme valia para o estudioso da indumentária, visto que permite o acesso de maneira bastante direta a aquilo que os sujeitos históricos possuíam em seu guarda-roupa” (2018, p. 153).

indumentária e artigos pessoais” e “Das Joias”, além de dispersar informações sobre os procedimentos ligados ao parecer em outros pontos da obra. O segundo transformou no livro “Rústicos cabedais” a sua tese de doutoramento defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Cronologicamente, porém, contar sobre as aparências dos residentes na paisagem sertaneja do Seridó é mérito de Juvenal Lamartine de Faria, no capítulo “Indumentárias” da obra “Velhos Costumes do Meu Sertão”, publicada originalmente em 1963 e, antes disso, impressa como crônicas esparsas no jornal Tribuna do Norte, de Natal, no ano de 1954. O memorialista fala de práticas e costumes do seu tempo, vividas por ele ou de ouvir contar, nascido que foi pelos idos de 1874, vindo a falecer em 1956.

Segundo Juvenal Lamartine (2006), as roupas e os acessórios vinculados à busca da aparência ideal em fins do século XIX e começo do século XX, no sertão do Seridó, diferenciavam-se de acordo com as posses, o gênero e as ocasiões. Para os mais abastados, o vestir cotidiano, “[...] forçosamente, pelo meio e modo em que viviam”, era marcado por “extrema simplicidade”, sendo assim caracterizado pelo autor:

Os homens, quando não tinham visitas na fazenda, viviam, na sua maioria, de camisa e ceroula. Camisas de panos compridos, batendo perto dos joelhos e ceroulas que desciam até quase aos pés onde eram ajustadas às canelas à moda culote. As mulheres raramente se mostravam às pessoas estranhas e em casa vestiam vestidos de chita, sem casacos, exibindo camisas muito alvas e enfeitadas de belas rendas de almofada (Faria, 2006, p. 29).

Como roupas e acessórios para as festas de cunho civil ou religioso, os homens de posses trajavam “roupa de casimira inglesa, gravata, camisa de colarinho duro e calçados de verniz”, mas havia aqueles que preferiam os seus uniformes de oficiais da Guarda Nacional; enquanto as mulheres cobriam-se de “vestidos de seda e xales custosos que eram trazidos da ‘praça’, Recife”, além de conduzirem as suas joias, trancelins acompanhados de crucifixos de ouro, ou terços e rosários comumente do mesmo metal (Faria, 2006, p.29). Quanto aos cabelos, o autor assegura que eram “raras as senhoras que usavam chapéu, preferindo prender os cabelos enrodilhados em cocós e presos com marrafas [...]. Cabelos longos e bem tratados eram distintos nas mulheres e só as viúvas usavam cortá-los” (Faria, 2006, p. 29-30).

Para esse autor, a maior ostentação de riqueza entre os homens ricos do sertão dava-se em seus trajes de montar, assim como nos arreios e demais apetrechos que ornamentavam os seus respectivos animais. Assim, “alguns luxavam botas de couro da Rússia e cabo de chibata, esporas e fivelas dos arreios, de prata”, fazendo orgulhosas demonstrações pelas ruas das cidades e vilas, exibindo-se e disputando em parselhas com outros homens montados em seus cavalos (Faria, 2006, p. 30).

As memórias do sertanejo Juvenal Lamartine (2006) remetem também às maneiras como as pessoas pobres cobriam e adornavam os seus corpos, informando que no dia a dia os homens ficavam de camisa e ceroula, ambas de tecidos mais baratos, muito raramente

vestindo calças. As mulheres mais humildes não faziam uso de casacos, mesmo quando precisavam sair de casa, enquanto ambos os sexos calçavam alpercatas ao invés de sapatos, a não ser quando se destinavam às cerimônias religiosas (Faria, 2006).

Alguns homens pobres usavam orgulhosamente as vestimentas que indicavam os ofícios relacionados à pecuária, como os auxiliares dos fazendeiros ricos e os vaqueiros. Então, eis que “os mais ricos, quando em viagem, conduziam um pajem – negro bem vestido e de confiança – para tratar do cavalo e trazer sempre limpos e luzidios os arreios de sua montaria”; enquanto que “os vaqueiros, mesmo quando fora das lides de campo, vestiam o guarda-peito sobre a camisa, à moda [de] colete, e traziam o gibão a tiracolo, talvez pelo hábito de nunca se apartarem da vestimenta característica de sua profissão” (FARIA, 2006, p. 30).

Inteiramente feitas de couro, as vestimentas do vaqueiro são destrinchadas por Oswaldo Lamartine de Faria, para quem “um encouramento completo é formado pelo chapéu-de-couro, gibão (também chamado de véstia), guarda-peito ou peitoral, luvas, perneiras [...] e sapatos; leva, no seu feitio, uns sete couros de bode de bom tamanho” (2016, p. 26). O gosto dos pajens e dos vaqueiros pelas suas vestes de couro queria dizer do modelo de masculinidade ideal naquele mundo cuja rusticidade dava a tônica dos comportamentos. Porém, segundo Juvenal Lamartine, mesmo que o gris e os tons terrosos pudessem marcar paisagens e roupas masculinas, havia desvios:

Também pelo sertão, embora uma vez perdida, passou moda extravagante. É que durante certa época, que não vingou, alguns homens, mesmo abastados, usaram, na intimidade, chambres de cores vistosas. Era o grotesco berrante contrastando com a paisagem sertaneja, sempre tão cinzenta (Faria, 2006, p. 30).

Para exemplificar a moda do chambre no sertão do Seridó, citamos o estranhamento do representante de um jornal de Natal que, visitando a Vila do Príncipe (Caicó) por ocasião da festa da padroeira Sant’Ana, em 1861, ficou chocado ao presenciar o sacristão Chermon vestindo chambre no interior da Matriz, logo após a procissão de encerramento dos folguedos.⁴ As páginas de *O Recreio* registraram a incredulidade do visitante pela excentricidade do vestir do sacristão, que pareceu ser “um tipo bastante esquisito, tanto tem de impostor, como de desfrutável”, fazendo-o concluir que “admira que no Seridó, onde há tanta gente boa, se entreguem a um tranca daquela ordem as chaves de uma matriz” (Othilio, 1861, p. 2-3).

Sem demonstrar grande estranhamento, a não ser no silêncio das reticências do texto, Olavo de Medeiros Filho também faz referência à presença do chambre entre as roupas masculinas no Seridó de antanho:

Uma indumentária que encontramos nos inventários era o timão, uma espécie de roupão ou chambre, usado pelos homens em casa. Nos inventários havia timões de veludo carmesim, de chila, de seda amarela, com flores encarnadas e verdes... (Medeiros Filho, 1983, p. 76).

⁴ A notícia é sobre Luís Chermont de Brito (1816-1879), homem negro, que, além de sacristão, “foi alfaiate, músico, homeopata e tesoureiro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos”, habitante do município da Vila do Príncipe, depois Cidade do Príncipe, hoje Caicó (SILVA, 2015, p. 7).

O registro de uma aparência masculina erigida com o auxílio de elementos vistosos traz para a cena do sertão do Seridó, no século XIX, a ideia de pluralidade, de fuga das regras, de desvio. Outra paleta de cores, o recurso a novos materiais, cortes e recortes que poderiam apontar para a busca de uma masculinidade diversa da que se aceitava naquele contexto. O jornal natalense da época interpretou a imagem de Chermon – um homem diferente da representação masculina hegemônica –, com o discurso de espanto e de escárnio: esse olhar desfez momentaneamente a monótona representação binária dos gêneros na sociedade patriarcal sertaneja.

O pesquisador Olavo de Medeiros Filho (1983) procurou em inventários as práticas características do viver no sertão do Seridó entre os séculos XVIII e XIX, entre elas aquelas relacionadas ao vestir. Em seu trabalho, começa por listar os tecidos então usados para a confecção de roupas, uns originários de fibras vegetais, outros de fontes animais: algodão-zinho, algodão, bretanha, brilhante, brim, camelão, casimira, cassa, cetim, chamalote, chila, chita, droguete, durante, fustão, ganga, lã, lemiste, lila, linho, madapolão ou morim, pano fino, sarja, seda, serafina, tafetá e veludo.

Segundo o autor, “no tempo colonial, ao conjunto de roupa masculina, representada pela casaca, véstia e calção, dava-se o nome de vestido”, devendo ser este um conjunto para usar-se em ocasiões de maior cerimônia, havendo como opção um casaco curto chamado niza (Medeiros Filho, 1983, p. 74). No entanto, para esse pesquisador,

A roupa masculina mais usada, no cotidiano, era composta de ceroulas e camisa. As ceroulas eram um vestuário de baixo em forma de calças, geralmente de algodão, atacadas aos tornozelos. As camisas abertas dos lados, eram usadas por fora das ceroulas, quase chegando aos joelhos do indivíduo que as usava (Medeiros Filho, 1983, p. 76).

A investigação realizada nos documentos cartoriais permitiu ao estudioso perceber as mudanças no tocante às vestimentas, alterações marcantes promovidas pela moda:

Com a evolução do vestuário europeu, seus efeitos se fizeram sentir no Brasil e, conseqüentemente, no sertão nordestino. Assim, em inventário de 1839, já aparecem calças, semelhantes às atuais, descritas nos inventários confeccionadas de pano fino, fustão, madapolão, casimira e lila. Aparece a jaqueta [...]. A sobrecasaca. [...] O colete [...] (Medeiros Filho, 1983, p. 76).

As novidades em peças têxteis para vestir faziam modificar-se o guarda-roupa do homem, que passou a usar calças ao invés de calções bufantes, jaqueta no lugar de casaca, colete ao invés de véstia. Assim, de modo lento e gradual, o vestuário dos tempos coloniais da América Portuguesa ia atualizando as aparências para a era do Brasil Imperial, sem que, no entanto, esse vestir representasse um estilo independente da matriz europeia.

Para além das roupas propriamente ditas, os inventários referenciam os chapéus finos, de Braga e de baeta, todos importados, conforme revelam os estudos, sendo o primeiro tipo mais inacessível em seu valor, e o último aquele mais popular. Olavo de Medeiros Filho conta que “nas fazendas e ‘na rua’, no cotidiano, usava-se largamente o tradicional chapéu-de-couro”, típico acessório do vaqueiro (1983, p. 75). As fivelas de tipologia diversificada,

em ouro e prata, e as meias de seda também são mencionadas nos inventários estudados; mas tais documentos são escassos de informações quanto aos calçados, citando somente chinelas rasas e de salto baixo, vindo o autor a relacionar borzeguins, botinas e botas fabricadas em Natal como possibilidades de uso (Medeiros Filho, 1983).

O pesquisador alude à menção de vestimentas militares nos documentos observados, tais como “fardamentos das antigas ordenanças”, executadas “de pano fino, encarnado, com galões finos” (Medeiros Filho, 1983, p. 76-77). Ao tratar de outros objetos de uso pessoal, Olavo de Medeiros Filho ainda cita as bengalas, os canivetes, “botas guarda-lama”, “óculos de alcance”, as “navalhas de barbear” e até um “frasco de guardar água de cheiro”, revelando sobre os rituais ligados aos cuidados de si, que já havia introduzido ao falar dos objetos ligados à higiene, como os “vasos e pratos de deitar água às mãos”, as “toalhas de enxugar” e de “aguar as mãos”, entre outros, alguns desses certamente usados pelos dois sexos (1983, p. 77, 63, 78).

Os inventários parecem dispensar pouca atenção aos objetos da cultura material dedicados às aparências femininas, sendo uma exceção o inventário de dona Adriana de Holanda e Vasconcelos – do sítio Totoró de Cima, território da Vila Nova do Príncipe –, lavrado em 1793, que inclui “um vestido de sarja preta, forrado de tafetá preto, com véstia, quartos de cetim preto, sem mangas”, mais um capotão, um manto, e “um par de meias de seda, de cor branca”, além de algumas joias de ouro e prata (Medeiros Filho, 1983, p. 171-172).

As fontes pesquisadas informam que os adornos metálicos conferiam distinção às aparências femininas, podendo compor um rol de joias para os penteados, as orelhas, os colos, os braços, os pulsos e os dedos: os pentes e armações, os brincos e argolas, os cordões, trancelins, gargantilhas e voltas, os braceletes e pulseiras, os anéis. Os homens também se enfeitavam com joias ou peças metálicas, como botões e abotoaduras, alfinetes, castões e ponteiros de bengala, somente para dar o exemplo do que contam os inventários.

A ausência de informações sobre o vestir feminino pode destacar o ocultamento das mulheres do mundo externo, como bem disse Mary Del Priore, para quem, “numa colônia pobre, como foi a nossa, a maior parte das mulheres só se vestia para ir às ruas. Em casa, cobertas com um ‘timão’, espécie de confortável camisolão branco de tecido leve, elas se ocupavam nas atividades domésticas” (2006, p. 42). Essa situação poderia haver mudado ou estar mudando na segunda metade do século XIX, quando se disse a respeito da Festa de Sant’Ana, na Vila do Príncipe:

Calculou-se em quatro mil pessoas que acompanharam a procissão, inclusive muitas senhoras, que por esse ato não são censuradas em razão de ser costume antigo. O madamismo apresentara-se sempre com muito luxo, mas esse luxo pouco brilhava, porque muitos de seus vestidos ainda são feitos por usos que por aqui vão já esquecidos (Othilio, 1861, p. 3).

Na primeira afirmação trazida pelo cronista do periódico *O Recreio*, a presença feminina na procissão da festa da padroeira é justificada pelo tradicionalismo de sua ocorrência, o que pode denotar certo avanço das mulheres na região. Ao mesmo tempo, se em 1861 as mulheres já podiam aparecer nas rezas itinerantes, as suas aparências pareciam estar orientadas por modas passadas. De qualquer maneira, a crônica jornalística da capital do

estado oferece uma fonte de interesse para a discussão a respeito da mulher e seu espaço de atuação no sertão que se modernizava.

O pesquisador Muirakytan Kennedy de Macêdo (2015) estudou sobre o patrimônio e o cotidiano das famílias no sertão do Seridó, ao longo do século XVIII, e em sua pesquisa podemos buscar amparo. Referindo-se às poucas frestas que se abriam para a mulher no mundo sertanejo daquele século, o autor diz:

Largamente ocupadas em seus afazeres, as mulheres encontravam no artesanato um momento de sociabilidade vivida com outras companheiras. Por vezes, essas atividades estavam na região indivisa entre o trabalho e o lazer. Quando ‘descansavam’, teciam, bordavam e rendavam. Nos quase impenetráveis espaços de sociabilidade masculina, a mulher calava-se e ocultava-se. Mas não ensurdecia, nem deixava de comentar com as comadres as novidades captadas pela aguçada escuta silente (Macêdo, 2015, p. 156).

Do domínio dessas prendas domésticas originou-se a artesanaria do bordado seridoense, dentre telas e tramas de enredamento do poder patriarcal e do esforço e abnegação de mulheres interiorizadas em suas casas. Para Thaís Fernanda Salves de Brito,

Essa prática artesanal demonstra a criação de certa perspectiva do feminino que moldou a vida das mulheres (e segue moldando), bem como as suas posições sociais. Ao disciplinar o corpo para o ofício, o bordado ensinou às meninas a terem paciência, moderação e zelo, mantendo-as cientes de que suas peças servem como mote para o embelezamento da casa, produzindo conforto visual e para o cuidado com a família (Brito, 2016, p. 78).

Do quarto de dormir para a preparação e o serviço das refeições, “[...] a cozinha, os chiqueiros de galinha e as pequenas hortas representavam os espaços de maior sociabilidade das mulheres com pessoas do círculo em torno da família [...]”, conforme assegura Muirakytan Macêdo (2015, p. 151). Articulando elementos do meio doméstico, configurou-se um modelo de mulher erigido na memória coletiva como ideal e adequado ao ambiente patriarcal sertanejo.

Aludindo a uma cultura material marcada pelo austero e pela rusticidade, indo da arquitetura ao mobiliário, o autor discorre também sobre a organização das aparências no sertão de outrora. Muirakytan Kennedy concorda com Olavo de Medeiros Filho, quando lista a tríade véstia-casaca-calções característica do vestir masculino no primeiro século da colonização do Seridó e, também como aquele, estranha a ausência de calçados nos inventários:

A surpresa está em que não encontramos a citação direta a sapatos ou a botas nas listagens de herança do período colonial para a Ribeira do Seridó. Andar descalço era sinal de pobreza e de estatuto social de cativo e indígena. Mas mesmo para indivíduos de posses, nos inventários a presença de sapatos, tanto masculinos quanto femininos, é tangencial, só ocorrendo através da menção dos acessórios que os valorizavam [tais como as fivelas] (Macêdo, 2015, p. 162-163).

Diante dessa constatação, depreende-se que

as elites sertanejas eram quase descalças ou currulepes: usavam na labuta diária sandálias de couro cru (chamadas de currulepe ou alpercatas de rabicho). Botas e sapatos não eram calçados práticos para os sertões semiáridos. Daí as alpargatas que, devido à simplicidade e ao arejamento currulepes, eram fáceis de fazer e manter (Macêdo, 2015, p. 164).

As dificuldades para a feitura de roupas na América Portuguesa, notadamente pela proibição da produção de têxteis na colônia, encareciam o valor desses objetos da cultura material, fazendo-os serem inseridos nos inventários como patrimônio familiar. Hélder Alexandre Medeiros de Macedo assegura que “a presença de roupas, nos processos de partilha de herança, era indicativa das posses do defunto, sobretudo pela valorização que era dada às vestimentas” (2020, p. 100). Quem confirma é a pesquisadora Camila Borges da Silva:

Durante os períodos colonial e imperial, [...], era comum que as peças do guarda-roupa constassem na lista dos bens do(a) falecido(a). Isso porque seus valores, mesmo de peças não necessariamente em bom estado, poderiam significar uma quantia relevante (2018, p. 143).

Sendo assim, conforme discute Muirakytan Kennedy, ao falecer um pai de família eram inventariados os trajes da esposa, o que nos leva a saber que

Quando José Álvares de Freitas morreu, por volta de 1791, constava em seu legado o melhor do guarda-roupa de sua esposa viúva, Dona Anna Theresa Cavalcante: ‘timão de veludo carmim forrado, outro de seda branca forrada de tafetá, saia de veludo negro, saia de seda branca com forro de várias cores, saia de chamalote azul’. Tratava-se de um conjunto de peças que se destinavam a ocasiões de exposição pública solene (Macêdo, 2015, p. 166-167).

Pelo que se pode inferir desses estudos, as roupas que as mulheres usavam no dia a dia eram camisa e saia de algodão, mas aquelas mais abastadas poderiam apresentar maior diversidade de peças e de materiais. Nos inventários pesquisados por Muirakytan Macêdo quase não foram achados vestidos, a não ser o “vestido azul de ganga forrada de durante” pertencente a Maria do Espírito Santo, que ainda deixou um “timão de seda brilhante forrado de tafetá amarelo” (2015, p. 167). A camisa, o capote, a saia e o manto compunham o vestuário usado pelas mulheres em suas raras saídas de casa, confeccionados em tecidos das famílias do algodão, lã, seda e linho; e quem possuía joias exibia-as em certas ocasiões.

As informações levantadas através de pesquisas científicas e não-científicas, realizadas respectivamente por historiadores e memorialistas, fazem entrever as maneiras como homens e mulheres organizavam as suas aparências no sertão do Seridó. As singularidades que brotavam dessas arrumações estéticas reverberavam em vestuários sexualizados, cujos modelos estavam profundamente ligados aos ditames da sociedade patriarcal que se arquitetava no interior da América Portuguesa e, depois, no Brasil Imperial. Porém, nem tudo foi

registrado nas fontes escritas paroquiais e cartoriais, nem nos cadernos de lembranças, ocultando-se nas brumas do tempo ou esvaindo-se em reminiscências de que fala a memória coletiva.

Linguagens seridolãs: o Poço da Moça Bonita

Uma narrativa lendária circula pelo sertão do Seridó desde o primeiro século de sua ocupação pelo elemento branco: a história do Poço da Moça Bonita, origem da povoação da Bonita, São José da Bonita, hoje cidade de São José do Seridó. Sua evocação faz cruzarem-se as ideias de asseio, lazer, beleza, desejo e assédio num relato de erotismo difuso, guardando-se na memória coletiva e inspirando as criações dos artistas. Em seu narrar, a lenda desnuda o ato de vestir/despir e seus sentidos no mundo que se erigia no sertão do Seridó, onde o patriarcado imperava, submetendo a mulher a normas que orientavam as suas práticas de higienização e embelezamento.⁵

A prosa de Moacy Cirne (2013) narra poeticamente o fantástico acontecimento com as sonoridades de um seridoense canoro. Ele diz que:

Sua pele era aveludada e tinha a cor, os mistérios e a quentura de uma noite estrelada do Seridó. Era uma jovem bonita, bonita de arrepiar, a mais bela da região, a mais bela a povoar os sonhos de vaqueiros, pescadores e caçadores de onças. [...] Era uma bela e candente mulher. E tinha um hábito salutar: gostava de se banhar nua, sozinha, nas primeiras horas da manhã, no poço do rio que ela tanto amava, quando o inverno chegava: o rio de suas esperanças, o rio de suas mais doces alegrias. [...]. Mas um dia aconteceu o que não estava escrito no firmamento, o que não estava escrito nas cantorias do sertão [...]: a nossa jovem, nua como sempre nas águas do poço encantado, sentiu-se observada por olhos grávidos de volúpia e macheza. Tentou cobrir suas vergonhas, inutilmente. Tentou cobrir suas belezuras, inutilmente. Os olhos eram maiores do que a sua inocência. Maiores do que a sua seridolência. Era um domingo e Domingas era o seu nome. Desesperada, sentindo-se desonrada, correu para um matagal e lá se encantou [...]. Os moradores da região, deslumbrados com a história, nomearam o lugar de Poço da (Moça) Bonita (Cirne, 2013, p. 46-48).

Em outro registro, contam Aduino Guerra Filho e José Alves dos Santos que nas proximidades do nascente povoado de São José

[...] havia um poço de boa aguada. Uma lenda local relata que ali, em tempos idos, banhava-se uma índia muito bonita que morava nas vizinhanças da localidade e, um dia, capturada por um grupo de brancos incursores que a assediaram e, montados em bons cavalos, a perseguiram por entre a mata ribeirinha (Guerra Filho; Santos, 2014, p. 18-19).

⁵ Utilizamos o conceito de lenda segundo a compreensão de Luís da Câmara Cascudo: “episódio heroico ou sentimental com o elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizado no espaço e no tempo” (1972, p. 511).

A perseguição à Moça Bonita empreendida pelos cavaleiros relembra a imagem das caboclas-brabas que se aprisionavam “*a dente de cachorro e casco de cavalo*” no princípio da conquista do sertão potiguar, recorrente na memória coletiva regional (MACEDO, 2005, p. 146, grifo do autor). Para Julie Antoinette Cavignac, “[...] no Rio Grande do Norte, muitos são que tiveram uma tataravó índia ‘*pegada a casco de cavalo*’, quer dizer que foi raptada pelos primeiros colonizadores europeus” (2000, p. 2, grifo da autora).⁶ Sobre os caboclos-brabos, explica Hélder Macedo:

Assim ficaram conhecidos na memória familiar os índios e índias que sobreviveram à dizimação durante a Guerra dos Bárbaros (1683-1725) ou à escravidão em épocas posteriores a esta. Escondidos nos pés de serra ou nas suas chãs e escondidos nas furnas e grotas, fugindo a todo tempo do alastramento da fronteira pastorícia, foram literalmente *caçados* pelos conquistadores, que, montados em cavalos e com a ajuda de cães de caça, domaram a sua brabeza (2005, p. 146, grifo do autor).

No prefácio da obra de Adauto Guerra e José Alves, o memorialista Sinval Costa afirma que o inicial arruado da Bonita, surgido nas proximidades do poço assim chamado, foi apelidado de Fogosa pelos seus rivais, sendo esse topônimo “fruto de suas festas alegres e ruidosas e do fogo das belas caboclas ali residentes” (2014, p. 11). Ao velho topônimo tentou-se atribuir um apelido jocoso que tratava a sexualidade feminina de maneira depreciativa e debochada. Partindo dos olhares furtivos que espiavam a Moça Bonita, a ação contada em fábula se desdobrou na tomada do seu corpo enquanto objeto de conquista – porque a conquista da América atinge as terras, os corpos e as almas –, atribuindo-se a ele uma conotação sexual, sendo bonito e fogoso.

Como manifestação artística, o cordelista Djalma Mota (2019) apresenta em versos o drama virado em lenda, ora trazendo para a cena um pescador, ora um caçador. Selecionamos algumas estrofes:

[...] Conta-se que no passado
Numa vivência singela
Existia na fazenda
Uma atraente donzela
De beleza esplendorosa
Imensamente formosa
Morena cor de canela

[...]

⁶ A mesma autora desenvolve essa temática em outro escrito, intitulado “A índia roubada: estudo comparativo da história e das representações das populações indígenas no Sertão do Rio Grande do Norte” (CAVIGNAC, 1995).

Certa vez ao desfrutar
O formidável frescor
Na paz, despreocupada
Amenizando o calor
Ela foi surpreendida
Por um jovem pescador

[...]

Todo dia, à mesma hora
O caçador se achegava
Para espiar a donzela
Que no poço se banhava
Contudo, num certo ensejo
Tomado pelo desejo
Da moça se aproximava

[...]

A mulher encantadora
Ao perceber o intruso
Mergulhou naquela fonte
Temendo sofrer abuso
Ali, ela se escondeu
E não mais apareceu
Deixando o homem confuso [...] (Mota, 2019, p. 34-37)

Djalma Mota foi mais além, registrando em cordel algumas versões para a narrativa fabulosa, cujo protagonismo masculino caberia agora a uns “rapazes curiosos”. Assim estão organizados os versos:

[...] Outra lenda curiosa
Que também eu conheci
De uma índia mestiça
Que apareceu por ali
Ocultava seus segredos
Morando entre os rochedos
Da Fazenda Bogari

O seu corpo tentador
Pela beleza que tinha
Naquele poço atraente
Chegava sempre à tardinha
Os rapazes curiosos
Surgiam maliciosos
Pra olhar a indiazinha

Certo dia ao mergulhar
Triste fato aconteceu
Pois misteriosamente
No poço a moça morreu
E depois da triste dita
Por ser a índia “Bonita”
Esse nome recebeu [...] (Mota, 2019, p. 37-38).

No afã de investigar e dar a conhecer as genealogias mestiças do Seridó, Hélder Alexandre Medeiros de Macedo (2020) realizou a busca que levou ao esclarecimento de quem seria Domingas, a quem se atribui o apelido de Bonita. Segundo o autor, Domingas Mendes da Cruz era filha de Nicolau Mendes da Cruz e Maria Silva, falecida em 1799 com a idade de setenta anos, já viúva do português Antônio Carneiro da Silva. Os inventários analisados revelam que o casal residiu no sítio da Bonita, banhado pelo riacho de São José, afluente do rio Seridó (Macêdo, 2020).

O topônimo relaciona-se à lenda da Moça Bonita e aparece registrado pela primeira vez em 1768, na demarcação do sítio São José, após o falecimento de Nicolau Mendes da Cruz. Esse crioulo forro era pernambucano, um escravizado nascido na América, filho de africanos, e possuidor da condição de liberto, havendo-se fixado no sertão do Seridó na segunda década do século XVIII. Hélder Macedo considera reconhecer “[...] Nicolau Mendes da Cruz como participante das tropas que vieram para o sertão do Rio Grande empenhadas no combate aos tapuias, nos tempos da Guerra dos Bárbaros”, requerendo sesmarias e permanecendo na região (2020, p. 87).

A partir dessa leitura, cremos que Domingas, a Bonita, era uma mulher negra ou cafuza, mestiça de negro e indígena. O seu momento diário de asseio ou de lazer banhando-se no poço desperta a curiosidade do pescador, do caçador ou dos curiosos porque “um sistema de ritos codificava a vida feminina e dissimulava o corpo da mulher”, fazendo do pudor a centralidade do imaginário em torno dela (Del Priore, 2006, p. 43). O ato de espionar e observar aponta para “o motivo do *voyeur*, o tema do espectador dissimulado ou mesmo do indiscreto ativo”, segundo a compreensão de Mirjam Westen (1995, p. 91, grifo da autora). De acordo com a referida estudiosa,

Muitos autores afirmam que o olhar masculino, o observar dos homens, confirma o poder dos homens sobre as mulheres: observar (masculino) e ser observado (feminino, a imagem feminina) expressam as impressões sexuais específicas, dicotômicas, da sexualidade. Segundo essa concepção, a sexualidade masculina é representada como ativa, espontânea, genital, voltada ao objeto; a sexualidade feminina, como passiva, disponível e reativa à sexualidade masculina (Westen, 1995, p. 104).

Se o vislumbre masculino eivado de desejo erotizava a figura feminina, temos por certo que, em qualquer situação, “a pessoa feminina não pode se reduzir [...] a uma ovelha domesticada, a um objeto passivo do olhar masculino ativo” (Westen, 1995, p. 106-107). Entende-se que “o pudor permanece como um produto da civilização, onde muitas vezes convém andar mascarado para obter o que quase se despreza” (Bologne, 1986, p. 21). A passagem lendária é representativa do papel disciplinador e opressor que a sociedade patriarcal em construção impunha às mulheres no sertão do Seridó, uma relação entre gêneros mediada pela ideia de poder.

O encantamento da Moça Bonita no poço dos desejos fala de sua morte numa linguagem figurada, porque é característico da lenda uma “pequena deformação”, “sendo parte e não todo biográfico ou temático”, conforme discute Luís da Câmara Cascudo (1972, p. 511). O banho da Moça Bonita reverbera a nudez dos povos originários nos primeiros tempos da conquista da América: a lenda atualiza a violência do processo de conquista da América em registro fabuloso. Encantado diante do corpo feminino desnudo, fosse indígena ou negro, o voyeur branco de ocupação indefinida ou múltipla poderia ser qualquer um. Tentação dela e malícia deles, diz o poeta. Desonra e medo, conta outro. Assédio e abuso, fala-se acolá. Perseguição e violência leem-se nas entrelinhas, porque o trabalho da lenda é insinuar, ao invés de revelar.

Considerações finais

O conto lendário da Moça Bonita faz retornar ao princípio deste texto, aos traços dos homens conquistadores da América em seus escritos fundacionais, fascinados pela imagem paradisíaca das mulheres indígenas despidas, em perfeita harmonia com o meio ambiente. Outras muitas narrativas como aquelas foram-se forjando ao longo do demorado e complexo processo de conquista das terras e das gentes, de suas mentes e dos seus corpos: daí resultaram perseguições, assédios e estupros.

Ao longo deste escrito, desenhamos os caminhos de uma revisão bibliográfica com a intenção de investigar a construção do masculino e do feminino no sertão do Seridó, entre os séculos XVII e XIX, dada entre os processos de conquista da América e de colonização do sertão potiguar. Uma literatura histórica e outra não-científica, escritas em parágrafos de prosa e em estrofes e versos, foi disposta para a leitura e análise de informações voltadas à compreensão do vestir/despir e dos sentidos que a esse binômio são atribuídos por sujeitos e grupos. Assim, desde os encontros e confrontos que caracterizaram o processo histórico de arquitetura da América Portuguesa, à medida em que se definia a região e o ser regional, diversas subjetividades humanas eclodiram como respostas aos desafios e às normas impostas pela sociedade patriarcal. Nessas idas e vindas, os cuidados com o corpo, incluindo o vestir e o adornar-se, ajudam a construir o ser regional em suas representações de gênero e em suas pluralidades.

Após a leitura e o destrinçamento analítico dos escritos de alguns dos expoentes da escriturística seridoense, temos indícios das maneiras como as suas populações atuaram no sentido de construir as externalidades corporais e sensibilidades em seus cotidianos, pinçados das representações feitas por memorialistas, historiadores e poetas. Se uma estética dos povos indígenas pode ser encontrada em velhos relatos de conquistadores e viajantes, outras maneiras de cuidar-se e adornar-se deixaram pistas nos documentos oficiais e nas lembranças teimosas dos memorialistas e dos poetas. Entre os tapuias habitantes do sertão e os cristãos que chegaram para tomá-lo, uma moça negra ou mestiça inventava os seus modos de fazer-se bela. De todas essas nuances associadas aos cuidados de si – do limpar o corpo ao cobri-lo e enfeitá-lo –, nenhuma sequer pode ser tida como real ou verdadeira, senão como representativas daquilo que de fato aconteceu, oriundas de vozes e olhares que ecoam pistas do passado.

Concluimos que os modelos de masculino e feminino se refletiram nas imagens orientadas pelo patriarcalismo da sociedade que então se engendrava. Os povos originários tiveram as suas aparências espelhadas pelos conceitos previamente forjados na distante Europa, repercutindo em estranhamentos e estereotipações. Em choques e conformações, as

novas configurações sociais foram-se dando na longa duração da conquista, uniformizando os comportamentos e rechaçando as diferenças com uma austeridade tornada em tradição. Mesmo com o esforço coletivo de uma sociedade preconceituosa – com notas de machismo e misoginia –, as atitudes individuais de resistência aos padrões hegemônicos eclodiram no vestir heterodoxo de um sacristão ou no despudor de uma moça bonita, ousadas ora ocultadas, ora transmutadas em lenda.

O vestir e o despir são ações relacionais dotadas de sentido, práticas culturais e experiências sensíveis no âmbito do cotidiano, que nos seus gestos de repetição e inovação contribuem para a edificação dos gêneros em suas relações de poder. No sertão do Seridó, as tramas das aparências também foram engendradas desde muito tempo e cruzaram os séculos XVII, XVIII e XIX rumo aos dias em que vivemos, como raízes e rizomas do que somos.

Referências

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Imagem e representação do índio no século XIX. *In*: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. Índios no Brasil. 3 ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998. p. 59-72.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo. *In*: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. Índios no Brasil. 3 ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998. p. 47-58.

BRITO, Thaís Fernanda Salves de. Sertão de Caicó: um breve ensaio sobre homens, currais e bordados – de memórias aos novos temas para o masculino. **Mneme**. Caicó, v. 17, n. 39, p. 58-81, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/10834>. Acesso em: 26 maio 2023.

BOLOGNE, Jean-Claude. **História do pudor**. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CAVIGNAC, Julie Antoinette. A índia roubada: estudo comparativo da história e das representações das populações indígenas no Sertão do Rio Grande do Norte. **Caderno de História**, Natal, v. 2, n. 2, p. 83-92, jul./dez. 1995.

CAVIGNAC, Julie Antoinette. Vozes da tradição: reflexões preliminares sobre o tratamento do texto narrativo em Antropologia. **Mneme**, Caicó, v. 1, n. 2, p. 1-14, ago./set. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/44/35>. Acesso em: 18 mar. 2024.

CIRNE, Moacy. **Seridó, Seridós**. Natal: Sebo Vermelho, 2013.

CISNEIROS, Daniela; NOGUEIRA, Nathalia; SANTOS, Camila. A utilização de adornos corporais na pré-história da área arqueológica do Seridó – RN. **Clio Arqueológica**, Universidade Federal de Pernambuco, v. 35, n. 3, p. 199-235, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/clioarqueologica/article/view/249639>. Acesso em: 26 maio 2023.

COSTA, Sinval. Prefácio. *In*: GUERRA FILHO, Adauto; SANTOS, José Alves dos. **São José do Seridó**. 2 ed. Caicó: Netograf, 2014. p. 11-12.

DANTAS, Eugênia Maria; MORAIS, Ione Rodrigues Diniz. Migração e crescimento urbano: o Seridó potiguar em análise. **Scripta Nova**, Universidade de Barcelona, n. 94, [s. p.], 1 ago. 2001. Disponível em: <https://www.ub.edu/geocrit/sn-94-75.htm>. Acesso em: 27 out. 2023.

FARIA, Juvenal Lamartine de. **Velhos Costumes do Meu Sertão**. 3 ed. Natal: Sebo Vermelho, 2006.

FARIA, Oswaldo Lamartine de. **Encouramento e arreios do vaqueiro no Seridó**. Natal: Sebo Vermelho, 2016.

GUERRA FILHO, Adauto; SANTOS, José Alves dos. **São José do Seridó**. 2 ed. Caicó: Netograf, 2014.

MACEDO, Hélder Alexandre Medeiros de. Desvendando o passado índio do sertão: memórias de mulheres do Seridó sobre as caboclas-brabas. **Vivência**, Dossiê Memória, Natal, n. 28, p. 145-157, 2005.

MACEDO, Hélder Alexandre Medeiros de. **Outras famílias do Seridó**: genealogias mestiças nos sertões do Rio grande do Norte (séculos XVIII-XIX). Curitiba: CRV, 2020.

MACÊDO, Muirakytan Kennedy de. **Rústicos cabedais**: patrimônio e cotidiano familiar nos sertões da pecuária (Seridó – Séc. XVIII). Natal: Flor do Sal; EDUFRN, 2015.

MOTA, Djalma. O Poço da Bonita (São José do Seridó). *In*: MOTA, Djalma; MEDEIROS, Edcarlos. **Histórias que ouvimos sob o sol**. Caicó: Gráfica Seridó, 2019. p. 31-39.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. Índios do Açu e Seridó. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1984.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. **Velhos Inventários do Seridó**. Brasília: s. l., 1983.

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir. Tradução de Ana Maria Martinez Corrêa e Manoel Lelo Belloto. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

OTHILIO. Recordações de viagem. **O Recreio**: periódico crítico, poético e noticioso, Natal, ano 1, n. 15, p. 1-3, 29 set. 1861. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=766976&pesq=Vila%20do%20Pr%C3%ADncipe&pasta=ano%20186&hf=memoria.bn.br&pagfis=9>. Acesso em: 17 ago. 2023.

POSSAS, Lúdia Maria Vianna. Vozes femininas na correspondência de Plínio Salgado (1932-38). *In*: GOMES, Ângela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 257-277.

PRIORE, Mary Del. Pureza e pecado ao sul do Equador. **História viva**, Dossiê Nudez, São Paulo, ano III, n. 27, p. 40-43, jan. 2006.

RIBEIRO, Berta Gleizer. As artes da vida do indígena brasileiro. *In*: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. Índios no Brasil. 3 ed. São Paulo: Global; Brasília: MEC, 1998. p. 135-144.

ROCHE Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). Tradução de Assef Kfoury. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Erick Matheus Bezerra Mendonça. As damas do Novo Mundo: representações sobre as mulheres ameríndias nos textos fundacionais da América. **Bilros**, Fortaleza, v. 6, n. 13, p. 190-211, set.-dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/bilros/article/view/7888>. Acesso em: 26 maio 2023.

SCOTT, Joan. História das mulheres. *In*: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992. p. 63-95.

SILVA, Camila Borges da. Os inventários no estudo da indumentária: possibilidades e problemas. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 142-160, maio/ago. 2018.

SILVA, Thiago Rodrigues da. **Repertório de documentos referentes à pessoa de Luís Chermont de Brito em arquivos do município de Caicó-RN (1861-1879)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/36660>. Acesso em 18 mar. 2024.

SWAIN, Tânia Navarro. A construção imaginária da História e dos gêneros: o Brasil no século XVI. **Textos de História**, Brasília, v. 4, n. 2, p. 130-153, 1996.

WALTON, Stuart. **Uma história das emoções**. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2007.

WESTEN, Mirjam. A mulher no balanço e o *voyeur* requintado: paixão e voyerismo no rococó francês. *In*: Jan Bremmer (org.). **De Safo a Sade**: momentos da história da sexualidade. Tradução de Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1995. p. 91-107.

Revisora do texto:

Claudete Medeiros - Licenciatura em Letras (Habilitação em Português e Inglês, Literaturas Brasileira, Portuguesa e Inglesa) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Email: medeirosclaudete@gmail.com.br.

Histórias entrelaçadas: modistas no mercado da moda fluminense (RJ, 1840)

Intertwined histories: fashionistas in the Rio de Janeiro fashion market (RJ, 1840)

Laura Junqueira de Mello Reis¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2110-3987>

Laís Paiva da Ressureição²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6584-0586>

[resumo] O objetivo deste artigo é explicitar algumas práticas presentes no mercado da moda fluminense na década de 1840, adentrando de forma breve no decênio seguinte, e tendo as modistas Mme. Barat e Mme. Josephine como enfoques principais. Neste período o Rio de Janeiro recebeu uma série de imigrantes que exerciam ofícios concernentes ao universo da moda, essa chegada ocasionou uma expansão geográfica das modistas que passaram a ocupar outros lugares da cidade que não só a rua do Ouvidor. Mme. Barat, contudo, era uma das modistas que ainda se encontrava presente no epicentro da moda oitocentista e que tinha entre suas consumidoras a SS. Imperatriz Teresa Cristina; em contrapartida a ela temos a modista Mme. Josephine que tinha uma Casa de Modas na rua da Valla. Para alcançarmos nossos objetivos, utilizamos como fonte basilar de pesquisa a imprensa periódica da época. Com base nesta investigação, podemos concluir que a atuação das mulheres no âmbito da moda durante o período em análise foi multifacetada e desempenhou um papel crucial no avanço da autonomia financeira das sujeitas envolvidas nesse domínio.

[palavras-chave] **Modistas. Rio de Janeiro. Século XIX.**

¹ Doutoranda em História na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). laurajunqueiramreis@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/5883661754436806>.

² Doutoranda em História na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). laispaivar@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/0449471452794819>.

[abstract] The aim of this paper is to explain some of the practices present in the fashion market in Rio de Janeiro in the 1840s, looking briefly at the following decade, with the fashion designers Mme. Barat and Mme. Josephine as the main focus. During this period, Rio de Janeiro received several immigrants who worked in trades related to the world of fashion. This arrival led to a geographical expansion of fashion designers who began to occupy other parts of the city than just Rua do Ouvidor. Mme. Barat, however, was one of the fashion designers who was still present in the epicenter of nineteenth-century fashion and whose consumers included SS. In contrast to her, we have the fashion designer Mme. Josephine, who had a fashion house in Rua da Valla. To achieve our objectives, we used the periodical press of the period as a basic source of research. Based on this research, we can conclude that women's work in the fashion industry during the period in question was multifaceted and played a crucial role in advancing the financial autonomy of those involved in this field.

[keywords] **Fashionistas; Rio de Janeiro; 19th century.**

Recebido em: 30-10-2023

Aprovado em: 11-03-2024

Modistas e costureiras no Rio de Janeiro (Primeira metade do século XIX)

A moda não se limita a dirigir e regular a tesoura e a agulha da costureira; influi na indústria e nas artes e as põe em contribuição para satisfazer suas mudanças, talvez caprichosas, porém elegantes, de bom gosto, e por isso parecem razoáveis
(*Correio das Modas*, Rio de Janeiro, 1840, n° 36, p. 1).

Há muito se fala da não frivolidade e inviabilização da moda (Lipovetsky, 2009) e teóricos reforçam que a moda não é a indumentária por si só, mas toda a produção e pensamentos que envolvem a fabricação e circulação das peças de roupas que vemos pelas ruas das cidades, já que as modistas cumpriam além de tudo, um papel de comerciantes e estavam atentas aos sentidos e preferências provocados por determinados objetos desejados pela clientela. As consumidoras das Casas de Modas e modistas eram, em sua maioria, mulheres brancas e de uma elevada classe social cujo poderio econômico e social lhes permitia usufruir de uma ociosidade percebida através dos longos passeios pela rua do Ouvidor onde poderiam encontrar a Casa de Mme. Barat e outras modistas.

O objetivo deste artigo é explicitar práticas presentes no mercado da moda fluminense na década de 1840 (re)conhecendo e colocando ênfase e luz sob a história das mulheres que tinham como trabalho a produção de peças de indumentária e adornos da capital brasileira neste período, ou seja, entender as múltiplas histórias dos “bastidores” dessa produção que era feita pelas modistas e costureiras presentes na cidade. Neste texto, nosso enfoque principal são duas modistas: Mme. Barat e Mme. Josephine, cujo as histórias refletem muitas das trajetórias das mulheres trabalhadoras no mercado da moda.³

Para entendermos esse período, no entanto, é preciso retornar algumas décadas e, por isso, este artigo inicia-se com a chegada da Família Real portuguesa no Brasil, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro. Desde essa chegada, em 1808, o Rio de Janeiro viveu intensas transformações; o crescimento exponencial desse lugar que se configurava como um “novo território” chamava a atenção dos/as europeus/eias e por isso a cada ano que passava aumentava o número de imigrantes no Brasil e, principalmente, na capital da colônia portuguesa.

Um dos locais onde se evidenciava significativa presença de mulheres europeias era no cenário da moda fluminense. Este campo era composto, em sua maioria, por mulheres francesas, o que pode ser facilmente explicado pela influência que a França exercia culturalmente sob o Brasil (Rainho, 2002). Símbolo de luxo e civilidade, o país europeu respirava moda no Oitocentos, o Brasil e as mulheres que aqui estavam almejavam vivenciar esse mesmo sentimento (Souza, 2005).

³ Falar de duas sujeitas específicas com o objetivo de compreender um todo faz parte de uma perspectiva histórica conhecida como micro-história em que a intenção é estudar o *micro e, assim, entender o macro*. Para saber mais sobre a micro-história ver: Davis, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVOL, Enrico; PONI, Carlo. *A Micro-história e outros ensaios*. Trad. Antônio Narino. Ed. Bertrand, Rio de Janeiro: 1989.

A partir de 1816 muitas francesas entraram no Brasil com o objetivo de permanecerem por aqui e construírem suas vidas na América.⁴ Em 1819 cerca de sete embarcações atracaram em nosso país, de acordo com documentação presente no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro ou A.N.R.J. (BR RJANRIO RE.0.ANT, ARF.34/); entretanto, esse número aumentou significativamente na década de 1820, à título de exemplo, apenas em 1827 quarenta e duas embarcações chegaram ao porto fluminense (*Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 1828, nº 123, p. 04).⁵ Por esse motivo, o número de imigrantes não parava de crescer e tornava-se cada vez mais comum os anúncios de francesas nos jornais fluminenses, fossem de mulheres procurando um trabalho e oferecendo seus serviços de costura ou outras atividades concernentes ao ideário de feminilidade branca do oitocentos.

Uma modista de Paris, encarrega-se de fazer chapéus de todos os feitios, e qualidades, vestidos, e todas as sortes de guarnições para os ditos, e tudo mais que se lhe encomendar a moda, e bom gosto; quem se quiser utilizar de seu préstimo, dirigir-se a loja de livros, rua dos Ourives nº86 (*Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1826, nº 1000021, p. 3).

O Casal Baudinot, por exemplo, inaugurou na corte um espaço destinado às meninas, onde era ensinado o francês e as habilidades de costuras:

Mr. Baudinot tem estabelecido, na rua do Rosário nº 185, uma casa de educação para as meninas, em que, além de ler, escrever, contar, elas hão de aprender a língua francesa com a maior prontidão, fazendo uma aplicação diária e sucessiva das regras da sobredita língua. Madama Baudinot lhes ensinará a cozer, marcar, bordar e todas as mais obras pertencentes à educação das meninas. A casa sendo espaçosa e bem situada, oferece todas as conveniências para um tal estabelecimento que não deixará nada a desejar a respeito do ensino, da decência e do asseio das meninas (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1828, nº 104, p. 4).

Em grande parte, essas publicações referiam-se aos trabalhos com a moda. Muitas francesas ingressaram nesse mercado expoente e inauguraram Casas de Moda pelas ruas da cidade. Em certas ocasiões, essas Casas eram empreendimentos conjuntos entre proeminentes negociantes da época, que aportavam capital financeiro, e mulheres francesas, as quais, por sua vez, contribuíam ao negócio se dedicando às atividades de costura, atuando como modistas e/ou costureiras, além de assumirem a gestão desses locais.

⁴ Desde 1808 o Brasil recebia muitos produtos estrangeiros e imigrantes dos mais diversos países europeus, no entanto, os/as franceses/as não eram bem-vistos por aqui já que o governo de Napoleão Bonaparte foi a razão da fuga da família real de Portugal e a consequente vinda para o Brasil. Com a queda de Napoleão em 1815 essa realidade foi modificada e os portos sul-americanos se abriram para os/as franceses/as. Por esse motivo as imigrações francesas para o Brasil aumentaram significativamente nesse período e continuaram crescendo ao longo dos anos.

⁵ Nessas embarcações chegavam tanto os produtos, quanto as pessoas.

As Casas de Moda levavam o nome das modistas que eram responsáveis pela loja, isto é, Casa de Moda de Mme. Seurat, Mme. Richard, Mme. Breton, Mme. Dazon, entre outras. Por consequência, esses negócios eram, em suma, pertencentes às mulheres que administravam os estabelecimentos aos seus modos. As Casas de Moda tinham, portanto, os sócios (sócios financeiros e as modistas) que dirigiam os negócios; as contramestras, que eram responsáveis pelas oficinas de costura; as costureiras e as vendedoras - que poderiam, por sua vez, serem mulheres brancas ou negras, livres ou escravizadas considerando que estamos falando do Oitocentos, período em que a economia brasileira era baseada no trabalho escravizado.

É importante ressaltar o lugar social e econômico que as modistas e costureiras estavam inseridas na primeira metade do XIX. Nesse período, as roupas eram confeccionadas nas Casas de Moda localizadas pela cidade, os mais avantajados economicamente compravam com as modistas localizadas na rua do Ouvidor ou encomendavam do exterior, principalmente de Paris; os que pertenciam a uma classe mediana poderiam adquirir suas peças através de modistas e costureiras que comercializavam objetos mais baratos; havia ainda aqueles que tinham costureiras próprias que lhes permitia fazer pequenos reparos em suas residências; e aquelas famílias que a mulher era responsável por produzir suas roupas e de seus familiares em casa. As roupas prontas eram de elevado custo, o que limitava sua acessibilidade a uma parcela reduzida da sociedade, evidenciando assim a importância social das modistas e costureiras no Brasil que eram, à época, muito requisitadas.

O mercado da moda fluminense na primeira metade do século XIX era, nesse sentido, um mercado verdadeiramente rentável para a cidade e para aqueles e aquelas que trabalhavam com essas atividades. As modistas não chegaram a enriquecer e fazer parte dos estratos sociais mais elevados da sociedade, mas também não eram mulheres pobres. Ainda que não fizessem parte das elites financeiras e possuíssem grandes capitais, elas possuíam um significativo capital simbólico (Bourdieu, 1989). Esse poder lhes permitia estar em lugares e condições distintas de mulheres quem, em sua maioria, ocupavam-se de outras atividades ligadas ao mercado da moda, como, por exemplo, o ofício das costureiras e vendedoras.

A quarta é a rua do Ouvidor, que tendo seu princípio na praia chamada do Peixe, sai ao largo de S. Francisco de Paula de frente a Academia Militar (...). esta rua deveria chamar-se a Rua Francesa, quase toda ela é ocupada pelas modistas, e vários Armazéns pertencentes a indivíduos desta nação, a Modista, Costureira, o Livreiro, o Sufinagador, o Licorista, o Ourives, o Chapeleiro, o Cabeleireiro, o Alampista, o Latoeiro, o Alfaiate com variadas e ricas fazendas em elegantes *armazéns administrados por Senhoras Francesas*, as quais tem adestradas umas do País, que com o tempo poderão continuar, e perpetuar a mesma indústria (*Almanaque dos Negociantes do Império*, Rio de Janeiro, 1827, nº.01, p. 23). [grifo nosso].

A primeira metade do século XIX é, portanto, um período crucial na trajetória das modistas francesas que desembarcaram na cidade do Rio de Janeiro. Durante toda a década de 1820 elas conquistaram lugares e abriram uma série de Casas de Moda no centro da corte, sobretudo na rua do Ouvidor, como o trecho trazido acima destacou.

As francesas começaram a chegar e a estabelecer-se com a dominação de modis-

tas nas ruas Direita, dos Ourives, do Cano (hoje Sete de Setembro) em 1818, 1819 e 1820. Caso célebre!... nenhuma na rua do Ouvidor!... e com certeza nenhum francês nessa mesma rua, que aliás já tinha casas inglesas. [...] De súbito, e como de plano, mas sem que o tivessem concertado, pronunciou-se, de 1821 a 1822, a hégira das modistas francesas para a rua do Ouvidor (Macedo, 1963, p. 100).

Afinal, a rua do Ouvidor era o centro do mercado da moda fluminense oitocentista. Em 1825 o viajante europeu Carl Schlichthorst a descreveu:

A rua do Ouvidor tem aspecto singular e nela, por momentos, a gente se julga estar em Paris. Caixeiras exageradamente pintadas, com cinturas finas e olhos à espreita, exibem gastos encantados diante dos espelhos, cosem em atitude elegante ou lançam as redes de seus olhares pela longa fila de joias, o que até certo ponto lembra o Palais – Royal (1825, p. 100).

Ao longo do decênio seguinte, mais francesas desembarcaram no Rio de Janeiro. No entanto, a década de 1830 representou uma fase significativamente distinta para o Brasil. Com a partida de D. Pedro I de volta a Portugal, o país foi deixado sob a regência de seu filho, Pedro, que ainda criança não poderia reger a nação, resultando na administração das regências.⁶ Nessa década encontramos resistência ao trabalho das modistas francesas no Brasil. Os ideais nacionais e a noção de valorização do que era brasileiro estiveram profundamente presentes no país durante esse decênio e, em alguns periódicos, identificamos críticas aos luxos e ao trabalho das modistas estrangeiras.

Feliz do Rio de Janeiro quando não houver mais uma só dessas lojas de teteias, e na Rua do Ouvidor não se venderem se não livros, e enxadas. Esse tempo não sei se eu terei a satisfação de ver, porque já vou sendo careca, mas me consolo com a ideia de que já a emigração das modistas vai principiando, e se quando eu der o último arranço, deixar só meia dúzia de tais lojas, irei para outra banda consoladíssimo, na esperança que meus netos acabarão com o resto dessa má plantação exótica, que não deixa vegetar, e crescer as plantas úteis, e nacionais (*O Simplício da Roça*, Rio de Janeiro 1832, nº, 15 p. 03).

De acordo com Lúcia Neves, no entanto, a identificação com os estrangeiros e o desejo de parecer-se civilizado aos moldes europeus, não cessaram nesse período:

⁶ O período regencial (1831-1840) foi uma época politicamente conturbada para o país que esteve governado por 4 regências: Regência Trina Provisória (1831); Regência Trina Permanente (1831-1835); Regência Una de Feijó (1835-1837) e Regência Una de Araújo Lima (1837 - 1840). Nesse período circulavam no país tendências nacionalistas, por parte dos republicanos (mais progressistas) em contraposição aos monarquistas que eram mais conservadores. De fato, durante este período, observou-se no Brasil uma crescente valorização dos produtos nacionais e uma certa aversão aos produtos estrangeiros, o que impactou diretamente as modistas e costureiras estrangeiras, as quais se viram sujeitas a uma atmosfera de desconfiança e até mesmo de repúdio por parte da sociedade. Para saber mais sobre o período regencial ver em: MOREL, Marco. *O Período das Regências* (1831-1840). Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.

Ainda após a abdicação de Pedro I, em 1831, quando a quebra da autoridade tradicional por todos reconhecida e a crise das regências revelaram um estado desfigurado, a identidade continuava a ser buscada em um modelo externo, capaz de legitimar as aspirações de inserir o Brasil no contexto das nações civilizadas (1999, p. 24).

Mesmo com as dificuldades encontradas pelas francesas no decênio de 1830, elas permaneceram na corte, uma vez que ainda assim o Rio de Janeiro era um lugar relativamente seguro e estável para expandirem seus estabelecimentos, vide os muitos franceses e francesas que inauguraram lojas na capital do império e nunca retornaram ao país europeu. Ou seja, conforme afirmado anteriormente, entre os anos de 1830 e 1840 muitas imigrantes francesas chegaram ao Brasil e, principalmente, na corte brasileira. Os motivos pessoais que levaram cada uma dessas mulheres a optarem pela migração não nos é conhecido; contudo, a condição econômica da França e as conturbações políticas do período podem ter alavancado esses processos.

No caso da França, especificamente, o país continuava a ser um país agrícola e sujeito a crises, na qual pobreza e indigência compunham o cenário urbano, incluindo Paris, que alcançou, em 1843, o total de 86.401 indigentes (Noriel, 1986: 28). É possível observar, por exemplo, um aumento do fluxo em direção ao Rio de Janeiro, acompanhando as conturbações de 1830 e 1848 (Menezes, 2020, p. 57).

Em 1840 com o golpe da maioria D. Pedro II assumiu o comando do país. No início de seu governo, o imperador buscou apaziguar os conflitos internos do período regencial e se posicionou como governante, conduzindo o país de acordo com suas convicções. Durante o governo de D. Pedro II o Brasil cresceu e modernizou-se e buscava, cada vez mais, assemelhar-se aos países europeus considerados desenvolvidos. Para o mercado da moda fluminense, a década de 1840 viu um exorbitante engrandecimento do número de modistas e costureiras que, cada vez mais, expandiam-se pela cidade. Em 1830, por exemplo, constavam-se, a partir dos anúncios publicados nos jornais, cerca de 20 mulheres que se auto-declaravam modistas; em 1840, esse número cresceu para 56 mulheres que trabalhavam nesse mercado em difusão.

No decênio seguinte, 1850, o Brasil vivia um momento de crescimento da economia com o café, de modernização com a chegada das linhas férreas que permitia o escoamento da produção e do fim do tráfico de escravizados. As modificações estruturais de uma colônia para um país em crescimento eram evidentes e mudou-se também a condição das mulheres brancas no país, os passeios na rua do Ouvidor tornaram-se mais constantes, assim como o consumo de itens de moda - ainda que isso já fosse uma realidade dos anos anteriores (Monteleone, 2019).

Mme. Josephine e Mme. Barat: semelhanças e diferenças

A rua do Ouvidor, que é a rua Vivienne do Rio, encerra armazéns de uma grande beleza: tudo o que a moda produz em Paris de mais elegante, de mais delicado, encontra-se ali com profusão; as invenções as mais extravagantes, apenas apreciadas, não nela oferecer-se a fantasia dos compradores. Um francês pode considerar-se ali a sua casa, porque encontra-se nessa rua alfaiates franceses, sapateiros franceses, e, o que é mais francês ainda, modistas parisienses (*Sentinela da Monarquia*: periódico político literário, Rio de Janeiro, 1844, nº 727, p. 01).

Ainda que a rua do Ouvidor continuasse a ser o principal endereço das Casas de Moda brasileiras, as mulheres que trabalhavam nesse mercado começaram a espalhar-se pela cidade ao longo da década de 1840. Nesse sentido, encontramos, a título de exemplo, Mme. Josephine que anunciou seu trabalho no *Jornal do Comércio* e trabalhava com Mme. Richard⁷: “Mme. Josephine, modista de Mme. Elisa Richard, faz chapéus, toucas, turbantes e vestidos para lojas à moda de Paris. Dirijam-se à rua da Valla nº 15” (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 9 de junho de 1846, nº 158, p. 4).⁸

A rua da Valla é atualmente conhecida como rua Uruguaiana e compreende um grande centro comercial popular. Esse trecho da cidade, apesar de ser relativamente próximo à rua do Ouvidor, onde encontrava-se a maioria das grandes Casas de Moda da época, não era uma área comum ao comércio da moda. Nesse período a rua da Valla funcionava como uma espécie de vala da região, como o próprio nome já nos remete, e por isso era um local onde dominava o mau cheiro (Gagliardo, 2014); tais condições certamente não eram propícias para um estabelecimento que buscava vender vestidos à moda de Paris.

Não obstante, Mme. Josephine anunciou que vendia chapéus, toucas, turbantes e vestidos não diretamente para as consumidoras finais, mas para lojas “à moda Paris”, que revenderiam tais mercadorias às consumidoras. Assim, as mulheres que compravam das grandes Casas de Moda localizadas na rua do Ouvidor não iam até Mme. Josephine. Por conseguinte, a loja de Mme. Josephine não precisava arcar com os caros aluguéis da rua do Ouvidor.

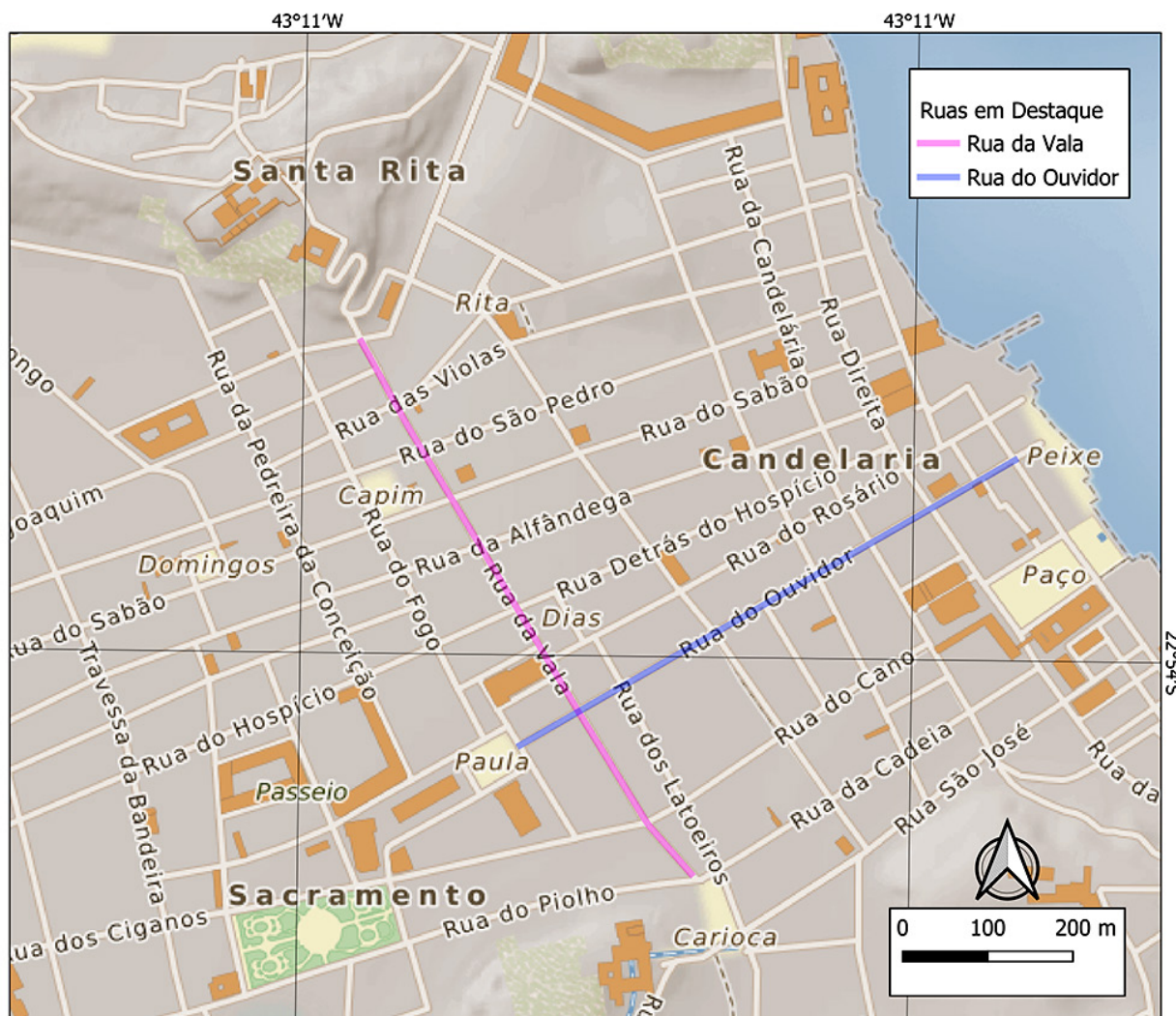
À título de exemplo, enquanto uma casa na rua do Ouvidor custava cerca de 624 mil réis anuais (BRRJ AGCRJ.CM.DU.0159), na rua do Rosário custava 330 mil réis (BRRJ AGCRJ.CM.DU.0159). Esses imóveis teriam, à época, características semelhantes e que eram propícias para o desenvolvimento das Casas de Moda, ou seja, um espaço reservado para moradia

⁷ Mme. Elisa Richard entrou no Brasil na década de 1840, mais precisamente em 1841, vinda da França (BR RJANRIO 0E.COD.0.423, v.12/f.155C); em 1842 já é possível encontramos anúncios de sua Casa de Moda em jornais diários como o *Jornal do Comércio*. Seu estabelecimento estava situado na rua do Ouvidor nº 114 e permaneceu no mesmo endereço até o ano de seu fechamento, em 1846.

⁸ Nesse período uma renomada modista francesa chamada Josephine Meunier estava presente no Rio de Janeiro; contudo, considerando sua grandeza em contradição a Josephine referida no texto que trabalhava com Mme. Richard e, posteriormente, estava na rua da Valla, não acreditamos tratar-se da mesma Josephine. Além disso, é necessário pontuar que em nenhum momento fala-se se Josephine era uma mulher branca ou negra; contudo, compreendendo a realidade do período, suponhamos que Josephine era uma mulher branca.

da família da modista e um outro destinado ao comércio em que, muitas vezes, reservava-se uma vitrine e um balcão como essa casa na rua do Ouvidor que estava à venda em 1845: “Aluga-se o 1º andar da casa da rua do Ouvidor nº68, próprio para alfaiate e modista. na mesma casa se alugam dois quartos com entrada independente” (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1845, nº 300, p. 4).

FIGURA 1: MAPA DA REGIÃO CENTRAL DO RIO DE JANEIRO EM 1846.



Fonte: Elaboração própria a partir de *ImagineRio*. Disponível em: <https://www.imagnerio.org/pt/map>.

Acessado 14 de ago. 2023.

Em contrapartida ao negócio de Mme. Josephine, identificamos Mme. Barat. Esta encontrava-se na cidade antes da década de 1840, contudo, apenas em 1846 sua Casa de Moda tornou-se conhecida na Corte. Essa notoriedade e reconhecimento não foram à toa: nesse ano Mme. Barat foi a modista escolhida para produzir o enxoval de nascimento da primeira filha do Imperador D. Pedro II com a Imperatriz Teresa Cristina, a futura Princesa Isabel.

A casa de Mme. Barat, modista de S. M. Imperatriz, tem sido visitada nos últimos dias por grande concurso de pessoas, atraídas pela curiosidade de ver o enxoval que lhe foi encomendado para S. A. o príncipe ou princesa imperial. Logo fora enumerado todas as peças de que se compõe o enxoval: limitamo-nos a dizer que tudo quanto a elegância e a suntuosidade podem imaginar se encontra nessa profusão de finíssimos bordados, cambraias e rendas conhecidas pelo nome de Malines, Valenciennes, Point d'Angleterre, etc. De cada objeto contam-se doze dúzias, e todos eles variados em forma de dimensão; em todos brilha o reconhecido bom gosto que preside a tudo quanto sabe das oficinas de Mme. Barat. Os três berços de estado correspondem a riqueza e a magnificência do enxoval. São obras do habilíssimo Sr. Léger (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1845, nº 39, p. 4).

Com loja na rua do Ouvidor, Mme. Barat rapidamente conquistou lugar no coração das fluminenses e nas páginas dos jornais. A modista foi anunciada em periódicos diários como *Jornal do Comércio*⁹ e *Diário do Rio de Janeiro*¹⁰ e em folhas voltadas para o público feminino como o *Jornal das Senhoras* (1852-1855)¹¹. Christina, pseudônimo que assinava as colunas de moda do *Jornal das Senhoras*, frequentemente tecia elogios a Mme. Barat e, além disso, indicava que as leitoras procurassem por ela.

É indubitável que aquela científica tesoura de Mme. Barat a cada talho que dá faz nascer uma graça, um chique delicado no acerto de todas as suas sobras. Conheciam-se, distinguiam-se visivelmente os vestidos preparados por essa artista. E depois não querem que eu fale em seu favor, quando em minha alma e consciência reconheço que é ela a que melhor me veste, a mim e a muitas outras que votam comigo nesse parecer (*Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, 1 de ago. 1852, n 31, p. 1).

Desde a primeira edição do *Jornal das Senhoras* Mme. Barat era recomendada nas páginas desse periódico. No dia primeiro de janeiro de 1852, data da edição inaugural, a folha defendeu Mme. Barat e suas criações ao afirmar que a modista não teria, por vezes, oportunidade de exercer um processo de criação:

⁹ O *Jornal do Comércio* foi um dos primeiros periódicos do Brasil tendo sua edição inicial em 1827 e sobreviveu até o século XXI. Era uma folha estritamente comercial e teve entre seus colaboradores figuras importantes para a história brasileira, além de ter tido diversos editores e redatores ao longo dos anos em que se manteve em circulação na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁰ Junto ao *Jornal do Comércio*, o *Diário do Rio de Janeiro* também era uma folha estritamente comercial e publicava muitos anúncios em suas páginas. O primeiro número do jornal saiu em 1821. A folha foi publicada por muitos anos na capital do império e teve entre seus editores e redatores nomes importantes na história do país.

¹¹ O *Jornal das Senhoras* foi um periódico que circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1852 e 1853. É reconhecido como uma das primeiras folhas editada, dirigida e destinada às mulheres, o jornal saía uma vez por semana, aos domingos e teve, ao todo, três editoras: Joana Manso Paula de Noronha, Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco e, por fim, Gervásia Nunésia Pires dos Santos Neves (Duarte, 2017).

Ao que tudo indica, a Casa de Modas de Mme. Barat era mesmo ampla e vigorosa; nas palavras da época dizia-se que era: “uma imensa oficina” (*Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, 23 de out. de 1852, n 43, p. 1). Esse local que, de acordo com os contemporâneos, não era pequeno, ficava ainda maior na época dos bailes que dominaram a corte imperial no decênio de 1850. As folhas do período eram então responsáveis por indicarem as novidades que deveriam ser utilizadas nos bailes e quais lugares as consumidoras deveriam buscar as novas indumentárias. A imprensa periódica do período era agente partícipe desse mercado da moda já que indicava modistas e costureiras e ditava ao público leitor o que estava – ou deveria estar – em voga, ou seja, além de indicar, guiava e atribuía valores para os leitores e consumidores da moda.

É interessante entrar e observar por algum tempo a imensa oficina da casa Barat, nessas semanas que fazem consecutivamente as vésperas de um baile de primeira ordem. Já vistes, querida leitora, esta oficina? Oh! Vale a pena ver. As sedas, os filós, as rendas, os blondes, estão de mistura por cima de um extenso balcão semi circular, e desdobrados ao mesmo tempo em ondas de seda e rendas multicores; o pontear veloz das dirigentes costureiras; umas pespontando e guarnecendo corpinhos, que gradualmente vão se formando tão belos e elegantes, como se fossem talhados e feitos sobre um modelo vivo: outras, recolhendo destas ondas multicores aquela que lhes foi destinada pela hábil regente, vão passando o alinhamento aos panos das saias dos vestidos, os quais se figurão com uma rapidez incrível. Lá está em lugar distinto Mlle. A.***, talhando os enfeites ensaiando ora uns, ora outros, sobre esta saia, sobre aquele corpinho, consultando as disposições dos volantes e das rendas; e, antes de efetuar, lá vai consultar o oráculo de bom gosto, a fada intérprete das modas, que determina, que explica suas ordens; dá seus detalhes; e, com um simples lançar de seus olhos amestrados, tudo prevê, de tudo cuida, de nada se esquece. (...) Algumas horas mais; e as sedas e os enfeites em confusão, que aos meus olhos pareciam inqualificáveis, desaparecerão! Elegantes vestidos estão prontos agora (*Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, 23 de out. de 1852, n 43, p. 1).

O baile a que Christina se referia nesta edição do jornal era o próximo baile do Cassino que acontecia no Cassino Fluminense e era uma das principais festas do período sendo frequentada pelo Imperador e pela Imperatriz.¹⁴ De acordo com a colaboradora, Mme. Barat

¹⁴De acordo com *A Marmota na Corte*: “O Cassino, onde a aristocracia capricha não cotovelar um plebo, é uma associação hoje lucrativa porque suas ações subiram de valor. O ingresso no salão do baile do cassino depende de ser sócio; mas para obter a essa honra é de mister ser puro sangue, ou aristocracia metálica, a inteligência não é condição suficiente como as outras duas” (*A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, 1852, nº 233, p. 2). Para saber mais sobre o baile do Cassino Fluminense ver em: Menezes, Lena M. *Elegância nos trópicos. Mulheres no Rio Oitocentista e o frisson pela moda de Paris*. Passages de Paris, nº 20 (2020.2).

fora a responsável pela produção do vestido da Imperatriz.¹⁵ A loja de Mme. Barat era uma das maiores da época e alguns incentivos contribuiriam com esse sucesso. Sua Casa possuía, por exemplo, um lugar apropriado para que as consumidoras pudessem observar como os tecidos escolhidos por elas ficariam na luz noturna dos bailes:

É por esta razão que a Mme. Barat tem há muito um elegante e rico camarim reservado para este fim; e consta-me que outros armazéns o têm também. Entretanto, se quando se de a escolha não houver lugar adaptado, camarim ou salão, o mais preferível é ir escolher as fazendas a noite quando para de noite for o vestido que se quiser mandar fazer. É esta uma das primeiras exigências para que se tenha um vestido, não só apropriado a ocasião, mas de um belo efeito (*Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, 11 de dez. de 1852, n 50, p. 1).

Assim, em um exercício de imaginação histórica podemos refletir sobre as consumidoras de Mme. Barat (Swain, 1994). Sendo uma mulher com poder aquisitivo no século XIX, é factível imaginarmos que, dentre muitas modistas que configuravam na rua do Ouvidor, a escolha por Mme. Barat poderia ser influenciada tanto pela presença contínua em folhas do período, principalmente no *Jornal das Senhoras*, quanto pelos diferenciais citados no trecho acima. Podemos ainda supor que mulheres cujo poderio aquisitivo não lhes permitia acessar Mme. Barat, almejavam e sonhavam ter um horário com a modista e poder tornar-se consumidora assídua de seu empreendimento.

Mme. Josephine e Mme. Barat eram mulheres que trabalhavam no crescente mercado da moda fluminense do século XIX. Elas eram diferentes entre si e essa distinção pode ser entendida a partir de suas Casas de Moda: ficavam em lugares destoantes e forneciam produtos a um público consumidor desigual. Além disso, Mme. Barat era conhecida pelo seu sobrenome que se diferenciava das demais modistas e costureiras; em contrapartida, Mme. Josephine utilizava apenas seu primeiro nome que, inclusive, era um nome comum no período o que, em suma, significa que ocupavam lugares sociais distintos a partir da perspectiva do gênero e trabalho, considerando que “as linhas que convergem para o nome e que dele partem, compõem uma espécie de teia de malha fina, dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido” (Ginzburg, 1989, p. 175). No entanto, ambas eram mulheres que precisavam estar no campo do trabalho e que não bastava e não poderiam ter o luxo do ócio. Embora as circunstâncias de vida fossem diferentes para ambas, a necessidade do trabalho se impôs para as duas e o mercado da moda foi esse lugar encontrado por muitas mulheres trabalhadoras do Oitocentos.

À guisa de conclusão

¹⁵ Mme. Barat, no entanto, não foi a única modista a vestir a Imperatriz e nem mesmo a única da Casa Imperial. O próprio *Almanaque Laemmert* nos mostra outras modistas que trabalhavam para a imperatriz e a pesquisadora Lená Medeiros de Menezes destaca as figuras de Mme. Gudín, Mme. Guion e de Mme. Jossset como modistas da Imperatriz (Menezes, 2022).

Já é uma bonita soma para uma parte de toilette, não é verdade? Valei milhares de vezes mais, ou, para melhor dizer, aquele algarismo se perde no cálculo de vosso preço. Já vedes também que não foi só o corte do vestido, que fazia parte de uma coleção chegada pelo último pacote, que custou aquele dinheiro; foi o trabalho apurado da agulha e a ciência com que ornou uma modista hábil e engenhosa, que confessa não ter revelado ainda a maior parte de seus segredos de arte (*Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1856, nº 219, p. 2).

De forma breve o que podemos concluir é que as modistas francesas dominaram o mercado da moda fluminense na primeira metade do século XIX, ainda que tenham enfrentado alguns percalços e críticas pelo caminho, o lugar das francesas nos ofícios relacionados à moda sempre esteve presente. Ao longo das décadas, o número de mulheres que tinham suas atividades ligadas ao mercado da moda não parava de crescer e por isso alguns outros espaços geográficos começaram a serem ocupados, mas a rua do Ouvidor nunca perdeu sua grandiosidade e continuou sendo compreendida como o principal endereço da moda fluminense oitocentista. Nossa pesquisa demonstrou que com o aumento de mulheres trabalhando no ramo da moda, algumas passaram a publicar-se e anunciar-se em outros espaços, como foi o caso de Mme. Josephine. Entretanto, este artigo buscou evidenciar que Mme. Josephine e Mme. Barat, modistas escolhidas para exemplificar esse mercado, tinham públicos verdadeiramente distintos e representavam algumas das mulheres inseridas no campo do trabalho com a moda.

Mme. Josephine trabalhava e produzia para vender indumentárias e adornos para outras modistas e, por isso, sua localização na rua da Valla, um endereço inusitado quando falamos de moda no Oitocentos, pode não ter interferido diretamente em seu negócio; enquanto, por sua vez, Mme. Barat encontrava-se inabalada na rua do Ouvidor, já que entre suas consumidoras estavam sujeitas notáveis, como as mulheres da Casa Imperial.

No mais, apesar das evidentes diferenças, tanto Mme. Barat quanto Mme. Josephine foram mulheres independentes que de forma autônoma conseguiram construir seus próprios negócios e desenvolveram suas habilidades comerciais e de costuras em uma cidade que não parava de crescer. Ambas foram escolhidas em nossa pesquisa como uma forma de demonstrarmos diferentes mulheres que trabalhavam no mercado da moda e como ele era, em suma, um mercado extremamente plural. Elas são apenas dois exemplos em uma imensidão de mulheres que se ocupavam de ofícios ligados a esse modelo de negócio. Ao longo das décadas seguintes muitas continuaram e outras começaram a exercer suas atividades nesse campo.

Além disso, é preciso pontuar que o mercado da moda fluminense do século XIX fez intenso uso do trabalho de mulheres escravizadas e que estas, muitas vezes, atuavam nas Casas de Moda nos mais diversos ofícios: como vendedoras, dentro e fora das Casas; como costureiras; como contramestras e como modistas. O trabalho escravizado foi, portanto, fundamental para a estruturação das Casas de Moda; no entanto, quando falamos das modistas mais reconhecidas na cidade, em quaisquer época do Oitocentos, apenas mulheres brancas e, em sua maioria, estrangeiras, protagonizavam os anúncios. Finalizamos este artigo concluindo que a moda não é, nem nunca foi, frívola e seus meios, incluindo as trabalhadoras e consumidoras no mercado da moda, delinearam parte do funcionamento da sociedade fluminense no Oitocentos.

Referências Bibliográficas

Fontes manuscritas:

A.G.C.RJ. Décima Predial. Acessado 13 de jan. 2023.

A.N.R.J Fundo de Polícia da Corte. Acessado 07 de fev. 2022.

A.N.R.J. Fundo da Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação. Acessado 03 de mar. 2022.

Fontes impressas:

A MULHER DO SIMPLÍCIO OU FLUMINENSE EXALTADA. Rio de Janeiro: Tipografia de Tomaz D. Her e C, 1832-1846.

ALMANAQUE DOS NEGOCIANTES DO IMPÉRIO. Rio de Janeiro: Casa do Editor Proprietário, 1827 – 1832.

ALMANAQUE LAEMMERT. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1844 – 1940.

CORREIO DAS MODAS: Jornal Crítico e Literário das Modas, Bailes, Teatros etc. Tipografia de Eduardo e Henrique Laemmert, 1839-1840.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Tipografia Real, 1821-1878.

JORNAL DAS SENHORAS. Rio de Janeiro: Tipografia Parisiense, 1852-1855.

JORNAL DO COMÉRCIO. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1827-2013.

SENTINELA DA MONARQUIA. Rio de Janeiro: Tipografia Americana de I. P. da Costa, 1840-1847.

A MARMOTA NA CORTE. Rio de Janeiro: Tipografia de Paula Brito, 1849-1854.0

SIMPLÍCIO DA ROÇA: JORNAL JOCOSO. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Constitucional de Emile Seignot-Plancher, 1831 – 1832.

IMAGINERIO. Disponível em: <https://www.imaginerio.org/pt/map>. Acessado 14 de ago. 2023.

Bibliografia:

ANDRADE, Juliana Valpasso. *MADAME BARAT, MODISTA DA CASA IMPERIAL*: Uma análise da dinâmica do espaço do consumo de moda no Rio de Janeiro oitocentista (1840-1860). Dissertação apresentada ao PPGH – UFF. Niterói, 2020.

BARBOSA, Silvana Mota. Da história política a uma história social da política: uma definição. IN: BARATA, Alexandre Mansur; SÁ, Luiz César de; BARBOSA, Silvana Mota. *Cruzando Fronteiras: histórias no longo século XIX*. 1º ed. Rio de Janeiro: Gramma Livraria e Editora, 2020, p. 7-32.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.

DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DEBOM, Paulo; SILVA, Camila Borges; MONTELEONE, Joana (orgs). *A história na moda, a moda na história*. São Paulo: Alameda, 2019.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVOL, Enrico; PONI, Carlo. *A Micro-história e outros ensaios*. Trad. Antônio Narino. Ed. Bertrand, Rio de Janeiro: 1989.

GAGLIARDO, Vinicius Cranek. A intendência de polícia e a civilização do rio de janeiro oitocentista. *URBANA*, Campinas, v.6, nº8, set.2014, p. 376-401.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MENEZES, Lená Medeiros. Rua do Ouvidor: síntese de uma cidade. In: Neusa Fernandes. (Org.). *Cantos e encantos do Rio*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2022, v. 1, p. 129-142.

_____. Elegância nos trópicos. Mulheres no Rio Oitocentista e o frisson pela moda de Paris. *Passages de Paris*, nº 20 (2020.2).

MONTELEONE, Joana. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e48913, 2019.

_____. Moda, consumo e gênero na corte de D. Pedro II (Rio de Janeiro, 1840-1889). *Rev. Hist.* (São Paulo), n. 178, a06017, 2019.

MOREL, Marco. *O Período das Regências (1831-1840)*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.
NEGREIROS, Hanayrá. *Por outras histórias da (e na) moda*. Disponível em: <https://elle.com.br/colunistas/por-outras-historias-da-e-na-moda>. Acessado 20 de set. 2023.

NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. Intelectuais brasileiros nos oitocentos: a constituição de uma “família” sob a proteção do poder imperial (1821-1838). In:

PRADO, Maria Emília (org.). *O Estado como vocação: ideias e práticas no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Access, 1999.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1970.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

REIS, Laura Junqueira de Mello. Modistas francesas de civilizadas a luxuosas exacerbadas: como processos políticos modificaram a forma de perceber as imigrantes (1815-1832). *Revista do arquivo geral da cidade do rio de janeiro*, v. 21, 2022, p. 171-194.

SILVA, Camila Borges da. Indumentária no Brasil do pós-independência: o papel da “mulher patriótica” segundo os jornais do Primeiro Reinado e início da Regência. *Revista Dobras*, vl. 14, n. 29, mai-ago, 2020, p. 25-45.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAWIN, Tânia Navarro. Você Disse Imaginário? In: Tania Navarro Swain. (Org.). *História no plural*. Brasília: EDUNB- Universidade de Brasília, 1994.

Agradecimentos

Um agradecimento especial à Capes que tornou essa pesquisa possível.

Revisora do texto: Mariana Nicolau Oliveira. Email: marinicolau@outlook.com

Louvre curitibano: gênero, consumo de moda e sociabilidades femininas na cidade modernizada

Louvre curitibano: gender, fashion consumption and female sociability in the modernized city

Valéria Faria dos Santos Tessari¹

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

[resumo] A circulação de pessoas nas cidades modernizadas da segunda metade do século XIX foi marcada por questões de gênero, mas também de classe. Andar livremente pelos espaços urbanos, por exemplo, era privilégio dos homens, enquanto as mulheres da classe burguesa eram submetidas a restrições sob o risco de serem difamadas. Todavia, práticas de consumo foram um meio para ampliar o acesso e a presença feminina burguesa nas cidades a partir da criação das lojas de departamentos que associavam consumo e lazer. Neste artigo, busco demonstrar como tais acontecimentos forjaram práticas femininas burguesas de consumo e de sociabilidades naquele período e nas décadas vindouras. Para isso, analisarei anúncios da loja de tecidos Louvre dos anos 1930 e 1940, em Curitiba, Brasil. Observarei indícios de sentidos compartilhados entre as práticas comerciais, de consumo e de sociabilidades no Louvre de Curitiba e nas lojas de departamentos de Londres, Paris, Rio de Janeiro e São Paulo. Desse modo, pretendo refletir sobre como mulheres burguesas souberam utilizar o consumo, especialmente o de moda, para circular pelas cidades com legitimidade e explicitar a função mediadora do Louvre entre as mulheres e os espaços públicos curitibanos.

[palavras-chave] **Mulheres. Consumo de moda. Sociabilidades. Louvre curitibano.**

¹ Doutora em Design (UFPR). Mestra em Tecnologia e Sociedade/Mediações e Culturas (UTFPR). Graduada em Moda (FURB). Editora-executiva da revista *dObras*. E-mail: tessari.valeria@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4229358939832461>.

[abstract] The movement of people in modernized cities in the second half of the 19th century was marked by gender issues, and also class. For example, walking freely through urban spaces was a male gender privilege, while bourgeois women were subject to restrictions at the risk of being defamed. However, consumption practices proved to be a way to expand female access and presence in cities from the creation of department stores that associated consumption and leisure. In this article I intend to show how such events forged feminine practices of consumption and sociability at that time and in the decades to come. To do this, I will analyze advertisements from the Louvre fabric store, from the 1930s and 1940s in Curitiba, Brazil. In order to do that, I will observe evidence of shared meanings between sales practices, consumption and sociability practices in the Louvre and department stores in London, Paris, Rio de Janeiro and São Paulo. In this way, I intend to reflect on how bourgeois women knew how to use consumption, specifically fashion consumption, to circulate through cities legitimately and explain how Louvre worked as a mediator between women and public spaces.

[keywords] **Women. Fashion consumption. Sociability. Louvre curitibano.**

Recebido em: 25-10-2023.

Aprovado em: 20-02-2024.

Perturbando privilégios masculinos na cidade modernizada

A história da oposição dos homens à emancipação das mulheres é talvez mais interessante do que a própria história da emancipação.
(Virgínia Woolf, 2014)

Quando observamos o vaivém de mulheres nas cidades onde vivemos, nas ruas repletas de vitrines, é difícil imaginar que esse ato, aparentemente ordinário, já foi considerado transgressor: nas cidades ocidentais modernizadas da segunda metade do século XIX, mulheres burguesas não precisavam de muito para transgredir normas sociais, bastava saírem às ruas (Elkin, 2022).

Erika Rappaport (2000) explicita que a jornada urbana de uma mulher burguesa sozinha na Londres do século XIX podia ser considerada uma aventura ousada, e mesmo perigosa, além de limitada por inconveniências físicas. Convenções sociais afirmavam ser impróprio que uma dama andasse sozinha na cidade: “Qualquer mulher que se perdesse pelos espaços públicos da metrópole sem o cuidado protetor de um acompanhante poderia ser vista como uma ‘mulher pública’ ou uma prostituta”² (Rappaport, 2000, p. 7).

Elkin afirma que, em Paris, mulheres “burguesas no espaço público enfrentavam os mais variados riscos à sua virtude e reputação: sair sozinha era sempre arriscar-se a cair em desgraça” (Elkin, 2022, p. 22). Apesar disso, a autora assume a tarefa de evidenciar a presença feminina burguesa nas ruas da capital francesa do século XIX, afirmando que bastaria olhar atentamente para ver que sempre havia uma *flâneuse* – feminino de *flâneur* – passando por Baudelaire na cidade.

Há uma razão para que as mulheres burguesas não fossem vistas como *flâneuses*, que significa “aquele que vagueia a esmo” (Elkin, 2022, p. 13) e “um ocupante improdutivo do espaço público” (Grazia e Furlough, 1996, p. 91): elas jamais poderiam vaguear sozinhas a esmo nas ruas sob o risco de terem sua reputação atacada (Montgomery, 1988; Rappaport, 2000).

A cidade hostil às mulheres também foi identificada no Brasil por Maria Claudia Bonadio (2007), que apontou que, até a virada do século XIX para o XX, não havia em São Paulo muitos lugares, razão ou justificativa para mulheres burguesas circularem, um constrangimento à presença feminina nos espaços públicos.

Enfatizo que essas questões se referem às mulheres da classe burguesa – elite econômica e social –, o que implica dizer que a intimidação imposta à circulação feminina nas cidades era de gênero, mas também de classe. Essas discussões tiveram lugar em diversas cidades ocidentais modernizadas, cada uma a seu tempo e à sua maneira, especialmente em Paris, ainda no século XVIII, quando os modos da vida burguesa sobresscreveram os modos da corte, passando a estabelecer novos arranjos sociais (Carvalho, 2008).

² Tradução minha para: “Any woman who strayed into the public spaces of the metropolis without the protective care of a chaperon could be perceived as a ‘public woman’ or streetwalker”.

Quanto ao gênero, Carvalho (2008) o define como uma questão central para o arranjo burguês. Eram identidades sociais, modelos idealizados, binários – masculino/homens e feminino/mulheres –, prescritivos, naturalizados, distintos e utilizados para delimitar as funções, as possibilidades e os lugares sociais de cada gênero: o universo da esfera pública moderna destinada ao masculino e o universo da esfera privada – a vida doméstica – destinada ao feminino (Carvalho, 2008; Grazia; Furlough, 1996; Kerber, 1988; Loeb, 1994).

Surge um conflito quando percebemos que, ao mesmo tempo que o arranjo burguês estabelecia que mulheres deveriam se ocupar do – e se restringir ao – domínio doméstico, as práticas de consumo conspicuo, também centrais para o arranjo burguês e requeridas para a construção simbólica e de exibição de riqueza da classe burguesa em formação, atraíam-nas às ruas (Carvalho, 2008; Loeb, 1994; Rapaport, 2000).

Em diferentes países, mulheres burguesas estiveram na linha de frente na tarefa de conferir legitimidade às suas famílias por meio de práticas de consumo e de sociabilidades realizadas em grande medida nos espaços públicos (Carvalho, 2017; Montgomery, 1998).

Por sua vez, homens burgueses tinham parte na domesticidade, pois habitavam e utilizavam suas casas (Carvalho, 2008). Isso significa que mulheres e homens burgueses constituíram-se em meio a apelos conflitantes e, na prática, suas identidades de gênero podiam não ser tão estáveis quanto eram enunciadas (Loeb, 1994).

A respeito da questão de classe, as restrições sociais de presença nos espaços públicos recaíam com mais ênfase sobre as mulheres burguesas, que estavam comprometidas em realizar o modelo de feminilidade requerido, a saber, o de mulheres brancas, de boa condição financeira, bem educadas, aspirantes ao casamento e à maternidade, aderentes às funções sociais pré-determinadas como femininas e ao arranjo social burguês (Carvalho, 2008).

Ressalto que nem todas as mulheres se encaixavam nesse padrão e/ou classe, e não assumiam as normas do comportamento burguês, de modo que um sem-número delas circulava em meio aos homens pelas ruas. Eram, especialmente, as mulheres trabalhadoras, mantenedoras dos lares, mães solo, mas também de camadas menos abastadas em sociabilidades, contraventoras, andarilhas e/ou com transtornos mentais, que caminhavam pelas cidades cotidianamente sem se submeterem às normas burguesas, tensionando o modelo idealizado de feminilidade (Ganz, 1994; Trindade, 1996).

Lauren Elkin (2022) conta que, embora mulheres burguesas até fins do século XIX fossem fortemente identificadas com o espaço doméstico,

[...] as de classe média e baixa tinham muitas razões para estar nas ruas, indo se distrair ou trabalhar como atendentes de lojas, assistentes de entidades beneficentes, empregadas domésticas, costureiras, lavadeiras e uma série de outras ocupações (Elkin, 2022, p. 24).

Em Curitiba, já na primeira metade do século XX, é importante imaginar que, pelas ruas transitavam muitas pessoas em momentos de lazer, homens de toda sorte, estudantes, mulheres trabalhadoras do comércio, das fábricas, em

[...] empregos domésticos, livrarias, confeitarias, bares, lojas, salões, ateliers e escritórios. Atividades que exigiam andanças pela cidade também eram realizadas pelas mulheres, na posição de leiteiras, floristas, vendedoras de verduras ou de bilhetes de loteria. Atuavam também como enfermeiras, parteiras e professoras (Ganz, 1994, p. 3).

Porém, mulheres burguesas não estavam incluídas nesses fluxos, e tinham poucas justificativas legítimas para circular pela cidade, o que permite pensar que identidades sociais de gênero e de classe moldaram práticas no mundo.

Cidades modernizadas e burguesia foram constituídas em meio à ascensão e à centralidade do consumo que, alçado a novos patamares, possibilitou às mulheres burguesas modos até então inéditos de ocupar e circular por espaços públicos (Carvalho, 2008; Rappaport, 2000). Nesse novo arranjo, as compras no comércio foram tomadas como razão legítima para a presença das burguesas nas cidades. Mariana Maluf e Maria Lúcia Mott (1998) afirmam que carregar um pacotinho nas mãos servia como a justificativa suficiente para que elas pudessem andar pelas ruas centrais sem se exporem à difamação.

A relação entre mulheres, comércio e consumo não surgiu apenas a partir das cidades modernizadas. William Lancaster (1995) lembra que mulheres já eram atuantes no consumo, mas que, com a modernização dos centros urbanos e o surgimento das lojas de departamentos, novas práticas foram forjadas e conferiram outros sentidos e possibilidades para o ato de fazer compras.

Ainda que, segundo Grazia e Furlough (1996), mulheres atuassem na França, já no século XVIII, como comerciantes de moda e trabalhadoras nas mais diversas ocupações relacionadas à moda, foram as lojas de departamentos criadas na segunda metade do século XIX, em países como França, Inglaterra, Estados Unidos e Brasil, as catalizadoras de transformações profundas nas práticas comerciais e de consumo e nas formas de sociabilidades urbanas possíveis às mulheres burguesas (Lancaster, 1995; Rappaport, 2000).

As lojas de departamentos eram empreendimentos com diferentes setores ou áreas comerciais, com atmosfera alinhada à modernidade, à moda e às novidades, com inéditos modos de exposição de mercadorias, práticas comerciais modernas e nas quais o consumo assumia uma aura de lazer (Gorberg, 2013; Lancaster, 1995).

Graças à estrutura, aos produtos e aos passatempos que ofereciam, as lojas de departamentos tornaram-se espaços públicos aptos a receberem mulheres burguesas, ajudando a normalizar a presença feminina nas lojas e nos centros urbanos (Lancaster, 1995).

No Brasil, acontecimentos similares ocorreram no Rio de Janeiro e em São Paulo, com a abertura das lojas de departamentos Parc Royal (1873) e Mappin Store (1913). Marissa Gorberg (2013) considera que, no Rio de Janeiro, a Parc Royal promoveu a ampliação, a formação e a transformação do consumo e de sociabilidades femininas, extrapolando práticas comerciais em direção à formação de gostos, desejos e aspirações das elites. Em São Paulo, Bonadio (2007) aponta que a instalação da loja Mappin Stores significou uma ampliação da presença das mulheres nos espaços públicos da cidade.

A maior presença feminina nas ruas curitubanas também teve relação estreita com a modernização urbana e o comércio, que privilegiou as quadras centrais da Rua XV de Novembro instalando ali facilidades para passeios, lojas requintadas e confeitarias (Boschilia, 1996).

Etelvina Maria de Castro Trindade (1996) aponta, baseada no relato do cronista Nestor Victor, que, nos primeiros anos do século XX, senhoras curitibanas, aos pares, já frequentavam lojas de tecidos e armarinhos, o que era um sinal de civilização e modernidade. No entanto, quando iam às compras, elas se portavam de modo diligente, encaminhando-se às lojas objetivamente e fazendo suas compras sem demora (Trindade, 1996). O que significa que, naquele momento, em Curitiba, o ato de comprar ainda estava circunscrito à transação comercial, e a presença de mulheres burguesas nas ruas de Curitiba estava restrita a certas atividades, horários e locais (Boschilia, 1996).

Somadas às convenções sociais, a pressa com que mulheres frequentavam as lojas estava firmada na própria configuração material daqueles estabelecimentos, na pouca variedade de mercadorias, na transação comercial mediada e na dissociação entre consumo e lazer, o que influenciava os modos de fazer compras (Tessari, 2019). No entanto, transformações nas configurações físicas das lojas e nas práticas comerciais alteraram profundamente a experiência de comprar coisas. Por exemplo, alguns anos mais tarde, nas décadas de 1930 e 1940 em Curitiba, anúncios da loja de tecidos Louvre convidavam diariamente as mulheres à loja para fazerem compras ou, simplesmente, verem vitrines e novidades na loja, sem compromisso de compra.

Isso significava uma mudança radical nos modos como mulheres consumiam, ampliando a prática antes restrita à transação da compra em si para uma atividade de lazer. Especialmente o consumo de moda ganhou sentidos e mediou relações entre as mulheres, as cidades e suas sociabilidades, modificando e permitindo a invenção de novas relações entre as mulheres e o consumo, que não ficaram restritas às atividades de compra internas às lojas, mas foram expandidas para a cidade.

Um longo caminho foi percorrido e acirradas disputas foram travadas para que mulheres burguesas pudessem circular com legitimidade pelas cidades modernizadas. Neste texto, minha intenção mais geral é argumentar que essas questões – que envolvem gênero, consumo e sociabilidades urbanas –, forjadas desde há cerca de três séculos em cidades como Paris e Londres, moldaram, em sentido amplo, práticas comerciais e de consumo de moda feminina vigentes durante os anos 1930 e 1940 em Curitiba.

Buscarei examinar como sentidos sobre consumo de moda, consumidoras e sociabilidades, consolidados durante o século XIX no surgimento das lojas de departamentos ressoaram em práticas comerciais da loja Louvre, de Curitiba (1935-1945).

Para isso, recorri aos anúncios da loja realizados no jornal local *Gazeta do Povo*³ entre os anos de 1935 e 1945, que são os primeiros dez anos de trajetória da loja, período de sua consolidação. Coletei os anúncios a partir dos exemplares físicos do jornal, salvaguardados no acervo da Biblioteca Pública do Paraná. Complementarei o conjunto de dados com fotografias, plantas arquitetônicas e notas de jornal coletadas em diferentes arquivos públicos.

³ A *Gazeta do Povo*, jornal da e para a elite, era o periódico diário de maior circulação e o mais lido em Curitiba entre os anos de 1930 e 1940 (Fernandes e Santos, 2010). O Louvre era anunciado em outros periódicos, como *O Dia* e *Diário da Tarde*, com conteúdos similares. Selecionei a *Gazeta do Povo* para a coleta pelo fato de a Biblioteca Pública do Paraná manter e dar acesso à coleção completa do período.

Tendo apresentado alguns aspectos que fundamentam a questão que pretendo discutir neste texto, a seguir, reconstruirei uma imagem da loja Louvre e de suas práticas comerciais apontando as suas relações com as lojas de departamentos do século XIX para, na sequência, discutir algumas das disputas ocorridas no universo do consumo de moda naquele período, indicando como tais disputas forjaram sentidos sobre consumo de moda e mulheres consumidoras.

Alinho-me às pesquisas de Vânia Carneiro de Carvalho (2008) e Daniel Miller (2005; 2013), que desenvolvem a ideia de mútua constituição entre materialidade e vida social, e àquelas que discutem as relações entre gênero e consumo de moda na busca por desnaturalizar e historicizar as construções das identidades de gênero e suas funções sociais, a saber, Erika Rappaport (2000), Maria Claudia Bonadio (2007), Maureen Montgomery (1988) e Victoria de Grazia e Ellen Furlough (1996).

Ao fim, espero ser capaz de explicitar como mulheres souberam utilizar o consumo de moda para ampliar suas possibilidades de interação na e com a cidade, acomodando e/ou enfrentando as divergências entre as funções que lhes foram atribuídas e tensionando, em alguma medida, arranjos e privilégios masculinos que estavam socialmente estabelecidos.

Finalmente o Louvre! Um lugar para consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba

O Louvre marcou a vida social de mulheres curitibanas pertencentes às classes mais abastadas. Logo de início, ficou nítido que não se tratava apenas de mais um comércio, mas de uma loja que viria a oferecer ampla opção de compra de tecidos finos, especialmente sedas, serviços requintados e espaços de sociabilidades, uma combinação de funções que levava à Curitiba inéditas experiências de modernidade⁴.

Localizado no número 245 da modernizada Rua XV de Novembro, em uma das quadras mais movimentadas daquela que era a via do comércio elitizado e das atividades de lazer como o *footing*⁵, a loja de tecidos era anunciada “ao mundo chic de Curitiba”⁶, oferecendo mercadorias de alta classe⁷, com “instalações luxuosas”⁸, a maior casa comercial do estado⁹.

⁴ Naquele período, não havia lojas de departamentos em Curitiba, apenas lojas tradicionais e especializadas, como as de tecidos A Vencedora à Praça Tiradentes, endereço considerado decadente, e a Casa dos Três Irmãos, à Rua XV de Novembro. O Louvre foi celebrado como a loja mais moderna e requintada de Curitiba naquele momento (Tessari, 2019).

⁵ O *footing* eram os passeios, principalmente, de jovens no trecho mais movimentado da Rua XV de Novembro e ocupado por lojas finas, cinemas, hotéis elegantes, confeitarias, bilhares, jornais (Grein Filho, 1983; Schwinden, 1991).

⁶ Gazeta do Povo (23/10/1935).

⁷ Gazeta do Povo (06/11/1935).

⁸ Gazeta do Povo (19/10/1935).

⁹ O Dia (15/11/1935).

Notas de jornal endossavam os atributos do Louvre antes mesmo da sua inauguração:

Será inaugurado domingo o “Louvre”. Alguns dados sobre o grande “magazin” que Curityba vai possuir. Empório de sedas e ponto de elegância. Representará um acontecimento de excepcional importância para a vida da cidade, a inauguração domingo próximo, 3 do corrente, às 17 horas, do grande “magazin”, “Louvre”. [...] As suas montras magníficas se farão o maior atrativo da nossa principal via pública, e ali encontrará o nosso mundo elegante feminino o mais completo, o mais variado e o mais barato sortimento de tecidos, entre os quais se destacarão sedas de padrões exclusivos, tais como os afamados tipos Luiz XV, Santa Sophia, Santa Therezinha, Aziz Nader e outros que monopolizam no momento a preferência da mulher “chic” dos grandes centros. [...] A nossa sociedade, por isso, aguarda com justa ansiedade a inauguração de domingo de LOUVRE (Correio do Paraná, 1/11/1935).

Às vezes falta o complemento de uma confeitaria bem instalada, onde o “five ó clock” reuna a gente de gosto apurado; outras vezes é a ausência de um club montado com conforto que impede as manifestações do mais fino conjuncto social; outras vezes é o teatro ou o cinema que falta. E, não raro, o cultivo do bom gosto da mulher de determinado lugar é entravado pela escassez de elementos com que satisfazer aos imperativos da moda, tão cheia de caprichos. Quão assiduamente é realidade que, por não dispor de um padrão de seda adequado para o vestido da festa que quer frequentar, uma mulher de bom gosto se priva do mais adorável prazer? Quantas vezes a impossibilidade de completar o conjunto de indumentária idealizado não sofre formosa dama acerba contrariedade? Vae se abrir dentro de poucos dias o “Louvre”, um “magazin” da Cidade-Luz, transportado para Curityba, com todos os seus detalhes, com exclusividade de depósito de varios padrões de sedas, e cinturão de vencedor na guerra dos preços. E, estará coberta a lacuna da elegância na cidade, exterminando-se “nadas” que às vezes são tudo (Correio do Paraná, 26/10/1935).

Além de ressaltar a importância social que o Louvre significou para mulheres burguesas quando da sua inauguração, a nota acima permite retomar detalhes sobre a moda feminina naquele momento em Curitiba. As lojas de tecidos eram um pilar fundamental da moda nos anos 1930 e 1940 no Brasil, uma vez que as roupas eram feitas sob medida por costureiras, modistas ou pela própria cliente, e as roupas prontas estavam restritas apenas à certas peças, como meias de seda, e não a trajes femininos completos (Tessari, 2019).

À época, a moda feminina era prescritiva e, em Curitiba, circulavam reproduções das prescrições forjadas em grandes centros, repletas de nuances e regras: “o pequeno casaco entra sempre em oposição com as cores das calças e do colete” e “boleros podem ser usados igualmente com as toilettes de baile românticas”¹⁰. Para ser considerada uma mulher elegante à moda, era necessário segui-las com rigor, mas, principalmente, com comedimento (Tessari, 2019).

¹⁰ Gazeta do Povo (4/09/1938 e 6/05/1939).

Os anúncios do Louvre e as notas que o descreveram indicam que aquela loja iria oferecer tanto artigos da moda vigente, como um tipo de comércio que até então não existia na cidade. Os seus atributos distintivos abarcavam todos os aspectos de sua constituição, envolvendo estrutura física, produtos, práticas comerciais, espaços de lazer, serviços e publicidade.

Em menor escala – compatível com Curitiba à época –, é possível identificar certos atributos do Louvre similares aos das inovadoras lojas de departamentos tanto a respeito da configuração das instalações como de suas práticas comerciais¹¹.

Se antes, afirmam Bronner (1989) e Jones (1996), as lojas eram espaços pequenos, de fachada estreita, entulhados, mal iluminados, com poucas janelas e portas modestas e sem vitrines, as novas lojas de departamentos eram instalações em prédios grandiosos e opulentos, com fachadas imponentes, vitrines elaboradas, pés-direitos altos, vários pavimentos, corredores espaçosos, movimentação facilitada, iluminação abundante, escadarias suntuosas, vãos-livres suportados por colunas, o que permitia ampla visão, livre circulação e exploração do espaço (Bronner, 1989; Lancaster, 1995; Rappaport, 2000).

O Louvre foi instalado em 1935 em um prédio de dois andares edificado em 1912, a primeira construção na Rua XV de Novembro totalmente dedicada à uma mesma loja (Ciffoni, 1999). A fachada de mármore branco entalhado tinha três amplas portas de entrada, grandes vitrines emoldurando o saguão, janelas envidraçadas na vista do andar superior somadas ao imponente arco com colunas e vidros decorados, “a mais requintada edificação de Curitiba” à época (IPPUC, 1991).

FIGURA 1 – FACHADA DO LOUVRE (4/11/1936) E CROQUI DO INTERIOR DA LOJA (1911).



FONTES: Gazeta do Povo – Biblioteca Pública do Paraná e Acervo da Casa da Memória.

¹¹Há informação sobre contatos entre o Louvre e o Mappin Stores que mostram que o proprietário do Louvre conhecia a loja paulistana (O Dia, 5/05/1939).

Dona Oleza Brandão, que frequentava o Louvre desde muito pequena com a mãe, lembra que o interior da loja era amplo, pé direito bem alto (Brandão, 2017). O salão amplo dava vista para uma escadaria de madeira ao fundo, com acesso ao piso superior e, sob a claraboia, emoldurava o vitral colorido, que se tornou ponto de apreciação¹². O andar superior abria-se para uma galeria de onde era possível ver o térreo. Esses elementos estiveram presentes na configuração das lojas de departamentos e foram notáveis símbolos de modernidade (Gorberg, 2013; Lancaster, 1995; Lima e Carvalho, 2011).

O Louvre não era uma loja de departamentos, mas sim um comércio especializado em tecidos, e nem era comparável ao porte daqueles empreendimentos parisienses e londrinos. Contudo, impressionava os olhares curitibanos. O prédio se destacava na paisagem urbana, descrito em notas de jornal como inigualável, amplo, rico, com instalações de raro luxo¹³, um “admirável estabelecimento que veio engalanar a rua principal de Curityba, a sua via do ‘footing’, da beleza, bem merece que eu esteja a expender a excelente impressão que me deixou¹⁴”.

Os modos de exibição de mercadorias e as práticas comerciais também foram aspectos marcantes nas novas lojas de departamentos, transformando os modos de mulheres fazerem compras, permitindo que se constituíssem consumidoras com maior autonomia.

Bronner (1989) e Oliveira (1997) argumentam que, nas lojas anteriores, as mercadorias ficavam atrás de um balcão delimitador e todas as compras precisavam ser mediadas por um vendedor ou uma vendedora. Isso implicava em ao menos duas questões sobre a experiência de compra: em primeiro lugar, as consumidoras iam até as lojas a fim de comprar um produto específico, já decidido de antemão. Entrar na loja significava buscar determinada coisa e o compromisso de comprá-la, não existindo a prática de entrar na loja apenas para olhar mercadorias (Wilson, 1989). Em segundo lugar, o preço do produto era informado apenas verbalmente pelo vendedor ou pela vendedora, o que poderia causar constrangimentos às consumidoras de menor poder aquisitivo ou ainda provocar a desconfiança de estar levando desvantagem em situações de barganha, já que o preço não estava marcado no produto (Bronner, 1989).

Nas lojas de departamentos, essas duas situações foram extintas. Uma inédita variedade de mercadorias ficava exposta em prateleiras acessíveis, manequins, vitrines internas ou balcões envidraçados com formatos inovadores, como na forma de ferradura (Sparke, 2008; Leach, 1989). Aliás, a exibição de mercadorias nas lojas de departamentos se tornou um espetáculo à parte e serviu não apenas para promover vendas, mas também para deleite visual e formação do gosto das elites (Gorberg, 2013; Rappaport, 2000).

Nesse arranjo, consumidoras circulavam livremente pelos corredores sem necessidade de mediação, podiam explorar as exposições, encontrar os produtos de sua necessidade ou até mesmo escolher e comprar algo que não haviam imaginado de antemão. As consumidoras podiam, sozinhas, acessar os preços de cada produto que, a partir de então, estavam marcados e fixos nas mercadorias, garantindo maior confiança no processo da compra e

¹² Recorte de jornal (17/09/1973).

¹³ Correio do Paraná (1/11/1935).

¹⁴ Correio do Paraná (5/11/1935).

uma nova autonomia das consumidoras que, assim, puderam sozinhas e com tranquilidade avaliar mercadorias e preços e decidir se compravam ou não, sem a mediação característica das lojas convencionais (Bronner, 1989; Lancaster, 1985).

Outra transformação importante relativa aos preços das mercadorias é que, segundo Gorberg (2013), as lojas de departamentos compravam grandes estoques, negociando melhores preços e vendendo variedade e quantidade de produtos com menor margem de lucro. A autora ressalta que essas vantagens foram repassadas às consumidoras finais, que puderam comprar bons produtos a preços reduzidos.

Práticas como essas eram realizadas no Louvre. Constantemente, os anúncios da loja encorajavam clientes a apreciarem as mercadorias expostas: “Não deixe de visitar e fazer suas compras no Louvre, exposições permanentes” e “Visitem hoje as exposições do Louvre”¹⁵. Oleza Brandão relatou que, no interior do Louvre, os tecidos eram organizados em prateleiras e peças grandes eram expostas pela loja, tudo à vista (Brandão, 2017).

Por meio dos anúncios, as clientes do Louvre também eram convidadas à loja para visitas sem compromisso de compra: “Visitem-nos sem compromisso” e “V.S. sem compromisso visite-nos”¹⁶, de modo que era possível circular pela loja e apreciar os tecidos, pesquisar usos e preços sem serem constrangidas a comprar.

Os preços marcados eram praxe no Louvre e, mesmo em 1935, isso parecia ser digno de nota, o que ficou registrado nos anúncios: “Louvre, exposições permanentes com preços marcados” e “Chamamos muita atenção para as novidades expostas em nossas vitrines e... principalmente para os preços marcados”¹⁷.

Tais características atribuíam ao Louvre um sentido de modernidade por ele se alinhar aos empreendimentos mais modernos das metrópoles. Um estabelecimento modelo¹⁸, o que não se referia apenas às suas instalações grandiosas, mas também à “sua organização ampla e modelar, [...] o sistema moderno de vendas que vai pôr em prática”¹⁹.

Outra relação entre o Louvre e as lojas de departamentos foram as suas amplas vitrines artisticamente preparadas²⁰, importantes recursos para a exibição de produtos e a interação com o público. Localizadas uma de cada lado da entrada, eram voltadas em parte para a rua e em parte para o saguão da loja e tinham os arranjos renovados semanalmente. Além das exposições de tecidos, as vitrines eram utilizadas em concursos promocionais, de acordo com a nota: “Vem alcançando grande êxito o concurso instituído na ‘Hora da Mulher’ pelo magazin ‘Louvre’: “Que horas parou o relógio?” [...] O relógio em jogo está exposto numa das vitrines de ‘Louvre’”²¹.

¹⁵ Gazeta do Povo (3/05/1936; 1/11/1936).

¹⁶ Gazeta do Povo (5/03/1936; 10/03/1936).

¹⁷ Gazeta do Povo (3/07/1936; 9/05/1937).

¹⁸ Correio do Paraná (1/11/1935).

¹⁹ O Dia (1/11/1935).

²⁰ Gazeta do Povo (22/12/1935).

²¹ Hora da Mulher era um programa de rádio veiculado pela PRB-2 (Gazeta do Povo, 4/04/1943).

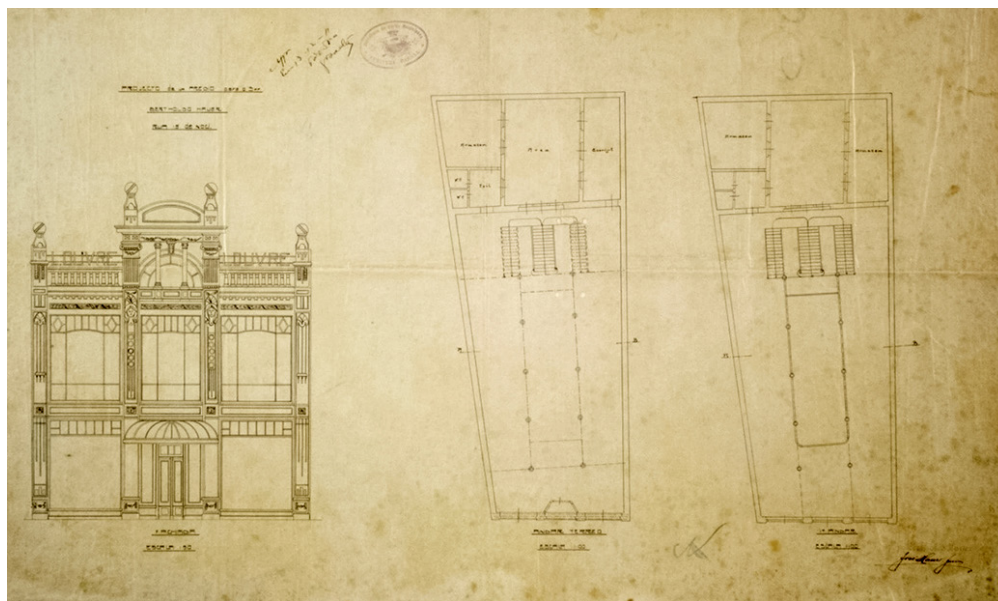
Nos anúncios da loja, as vitrines eram descritas como maravilhosas, encantadas e deslumbrantes e foram endossadas em crônicas e relatos sobre a cidade de Curitiba, que as citaram como impecáveis e elegantes, diante das quais “gerações inteiras desfilaram” (Millarch, 1983).

Por fim, se o comércio anterior se limitava a vender, as lojas de departamentos reuniram compras, lazer e facilidades, inspiradas pelos modernos clubes femininos urbanos²². Pela primeira vez, mulheres tinham acesso, em um mesmo lugar, a compras de mercadorias, restaurantes, cafés, salões de chá, confeitarias, banheiros, salas de descanso, salas de convívio, salas de leitura e escrita, elevadores, modistas, costureiras, escritório de trocas de mercadorias, venda de ingressos de teatro, enfermaria e mais (Bronner, 1989; Lancaster, 1995; Rappaport, 2000).

Mais do que mimos para as clientes, essas facilidades permitiam que elas passassem mais tempo tanto nas lojas quanto na cidade, uma vez que, finalmente, havia muito o que elas podiam fazer nos espaços públicos. A conveniência de poderem contar gratuitamente com o apoio da estrutura das lojas viabilizava as longas horas de passeio.

Amenidades também faziam parte das práticas do Louvre. Ali, as clientes tinham acesso a banheiros, em ambiente seguro e aseado (Salomão, 2017). Plantas baixas originais mostram que os dois banheiros já faziam parte do projeto inicial do prédio, como mostra a figura a seguir.

FIGURA 2 – CROQUI DO LOUVRE: FACHADA, TÉRREO COM BANHEIROS E PISO SUPERIOR (1911).



FONTE: Acervo da Casa da Memória.

²²Os clubes femininos (Londres, século XIX) eram instituições privadas, pagas e exclusivas, um antídoto para a hostilidade da cidade às mulheres, um lugar respeitável, confortável, relaxante e seguro para mulheres descansarem durante as compras. As lojas de departamentos notaram o sucesso dos clubes e passaram a oferecer tais serviços gratuitamente (Montgomery, 1998; Rappaport, 2000).

Duas outras comodidades oferecidas no Louvre – o ateliê de costuras finas e o salão de mate – aliavam consumo, serviços e lazer e foram amplamente celebradas. O ateliê de costuras era dirigido por “Mme. Sophie, isto é, a modista mais conhecida e procurada pelo [...] alto mundanismo feminino” de Curitiba²³. Funcionava no andar superior da loja, onde as clientes podiam encomendar suas roupas sob medida logo após comprar os tecidos no andar térreo. Ali, as clientes podiam passar o tempo se atualizando sobre as tendências de moda francesas, consultando revistas especializadas e conversando com a modista sobre moda e as fofocas da sociedade, o que era costume à época (Maleronka, 2007).

No mesmo andar, o refinado salão de mate funcionava de segunda-feira a sábado, das 10 às 19 horas, onde as clientes podiam degustar chás, cafés, doces finos e refrescos *coc-tails*²⁴ embaladas por orquestra ao vivo²⁵. O salão de mate foi assunto frequente nos anúncios do Louvre: “No Salão de Mate do LOUVRE reune-se todas as tardes a elite da Sociedade Curitibana”²⁶.

O salão de mate do Louvre foi celebrado em notas de jornal como um acontecimento de grande importância para a vida social na cidade, aproximando Curitiba das práticas mais modernas em metrópoles internacionais:

Com o seu “salão de matte” [...] LOUVRE inaugurará ainda em Curityba, o habito “chic” das metrópoles mais adiantadas do país e estrangeiro, facultando requintado convívio social em sua sede, com amplo conforto e luxo e sem compromissos com o público (Correio do Paraná, 1/11/1935).

É realmente um estabelecimento que honra a cidade, que se faz um admirável atestado do progresso do nosso comercio e do refinamento (...) o “salão de matte”, em dependências grandiosas e confortáveis, e o atelier de altas costuras de Mme. Sophia. Curityba elegante encontra no “Louvre” tudo o que exige (Correio do Paraná, 5/11/1935).

As impressões registradas nas notas de jornais eram as de que tais serviços alinhavam o Louvre às “modernas casas desse gênero existentes nas grandes capitais” sendo reconhecido como “o ponto elegante da sociedade curitybana”²⁷.

As opções de sociabilidades e o convívio no Louvre incluíam ainda o “Corte Creation”²⁸, curso de corte e costura oferecido na loja, exposições de arte do pintor Osvaldo Lopes²⁹ e shows musicais com Orlando Silva, Francisco Alves e Libertad Lamarque, que se

²³ O Dia (21/03/1936).

²⁴ Gazeta do Povo (25/10/1935; 22/04/1936).

²⁵ O Dia (18/04/1936).

²⁶ Gazeta do Povo (23/11/1935).

²⁷ O Dia (1/11/1935).

²⁸ Gazeta do Povo (17/05/1936).

²⁹ Gazeta do Povo (23/01/1940).

apresentavam ali e davam autógrafos às clientes³⁰. Em algumas ocasiões, as clientes recebiam um mimo extra: ao final das compras e do tempo passado na loja, motoristas de aluguel contratados pelo proprietário do Louvre as conduziam “em automóveis luxuosos para suas residências”³¹.

Quando observamos as pistas sobre as sociabilidades que aconteciam no Louvre, fica a impressão de que sempre estava acontecendo alguma coisa atrativa na loja ou a partir da loja em direção à rua, à cidade. As vitrines do Louvre eram renovadas no sábado à noite, depois do encerramento. No domingo, o espaço não abria, entretanto era dia de passeios pela Rua XV de Novembro, onde uma das atrações mais proeminentes eram as vitrines das lojas. E lá estavam as vitrines do Louvre preparadas para serem apreciadas, enquanto o anúncio no jornal dominical convidava: “Torne completo este domingo! Visite as vitrines do Louvre”³².

As sociabilidades femininas promovidas no Louvre permitiram que mulheres passassem mais tempo na loja, não apenas comprando, mas desfrutando de momentos de lazer. Possibilitaram ainda que mulheres permanecessem mais tempo na cidade que, antes pouco receptiva, agora tinha o Louvre como motivo e ponto de partida e para onde sempre podiam voltar.

A experiência da compra em si também foi profundamente transformada e, se antes as mulheres faziam as compras sem demora, agora circulavam por mais tempo e com maior tranquilidade, mesclando passeios pelas lojas e pela cidade. De modo que a função mediadora do Louvre entre as mulheres burguesas e os espaços públicos foi uma das suas características mais marcantes, o que foi possível em alguma medida graças às transformações ocorridas a partir das lojas de departamentos.

Essas mudanças nas práticas de consumo e nas sociabilidades femininas ocorreram não sem ônus. A ampliação da presença das mulheres nas lojas e nas cidades provocou maior visibilidade feminina nos espaços públicos. E não apenas das mulheres burguesas, as consumidoras primordiais, mas também de mais mulheres ativas, como comerciantes e trabalhadoras, o que foi motivo para intensas ansiedades sociais e conflitos entre gêneros.

Conflitos entre gêneros, sentidos que ecoam

A multi-secular sentença de que em uma mulher não se bate nem com uma flor; perde, às vezes, deante da realidade a sua beleza poetica e cavalheiresca. É que, hoje em dia, masculinizadas na campanha... feminista, nos desportos e na introdução que vão tendo em logares que eram, ainda ha pouco, privativos do sexo barbado, as mulheres perdem, de minuto para minuto, o suave prestígio que lhe dava a sua... fraqueza, força irresistível a que succumbiam todos os Schmillings e Sharkeys³³ do universo (O Dia, 19/06/1930).

³⁰ Recorte de Jornal (17/09/1973).

³¹ Gazeta do Povo (8/10/1940).

³² Gazeta do Povo (22/12/1935).

³³ Max Schmeling e Jack Sharkey, pugilistas proeminentes que disputaram nos anos 1930 o título mundial do esporte (O Dia, 7/05/1932).

Na opinião publicada no jornal curitibano reclama-se da masculinização das mulheres por sua presença em lugares que até pouco tempo eram privilégio masculino. O direito das mulheres à presença nos espaços urbanos ou públicos foi motivo de profundas ansiedades sociais durante o século XIX e nas primeiras décadas do século XX em metrópoles do mundo Ocidental e, de acordo com a opinião no jornal, também em Curitiba.

Se havia disputas a respeito de lugares que podiam ou não ser frequentados por mulheres burguesas, certamente as novas práticas de consumo nas cidades modernizadas as inflamaram e as elevaram a novos patamares.

As lojas de departamentos estavam nos centros das cidades, em locais de intenso movimento e agregavam multidões eufóricas pela excitação das novidades. As mulheres eram protagonistas naquela nova atmosfera, como clientes, comerciantes ou trabalhadoras, e já não era mais possível ignorar a ampliação da sua presença nos espaços públicos (Lancaster, 1995).

Aquela era uma grande transformação em relação aos modos de vida anteriores: mulheres usufruindo de uma nova liberdade de circular e ocupar espaços públicos, o que tensionou os arranjos sociais estabelecidos por gênero.

Os incômodos causados pela visibilidade feminina em relação ao consumo de moda têm registros anteriores ao surgimento das lojas de departamentos. Já no século XVIII, segundo Grazia e Furlough (1996), homens na condição de comerciantes se sentiram ameaçados pelas *marchandes de mode*, que haviam se tornado as principais comerciantes de moda na crescente cultura comercial de Paris, e foram por eles acusadas de corromperem a moral feminina e se aproveitarem da paixão das mulheres pela frivolidade e suas lojas foram descritas como lugares moralmente perigosos. Para as autoras, a questão fundamental da discórdia era a visibilidade de mulheres profissionais que estavam ocupando de maneira extensiva e ostensiva uma promissora área de negócios.

As lojas de departamentos, ao mesmo tempo que causaram admiração, suscitaram críticas semelhantes. Atraindo grande quantidade de mulheres, suplantando lojas convencionais – em sua maioria comandada por homens –, promovendo amplamente o consumo, transformando modos de comprar, de sociabilizar e moldando novos comportamentos femininos, elas foram acusadas de toda a sorte de ofensas morais (Lancaster, 1995; Rappaport, 2000).

Especialmente homens em posições de destaque e comerciantes tradicionais encaixaram críticas, afirmando que as lojas de departamentos encorajavam comportamentos femininos imorais. No entanto, suas reais motivações eram as disputas financeiras e as ameaças às suas posições sociais (Jones, 1996). Em grande medida, as reais preocupações masculinas foram dissimuladas, pois concentraram seus ataques aos perigos que alegavam significar as lojas de departamentos para as mulheres, colocando no centro da atenção questões sobre uma fragilidade moral feminina (Jones, 1996).

Lancaster (1995) ressalta que as lojas de departamentos em Londres foram deliberadamente difamadas a fim de que fossem percebidas como lugares imorais, nocivos às mulheres, nos quais as normas sociais eram relativizadas ou ignoradas. De acordo com Rappaport (2000), não apenas as lojas, mas os seus proprietários, as mulheres e as práticas de consumo também foram atacadas. Considero que alguns dos sentidos pejorativos forjados pela difamação foram superados ou reorganizados e outros, em alguma medida, permaneceram.

Por exemplo, sentidos pejorativos atribuídos às lojas de departamentos e ataques aos seus proprietários acabaram por ser reorganizados, as lojas foram incorporadas à vida

urbana e sua reputação foi reformulada, tornando-se lugares que adicionavam um cosmopolitismo desejável às cidades e promoviam centros de consumo prósperos e modernos (Rappaport, 2000).

O consumo, sendo uma questão central para o arranjo social burguês, foi moralmente apaziguado e seus sentidos foram reorganizados (Bronner, 1989; Lancaster, 1995). Com a profissionalização e a ampliação do comércio, os autores citam que a mídia, formada por jornais, revistas e guias de estilo de vida, foi fortemente utilizada para recriar e ressignificar os sentidos culturais das novas práticas consumo.

Quanto ao consumo de moda, este enfrentou sabotagens mais ostensivas, permanecendo por maior tempo no centro das ansiedades e dos conflitos sociais. Grazia e Furlough (1996) compreendem que mulheres foram tomadas como particularmente suscetíveis ao fascínio do consumo e da moda, o que ajudou a constituir a associação entre mulheres e consumo, por formular suposições que se tornaram amplamente aceitas e ambos foram alvos de sentidos pejorativos compartilhados, como futilidade, artificialidade e extravagância. É o que Bronner (1989) afirma e chama de atribuições por associação: as características de um são atribuídas a outro e vice-versa.

Os ataques direcionados às mulheres consumidoras e ao consumo de moda foram os mais impiedosos e vinham de todos os lados: homens proeminentes, comerciantes tradicionais, pesquisadores do campo da Psicologia, críticos sociais, escritores, homens e mulheres religiosos que criavam os mais diversos argumentos para atribuir às mulheres e ao consumo sentidos pejorativos (Grazia e Furlough, 1996).

Alguns deles foram amplamente assimilados e se tornaram duradouros, sendo possível observar seus ecos em anúncios do Louvre. A associação naturalizada entre consumo de moda e mulheres é o indício primordial. Frequentemente, os anúncios do Louvre eram endereçados às mulheres consumidoras, assim como toda a loja. Isso fica nítido nos anúncios: “Senhora... a escolha do tecido para o seu vestido preocupa-lhe?” e “Senhoras e senhoritas: em proveito da vossa beleza visitem Louvre”³⁴.

A loja era apresentada como um lugar que vendia moda ou tecidos da moda, “Sedas no rigor da moda”³⁵, assunto direcionado às mulheres, “Senhora: pague seu tributo às exigências da moda”³⁶, indicando que a loja era operada em acordo com a associação entre consumo de moda e mulheres.

Em relação estreita com as mulheres e o consumo de moda estava colocada a ideia de capricho. Esse era um dos adjetivos utilizados para descrever tanto a moda quanto as mulheres, explícito no conhecido romance de Émile Zola “O paraíso das damas”, publicado em 1883, no qual o autor descreve uma loja de departamentos onde

[...] a mulher era tratada como rainha, adulada e lisonjeada em suas fraquezas, envolta em pequenas atenções, ela reinava como uma rainha dócil, de quem os súditos se aproveitam, e que paga com uma gota de seu sangue cada um de seus caprichos (Zola, 2008, p. 112).

³⁴ Gazeta do Povo (10/05/1936; 26/11/1935).

³⁵ Gazeta do Povo (24/11/1935; 14/11/1935).

³⁶ Gazeta do Povo (24/11/1935; 14/11/1935).

A noção de capricho associada às mulheres e ao consumo de moda indica, de acordo com o autor, que consumidoras eram fracas, vaidosas, dóceis, facilmente enganadas, não sujeitas de seus desejos e vontades, o que se opõe à qualidade da autonomia, enfraquecendo a dignidade das mulheres e a de suas práticas (Santos, 2017).

A ideia de mulheres caprichosas aparece em anúncios do Louvre – “Louvre será inaugurado... para satisfazer todos os caprichos da mulher curitibana”³⁷ – e em nota de jornal local à época, na qual a moda foi descrita como “tão cheia de caprichos” e “o capricho da moda decidiu de outra maneira...”³⁸.

Não era apenas nos romances que as mulheres consumidoras eram tomadas por pressas dóceis. Críticos sociais da época defendiam a ideia de que o consumo, especialmente o consumo de moda, poderia levar as susceptíveis mulheres ao descontrole e à loucura, e elas poderiam levar suas famílias à ruína financeira pelo descontrole dos gastos (Bronner, 1989).

Baseados em argumentos atribuídos de força científica, estudiosos da Psicologia e sobre as capacidades mentais femininas, definiram as mulheres como um gênero essencialmente volátil, fraco, frágil, de espírito leve e incapaz de resistir à sedução de bugigangas (Grazia e Furlough, 1996). Tais ideias foram reafirmadas pela moralidade religiosa que apelava à força da espiritualidade em negação à fraqueza da materialidade e do consumo, o que evitaria a perda do domínio próprio, a loucura, o confinamento em asilos, o banimento social, a ruína, a morte (Bronner, 1989).

A ideia de consumo feminino associado à tentação e à loucura, em alguma medida, resistiu ao tempo e figurou em anúncios do Louvre ainda que um tanto despojada dos sentidos originais. A publicidade da loja anunciava: “Não é possível fugir a tentação das lindas sedas para o verão”, “Semana de ofertas desvairadas (...) Louvre vai enlouquecer a cidade”, Louvre “vai deixar louca a população feminina de Curitiba”, “Louvre vai fazer uma venda espetacular [...] vai deixar louca a população feminina de Curitiba”³⁹. Ainda que a ideia de loucura, nesses anúncios, tenha sido, em parte, ressignificada, permanecia em vigor, mantendo a suposição de que as mulheres perdiam o controle diante do consumo.

Para Lancaster (1995), tal suposição é injusta, pois considera que a maior parte das mulheres fazia suas compras de modo diligente, respeitando o orçamento familiar e, inclusive, sendo responsável pelo controle dos gastos domésticos. Para o autor, elas foram agentes racionais que souberam tomar decisões para que suas casas e famílias fossem bem-sucedidas.

Em parte, mulheres souberam ressignificar sua reputação de consumidoras perniciosas dando ênfase à produção do lar e à manutenção da família, o que promoveu certa conciliação, contudo a preocupação a respeito da atração feminina pelos excessos no consumo nunca foi totalmente superada (Loeb, 1994).

Para Rappaport (2000), na base daqueles conflitos estava a preocupação masculina com suas posições econômicas e sociais, o que indica a ideia de que mulheres pareciam estar querendo ocupar lugares sociais que não lhes eram adequados. A autora pondera que

³⁷ Gazeta do Povo (31/10/1935).

³⁸ Correio do Paraná (26/10/1935); Gazeta do Povo (17/09/1938).

³⁹ Gazeta do Povo (04/11/1935; 9/04/1938; 4/09/1938).

as disputas que envolveram mulheres, consumo e lojas de departamentos foram também discussões sobre o quanto lhes seria permitido ocupar espaços públicos e o quanto homens suportariam compartilhar seus privilégios, alterando a ordem social estabelecida.

Retomando a nota de jornal que abre esta seção, nela cita-se que as mulheres estavam “masculinizadas”, pela campanha feminista, pelos esportes, enfim, por quererem ocupar lugares sociais que não lhes cabiam. A confusão social causada por mulheres que estavam escapando dos limites impostos envolvia uma ideia de ameaça à feminilidade natural atribuída a elas, que masculinizando-se confundiam a organização social naturalizada entre os sexos e as funções por gênero, o que perturbava profundamente o arranjo de privilégios sociais masculinos que estava estabelecido.

Cerrando as portas

Neste artigo, tive como objetivo discutir alguns dos conflitos entre gêneros evidenciados pela ascensão do consumo feminino quando do surgimento das lojas de departamentos na segunda metade do século XIX.

Naquela ocasião, práticas de consumo foram transformadas, permitindo às mulheres consumidoras um desempenho mais autônomo. Além disso, a relação entre consumo e sociabilidades foi estabelecida e exacerbada, uma vez que as lojas de departamentos ofereciam, além de mercadorias, diversas oportunidades de passatempos. Esses acontecimentos levaram à maior presença e visibilidade femininas nas ruas de cidades modernizadas, uma vez que, de acordo com a ordem social e moral burguesa, mulheres da elite não deviam transitar pela cidade, mas sim se restringirem o quanto possível ao ambiente doméstico.

No arranjo burguês, os espaços públicos eram prerrogativa masculina, e a saída mais frequente e demorada das mulheres às ruas para o consumo motivou reações contra as lojas, o consumo e as mulheres na tentativa de conter perdas de privilégios e de manter a ordem estabelecida.

Outra discussão que estava em jogo eram as funções sociais por gênero que, estando as mulheres mais tempo fora de casa, as suas obrigações domésticas poderiam ser perturbadas.

Essas questões chegaram a mim a partir da análise de anúncios em jornais da loja de tecidos Louvre, Curitiba, divulgados nas décadas 1930 e 1940, nos quais ecoavam ideias ampla e socialmente aceitas, ao mesmo tempo em que suscitavam perguntas.

As histórias das lojas de departamentos, que se misturam a uma história do consumo feminino, foram primordiais para a compreensão de sentidos atribuídos ao consumo de moda e às mulheres consumidoras e que envolviam gêneros e juízos de valor.

Compreendo que, ainda que o Louvre não fosse uma loja de departamentos e esteve localizado em uma cidade no sul do Brasil, e não em uma metrópole, as práticas constituídas naquelas lojas de Paris e Londres no século XIX forjaram, em alguma medida, as práticas de consumo no século XX no Louvre em Curitiba. O que ficou nítido nos vestígios presentes nos anúncios sobre a relação naturalizada entre a loja, o consumo e as mulheres, é a ideia de que certas oportunidades de compra enlouqueceriam as mulheres ou de que o Louvre estava à disposição para atender os caprichos das mulheres curitibanas.

Se as lojas de departamentos ampliaram sobremaneira tanto práticas de consumo como de sociabilidades femininas em espaços públicos, o Louvre funcionou de maneira semelhante,

reunindo compras e lazer, modificando sentidos e modos de consumo e atuando como um mediador entre as mulheres e a cidade, ampliando sua relação com os espaços públicos urbanos.

Ao saber acomodar certas ansiedades sociais, a função mediadora do Louvre tornou a cidade menos hostil, conciliando-a com a presença feminina. Isso ocorreu pelo fato de o Louvre ter sido constituído como um lugar adequado para a presença de mulheres, extrapolando práticas comerciais convencionais e oferecendo-lhes novidades da moda, ambiente moderno e requintado, equiparado às casas comerciais internacionais, práticas mercantis modernas, oportunidades de lazer e sociabilidades, além de uma estrutura de apoio, sanando assim uma lacuna e permitindo reinvenções de si e das relações entre pessoas, cidade e artefatos.

Referências

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e sociabilidade**: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

BOSCHILIA, Roseli. A Rua 15 e o comércio do início do século. **Boletim Informativo Casa Romário Martins**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 113, jul. 1996.

BRONNER, Simon J. **Consuming visions**: accumulation and display of goods in America, 1880-1920. New York: WW Norton & Company, 1989.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Quando sonhar está na moda: a nostalgia do feminino na cultura de consumo. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 65, n. 2, p. 149-195, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/55393>. Acesso em: 3 mar. 2018.

CIFFONI, Ana Lúcia Pontes de Souza. **Relatório de supervisão de planejamento**. Curitiba: IPPUC, 1999.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

FERNANDES, José Carlos; SANTOS, Márcio Renato. **Todo dia nunca é igual**. Curitiba: Gazeta do Povo, 2010.

GANZ, Ana Maria. **Vivências e falas**: trabalho feminino em Curitiba, 1925 - 1945. 1994. 181 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 1994. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/29918>. Acesso em: 20 nov. 2017.

GRAZIA, Victoria de; FURLOUGH, Ellen (eds.) **The sex of things**: gender and consumption in historical perspective. Berkeley: University of California Press, 1996.

- GREIN FILHO, Lauro. **Hora de lembrar – crônicas**. Curitiba: Editora Lítero-Técnica, 1983.
- GORBERG, Marissa. **Parc Royal**: um magazine na Belle Époque carioca. 2013. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2013.
- IPPUC – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. **Revitalização de sítios históricos**. Curitiba: IPPUC, 1991.
- JONES, Jennifer. Coquettes and grisettes. In: GRAZIA, Victoria de; FURLOUGH, Ellen (eds.) **The sex of things**: gender and consumption in historical perspective. Berkeley: University of California Press, 1996.
- KERBER, Linda. Separate spheres, female worlds, woman's place: the rhetoric of women history. **The Journal of American History**, n. 1, June 1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1889653>. Acesso em: 19 jun. 2015.
- LANCASTER, William. **The department store**: a social history. London: Leicester University Press, 1995.
- LEACH, William. Strategists of display and the production of desire. In: BRONNER, Simon J. **Consuming visions**: accumulation and display of goods in America, 1880-1920. New York: WW Norton & Company, 1989.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro. O corpo na cidade: gênero, cultura material e imagem pública. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 231-262, jan.-jun. 2012. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/3737/2842>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- LOEB, Lori Anne. **Consuming angels**: advertising and Victorian women. New York: Oxford University Press, 1994.
- MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1940). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- MALUF, Mariana; MOTT, Maria L. Recônditos do mundo feminino. In: **História da vida privada no Brasil**: Da Belle Époque à era do rádio. V. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MILLARCH, Aramis. A preservação do Louvre na paisagem curitibana. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 26 mai. 1983.
- MILLER, Daniel. An Introduction. In: MILLER, Daniel. **Materiality**. Durham, North Caroline: Duke University Press, 2005, p. 1-50.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTGOMERY, Maureen E. **Displaying women**: spectacles of leisure in Edith Wharton's New York. New York, Routledge, 1998.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Vitrinas**: acidentes estéticos na cotidianidade. São Paulo: Educ, 1997.

RAPPAPORT, Erika Diane. **Shopping for pleasure**: women in the making London's West End. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

SANTOS, Raíssa Monteiro dos. **O corpo nos anúncios do Mappin (1931-1945)**. 2017. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02042018-133521/pt-br.php>. Acesso em: 5 nov. 2018.

SCHWINDEN, Antônia. **Leão Junior S.A.**: empresa centenária. Curitiba, Leão Junior S.A., 2001.

SPARKE, Penny. **As long as it's pink**: the sexual politics of taste. London: Pandora, 1995.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Louvre, o rei das sedas**: consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba – PR (1935-1945). 2019. Tese. 349 f. (Doutorado em Design), Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, 2019.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. Cidade moderna e espaços femininos. **Proj. História**. São Paulo, v. 13, p. 109-120, 1996.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**: moda e modernidade. Trad. Maria João Freire. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLA, Émile. **O paraíso das damas**. Trad. Joana Canêdo. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

Depoimentos concedidos

BRANDÃO, Oleza U. Depoimento concedido [24/5/2017]. Entrevistadora: Valéria Faria dos Santos Tessari. Curitiba, 2017.

SALOMÃO, Mariângela: depoimento concedido [5/6/2017]. Entrevistadora: Valéria Faria dos Santos Tessari. Curitiba, 2017.

Revisora: Ana Carolina Carvalho. E-mail: carvalho.carol@uol.com.br

Fashion on the Frontier: Masculinity, Migration and Modernities in the Brazilian Amazon

Moda na Fronteira: Masculinidade, Migração e Modernidades na Amazônia Brasileira

Elizabeth Kutesko¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3274-0658>

[abstract] In 1910, on the cusp of the rubber fever that gripped South America, New York photographer Dana Bertran Merrill was hired to document the transnational construction of the Madeira-Mamoré railroad, built deep in the Brazilian Amazon. His camera acted both as witness to, and abettor in, this imperial project of US capitalist expansion and exploitation of South America. Although Merrill was not employed to document the transnational clothing culture of the transient frontier society that sprang up around the construction of the railroad, his commissioned photographs overflow with visual information on dress: what people wore, and how they wore it, documented in extraordinary detail. Turning to fashion offers a revised lens into how Merrill's predominantly male subjects, who had journeyed to the Amazon from over 52 nations, used clothing to construct their identities and position themselves in relation to one another in the remote and uninviting location. Merrill's archive provides an unusual case study for the historian to critically evaluate the colonial and neocolonial devaluation of labour upon which early-twentieth century projects of industrial modernity such as the Madeira-Mamoré railroad were predicated. Grounded in the visual analysis of fashion, this article builds upon feminist philosopher Saidiya Hartman's revisionist method of 'critical fabulation', which deviates from traditional historiography in its efforts to overcome significant acts of erasure within the historical record. In bridging the visual and sensory aspects of fashion, it presents new insights into fashion's histories as well as those of photography at its intersection with global projects of industrial capitalism.

[keywords] **Masculinity. Migrant Labour. Photography Industrial Capitalism. Transnational Fashion**

¹ PhD in History of Art, Courtauld Institute of Art, London. Course Leader MA & BA Fashion Histories & Theories, Central Saint Martins, London. Email: e.kutesko@csm.arts.ac.uk. Website: elizabethkutesko.com

[**resumo**] Em 1910, no auge do ciclo da borracha na América do Sul, o fotógrafo nova-iorquino Dana Bertran Merrill foi contratado para documentar a construção transnacional da ferrovia Madeira-Mamoré, construída nas profundezas da Amazônia brasileira. A sua câmera atuou tanto como testemunha quanto cúmplice deste projeto imperialista de expansão capitalista americana e exploração da América do Sul. Merrill não foi contratado com o intuito de documentar a cultura do vestuário transnacional da sociedade fronteiriça masculina que surgiu ao redor da construção da ferrovia. Não obstante, suas fotografias transbordam de informações visuais sobre o vestuário: o que os trabalhadores usavam e como o usavam, documentadas em detalhes extraordinários. Voltar-se para a moda oferece uma visão revisada sobre como seus sujeitos predominantemente masculinos, vindos de mais de 52 países, usaram roupas para construir suas identidades e posicionarem-se em relação uns aos outros naquele local remoto e pouco convidativo. O arquivo de Merrill fornece um estudo incomum para o historiador avaliar criticamente a desvalorização colonial e neocolonial do trabalho manual, na qual se basearam os projetos de modernidade industrial do início do século XX, como a ferrovia Madeira-Mamoré. Fundamentado na análise visual de moda, este artigo baseia-se no método revisionista de “fabulação crítica” da filósofa feminista Saidiya Hartman. Este método desvia da historiografia tradicional nos seus esforços para superar atos de apagamento do registro histórico. Ao unir os aspectos visuais e sensoriais da moda, apresenta-se novas compreensões sobre a história da moda, bem como sobre a fotografia na sua intersecção com projetos globais do capitalismo industrial.

[**palavras-chave**] **Masculinidade. Trabalho migrante. Fotografia. Capitalismo industrial. Moda Transnacional.**

Received on: 09-11-2023

Approved on: 18-04-2024

Initial Threads

Take a single photograph captured deep in the Brazilian Amazon by New York commercial photographer Dana Bertran Merrill in 1910 (Image 1). This surviving glass plate negative, held by the Museu Paulista in São Paulo, sharpens our focus upon two of the anonymous construction workers of the Global Majority whose hard manual labour underpinned the transnational construction of the Madeira-Mamoré railroad, which was built between 1907 and 1912.² Consider the glass plate negative in light of Ariella Azoulay's assertion that to watch a photograph is to wonder what it is that addresses the viewer so powerfully with the tangible presence of an individual (Azoulay 2008).³ Here, surely, it is the directness of the subjects' gaze, their awareness of the camera that is plainly demonstrated as eyes meet lens, and the overriding sense that a moment in time has been temporarily stilled. The photographer's monochrome palette renders in clarity the machine stitching that traces the form of the mass-produced, standardized denim dungarees on the left, but also illuminates the creases and folds of the tailored velvet waistcoat on the right, as it stretches and adapts to the shapes and movements of its wearer. Such an evocative dramatization of fabric and figure acts as a conduit for the researcher to probe at the identity of the anonymous subjects in lieu of biographical information. Their worn clothing is a literal embodiment of time having passed, which resonates with the photographer's considered approach to documentation that seems to demand from the viewer an equally slow and measured form of viewing.⁴ Sunhats, scuffed leather boots, and knives tucked inside trouser waistbands reinforce this performative vision of working frontier masculinity, as the subjects are simultaneously particularised and generalised by the physiognomic gaze of the camera.

² Dana Merrill Collection, Museu Paulista, São Paulo. This collection can be viewed online at https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_fotografias_de_Dana_B._Merrill_no_Museu_Paulista#Dana_B._Merrill [accessed 9 April 2024] although there is a level of detail missing that can only be discerned when examining the glass plate negatives using a loop in the Museu Paulista archive.

³ Azoulay writes that 'One needs to stop looking at the photograph and instead start watching it. The verb "to watch" is usually used for regarding phenomena or moving pictures. It entails dimensions of time and movement that need to be reinscribed in the interpretation of the still photographic image.' (Azoulay 2008, p. 23)

⁴ David Green discusses Hiroshi Sugimoto's ongoing series of photographs *Theatres* in a similar way, as marking 'the embodiment of temporal duration' (Green 2006, p. 9)

IMAGE 1 - DANA B. MERRILL, [FOREIGN WORKERS - 1199], 1910,
GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.5 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20264-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection⁵

⁵ A note on captions: Merrill provided captions for many of his photographs that were reproduced in albums or reprinted as postcards. This article reproduces these photographs as they appeared within their original contexts. For those photographs that remain untitled by Merrill or the photographers who made them, descriptions provided by the archives that hold them have been included in brackets.

Fashion on the Frontier

The frontier, as articulated in 1893 by American historian Frederick Jackson Turner, is “the outer edge of the wave – the meeting point between savagery and civilization” (Turner 1893, n.p.).⁶ Fluid and borderless, the frontier ebbs and flows, reminding us of the need for its boundaries to be continually delineated. This article considers not only how land was demarcated with the expansion of the American frontier in South America, but also how the contours of different ethnic and racialised bodies were delineated and articulated through fashion and via the pseudo-scientific medium of photography. It understands both photography and fashion, on the one hand, as tools of surveillance, classification, and control within the context of colonial modernity and global extractive capitalism, which have been used to categorise individuals in controlled situations according to ‘type’, grouping them by race, nationality and/or social status. It considers, on the other, the potential offered by photography to resist such asymmetrical dynamics of power; by recording a vast amount of data on unknown individuals, the camera also provides substantive evidence of their material and sensory encounters with dress, capturing modes of fashionable self-presentation and agency that offer a valuable connecting thread to marginalised subjects in the face of a considerable dearth of recorded information on them in existing historical sources.⁷

The indexicality of photography, as anthropologist Christopher Pinney articulates, is also the medium’s surest guarantee “not of closure and fixity, but rather of multiple surfaces and of the possibility of “looking past” [...] it is precisely photography’s inability to discriminate, its inability to exclude, that makes it so textured and fertile” (Pinney 2003, p. 6). Pinney’s use of a textile metaphor underlines the latent possibilities that fashion provides to unpack the connections between looking, seeing, feeling, being and wearing when examining visual sources, not least to interrogate the relation of power in operation between the photographer, the subject, and the viewer. Pinney prompts a reading of Merrill’s photographs that reframes these historical sources as layered and contingent, as opposed to static and fixed, containing a plurality of meanings that evade any attempts made by the photographer to control what is captured within the frame. To what extent can anonymous protagonists be understood through their fashion, which reveals the marks of labour imprinted on their clothing and in the bodily postures that they adopt? Where do the boundaries of iden-

⁶ Turner’s nineteenth-century use of the term ‘savage’ refers specifically to the Indigenous populations of North America and warrants interrogation.

⁷ It is important to acknowledge my own vantage point from the outset. Rather than stemming from an autobiographical impulse, this is about self-reflexivity as a historian, given that the context of my gaze inevitably informs my interpretation of primary sources. Ludmilla Jordanova articulates the point well when she notes that ‘There is no such thing as unbiased history, but there is such a thing as balanced, self-aware history’ (Jordanova 2019, p. 5). As a cultural historian based in the Fashion department at Central Saint Martins, London, but trained in art history and visual culture at the Courtauld Institute of Art, London, I remain deeply interested in how the material dimensions of fashion are mediated through the visual. I’m a white, European woman of British and Polish citizenship, educated in the United Kingdom. For the last ten years, however, my research has been committed to examining how fashion and photography, within the context of the United States and Brazil, can be integrated in historical practice as a tool to understand colonialism’s complex webs of global exchange and unequal power relations.

tification and distancing lie when the camera's focus upon the body of the labourer can also be linked to his exchange value as a commodity to be regulated and exploited for maximum efficiency in the interests of "progress"?

This article grapples with the nuances and complexities of these questions by focusing on a historically specific case study: Merrill's thirteen remaining glass plate negatives, of which this photograph is one, which document the devalued workforce of the Global Majority that built the Madeira-Mamoré railroad but who have remained virtually non-existent in surviving sources and historical accounts.⁸ Rather than candid reportage, the photographs follow a carefully prescribed formula: the subjects presented outside, centrally framed, and photographed either individually (Image 2), in pairs (Image 3), or in small groups (Image 4). The figures are captured in meticulous detail, with little apparent intervention by the photographer, who appears to have made no attempts to direct the action other than selecting subjects for inclusion and grouping them, which he appears to do by nationality. There are no captions identifying who the individual subjects are, nor the specific locations in which they have been shot, although Merrill systematically numbered the negatives on the right-hand side using India ink, in a series which runs 1194–1200, 1259, 1261–1264, and 1350.

These thirteen surviving portraits shine the spotlight upon the unskilled and semi-skilled workers who would have been responsible for the hard manual labour of culling the jungle, digging trenches, laying tracks and building bridges.⁹ The topography of the Amazon exacerbated the difficulty of these tasks, with tropical vegetation obscuring the way and heavy downpours in rainy season encouraging mosquitos and disease as well as provoking mudslides and other natural catastrophes (Lamounier 2024). The captions provided retrospectively by the Museu Paulista during the archival process encourage an ethnographic and/or typological reading of the diverse subjects: 'Hindu Workers'; 'Antillean Workers'; 'Oriental Workers'.¹⁰ Such an essentialising gesture of identification seeks to unify the photographic subjects within a fixed and measurable unit of visual information, yet this article pushes to the fore the complexities that are highlighted by feminist theorist Tina. M. Campt's pertinent point that a critical re-reading of photography reveals an "endlessly generative space of the counter-intuitive" (Campt 2017, p. 6). Whether Merrill's intent was to produce

⁸ See the following historical accounts of the Madeira-Mamoré railroad: (Hardman, 1991); (Ferreira, 2005); (Moreira Neto, 2014); (Neeleman, 2014) (Hartenthal, 2018); (Carvalho, 2023)

⁹ I use the word 'surviving' deliberately. Merrill's archive is fragmented, with only 500 of the estimated 2000 photographs that he took still in existence, spread in archives across this U.S. and Brazil. This is due to the Brazilian military government's decision in 1980 to burn all documents relating to the Madeira-Mamoré railroad, which until then existed in Porto Velho, Brazil.

¹⁰ The implications of this post-Enlightenment desire for taxonomy and classification has been widely discussed with reference to German photographer August Sander's (1876–1964) well-known portraits of men and women that he began producing in 1911 – one year after Merrill took his portraits – which in 1925 were formulated into his ambitious lifelong project *People of the Twentieth Century*. In total, Sander produced over six hundred portraits that drew on nineteenth-century classical conventions and were divided into seven categories – 'The Skilled Tradesmen', 'The Farmer', 'The Woman', 'Classes and Professions', 'Artists', 'The City' and 'The Last People' – betraying a sympathetic desire to portray different sections of society, yet also an impulse to organize the complexity of humanity into a coherent system of physiognomic and class-based categories that reached its apogee in photographs of inmates of Auschwitz. (Edwards 1990)

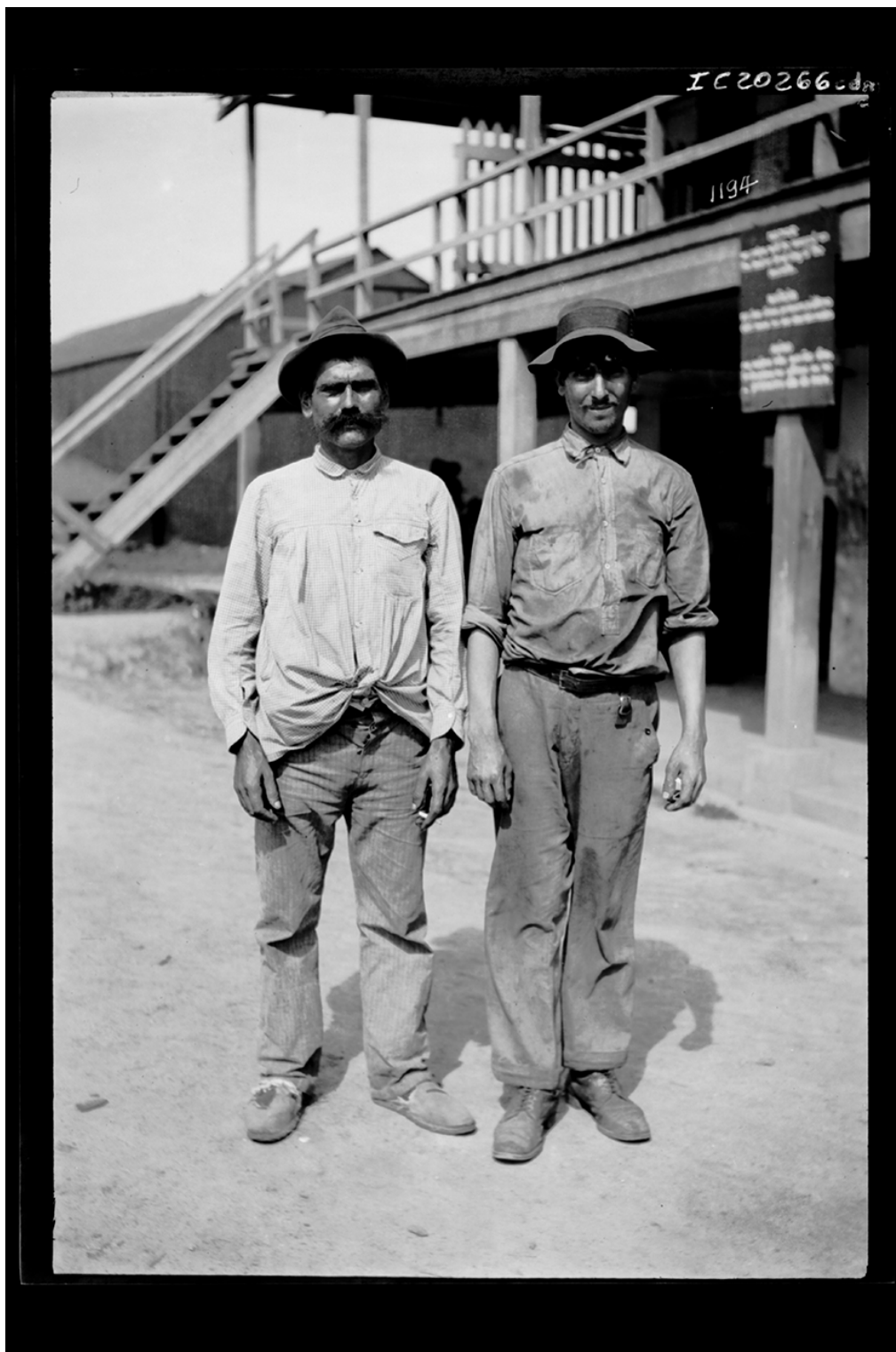
an aggregate vision of the migrant workforce as a competing set of nationalities remains undetermined, but the slow technology of his camera nevertheless recorded self-presentation and the emerging composition of a pose among individuals whose lived experiences in the jungle have otherwise gone undocumented.

IMAGE 2 - DANA B. MERRILL, [WORKER IN THE RAILROAD WORKSHOP
YARD - 1264], 1910, GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.3 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20154-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

IMAGE 3 - DANA B. MERRILL, [FOREIGN WORKERS - 1194], 1910,
GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.4 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20266-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

IMAGE 4 - DANA B. MERRILL, [ORIENTAL WORKERS - 1197], 1910,
GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.5 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20141-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

Merrill's photographs thus provide an unusual case study for the fashion historian to critically evaluate the colonial and neocolonial devaluation of labour upon which early-twentieth century projects of industrial modernity such as the Madeira-Mamoré railroad were predicated, casting light upon the transnational political economy of labour that underpins the global fashion system today, such as the exploitation of workers in sweatshops in the United Kingdom and the Uyghur minority in Northwest China that has only recently reached public attention. His glass plate negatives also offer the opportunity to investigate the very nature of fashion beyond the epistemological frontiers of the 'West', by using fashion as a method to reconstruct the transient and isolated lives of unknown individuals, who coalesced in a male-dominated frontier society that was still over 500 kilometres from the main Amazonian city of Manaus.

Underlining my analysis of these glass plate negatives is an understanding that most everyday forms of dress, including workwear and occupational clothing, incorporate 'fashion'. I define fashion as a verb – the act of fashioning the body – in recognition that it occurs in all cultures, temporalities and geographies and as such can provide insight into the lived experiences of wearers who are recorded through gesture, expression, gaze, and pose (Jansen 2020, p. 815). A brief contextualisation of the Madeira-Mamoré railroad and

Merrill's involvement in the project sets the scene for the analysis that follows. Firstly, I describe the method of 'critical fabulation' that is employed throughout this article, drawing upon literary scholar Saidiya Hartman's revisionist methods that deviate from traditional historiography and offer a means to overcome significant acts of erasure within the historical record by suggesting a new route forward that might 'exceed...the constitutive limits of the archive' (Hartman 2008, p. 11). Secondly, I outline the asymmetric dependency of labour management that construction workers of the Global Majority were subjected to on the railroad by the American engineers in charge, as well as the scarcity of existing historical sources concerning these undocumented men. Thirdly, I make an in-depth analysis of Merrill's photographs, by tracing one material object – the velvet waistcoat that can be seen in Image 1 – which offers a tantalising clue into the possible life of its anonymous wearer, but also reinforces the global exchanges that clearly took place upon this 'commodity frontier'.¹¹

The Late Arrival of "Progress" in the Amazon

The Madeira-Mamoré railroad was an imperial project of US capitalist expansion and exploitation of the Amazon. It was intended to speed up the global exportation of rubber and tropical commodities from landlocked Bolivia, by providing an outlet through the upper Amazon basin to the Atlantic Ocean and onto European markets. The project was spearheaded by Yale-trained engineer and entrepreneur Percival Farquhar, with the political backing of Brazil and under pressure from Bolivia. Such multinational contracts were not uncommon in the early decades of the twentieth century, a period of increased Pan-Americanism as North America actively sought to expand its commercial, social, political, economic and military ties with its Southern neighbours. The railroad carved a line through impenetrable rainforest from Porto Velho, a shipping point on the eastern bank of the Madeira River in the Brazilian state of Rondônia, to Guajará-Mirim, situated on the Mamoré river on the Bolivian-Brazilian border. Although covering a relatively short distance, it bypassed nineteen rapids and cataracts on the Madeira River, which made navigation by boat a time-consuming and near impossible venture. As American lawyer Neville Craig, participant in the first failed attempt to construct the railroad in 1872, penned in his memoir of 1907: "[the railroad] would shorten the time of transit between Baltimore and La Paz, the commercial emporium of Bolivia, to fifty-nine days, while it required one hundred and eighteen days, to make the same trip by the usual route around Cape Horn and over the Andes" (Craig 1907, pp. 20-21).¹² The project became memorialised in the US and Brazilian press as the "Devil's Railroad", due to the shocking death toll of its exceptionally diverse workforce, who had travelled to Brazil from over 52 nations including Britain, the United States, Germany, China, Greece, India, the Caribbean, Portugal, Spain and Japan. This workforce reveals, in microcosm, the spatial networks of industrial modernity that witnessed over three million immigrants arrive in Brazil between 1884 and 1920, supplying a huge demand for labour in the wake of the abolition of slavery that legally ended in Brazil in

¹¹ A commodity frontier can be defined as 'the processes and sites of the incorporation of resources (land, energy, raw materials, knowledge and labour) that have shaped the expanding capitalist world economy' (Beckert et al 2023, pp. 435)

¹² In 1872, American engineer and investor Col. George Earl Church made the first attempt to construct the railroad. A second attempt was made in 1877.

1888 (Lesser 2013). By the time of its inauguration on 1 August 1912, the speculative boom for Amazonian rubber had already crashed in favour of cheaper supplies from the Far East, rendering the Madeira-Mamoré railroad not just a late arrival, but already obsolete.

Merrill was hired in 1910 to capture the speed and progress of the concluding stages of the Madeira-Mamoré railroad, chronicling the hasty developments that would support US and British economic interests in the face of media reports detailing the monumental loss of human life that had garnered public attention. It was common practice since the late nineteenth century for the emerging medium of photography, with its purportedly scientific perspective, to be used in the realization and imagination of great civil engineering projects such as the railroads. By the very nature of their construction in an orderly succession of parallel tracks and perpendicular ties, railroads materialise a teleological narrative of progress. As a scopic regime, photography parallels the forward momentum of a locomotive, leading the eye towards a vanishing point on the horizon. Yet Merrill's camera was an ambiguous witness to developments taking place within the Amazon, where he stayed for just over one year. His photographic gaze acted as both an agent of modernisation, by emphasizing the linearity of industrial forms swiftly ordering the natural chaos of dense jungle, and an eye-witness to its contradictions, since he also recorded the various interruptions in the form of mudslides and unexpected environmental catastrophes that invariably delayed the project.

Add to this that very little is known about the photographer, who left no account of his work or politics on record.¹³ Merrill clearly had a freedom to roam that was uncharacteristic of most commercial photographers employed to document large engineering projects on site. His roving photographic gaze captured not just industrial structures in varying stages of completion but also the changing modes of dress sported by US and Brazilian administrators and medical personnel, Brazilian rubber tappers, local Indigenous groups such as the Caripuna, Caribbean laundry staff, and anonymous construction workers from across the globe. Although Merrill was not employed to document the transnational clothing culture of the frontier society that sprang up around the construction of the railroad, his commissioned photographs overflow with visual information on fashion: what people wore, and how they wore it, captured in extraordinary detail.

Laborious Histories of Labour

Grounded in the visual analysis of fashion, this article builds upon feminist philosopher Saidiya Hartman's research method of 'critical fabulation', which provides a speculative approach to access the undocumented lives of commodified migrant labour on the Madeira-Mamoré railroad, who are known to us only through existing North American records that identify and quantify individuals as units of value.¹⁴ In advocating for a critical re-reading of the archive to address the non-existent accounts of enslaved, marginalised or peripheral historical actors, Hartman writes

¹³ Merrill was born in Grafton County, New Hampshire, in 1877, placing him at 32 or 33 when he travelled to the Amazon in 1910. The date of his death remains unresolved. (Hartenthal, 2018)

¹⁴ See for example the following sources written by American engineers who worked on the Madeira-Mamoré railroad: (Ashmead, 1911); (Baylis, 1928); (Cram, 1909); (Cooley, 1914); (Lome, 1910); (Jekyll, 1929)

The intention here isn't anything as miraculous as recovering the lives of the enslaved or redeeming the dead, but rather *laboring to paint as full a picture of the lives of the captives as possible*. This double gesture can be described as straining against the limits of the archive to write a cultural history of the captive, and, at the same time, enacting the *impossibility* of representing the lives of captives precisely through the process of narration (Hartman 2008, p. 11, my italics)

I emphasise the act of labouring, since Hartman considers the archival fragments that she encounters seriously, encouraging the historian to supplement them with additional primary and secondary sources in order to construct as full a picture of the anonymous individuals that they represent as possible. At the same time, Hartman recognises the impossibility of this labour, which has an inbuilt failure contained within its attempts to narrate the unnarratable through the discarded scraps that have survived history. As a scholar of African-American history and literature, Hartman is concerned with how to critically understand the lives of enslaved women who are not recorded within the archives of Trans-Atlantic slavery. This has meant that the historiography of the slave trade is based on market and trade relations, and on quantifying individuals through “the account books that identified them as units of value, the invoices that claimed them as property, and the banal chronicles that stripped them of human features” (Hartman 2008, p. 11). The point for Hartman is that the act of imagining does not come first, but rather after analysing what already exists. This is a process that queries authorised historical accounts and sequences of events by combining archival research with the use of the imagination in a critical way so as to engage new ideas and possibilities about what might have happened, or could have been said, through a process of critical questioning. Hartman makes a strength out of the significant absences and gaps that exist within the authority of official histories, since it is the act of attempting to listen to the voices of the voiceless that holds importance. This practice is an interventionist one of “staying with the trouble”, as Donna Haraway articulates, and of learning to be ‘truly present’ as a historian by moving beyond historical critique or straightforward resolution to remain instead with the contradictions, knots, possibilities and questions that the archive invariably presents (Haraway 2016). In the context of Merrill’s photographs, to stay with the trouble requires thinking beyond whether or not his images should be categorised as exemplars of ethnography or portraiture, but in deploying them in new ways that might enact the impossible process of imagining the individual lives of commodified migrant labour that they represent.

Asymmetric Dependencies of Labour Management

The survival of capital, as Rosa Luxemburg argued in her 1913 polemic *The Accumulation of Capital*, rests upon the ongoing expansion and displacement of the periphery, which is not simply a geographical entity, but includes anyone who is exploited in the process of generating new markets (Luxemburg 1913, n.p.).¹⁵ The successful completion of Madeira-Mamoré

¹⁵ Thank you to Serkan Delice for highlighting Luxemburg’s relevance during a session on the MA Re-imagining Fashion Histories course held in February 2024 at Central Saint Martins, London.

railroad relied upon the recruitment of an enormous quantity of unskilled and semi-skilled migrant workers from the periphery, who coalesced in another geographically peripheral location, where they have since remained peripheral in historical accounts. Despite over 52 nationalities being involved in the construction of the railroad, existing historical accounts focus in their entirety on the North American employees, who recorded their experiences in poems, diaries, newspapers, and memoirs. Reference to the diverse construction workers in historical sources and existing literature is rare and scattered, underlining the importance of Merrill's thirteen surviving photographs in providing representation of an enormous quantity of men who left behind no written records of their own. Isaiah Bowman's geographical review of the railroad quantified this devalued workforce as a homogenous body of labour in 1913: "More than 25,000 workmen have been employed since work was begun. The mortality among them dropped from 125 per thousand in 1909 to 70 per thousand in 1912" (Bowman 1913, p. 281). While in his 1914 memoir Martin Cooley marvelled at their sheer diversity: "Spaniards, Greeks, Portuguese, Italians, Germans, Swedes, natives of nearly every republic in South America, negroes from the French and the British West Indies, Turks, Chinese, Japanese and Hindoos" (Cooley, 1914, n.p.). The difficulty in accounting for individuals can be attributed to the fact that most of these migrant labourers were not employed directly by the Madeira-Mamoré Railway Company, but recruitment was contracted and subcontracted to bodies whose records no longer exist.¹⁶ In addition, all files relating specifically to the Madeira-Mamoré Railway Company that remained in Porto Velho were destroyed by the local military government in 1980, contributing to what Brazilian artist Rosângela Rennó has articulated as a national 'historical amnesia' (Rennó 2022, n.p.). This poses a particular problem not just in tracing individual workers, but also in accounting for Merrill's photographs, of which only 500 or so remain, scattered throughout public institutions in the United States and Brazil as well as occasionally coming up for sale among rare book sellers.¹⁷

There is even less information available on the living and working conditions of these men, leaving us to rely upon accounts made by the Americans in charge, as well as visiting observers, both of which must be read 'along the archival grain', to use anthropologist Ann Laura Stoler's pertinent term. Stoler builds a compelling case for re-examining imperial archives as affective sites of anxiety and uncertainty concerning the very nature of imperial rule, rather than as stable evidence of biased accounts (Stoler 2008). In his 1912 travelogue,

¹⁶ Business files held at the Baker Library, Harvard Business School, relating to the Brazil Railway Company of which the Madeira-Mamoré Railway Company was a small part, contain no record of recruitment.

¹⁷ They can be found in the following libraries and archives spread across Brazil and the U.S.: University of Utah Libraries, Special Collections, J. Willard Marriott Library; Princeton University Library, Manuscripts Division, Firestone Library; Yale University Library, Manuscripts and Archives, Sterling Memorial Library; Brown University, Manuscripts, John Hay Library; Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro; New York Public Library; The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs; Museu Paulista, São Paulo; Museu do Imagem e Som, São Paulo; Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro. His photographs are also available on the Brazilian Fotografia website. Available at: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=dana-b-merrill>. Last visited: 15 April, 2024
I also recently found a U.S. listing on Abe Books for 'Merrill, Dana, Historically Significant Collection of Two Albums with 79 Original Gelatin Silver Photographs of the Construction of the Madeira-Mamore Railroad'. Available at: <https://www.abebooks.co.uk/photographs/Merrill-Dana-1877-af-ter-1940-Historically/31757380426/bd> Last visited: 15 April, 2024.

British journalist H.M. Tomlinson recalled a visit that he made in 1909 to Porto Velho, the American-built frontier town that served as the base of operations, where he encountered a fellow Englishman:

““Curious, this desperate haste, isn’t it?” said the Englishman. “At every point of the compass from here there’s at least a thousand miles of wilderness. Excepting at this place it wouldn’t matter to anybody whether a thing were done tonight, or next week, or not at all. But look at those fellows – you’d think this was a London wharf, and a tide had to be caught. Here they are on piece-work and over-time, where there’s nothing but trees, alligators, tigers, and savages. An unknown Somebody in Wall Street or Park Lane has an idea, and this is what it does. The potent impulse! It moves men who don’t know the language of New York and London down to this desolation. It begins to ferment the place. The fructifying thought! Have you seen the graveyard here? We’ve got a fine cemetery, and it grows well. Still, this railway will get done” (Tomlinson 1912, p. 167).

The Englishman’s hyperbolic language conveys the endless demands by those in charge to speed up the construction process of the railroad – by making workers labour faster, and for longer hours – underlining the dehumanisation and exploitation of labour according to the clock that lay at the heart of the project. His account recalls Marx’s description of capitalism itself as a self-digesting, self-creating monster which “vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks” (Marx 1867, n.p.). Yet it was actually the malaria-ridden mosquito that posed the greatest force of arrest to the construction of the Madeira-Mamoré railroad, resulting in a chronic labour shortage that Percival Farquhar sought to overcome by implementing a sanitary service, a hospital upon the line, and a hygiene regime that required workers to take daily doses of quinine.

A case in point is the pamphlet titled *What Sanitation Means* (1912), produced by Dr Carl Lovelace, Chief of Sanitation for the Medical Department of the Madeira-Mamoré Railway Company, who oversaw the Candelaria hospital in Porto Velho (Lovelace 1912). He quantified the body of labour in terms of its longevity, as commodities to be regulated and optimised: “In April 1908, a careful examination of the records of arrivals and departures disclosed the alarming fact that the average duration of a labourer’s stay on the railroad was a trifle less than three months” of the overall 10 and a half months for which men were employed (Lovelace 1912, p. 2). Lovelace expanded:

During the Spring of 1908 from 70 to 90% of the inhabitants of Porto Velho were attacked with fever one or more times during each month. At the present time not more than four percent are attacked monthly. During the Spring of 1908, the loss of time in Porto Velho on account of sickness was about 30% every day, at the present time it is less than two percent. The average labourer was then a semi-invalid, and the value of his labour was not one-half the value of the daily labour of the average workman now (Lovelace 1912, p. 4).

Labour recruitment was a perennial problem on the Madeira-Mamoré railroad due to sickness, death and desertion; it was overcome, as American clerk Frank Kravigny describes in his 1940 memoir, by the “inducement of high wages [which] was applicable to labourers as well as executives of the railroad” (Kravigny 1940, p. 33). Yet it was the construction workers whose long and repetitive hours of labour were most closely accounted for in the organisation and administration of the railroad, which never formerly implemented Taylorism but drew upon Frederick Winslow Taylor’s inhumane principles of labour management to calculate time in the workplace based upon a precise efficiency of workers’ movements and activities (Taylor 1911). Taylor’s dehumanising reduction of the body to machine – quantifiable entirely in terms of actions and how much time they take to accomplish – resonates in light of American engineer Ralph Bennitt’s categorisation of workers based upon their productivity: “Probably the most efficient workers were the Spaniards, as they were as a rule more intelligent and energetic than those of other nationalities” (Bennitt 1913).

Reframing the Periphery: Merrill’s Portraits

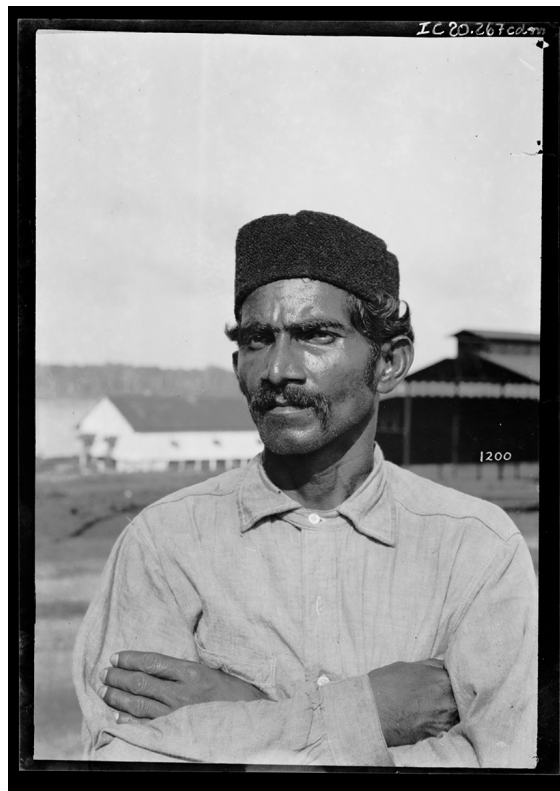
Whilst existing historical sources provide little information on the everyday experiences of workers on the Madeira-Mamoré railroad, nor the relations that they might have established among themselves, Merrill’s photographs move these marginalised historical actors from the periphery and into the spotlight. Rather than social documentary, the mode of presentation chosen by the photographer leans towards the genre of portraiture, elevating these men to a higher social stratum by underlining Ludmilla Jordanova’s point that “the very act of making a portrait has significance. It suggests that the sitter and his or her appearance are worth recording, and that others will want to look at them” (Jordanova 2022, p. 68). We know that the camera that Merrill used was a conventional one,

more appropriate for traditional photography with the subjects placed at medium distance from the camera, carefully framed, and most often posed, a result of the necessary use of a tripod due to long exposure times (Moreira Neto 2000, p. 29).

The click of the shutter here marked a literal pause in the working day, allowing time for the diverse subjects to pose, as the photographer’s gaze was trained on those men whose bodies were quantified as resources to be regulated, exploited and optimised for maximum efficiency. The uniformity of the setting allows for variability in the resulting photographs to rest entirely upon the particularities and peculiarities of the individual subjects, who face the camera head on and gaze directly into the lens, displaying a seeming agency and deliberation in terms of their presentation. They appear, on the whole, clean-shaven and wearing what looks in some instances to be freshly laundered clothes, yet they are somehow also dishevelled, with shirts unbuttoned, sleeves rolled up, and the obvious signs of wear and tear marking their dress. These glass plate negatives provide evidence of people’s appearances that can be tied to their exchange value: although dirty, the men are clearly able bodied and fit for work. Yet I argue that they also present an overwhelmingly humanistic portrayal, which stands in opposition to the key tenets of Taylorism that sought to dehumanise its workforce, a point substantiated by the fact that there is no evidence that the photographs were used for promotional purposes.

The portraits thus speak volumes in their silence, presenting us with the intense physical presence of unknown individuals, who have remained anonymous in historical accounts, but can be seen here to grapple with their own desire to pose (Image 5), or to avoid a pose (Image 6), which is arguably another form of pose, as they unwittingly insert themselves into history through gesture, expression, gaze and dress. What emerges from the series is how certain subjects adjust their bodies accordingly (Image 7), while others stand awkward and restless (Fig. 8) – dependent, ultimately, upon how comfortable an individual is with positioning his body before the camera, during the length of time that passes as the photograph is being taken. Most obviously (Image 9), each portrait serves as a reminder that fashionability for their protagonists is not just about clothing but equally how one stages the self through a range of bodily styles. Less obviously (Image 10), their subjects' cotton and linen clothing is illustrative of the profound material relationship that these anonymous wearers had with their immediate environment, as identity connects to surface in varying degrees of sartorial dilapidation: a scuffed boot; a sweat-stained shirt (Image 11); a patched-up pair of trousers (Image 12); a repaired sunhat (Image 13). This sartorial diversity hints at the different levels of preparedness the men had for the job in hand, as sitters wear a mixture of utilitarian work clothes and dress that looks too good for hard manual labour. Such subtle details of fashion could suggest inexperience in terms of the job role, that some men were better fitted for the task than others, or even that the photographer had informed the men in advance that they would be photographed and they had dressed up for the occasion within the specific options that were available to them.

IMAGE 5 - DANA B. MERRILL, [HINDU WORKER - 1198], 1910,
GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.4 CM.



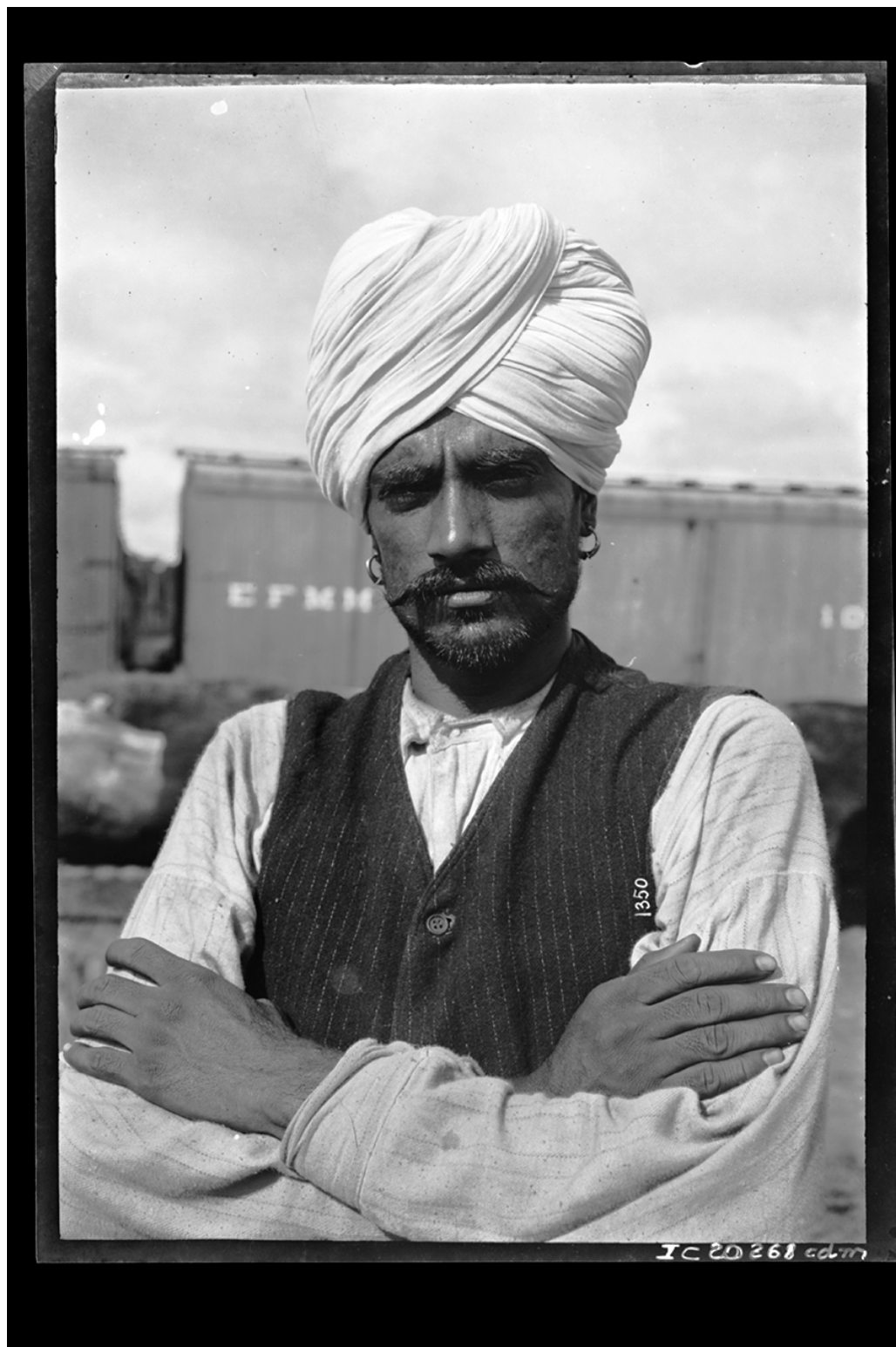
SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20267-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

IMAGE 6 - DANA B. MERRILL, [WORKER AT THE RAILWAY WORKSHOP IN PORTO
VELHO - 1263], 1910, GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.4 CM



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20163-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

IMAGE 7 - DANA B. MERRILL, [HINDU WORKER - 1350], 1910, GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.5 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20268-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

IMAGE 8 - DANA B. MERRILL, [WORKERS ON THE MADEIRA-MAMORÉ
RAILROAD - 1195], 1910, GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.4 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20299-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

IMAGE 9 - DANA B. MERRILL, [FOREIGN WORKER - 1261], 1910,
GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.4 CM.



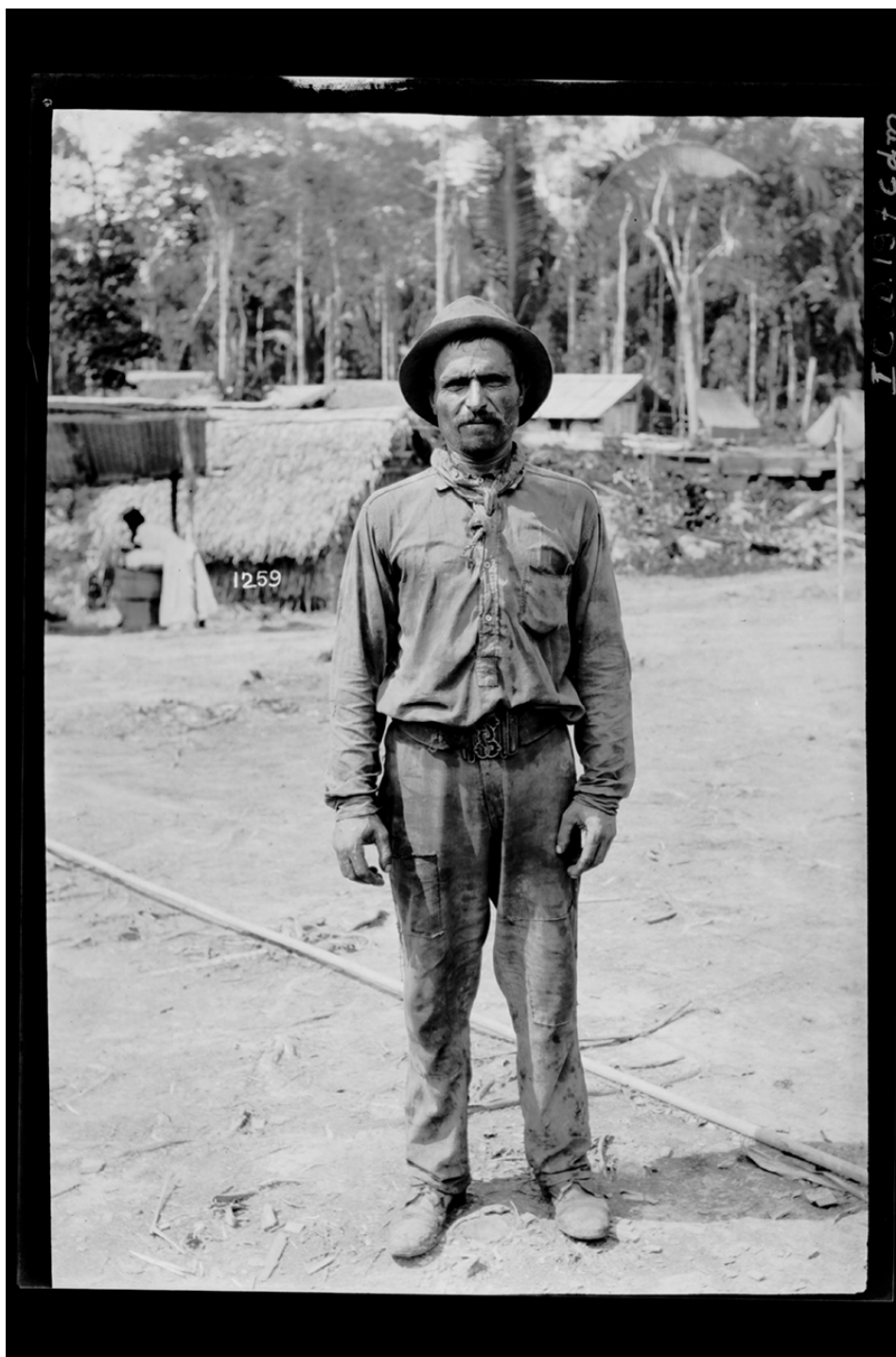
SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20269-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

IMAGE 10 - DANA B. MERRILL, [WORKERS IN THE RAILROAD WORKSHOP
YARD - 1262], 1910, GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.4 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20182-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

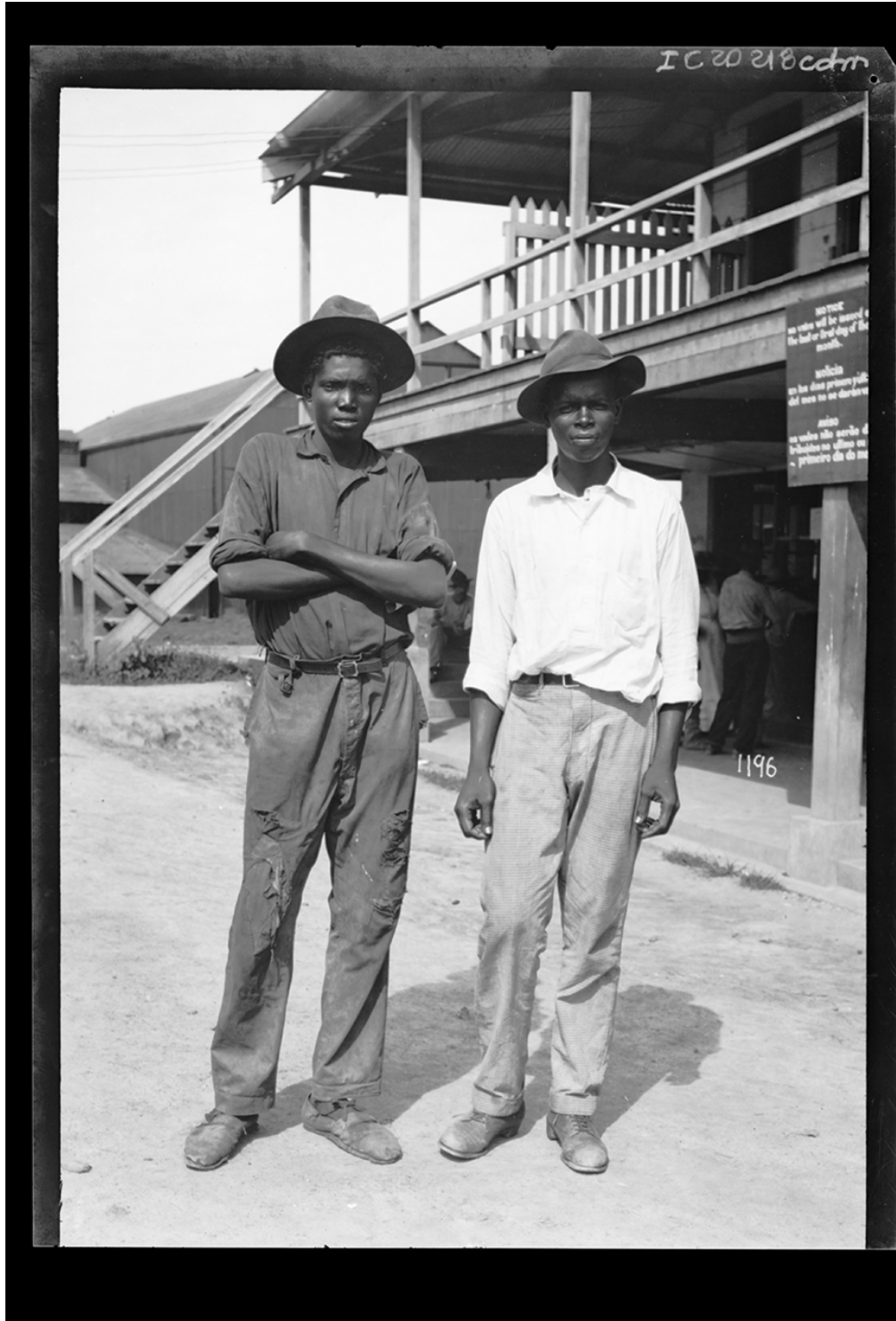
IMAGE 11 - DANA B. MERRILL, [WORKER ON THE MADEIRA-MAMORÉ
RAILROAD - 1259], 1910, GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.4 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20197-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection¹⁸

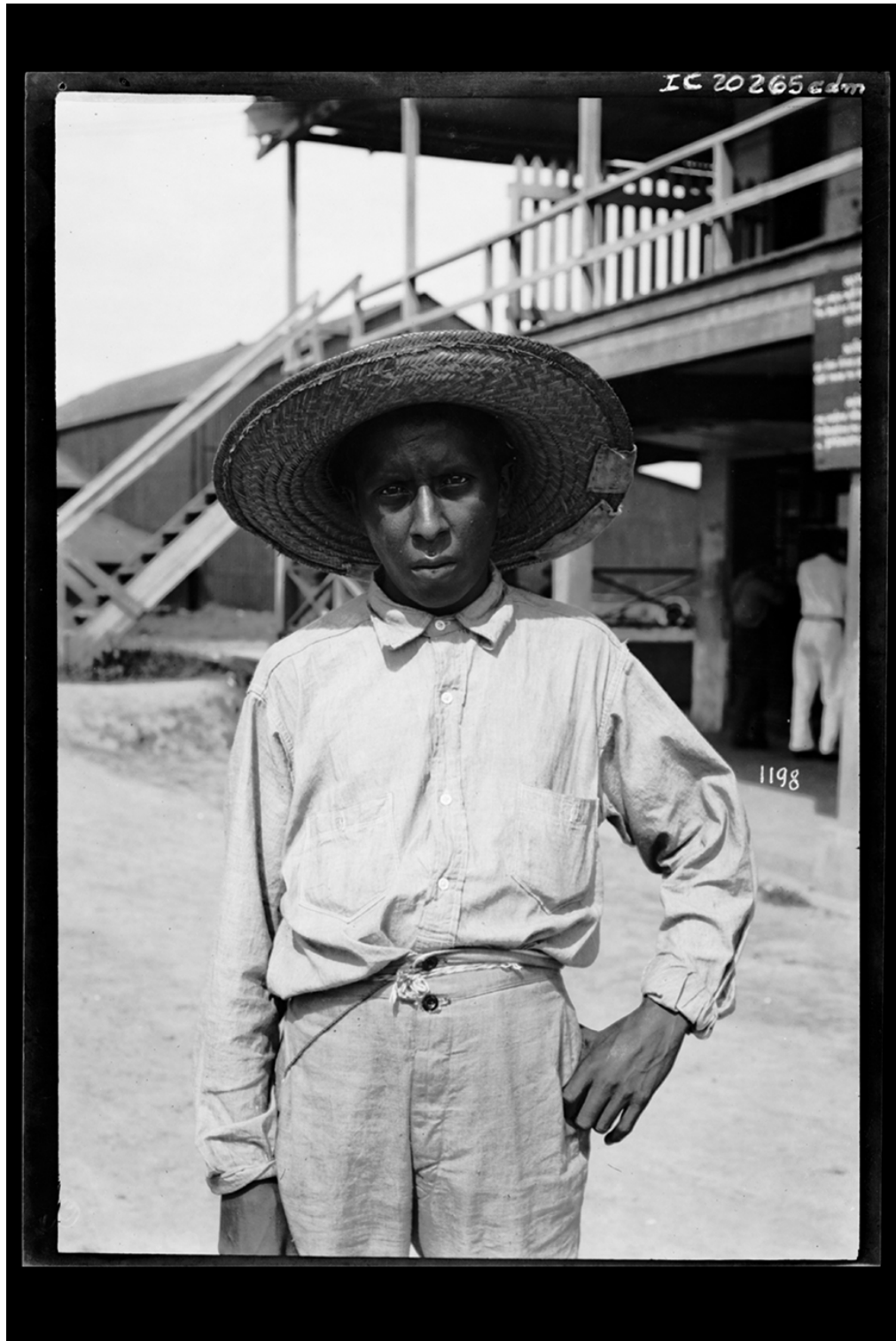
¹⁸Note that the archival scan of this glass plate negative is back to front

IMAGE 12 - DANA B. MERRILL, [ANTILLEAN WORKERS - 1196],
1910, GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.3 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20218-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

IMAGE 13 - DANA B. MERRILL, [FOREIGN WORKER - 1198], 1910,
GLASS PLATE NEGATIVE, 12.5CM X 17.4 CM.



SOURCE: Museu Paulista, São Paulo, Dana Merrill Collection, (1-20265-0000-0000) © Public Domain /
Museu Paulista (USP) Collection

Given the lack of tangible primary sources of workwear and everyday dress in Brazilian and U.S. collections, the level of detail provided by Merrill's glass plate negatives thus provides an important analytical tool for the historian, who must continually locate new ways to explore fashion beyond its immediate frame of reference.¹⁹ Charged items of fashion enshrine the particularity of their sitters, but also hint at the items that may have been brought along to act as a synecdoche for home, such as the distinctive waistcoat sported by the figure to the right of the frame in the photograph examined at the start of this article (Image 1). This waistcoat can be identified as Greek by contextualising Merrill's photograph with a 1927 colour autochrome from French philanthropist Albert Kahn's expansive project, *Les archives de la planète* (Image 14) that is titled 'Heraklion, Greece. A Cretan with a double-breasted and blue embroidered waistcoat'. Whilst we know that over one thousand Cretans worked on the Madeira-Mamoré railroad, there are no existing accounts of their lived experiences. Analysis of a similar "meidanogileko" (waistcoat) dated from 1930, which is held by the Benaki Museum in Athens (Image 15), reveals the extensive labour required to construct a garment that would have originally been intended for wear on special occasions, but which is now being sported by the wearer documented in Merrill's photograph as everyday working dress. The garment examined in the Benaki Museum archive is constructed from black felt and decorated with the applique technique called "terzidiko", comprised of ornate twisted cord embroidery in navy blue silk, wherein the cord is painstakingly attached with small stitches of the same thread to fix the pattern. Fashion historian Ioanna Papantoniou provides an overview of this technique, which continues to be produced throughout Greece in dedicated workshops called the "terzides". Master craftsmen known as "terzis" embroider, but also cut and sew, these thick woollen or velvet waistcoats, which are then tailored according to the individual specifications of the wearer:

The "terzidiko" embroidery pattern is drawn on paper in the form of a single, simple or intricate line, which the embroiderer traces with the gold cord or a twisted cord of another type, only cutting it when he has reached the end. It is affixed to the fabric, following the twist of the cord, by a thread that is invisible in the final production (Papantoniou 2023, p. 228).

That objects with similar types of ornamentation and embroidery which are so fine they have remained in museum collections to date reminds us that this waistcoat is a luxurious item, which is being worn on the Madeira-Mamoré railroad in an unrelenting environment of extreme heat and humidity.²⁰ We might deduce that Merrill's photographic gaze was attracted to the waistcoat because of its sensual appeal, indicating exoticism and Otherness (Said 1978). His gaze can be likened to that of American clerk Augustus Frederick Sherman,

¹⁹ My analysis of these glass plate negatives employed a method of slow looking that is not dissimilar to Ingrid Mida and Alexandra Kim's approach in *The Dress Detective* (2015). It was used to ascertain possible materials and means of production for the fashion worn by these anonymous subjects, and was later supplemented with analysis of workwear, and occupational and ceremonial dress in the Westminster Menswear Archive, London and Benaki Museum, Athens.

²⁰ A visit made by the author to the Madeira-Mamoré railroad in 2019 confirms the inhospitable nature of this isolated location

who systematically documented around 250 immigrants being processed on arrival at Ellis Island, New York between 1904 and 1924, thereby confounding cultural stereotypes by isolating individuals through the exotic difference of their fashion.²¹

IMAGE 14 - GEORGES CHEVALIER, HERAKLION, GREECE. A CRETAN WITH A DOUBLE-BREASTED AND BLUE EMBROIDERED WAISTCOAT, 1927, AUTOCHROME, 9 X 12CM.



SOURCE: Albert Kahn Musée departmental (A52142S) © Public Domain

²¹ This reading is underpinned by the 2022 film *The Greek Bar Jacket: The Making of a Dior Cruise Collection*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ymTZHspCNrk>. Last visited 30 April, 2024. The film details Maria Grazia Chiuri's appropriation of the *terzidiko* technique to update the Dior bar jacket, showing European fashion's continual use of ethnic stereotypes to create cultural value.

IMAGE 15 - CRETAN WAISTCOAT, MADE OF BLACK AUSTRIAN FELT WITH BLUE TWISTED SILK CORD EMBROIDERY AND COTTON LINING, 47.5 X 40CM, MADE FOR MARIETTA PALLIS BY TAILOR EMMANUEL BALADINOS, OF CHANIA, CRETE IN 1930.



SOURCE: (EE_3512) © Benaki Museum, Athens.

Yet there are distinct limitations in categorising the nationality of the wearer in Merrill's photograph based entirely upon his dress, since written sources gesture towards the global exchanges of fashion that clearly took place upon this commodity frontier. American engineer Martin Cooley described the local economy of clothing that circulated throughout the camp:

As soon as a man died out in camp or in the hospital, his clothing, money, and everything else of value was made into a bundle and sent to me by the doctor in charge, with a memo and a list of articles therein, for disposition. With a stenographer or clerk, as a witness, we carefully checked the bundles as they came in and disposed of the contents in various ways. We usually sold any wearing apparel in good condition to other employees, and made up a sealed package containing his money, jewelry or other articles of value, or such as we thought would be appealing to his family (Cooley 1914).

The waistcoat thus prompts several questions for the historian, centred on Hartman's method of 'critical fabulation', which works to unsettle the authority of existing historical accounts and "to imagine what might have happened or might have been said or might have been done" (Hartman 2008, p. 11). Does the item even belong to the figure wearing it, or has he purchased it second hand whilst in the Amazon, according to the conditions outlined by Cooley? If it does belong to the wearer, then why bring such a luxurious item to the jungle in the first place? Did the waistcoat mark a special connection to home, or did the wearer hope that there would be certain occasions of leisure time when it could be worn? Do the signs of wear and tear on the waistcoat that are clearly documented through the crispness and clarity of Merrill's reportage suggest that this was an item intended for occasional use, but which has since been adapted for everyday wear through necessity in the remote location? The railroad was still over 550 miles from the main Amazonian city of Manaus, rendering the possibilities for purchasing new items of dress was certainly limited. Perhaps the item was already worn and torn before it arrived in the Amazon, and this was part of the reason for the wearer bringing it along to be worn as everyday working dress in the first place, suggesting a lack of preparedness for the wearer? How was the waistcoat washed and maintained in the jungle, if at all? Did the subject sport it solely for the purpose of having his photograph taken, indicating a clear desire to self-present and self-fashion before the photographer's gaze, or was it being worn for work? Ultimately, this process of critical questioning encourages the historian to deliberate, which stands in opposition to the emphasis on speed and acceleration that underpinned the hasty construction of the Madeira-Mamoré railroad. Whilst there is an impossibility of knowing the exact conditions as to why and by whom this fashionable item was worn in the remote location, it nevertheless provides a tangible trace of how transient individuals shaped space in the jungle, offering a lens into the lived experiences of workers of the Global Majority in the face of a considerable dearth of recorded information on them.

Concluding Remarks

This article has shown that Merrill's remaining glass plate negatives that document the devalued workforce of the Global Majority that built the Madeira-Mamoré railroad can be used to begin to construct the impossible narrative that Hartman writes about. It has demonstrated that clothing can offer a narrative thread to speculate on the lives of anonymous wearers in the absence of biographical accounts. There is nevertheless a tension between the individualising tendencies of portraiture, and the repressive protocols of ethnographic photography, which permeates Merrill's gaze. In considering their use as source material to rethink asymmetric dependencies of power and agency on the Madeira-Mamoré railroad, one also needs to reflect upon the different experiences of time from the perspective of the viewer (who can linger over these seductive images, taking as much time as she likes), the photographer (who was reimbursed for his time and could wander freely, experimenting with different camera angles and the long exposure times of his camera and tripod), and finally the subjects (who were not remunerated for their time but were, in fact, losing time, since these photographs are likely to have been taken on their break or at the end of a shift). Although Merrill's portraits encourage the viewer to linger, there is a privilege in that lingering and an inequality in the very act of how we interpret these photographs one hundred years on: were the photographed subjects to linger too whilst at work, it is certain that they would have been accused of malingering.

References

ASHMEAD, P. H., The Madeira-Mamoré Railway. **Bulletin of the Pan-American Union**, VOL. 32, pp. 432-52, March 1911.

AZOULAY, Ariella. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2008.

BAYLIS, John J., Recollections of an Engineer in Brazil. **Stone and Webster**, vol. 43, pp. 180-201, August 1928.

BECKERT, U; BOSMA, M et al. Commodity Frontiers and the Transformation of the Global Countryside: a research agenda. **Journal of Global History**, vol. 16, no. 3, pp. 435-350, 2023.

BENNITT, Ralph. The Madeira-Mamoré Railway, **MA Thesis**, University of Illinois: College of Engineering, 1913.

BOWMAN, Isaiah. Geographical Aspects of the new Madeira-Mamoré railroad. **Bulletin of the American Geographical Society**, vol. 45, no. 4, 1913.

CAMPT, Tina M. **Listening to Images**. Duke University Press Books, 2017.

CARVALHO, Carolina Sa. “‘The Flying Ability of the Mosquito Made the Situation Difficult to Cope With’: Contamination, Containment, and the Biopolitics of the Madeira-Mamoré Railway’, **Journal of Latin American Cultural Studies**, v. 32, no. 2, pp. 185-213, 2023.

COOLEY, Martin, The Making of the Madeira-Mamoré, January 1914, **Herbert R. Rose Papers**, John Hay Library, Brown University.

CRAIG, Neville. **Recollections of an ill-fated expedition to the headwaters of the Madeira River in Brazil**. Philadelphia and London: J.B. Lippincott, 1907.

CRAM, A.B., ‘The Record of Bolton’s Party. The Making of the Preliminary Surveys for the location of the Madeira-Mamoré railroad, Jan 4 1909 to March 4 1909’, diary extract, A80.21, Folder 23. **Herbert R. Rose Papers**, John Hay Library, Brown University

EDWARDS, Steve. The Machine’s Dialogue. **Oxford Art Journal**, v. 13, no. 1, 1990.

FERREIRA, Manoel Rodrigues. **A ferrovia do diabo**. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

GREEN, David. Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image. *In: Stillness and time: Photography and the moving image*. Brighton: Photoworks / Photoforum, 2006.

HARAWAY, Donna. Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma: A modernidade na selva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HARTENTHAL, Mariana von, ‘Corporate Photography Goes to the Forest’, **Artelogie: Recherche Sur Les Arts, Le Patrimoine et La Littérature de l’Amérique Latine**, v. 12, n.p., 2018. Available at: <https://journals.openedition.org/artelogie/2181>. Last visited: 23 June. 2024.

HARTMAN, Saidiya, Venus in Two Acts. **Small Axe**, vol. 26, no. 12, pp. 1-14, 2008.

JANSEN, Maria Angela. Fashion and the Phantasmagoria of Modernity: An Introduction to Decolonial Fashion Discourse. **Fashion Theory**, vol. 24, no. 6, 2020.

JEKYLL, Grace. **Two boys in South-American Jungles, or Railroading on the Madeira-Mamoré**. New York: P. Dutton & Co., 1929.

JORDANOVA, Ludmilla. Identity and Continuity: the visual culture of an institution over 500 years. *In: Writing Visual Histories*, London: Bloomsbury, 2022.

JORDANOVA, Ludmilla. **History in Practice**. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

KRAVIGNY, Frank. **The Jungle Route**. New York: O. Tremain, 1940.

LAMOUNIER, Lucia. The 'Labour Question' in Nineteenth Century Brazil: railways, export culture and labour scarcity. **Working Papers 59/00, Department of Economic History, London School of Economics and Political Science** Available at: <http://eprints.lse.ac.uk/22379/1/wp59.pdf>. Last visited: 23 June. 2024.

LOME, Herbert M. An American Sanitary Triumph in Brazil. **World's Work**, 20 May 1910.

LOVELACE, Carl. **What Sanitation Means**. Porto Velho: Madeira-Mamoré Railway Co, 1912.

LUXEMBURG, Rosa. **The Accumulation of Capital**. Available at: <https://www.marxists.org/archive/luxemburg/1913/accumulation-capital/>. Last visited: 23 June. 2024.

MARX, Karl. **Capital: Volume 1. Available at:** <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch10.htm>. Last visited: 23 June. 2024.

MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. **The Dress Detective**. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

MOREIRA NETO, Pedro Ribeiro, 'Dana Merrill: Other Images from the Chronicler of the Jungle' *In: Tracks in the Amazon: the day-to-day life of the workers on the Madeira-Mamoré railroad*. Salt Lake City: University of Utah, 2014. p. 11-15.

PAPANTONIOU, I. **The Costumes of the historical Greek geographical area**. Napflion: Basil Papantoniou Foundation, 2023.

PINNEY, Christopher. Introduction: "How the Other Half..." **Photography's Other Histories**. Durham: Duke University Press, 2008.

RENNO, Rosângela, History is a living organism. **MoMa**. Available at: <https://www.moma.org/magazine/articles/769>. Last visited: 23 June. 2024.

SAID, Edward. **Orientalism**. London: Penguin Books, 2003 [1978]

STOLER, Ann Laura. **Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense**. Princeton: Princeton University Press, 2008.

TAYLOR, F. W. **The Principles of Scientific Management**, Auckland: The Floating Press, 2012 [1911].

TOMLINSON, H.M. **The Sea and the Jungle: An Englishman in Amazonia**. New York: Dover Publications 2015 [1912]

TURNER, Frederick Jackson. The Significance of the Frontier in American History. Annual Report for the American Historical Association for the Year 1893. **Project Gutenberg**. Available at: <https://www.usmcu.edu/Portals/218/Turner%20Thesis%2C%20Frederick%20Jackson%20Turner.pdf>. Last visited: 23 June. 2024.

Thanks

I would like to thank the following individuals for being so generous with their time, offering intellectual stimulation and practical help with my research: Suzana Avelar, Beatrice Behlen, Cally Blackman, Maria Claudia Bonadio, Isabella Coraça, Serkan Delice, Maria do Carmo Teixeira Rainho, Virginia Rounding, Caroline Evans, Fernando Hage, Alistair O'Neill, Talita de Lira, Xenia Politou, Rosangela Rennó, Danielle Sprecher, Mari Stockler, Maria Cristina Volpi. I would also like to thank the anonymous peer reviews for their thoughtful comments on earlier drafts.

Text reviewer: Felipe Goebel - goebel.felipeb@gmail.com

Moda na Fronteira: Masculinidade, Migração e Modernidades na Amazônia Brasileira

Elizabeth Kutesko¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3274-0658>

Tradução: Bruno Sousa Furtado²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4489-1488>

[resumo] Em 1910, no auge do ciclo da borracha na América do Sul, o fotógrafo nova-iorquino Dana Bertran Merrill foi contratado para documentar a construção transnacional da ferrovia Madeira-Mamoré, construída nas profundezas da Amazônia brasileira. A sua câmera atuou tanto como testemunha quanto cúmplice deste projeto imperialista de expansão capitalista americana e exploração da América do Sul. Merrill não foi contratado com o intuito de documentar a cultura do vestuário transnacional da sociedade fronteira masculina que surgiu ao redor da construção da ferrovia. Não obstante, suas fotografias transbordam de informações visuais sobre o vestuário: o que os trabalhadores usavam e como o usavam, documentadas em detalhes extraordinários. Voltar-se para a moda oferece uma visão revisada sobre como seus sujeitos predominantemente masculinos, vindos de mais de 52 países, usaram roupas para construir suas identidades e posicionarem-se em relação uns aos outros naquele local remoto e pouco convidativo. O arquivo de Merrill fornece um estudo incomum para o historiador avaliar criticamente a desvalorização colonial e neocolonial do trabalho manual, na qual se basearam os projetos de modernidade industrial do início do século XX, como a ferrovia Madeira-Mamoré. Fundamentado na análise visual de moda, este artigo baseia-se no método revisionista de “fabulação crítica” da filósofa feminista Saidiya Hartman. Este método desvia da historiografia tradicional nos seus esforços para superar atos de apagamento do registro histórico. Ao unir os aspectos visuais e sensoriais da moda, apresenta-se novas compreensões sobre a história da moda, bem como sobre a fotografia na sua intersecção com projetos globais do capitalismo industrial.

[palavras-chave] **Masculinidade. Trabalho migrante. Fotografia. Capitalismo industrial. Moda Transnacional.**

Received on: 09-11-2023

Approved on: 18-04-2024

¹ PhD em História da Arte, Courtauld Institute of Art, Londres. Coordenadora da MA & BA Fashion Histories & Theories, Central Saint Martins, Londres. Email: e.kutesko@csm.arts.ac.uk. Website: elizabethkutesko.com

² Doutorando em Artes, Cultura e Linguagens – UFJF e Bolsista Capes. Mestre pelo Programa de Têxtil e Moda - USP. Especializado em Artes, Moda e Contemporaneidade - UNIFACS. Graduado em Moda - UNAMA e em Artes Plásticas - UFPA.

Tópicos introdutórios

Uma única fotografia tirada foi capturada nas profundezas da Amazônia brasileira pelo fotógrafo comercial de Nova York Dana Bertran Merrill em 1910 (Figura 1). Esse sobrevivente negativo de placa de vidro, mantido pelo Museu Paulista em São Paulo, aguça nosso foco em dois dos trabalhadores anônimos da construção civil da Maioria Global, cujo trabalho manual árduo sustentou a construção transnacional da ferrovia Madeira-Mamoré, que foi construída entre 1907 e 1912³. Considere o negativo da placa de vidro à luz da afirmação de Ariella Azoulay de que observar uma fotografia é se perguntar o que é que se dirige ao espectador de forma tão poderosa com a presença tangível de um indivíduo (Azoulay, 2008)⁴. Aqui, certamente, é a franqueza do olhar dos sujeitos, sua consciência da câmera que é claramente demonstrada quando os olhos encontram a lente, e a sensação predominante de que um momento no tempo foi temporariamente interrompido. A paleta monocromática do fotógrafo torna clara a costura à máquina que traça a forma do macacão de brim padronizado e produzido em massa à esquerda, mas também ilumina os vincos e as dobras do colete de veludo sob medida à direita, à medida que ele se estica e se adapta às formas e aos movimentos de seu usuário. Essa dramatização evocativa de tecido e figura atua como um canal para o pesquisador sondar a identidade dos sujeitos anônimos em vez de informações biográficas. Suas roupas desgastadas são uma personificação literal do tempo que passou, o que ressoa com a abordagem ponderada do fotógrafo para a documentação que parece exigir do espectador uma forma igualmente lenta e medida de visualização⁵. Chapéu de sol, couro desgastado, botas e facas enfiadas no cós das calças reforçam essa visão performativa da masculinidade da fronteira de trabalho, pois os sujeitos são simultaneamente particularizados e generalizados pelo olhar fisionômico da câmera.

³ Coleção Dana Merrill, Museu Paulista, São Paulo. Essa coleção pode ser visualizada on-line em https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_fotografias_de_Dana_B._Merrill_no_Museu_Paulista#Dana_B._Merrill [acessado em 9 de abril de 2024], embora falte um nível de detalhe que só pode ser discernido ao examinar os negativos das placas de vidro usando um loop no arquivo do Museu Paulista.

⁴ Azoulay escreve que “é preciso parar de olhar para a fotografia e, em vez disso, começar a observá-la”. O verbo “observar” é normalmente usado em relação a fenômenos ou imagens em movimento. Ele implica dimensões de tempo e movimento que precisam ser reinscritas na interpretação da imagem fotográfica estática” (Azoulay, 2008, p. 23).

⁵ David Green discute a série de fotografias em andamento de Hiroshi Sugimoto, *Theatres*, de maneira semelhante, como marcando “a incorporação da duração temporal” (Green, 2006, p. 9)

FIGURA 1: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES ESTRANGEIROS - 1199],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.5 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20264-0000-0000)

© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP)⁶.

Moda na fronteira

A fronteira, conforme articulada em 1893 pelo historiador americano Frederick Jackson Turner, é “a borda externa da onda - o ponto de encontro entre a selvageria e a civilização” (Turner, 1893, n.p.)⁷. Fluida e sem demarcação, a fronteira vai e vem, lembrando-nos da necessidade de seus limites serem continuamente delineados. Este artigo considera não apenas como a terra foi demarcada com a expansão da fronteira americana na América do Sul, mas também como os contornos de diferentes corpos étnicos e racializados foram delineados e articulados por meio da moda e do meio pseudocientífico da fotografia. Ela entende tanto a fotografia quanto a moda, por um lado, como ferramentas de vigilância, classificação e controle no contexto da modernidade colonial e do capitalismo extrativista global, que foram usadas para categorizar indivíduos em situações controladas de acordo com o “tipo”, agrupando-os por raça, nacionalidade e/ou status social. Ela considera, por outro lado, o potencial oferecido pela fotografia para resistir a essa dinâmica assimétrica de poder; ao registrar uma grande quantidade de dados sobre indivíduos desconhecidos, a câmera também fornece evidências substanciais de seus encontros materiais e sensoriais com a vestimenta, capturando modos de auto-apresentação e agência da moda que oferecem um valioso fio condutor para assuntos marginalizados em face de uma considerável escassez de informações registradas sobre eles em fontes históricas existentes⁸.

A indexicalidade da fotografia, como articula o antropólogo Christopher Pinney, é também a garantia mais segura do meio “não de conclusões e firmeza, mas sim de múltiplas superfícies e da possibilidade de ‘olhar além’ [...] é precisamente a incapacidade da fotogra-

⁶ Uma observação sobre as legendas: Merrill forneceu legendas para muitas de suas fotografias que foram reproduzidas em álbuns ou reimpressas como cartões postais. Este artigo reproduz essas fotografias como elas apareceram em seus contextos originais. Para as fotografias que permanecem sem título de Merrill ou dos fotógrafos que as produziram, as descrições fornecidas pelos arquivos que as mantêm foram incluídas entre colchetes.

⁷ O uso do termo “selvagem” por Turner no século XIX refere-se especificamente às populações indígenas da América do Norte e merece ser questionado.

⁸ É importante reconhecer meu próprio ponto de vista desde o início. Em vez de se originar de um impulso autobiográfico, trata-se de auto reflexão como historiadora, já que o contexto do meu olhar inevitavelmente informa minha interpretação das fontes primárias. Ludmilla Jordanova articula bem a questão quando observa que “Não existe história imparcial, mas existe história equilibrada e autoconsciente” (Jordanova 2019, p. 5). Como historiadora cultural do Departamento de Moda da Central Saint Martins, em Londres, mas com formação em história da arte e cultura visual no Courtauld Institute of Art, em Londres, continuo profundamente interessada em como as dimensões materiais da moda são mediadas pelo visual. Sou uma mulher branca, europeia, de cidadania britânica e polonesa, educada no Reino Unido. Nos últimos dez anos, no entanto, minha pesquisa tem se dedicado a examinar como a moda e a fotografia, no contexto dos Estados Unidos e do Brasil, podem ser integradas na prática histórica como uma ferramenta para entender as complexas redes de intercâmbio global e as relações desiguais de poder do colonialismo.

fia de discriminar, sua incapacidade de excluir, que a torna tão texturizada e fértil” (Pinney, 2003, p. 6). O uso de uma metáfora têxtil por Pinney enfatiza as possibilidades latentes que a moda oferece para desvendar as conexões entre olhar, ver, sentir, ser e vestir ao examinar fontes visuais, principalmente para interrogar a relação de poder em operação entre o fotógrafo, o sujeito e o espectador. Pinney sugere uma leitura das fotografias de Merrill que reformula essas fontes históricas como camadas e contingentes, em vez de estáticas e fixas, contendo uma pluralidade de significados que evitam qualquer tentativa do fotógrafo de controlar o que é capturado no quadro. Até que ponto os protagonistas anônimos podem ser compreendidos por meio de sua moda, que revela as marcas do trabalho impressas em suas roupas e nas posturas corporais que eles adotam? Onde estão os limites da identificação e do distanciamento quando o foco da câmera no corpo do trabalhador também pode ser vinculado ao seu valor de troca como uma mercadoria a ser regulada e explorada para obter a máxima eficiência no interesse do “progresso”?

Este artigo aborda as nuances e complexidades dessas questões, concentrando-se em um estudo de caso historicamente específico: Os treze negativos de placas de vidro remanescentes de Merrill, dos quais esta fotografia faz parte, que documentam a força de trabalho desvalorizada da Maioria Global que construiu a ferrovia Madeira-Mamoré, mas que permaneceu praticamente inexistente nas fontes sobreviventes e nos relatos históricos⁹. Em vez de reportagens sinceras, as fotografias seguem uma fórmula cuidadosamente prescrita: os sujeitos são apresentados do lado de fora, enquadrados no centro e fotografados individualmente (Figura 2), em pares (Figura 3) ou em pequenos grupos (Figura 4). As pessoas são capturadas em detalhes meticulosos, com pouca intervenção aparente do fotógrafo, que parece não ter feito nenhuma tentativa de dirigir a ação além de selecionar os sujeitos para inclusão e agrupá-los, o que ele parece fazer por nacionalidade. Não há legendas que identifiquem quem são os sujeitos individualmente, nem os locais específicos em que foram fotografados, embora Merrill tenha numerado sistematicamente os negativos no lado direito usando tinta nanquim, em uma série que vai de 1194 - 1200, 1259, 1261-1264 e 1350.

Esses treze retratos remanescentes destacam os trabalhadores não qualificados e semiquilificados que teriam sido responsáveis pelo árduo trabalho manual de derrubar a selva, cavar trincheiras, colocar trilhos e construir pontes¹⁰. A topografia da Amazônia exacerbava a dificuldade dessas tarefas, com a vegetação tropical obscurecendo o caminho e as fortes chuvas na estação chuvosa incentivando mosquitos e doenças, além de provocar deslizamentos de terra e outras catástrofes naturais (Lamounier, 2024). As legendas fornecidas retrospectivamente pelo Museu Paulista durante o processo de arquivamento incentivam uma leitura etnográfica e/ou tipológica dos diversos sujeitos: “Trabalhadores

⁹ Veja os seguintes relatos históricos da ferrovia Madeira-Mamoré: (Hardman, 1991); (Ferreira, 2005); (Moreira Neto, 2014); (Neeleman, 2014); (Hartenthal, 2018); (Carvalho, 2023).

¹⁰ Uso a palavra “sobrevivente” deliberadamente. O arquivo de Merrill está fragmentado, com apenas 500 das cerca de 2.000 fotografias que ele tirou ainda existentes, espalhadas em arquivos nos Estados Unidos e no Brasil. Isso se deve à decisão do governo militar brasileiro, em 1980, de queimar todos os documentos relacionados à ferrovia Madeira-Mamoré, que até então existia em Porto Velho, Brasil.

hindus”; “Trabalhadores antilhanos”; “Trabalhadores orientais”¹¹. Esse gesto essencial de identificação busca unificar os sujeitos fotográficos em uma unidade fixa e mensurável de informação visual, mas este artigo traz à tona as complexidades destacadas pela teórica feminista Tina. M. Campt, de que uma releitura crítica da fotografia revela um “espaço infinitamente generativo do contra-intuitivo” (Campt, 2017, p. 6). Se a intenção de Merrill era produzir uma visão agregada da força de trabalho migrante como um conjunto concorrente de nacionalidades, ainda não se sabe indeterminado, mas a tecnologia lenta de sua câmera registrou a auto apresentação e a composição emergente de uma pose entre indivíduos cujas experiências vividas na selva, de outra forma, não seriam documentadas.

FIGURA 2: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR NO PÁTIO DA OFICINA DA FERROVIA - 1264], 1910, NEGATIVO NA PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.3 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20154-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 3: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES ESTRANGEIROS - 1194],
1910, NEGATIVO NA PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20266-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 4: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES ORIENTAIS - 1197],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.5 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20141-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

Assim, as fotografias de Merrill oferecem um estudo de caso incomum para o historiador da moda avaliar criticamente a desvalorização colonial e neocolonial da mão de obra sobre a qual se basearam os projetos de modernidade industrial do início do século XX, como a ferrovia Madeira-Mamoré, lançando luz sobre a economia política transnacional da mão de obra que sustenta o sistema global da moda hoje, como a exploração de trabalhadores em

¹¹As implicações desse desejo Pós-Iluminista de taxonomia e classificação foram amplamente discutidas com referência aos conhecidos retratos de homens e mulheres do fotógrafo alemão August Sander (1876-1964), que ele começou a produzir em 1911 - um ano depois de Merrill ter tirado seus retratos - e que, em 1925, foram formulados em seu ambicioso projeto de vida *People of the Twentieth Century*. No total, Sander produziu mais de seiscentos retratos que se basearam nas convenções clássicas do século XIX e foram divididos em sete categorias: “Os comerciantes qualificados”, “O fazendeiro”, “A mulher”, “Classes e profissões”, “Artistas”, ‘A Cidade’ e ‘O Último Povo’ - traindo um desejo simpático de retratar diferentes setores da sociedade, mas também um impulso de organizar a complexidade da humanidade em um sistema coerente de categorias fisionômicas e baseadas em classes que atingiu seu apogeu em fotografias de prisioneiros de Auschwitz. (Edwards, 1990).

fábricas precárias no Reino Unido e no noroeste da China a minoria uigures, que só recentemente chamou a atenção do público. Seus negativos em chapa de vidro também oferecem a oportunidade de investigar a própria natureza da moda além das fronteiras epistemológicas do “Ocidente”, usando a moda como um método para reconstruir as vidas transitórias e isoladas de indivíduos desconhecidos, que se uniram em uma sociedade fronteiriça dominada por homens que ainda estava a mais de 500 quilômetros de Manaus, uma das principais cidades amazônicas.

A base da minha análise desses negativos em chapa de vidro é o entendimento de que a maioria das formas cotidianas de vestuário, incluindo roupas de trabalho e roupas ocupacionais, incorpora a “moda”. Defino moda como um verbo - o ato de performar o corpo - reconhecendo que ela ocorre em todas as culturas, temporalidades e geografias e, como tal, pode fornecer informações sobre as experiências vividas pelos usuários que são registradas por meio de gestos, expressões, olhares e poses (Jansen, 2020, p. 815). Uma breve contextualização da ferrovia Madeira-Mamoré e o envolvimento de Merrill no projeto preparam o cenário para a análise que se segue. Primeiramente, descrevo o método de “fabulação crítica” que é empregado ao longo deste artigo, com base nos métodos revisionistas da estudiosa literária Saidiya Hartman que se desviam da historiografia tradicional e oferecem um meio de superar atos significativos de apagamento dentro do registro histórico, sugerindo uma nova rota que pode “exceder... os limites constitutivos do arquivo” (Hartman, 2008, p. 11). Em segundo, descrevo a dependência assimétrica do gerenciamento de mão de obra a que os trabalhadores da construção civil da Maioria Global foram submetidos na ferrovia pelos engenheiros americanos responsáveis, bem como a escassez de fontes históricas existentes sobre esses homens sem documentos. Em terceiro, faço uma análise aprofundada das fotografias de Merrill, rastreando um objeto material - o colete de veludo que pode ser visto na Figura 1 - que oferece uma pista tentadora sobre a possível vida de seu usuário anônimo, mas também reforça as trocas globais que claramente ocorreram nessa ‘fronteira de mercadorias’¹².

A chegada tardia do “progresso” na Amazônia

A ferrovia Madeira-Mamoré foi um projeto imperial de expansão capitalista estadunidense e de exploração da Amazônia. O objetivo era acelerar a exportação global de borracha e de mercadorias tropicais da Bolívia, sem acesso ao mar, fornecendo uma saída através da bacia amazônica superior para o Oceano Atlântico e para os mercados europeus. O projeto foi liderado pelo engenheiro e empresário formado em Yale, Percival Farquhar, com o apoio político do Brasil e sob pressão da Bolívia. Esses contratos multinacionais não eram incomuns nas primeiras décadas do século XX, um período de crescente pan-americanismo, pois a América do Norte buscava ativamente expandir seus laços comerciais, sociais, políticos, econômicos e militares com seus vizinhos do sul. A ferrovia abriu uma linha através de uma floresta tropical impenetrável de Porto Velho, um ponto de embarque na margem leste do rio Madeira, no Estado brasileiro da Rondônia, até Guajará-Mirim, situada no rio

¹² Uma fronteira de mercadorias pode ser definida como “os processos e locais de incorporação de recursos (terra, energia, matérias-primas, conhecimento e mão de obra) que moldaram a economia mundial capitalista em expansão” (Beckert et al, 2023, p. 435).

Mamoré, na fronteira entre a Bolívia e o Brasil. Embora cobrisse uma distância relativamente curta, contornava dezenove corredeiras e cataratas no rio Madeira, o que tornava a navegação por barco um empreendimento demorado e quase impossível. Como escreveu o advogado estadunidense Neville Craig, participante da primeira tentativa fracassada de construir a ferrovia em 1872, em seu livro de memórias de 1907: “[a ferrovia] encurtaria o tempo de trânsito entre Baltimore e La Paz, o empório comercial da Bolívia, para cinquenta e nove dias, enquanto seriam necessários cento e dezoito dias para fazer a mesma viagem pela rota usual ao redor do Cabo Horn e sobre os Andes” (Craig, 1907, p. 20-21)¹³. O projeto ficou conhecido na imprensa estadunidense e brasileira como a “Ferrovia do Diabo”, devido ao número chocante de mortes de sua força de trabalho excepcionalmente diversificada, que viajou para o Brasil de mais de 52 nações, incluindo Grã-Bretanha, Estados Unidos, Alemanha, China, Grécia, Índia, Caribe, Portugal, Espanha e Japão. Essa força de trabalho revela, em um microcosmo, as redes espaciais da modernidade industrial que testemunharam a chegada de mais de três milhões de imigrantes ao Brasil entre 1884 e 1920, suprimindo uma enorme demanda por mão de obra na esteira da abolição da escravidão que terminou legalmente no Brasil em 1888 (Lesser, 2013). Na época de sua inauguração, em 1º de agosto de 1912, o *boom* especulativo da borracha amazônica já havia caído em favor de suprimentos mais baratos do Extremo Oriente, tornando a ferrovia Madeira-Mamoré não apenas uma chegada tardia, mas já obsoleta.

Merrill foi contratado em 1910 para capturar a velocidade e o progresso dos estágios finais da ferrovia Madeira-Mamoré, registrando os desenvolvimentos apressados que apoiariam os interesses econômicos dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha diante das reportagens da mídia que detalhavam a perda monumental de vidas humanas que chamaram a atenção do público. Era prática comum, desde o final do século XIX, que o meio emergente da fotografia, com sua perspectiva supostamente científica, fosse usado na realização e imaginação de grandes projetos de engenharia civil, como as ferrovias. Pela própria natureza de sua construção em uma sucessão ordenada de trilhos paralelos e dormentes perpendiculares, as ferrovias materializam uma narrativa teleológica de progresso. Como um regime escópico, a fotografia se assemelha ao impulso de uma locomotiva, levando o olho a um ponto de fuga no horizonte. No entanto, a câmera de Merrill foi uma testemunha ambígua dos desenvolvimentos ocorridos na Amazônia, onde ele permaneceu por pouco mais de um ano. Seu olhar fotográfico agiu tanto como agente da modernização, enfatizando a linearidade das formas industriais que ordenam rapidamente o caos natural da selva densa, quanto como testemunha ocular de suas contradições, já que ele também registrou as várias interrupções na forma de deslizamentos de terra e catástrofes ambientais inesperadas que invariavelmente atrasavam o projeto.

Além disso, sabe-se muito pouco sobre o fotógrafo, que não deixou nenhum registro de seu trabalho ou de sua política¹⁴. Merrill claramente tinha uma liberdade de locomoção que não era característica da maioria dos fotógrafos comerciais empregados para documentar

¹³ Em 1872, o engenheiro e investidor americano coronel George Earl Church fez a primeira tentativa de construir a ferrovia. Uma segunda tentativa foi feita em 1877.

¹⁴ Merrill nasceu no condado de Grafton, New Hampshire, em 1877, o que o coloca com 32 ou 33 anos quando viajou para a Amazônia em 1910. A data de sua morte ainda não foi esclarecida (Hartenthal, 2018).

grandes projetos de engenharia no local. Seu olhar fotográfico itinerante capturou não apenas estruturas industriais em diferentes estágios de conclusão, mas também as mudanças nos modos de vestir de administradores e equipes médicas dos EUA e do Brasil, seringueiros brasileiros, grupos indígenas locais, como os Caripuna, funcionários de lavanderias caribenhas e trabalhadores anônimos da construção civil de todo o mundo. Embora Merrill não tenha sido contratado para documentar a cultura transnacional de vestuário da sociedade fronteiriça que surgiu em torno da construção da ferrovia, suas fotografias encomendadas transbordam de informações visuais sobre moda: o que as pessoas usavam e como usavam, capturado em detalhes extraordinários.

Histórias das jornadas do trabalho

Fundamentado na análise visual da moda, este artigo se baseia no método de pesquisa da filósofa feminista Saidiya Hartman de ‘fabulação crítica’, que oferece uma abordagem especulativa para acessar as vidas não documentadas do trabalho migrante mercantilizado na ferrovia Madeira-Mamoré, que são conhecidas por nós apenas por meio de registros estadunidenses existentes que identificam e quantificam indivíduos como unidades de valor¹⁵. Ao defender uma releitura crítica do arquivo para abordar os relatos inexistente de atores históricos escravizados, marginalizados ou periféricos, Hartman escreve.

A intenção aqui não é algo tão milagroso como recuperar a vida dos escravizados ou redimir os mortos, mas sim *trabalhar para pintar um quadro tão completo quanto possível da vida dos cativos*. Esse duplo gesto pode ser descrito como um esforço contra os limites do arquivo para escrever uma história cultural do cativo e, ao mesmo tempo, representar a *impossibilidade* de representar a vida dos cativos precisamente por meio do processo de narração (Hartman, 2008, p. 11, grifo meu).

Enfatizo o ato de trabalhar, pois Hartman leva a sério os fragmentos de arquivo que encontra, incentivando o historiador a complementá-los com fontes primárias e secundárias adicionais para construir uma imagem tão completa quanto possível dos indivíduos anônimos que eles representam. Ao mesmo tempo, Hartman reconhece a impossibilidade desse trabalho, que tem um fracasso intrínseco contido em suas tentativas de narrar o não narrável por meio dos fragmentos descartados que sobreviveram à história. Como estudiosa da história e da literatura afro-estadunidense, Hartman se preocupa em entender de forma crítica a vida das mulheres escravizadas que não estão registradas nos arquivos da escravidão transatlântica. Isso significa que a historiografia do comércio de escravos se baseia nas relações de mercado e comércio e na quantificação de indivíduos por meio de “livros de contabilidade que os identificavam como unidades de valor, faturas que os reivindicavam como propriedade e crônicas banais que os despojavam de características humanas” (Hartman, 2008, p. 11). Para Hartman, a questão é que o ato de imaginar não vem primeiro, mas sim

¹⁵Veja, por exemplo, as seguintes fontes escritas por engenheiros estadunidenses que trabalharam na ferrovia Madeira-Mamoré: (Ashmead, 1911); (Baylis, 1928); (Cram, 1909); (Cooley, 1914); (Lome, 1910); (Jekyll, 1929).

depois de analisar o que já existe. Esse é um processo que questiona os relatos históricos autorizados e as sequências de eventos, combinando a pesquisa em arquivos com o uso da imaginação de forma crítica, de modo a envolver novas ideias e possibilidades sobre o que poderia ter acontecido, ou poderia ter sido dito, por meio de um processo de questionamento crítico. Hartman destaca as ausências e lacunas significativas que existem na autoridade das histórias oficiais, pois o que importa é o ato de tentar ouvir as vozes dos que não têm voz. Essa prática é uma forma intervencionista de “permanecer com o problema”, como Donna Haraway articula, e de aprender a estar “verdadeiramente presente” como historiador, indo além da crítica histórica ou da resolução direta para permanecer com as contradições, nós, possibilidades e perguntas que o arquivo invariavelmente apresenta (Haraway, 2016). No contexto das fotografias de Merrill, permanecer com o problema requer pensar além do fato de suas imagens deverem ou não ser categorizadas como exemplares de etnografia ou retrato, mas sim em utilizá-las de novas maneiras que possam promulgar o processo impossível de imaginar as vidas individuais do trabalho migrante mercantilizado que elas representam.

Dependências assimétricas da gestão da mão de obra

A sobrevivência do capital, como Rosa Luxemburgo argumentou em sua polêmica *The Accumulation of Capital*, de 1913, baseia-se na expansão e no deslocamento contínuos da periferia, que não é simplesmente uma entidade geográfica, mas inclui qualquer pessoa que seja explorada no processo de geração de novos mercados (Luxemburgo, 1913, n.p.)¹⁶. A conclusão bem-sucedida da ferrovia Madeira-Mamoré dependeu do recrutamento de uma enorme quantidade de trabalhadores migrantes não qualificados e semiquilificados da periferia, que se aglutinaram em outro local geograficamente periférico, onde, desde então, permaneceram periféricos nos relatos históricos. Apesar de mais de 52 nacionalidades estarem envolvidas na construção da ferrovia, os relatos históricos existentes se concentram totalmente nos funcionários estadunidenses, que registraram suas experiências em poemas, diários, jornais e memórias. A referência aos diversos trabalhadores da construção em fontes históricas e na literatura existente é rara e dispersa, o que ressalta a importância das treze fotografias sobreviventes de Merrill para a representação de uma enorme quantidade de homens que não deixaram registros escritos próprios. A análise geográfica da ferrovia feita por Isaiah Bowman quantificou essa força de trabalho desvalorizada como um corpo de trabalho homogêneo em 1913: “Mais de 25.000 trabalhadores foram empregados desde o início dos trabalhos. A mortalidade entre eles caiu de 125 por mil em 1909 para 70 por mil em 1912” (Bowman, 1913, p. 281). Em seu livro de memórias de 1914, Martin Cooley ficou maravilhado com a grande diversidade deles: “Espanhóis, gregos, portugueses, italianos, alemães, suecos, nativos de quase todas as repúblicas da América do Sul, negros das Índias Ocidentais francesas e britânicas, turcos, chineses, japoneses e hindus” (Cooley, 1914, n.p.). A dificuldade em contabilizar os indivíduos pode ser atribuída ao fato de que a maioria desses trabalhadores migrantes não foi empregada diretamente pela Companhia Ferroviária Madeira-Mamoré, mas o recrutamento foi contratado e subcontratado

¹⁶ Agradeço a Serkan Delice por destacar a relevância de Luxemburgo durante a sessão no curso de MA *Reimagining Fashion Histories*, realizado em Fevereiro de 2024 na Central Saint Martins, em Londres.

a órgãos cujos registros não existem mais¹⁷. Além disso, todos os arquivos relacionados especificamente à Companhia Ferroviária Madeira-Mamoré que permaneceram em Porto Velho foram destruídos pelo governo militar local em 1980, contribuindo para o que a artista brasileira Rosângela Rennó articulou como uma “amnésia histórica” nacional (Rennó, 2022, n.p.). Isso representa um problema específico não apenas no rastreamento de trabalhadores individuais, mas também na contabilização das fotografias de Merrill, das quais restam apenas cerca de 500, espalhadas por instituições públicas nos Estados Unidos e no Brasil, bem como ocasionalmente à venda em vendedores de livros raros¹⁸.

Há ainda menos informações disponíveis sobre as condições de vida e de trabalho desses homens, o que nos obriga a confiar nos relatos feitos pelos estadunidenses encarregados, bem como pelos observadores visitantes, ambos os quais devem ser lidos “ao longo do grão do arquivo”, para usar o termo pertinente da antropóloga Ann Laura Stoler. Stoler constrói um caso convincente para reexaminar os arquivos imperiais como locais afetivos de ansiedade e incerteza em relação à própria natureza do governo imperial, em vez de evidência estável de relatos tendenciosos (Stoler, 2008). Em seu relato de viagem de 1912, o jornalista britânico H.M. Tomlinson lembrou uma visita que fez em 1909 a Porto Velho, a cidade fronteira construída pelos estadunidenses que serviu como base de operações, onde encontrou um colega inglês:

“Curiosa essa pressa desesperada, não é?”, disse o inglês. “Em cada ponto da bússola a partir daqui há pelo menos mil milhas de deserto. Com exceção deste lugar, não importaria a ninguém se algo fosse feito hoje à noite, na próxima semana ou nunca. Mas olhe para esses homens - você pensaria que este é um cais de Londres, e que a maré precisa ser subida. Aqui eles estão trabalhando por peça e fazendo hora extra, onde não há nada além de árvores, jacarés, tigres e selvagens. Alguém desconhecido em Wall Street ou Park Lane tem uma ideia e é isso que ela faz. O impulso potente! Ele leva homens que não conhecem a linguagem de Nova York e Londres para essa desolação. Ele começa a fermentar o lugar. O pensamento frutificante! Você já viu o cemitério daqui? Temos um belo cemitério, e ele cresce bem. Ainda assim, essa ferrovia será construída” (Tomlinson, 1912, p. 167).

¹⁷ Os arquivos de negócios mantidos na Biblioteca Baker, Harvard *Business School*, relacionados à Companhia Ferroviária brasileira, da qual a Companhia Ferroviária Madeira-Mamoré era uma pequena parte, não contém nenhum registro de recrutamento.

¹⁸ Eles podem ser encontrados nas seguintes bibliotecas e arquivos espalhados pelo Brasil e pelos Estados Unidos: Biblioteca da Universidade de Utah, Coleções especiais, Biblioteca J. Willard Marriott; Biblioteca da Universidade de Princeton, Divisão dos Manuscritos, Biblioteca de Firestone; Biblioteca da Universidade de Yale, Manuscritos e Arquivos, Biblioteca Memorial de Sterling; Universidade de Brown, Manuscritos, Biblioteca John Hay; Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro; Biblioteca Pública de New York; Divisão de Arte The Miriam e Ira D. Wallach, Impressões e Fotografias; Museu Paulista, São Paulo; Museu da Imagem e do Som, São Paulo; Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro. Suas fotografias também estão disponíveis no site Brasileira Fotografia. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=dana-b-merrill>. Última visita: 15 de abril de 2024. Também encontrei recentemente uma listagem nos EUA na Abe Books para ‘Merrill, Dana, Historically Significant Collection of Two Albums with 79 Original Gelatin Silver Photographs of the Construction of the Madeira-Mamore Railroad’. Disponível em: <https://www.abebooks.co.uk/photographs/Merrill-Dana-1877-after-1940-Historically/31757380426/bd>. Última visita: 15 de abril de 2024.

A linguagem hiperbólica do inglês transmite as intermináveis exigências dos responsáveis para acelerar o processo de construção da ferrovia - fazendo com que os trabalhadores trabalhem mais rápido e por mais horas -, enfatizando a desumanização e a exploração do trabalho de acordo com o relógio que está no centro do projeto. Seu relato lembra a descrição de Marx do próprio capitalismo como um monstro auto digerível e auto criador que, “como um vampiro, vive apenas sugando o trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho suga” (Marx, 1867, n.p.). No entanto, na verdade, foi o mosquito transmissor da malária que representou a maior força de detenção para a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, resultando em uma escassez crônica de mão de obra que Percival Farquhar procurou superar implementando um serviço sanitário, um hospital na linha e um regime de higiene que exigia que os trabalhadores tomassem doses diárias de quinino.

Um exemplo disso é o panfleto intitulado *What Sanitation Means* (1912), produzido pelo Dr. Carl Lovelace, Chefe de Saneamento do Departamento Médico da Companhia Ferroviária Madeira-Mamoré, que supervisionava o hospital Candelária em Porto Velho (Lovelace, 1912). Ele quantificou o corpo de trabalho em termos de sua longevidade, como mercadorias a serem reguladas e otimizadas: “Em abril de 1908, um exame cuidadoso dos registros de chegadas e partidas revelou o fato alarmante de que a duração média da permanência de um trabalhador na ferrovia era de pouco menos de três meses”, dos 10 meses e meio totais em que os homens eram empregados (Lovelace, 1912, p. 2). Lovelace ampliou:

Durante a primavera de 1908, de 70 a 90% dos habitantes de Porto Velho foram atacados com febre uma ou mais vezes por mês. No presente momento, não mais do que quatro por cento são atacados mensalmente. Durante a primavera de 1908, a perda de tempo em Porto Velho por causa de doenças era de cerca de 30% por dia; atualmente, é de menos de dois por cento. Na época, o trabalhador médio era um semi-inválido, e o valor de seu trabalho não chegava à metade do valor do trabalho diário do trabalhador médio atual (Lovelace, 1912, p. 4).

O recrutamento de mão de obra era um problema perene na ferrovia Madeira-Mamoré devido a doenças, mortes e abandonos; isso foi superado, como descreve o funcionário americano Frank Kravigny em suas memórias de 1940, pelo “incentivo de altos salários [que] era aplicável tanto aos trabalhadores quanto aos executivos da ferrovia” (Kravigny, 1940, p. 33). No entanto, foram os trabalhadores da construção civil, cujas longas e repetitivas horas de trabalho foram mais bem contabilizadas na organização e na administração da ferrovia, que nunca implementou o taylorismo, mas se baseou nos princípios desumanos de Frederick Winslow Taylor de gestão do trabalho para calcular o tempo no local de trabalho com base em uma eficiência precisa dos movimentos e das atividades dos trabalhadores (Taylor, 1911). A redução desumanizadora de Taylor do corpo à máquina - quantificável inteiramente em termos de ações e quanto tempo elas levam para serem realizadas - ressoa à luz da categorização dos trabalhadores feita pelo engenheiro estadunidense Ralph Bennitt com base em sua produtividade: “Provavelmente, os trabalhadores mais eficientes eram os espanhóis, pois, em geral, eram mais inteligentes e enérgicos do que os de outras nacionalidades” (Bennitt, 1913).

Reenquadrando a periferia: Os retratos de Merrill

Embora as fontes históricas existentes forneçam poucas informações sobre as experiências cotidianas dos trabalhadores da ferrovia Madeira-Mamoré, nem sobre as relações que eles poderiam ter estabelecido entre si, as fotografias de Merrill tiram esses atores históricos marginalizados da periferia e os colocam no centro das atenções. Em vez de um documentário social, o modo de apresentação escolhido pelo fotógrafo se inclina para o gênero do retrato, elevando esses homens a um estrato social mais alto, enfatizando o argumento de Ludmilla Jordanova de que “o próprio ato de fazer um retrato tem significado. Ele sugere que o retratado e sua aparência valem a pena ser registrados e que outras pessoas vão querer vê-los” (Jordanova, 2022, p. 68). Sabemos que a câmera usada por Merrill era uma câmera convencional,

mais apropriada para a fotografia tradicional, com os temas colocados a uma distância média da câmera, cuidadosamente enquadrados e, na maioria das vezes, posados, resultado do uso necessário de um tripé devido aos longos tempos de exposição (Moreira Neto, 2000, p. 29).

O clique do obturador marcava uma pausa literal no dia de trabalho, dando tempo para que os diversos sujeitos posassem, enquanto o olhar do fotógrafo era direcionado para aqueles homens cujos corpos eram quantificados como recursos a serem regulados, explorados e otimizados para a máxima eficiência. A uniformidade do cenário permite que a variabilidade nas fotografias resultantes se baseie inteiramente nas particularidades e peculiaridades dos sujeitos individuais, que encaram a câmera de frente e olham diretamente para a lente, exibindo uma aparente agência e deliberação em termos de sua apresentação. Em geral, eles parecem estar com a barba feita e vestindo o que, em alguns casos, parecem ser roupas recém-lavadas, mas, de alguma forma, também estão desgrehados, com camisas desabotoadas, mangas arregaçadas e sinais óbvios de desgaste marcando suas roupas. Esses negativos de placas de vidro fornecem evidências da aparência das pessoas que podem ser vinculadas ao seu valor de troca: embora sujos, os homens são claramente saudáveis e aptos para o trabalho. No entanto, defendo que eles também apresentam um retrato predominantemente humanista, que se opõe aos princípios fundamentais do taylorismo, que buscava desumanizar a força de trabalho, um ponto corroborado pelo fato de que não há evidências de que as fotografias tenham sido usadas para fins promocionais.

Os retratos, portanto, falam muito em seu silêncio, apresentando-nos a intensa presença física de indivíduos desconhecidos, que permaneceram anônimos em relatos históricos, mas que podem ser vistos aqui lutando com seu próprio desejo de posar (Figura 5) ou de evitar uma pose (Figura 6), que é indiscutivelmente outra forma de pose, pois eles se inserem involuntariamente na história por meio de gestos, expressões, olhares e vestimentas. O que emerge da série é como certos sujeitos ajustam seus corpos de acordo (Figura 7), enquanto outros permanecem desajeitados e inquietos (Figura 8) - dependendo, em última análise, de quão confortável o indivíduo está em posicionar seu corpo diante da câmera, durante o período de tempo que passa enquanto a fotografia é tirada. O mais óbvio (Figura

9) é que cada retrato serve como um lembrete de que a moda para seus protagonistas não se trata apenas de roupas, mas também de como o indivíduo se apresenta por meio de uma variedade de estilos corporais. De forma menos óbvia (Figura 10), as roupas de algodão e linho de seus sujeitos ilustram a profunda relação material que esses usuários anônimos tinham com seu ambiente imediato, já que a identidade se conecta à superfície em vários graus de dilapidação da indumentária: uma bota arranhada; uma camisa manchada de suor (Figura 11); uma calça remendada (Figura 12); um chapéu de sol consertado (Figura 13). Essa diversidade de vestuário indica os diferentes níveis de preparação dos homens para o trabalho em questão, pois os assistentes usam uma mistura de roupas de trabalho utilitárias e roupas que parecem boas demais para o trabalho manual pesado. Esses detalhes sutis de moda podem sugerir inexperiência em termos de função, que alguns homens estavam mais bem preparados para a tarefa do que outros, ou até mesmo que o fotógrafo informou aos homens com antecedência que eles seriam fotografados e que eles se vestiram para a ocasião dentro das opções específicas que estavam disponíveis para eles.

FIGURA 5: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR HINDU - 1198], 1910,
NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20267-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 6: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR DA OFICINA FERROVIÁRIA EM PORTO
VELHO - 1263], 1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20163-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 7: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR HINDU - 1350], 1910,
NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.5 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20268-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 8: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES NA FERROVIA MADEIRA-
MAMORÉ - 1195], 1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20299-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 9: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR ESTRANGEIRO - 1261],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20269-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 10: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES NO PÁTIO DA OFICINA FERROVIÁRIA - 1262], 1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20182-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 11: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR NA FERROVIA MADEIRA-MAMORÉ - 1259], 1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20197-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP)¹⁹.

FIGURA 12: DANA B. MERRILL, [TRABALHADORES ANTILHANOS - 1196],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.3 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20218-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

FIGURA 13: DANA B. MERRILL, [TRABALHADOR ESTRANGEIRO - 1198],
1910, NEGATIVO DE PLACA DE VIDRO, 12.5CM X 17.4 CM.

Fonte: Museu Paulista, São Paulo, Coleção Dana Merrill, (1-20265-0000-0000)
© Domínio público / Coleção Museu Paulista (USP).

Dada a falta de fontes primárias tangíveis de roupas de trabalho e trajes cotidianos em coleções brasileiras e estadunidenses, o nível de detalhe fornecido pelos negativos de placas de vidro de Merrill tem uma importante ferramenta analítica para o historiador, que deve localizar continuamente novas maneiras de explorar a moda além de seu quadro de referência imediato²⁰. Itens de moda carregados consagram a particularidade de quem os veste, mas também sugerem os itens que podem ter sido trazidos para servir de sinédoque para o lar, como o colete característico usado pela figura à direita do quadro na fotografia examinada no início deste artigo (Figura 1). Esse colete pode ser identificado como grego ao contextualizar a fotografia de Merrill com um auto cromo colorido de 1927 do projeto expansivo do filantropo francês Albert Kahn, *Les archives de la planète* (Figura 14), intitulado “Heraklion, Grécia. Um cretense com um colete trespassado e bordado azul”. Embora saibamos que mais de mil cretenses trabalharam na ferrovia Madeira-Mamoré, não há relatos de suas experiências vividas. A análise de um “meidanogileko” (colete) semelhante,

¹⁹ Observe que a digitalização do arquivo desse negativo de placa de vidro está de trás para frente.

²⁰ Minha análise desses negativos de placas de vidro empregou um método de análise lenta que não é diferente da abordagem de Ingrid Mida e Alexandra Kim em *The Dress Detective* (2015). Ele foi usado para verificar possíveis materiais e meios de produção para a moda usada por esses sujeitos anônimos e, posteriormente, foi complementado com a análise de roupas de trabalho e roupas ocupacionais e cerimoniais no Westminster *Menswear Archive*, em Londres, e no Museu Benaki, em Atenas.

datado de 1930, que está em poder do Museu Benaki em Atenas (Figura 15), revela o extenso trabalho necessário para construir uma peça que, originalmente, deveria ser usada em ocasiões especiais, mas que agora está sendo usada pelo usuário documentado na fotografia de Merrill como um traje de trabalho cotidiano. A indumentária examinada no arquivo do Museu Benaki é feita de feltro preto e decorada com a técnica de apliques chamada “terzidiko”, composta por bordados ornamentados de cordão torcido em seda azul-marinho, em que o cordão é cuidadosamente preso com pequenos pontos da mesma linha para fixar o padrão. A historiadora da moda Ioanna Papantoniou fornece uma visão geral dessa técnica, que continua a ser produzida em toda a Grécia em oficinas dedicadas chamadas “terzides”. Os mestres artesãos conhecidos como “terzis” bordam, mas também cortam e costuram esses coletes grossos de lã ou veludo, que são então feitos sob medida de acordo com as especificações individuais do usuário:

O padrão de bordado “terzidiko” é desenhado no papel na forma de uma única linha, simples ou intrincada, que a bordadeira traça com o cordão de ouro ou um cordão torcido de outro tipo, cortando-o apenas quando chega ao fim. Ele é fixado ao tecido, seguindo a torção do cordão, por uma linha que é invisível na produção final (Papantoniou, 2023, p. 228).

O fato de objetos com tipos semelhantes de ornamentação e bordados tão finos terem permanecido em coleções de museus até hoje nos lembra que esse colete é um item luxuoso, que está sendo usado na ferrovia Madeira-Mamoré em um ambiente implacável de calor e umidade extremos²¹ Podemos deduzir que o olhar fotográfico de Merrill foi atraído pelo colete por causa de seu apelo sensual, indicando exotismo e alteridade (Said, 1978). Seu olhar pode ser comparado ao do escritor estadunidense de Augustus Frederick Sherman, que documentou sistematicamente cerca de 250 imigrantes sendo processados na chegada à Ilha Ellis, em Nova York, entre 1904 e 1924, confundindo assim os estereótipos culturais ao isolar os indivíduos pela diferença exótica de sua moda²².

FIGURA 14: GEORGES CHEVALIER, HERAKLION, GRÉCIA. UM CRETENSE COM UM COLETE BORDADO AZUL E TRESPASSADO, 1927, AUTO CROMO, 9 X 12CM.

Fonte: Albert Kahn Musée departmental (A52142S) © Domínio público

²¹ Uma visita feita pela autora à ferrovia Madeira-Mamoré em 2019 confirma a natureza inóspita desse local isolado.

²² Essa leitura é sustentada pelo filme *The Greek Bar Jacket*, de 2022 : *The Making of a Dior Cruise Collection*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ymTZHspCNrk>. Última visita em 30 de abril de 2024. O filme detalha a apropriação da técnica terzidiko por Maria Grazia Chiuri para atualizar a jaqueta bar da Dior, mostrando o uso contínuo de estereótipos étnicos pela moda europeia para criar valor cultural.

FIGURA 15: COLETE CRETENSE, FEITO DE FELTRO AUSTRIACO PRETO COM BORDADO DE CORDÃO DE SEDA TRANÇADO AZUL E FORRO DE ALGODÃO, 47.5 X 40CM, FEITO POR MARIETTA PALLIS PELO ALFAIATE EMMANUEL BALADINOS, DE CHANIA, CRETA, EM 1930.

Fonte: (EE_3512) © Museu Benaki, Athenas.

No entanto, há limitações claras na categorização da nacionalidade do usuário da fotografia de Merrill com base apenas em sua vestimenta, já que as fontes escritas apontam para as trocas globais de moda que claramente ocorreram nessa fronteira de mercadorias. O engenheiro estadunidense Martin Cooley descreveu a economia local de roupas que circulavam pelo campo:

Assim que um homem morria no acampamento ou no hospital, suas roupas, dinheiro e tudo o mais de valor era empacotado e enviado a mim pelo médico responsável, com um memorando e uma lista dos artigos contidos nele, para disposição. Com um estenógrafo ou escriturário como testemunha, verificávamos cuidadosamente os pacotes à medida que chegavam e descartávamos o conteúdo de várias maneiras. Em geral, vendíamos as roupas em bom estado para outros funcionários e preparávamos um pacote lacrado contendo dinheiro, joias ou outros artigos de valor, ou o que achávamos que seria interessante para sua família (Cooley, 1914).

O colete, portanto, suscita várias questões para o historiador, centradas no método de Hartman de ‘fabulação crítica’, que trabalha para desestabilizar a autoridade dos relatos históricos existentes e “imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito” (Hartman, 2008, p. 11). Será que o item pertence mesmo à pessoa que o usa ou ele o comprou de segunda mão enquanto estava na Amazônia, de acordo com as condições descritas por Cooley? Se ele pertence ao usuário, então por que levar um item tão luxuoso para a selva em primeiro lugar? Será que o colete marca uma conexão especial com o lar ou o usuário esperava que houvesse certas ocasiões de lazer em que ele pudesse ser usado? Será que os sinais de desgaste do colete, claramente documentados pela nitidez e clareza das reportagens de Merrill, sugerem que esse era um item destinado ao uso ocasional, mas que, desde então, foi adaptado para o uso diário devido à necessidade do local remoto? A ferrovia ainda estava a mais de 885 km da principal cidade amazônica, Manaus, o que certamente limitava as possibilidades de compra de novos itens de vestuário. Talvez o item já estivesse desgastado e rasgado antes de chegar à Amazônia, e essa foi parte da razão pela qual o usuário o trouxe para ser usado como traje de trabalho diário, sugerindo uma falta de preparo do usuário? Como o colete era lavado e mantido na selva, se é que era mantido? Será que o sujeito o usava apenas com o propósito de ser fotografado, indicando um claro desejo de se apresentar e de se vestir diante do olhar do fotógrafo, ou estava sendo usado para o trabalho? Em última análise, esse processo de questionamento crítico incentiva o historiador a deliberar, o que se opõe à ênfase na velocidade e na aceleração que sustentou a construção apressada da ferrovia Madeira-Mamoré. Embora seja impossível saber as condições exatas de por que e por quem esse item da moda foi usado no local remoto, ele fornece um traço tangível de como os indivíduos transitórios moldaram o espaço na selva,

oferecendo uma lente para as experiências vividas pelos trabalhadores da Maioria Global em face de uma considerável escassez de informações registradas sobre eles.

Considerações finais

Este artigo mostrou que os negativos de placas de vidro remanescentes de Merrill, que documentam a força de trabalho desvalorizada da Maioria Global que construiu a ferrovia Madeira-Mamoré, podem ser usados para começar a construir a narrativa impossível sobre a qual Hartman escreve. Isso demonstrou que as roupas podem oferecer um fio narrativo para especular sobre a vida de usuários anônimos na ausência de relatos biográficos. No entanto, há uma tensão entre as tendências individuais do retrato e os protocolos repressivos da fotografia etnográfica, que permeia o olhar de Merrill. Ao considerar seu uso como fonte de material para repensar as dependências assimétricas de poder e agência na ferrovia Madeira-Mamoré, também é preciso refletir sobre as diferentes experiências de tempo da perspectiva do espectador (que pode se demorar nessas imagens sedutoras, levando o tempo que quiser), do fotógrafo (que era reembolsado por seu tempo e podia passear livremente, experimentando diferentes ângulos de câmera e os longos tempos de exposição de sua câmera e tripé) e, finalmente, dos sujeitos (que não eram remunerados por seu tempo, mas estavam, na verdade, perdendo tempo, já que essas fotografias provavelmente foram tiradas em seu intervalo ou no final de um turno). Embora os retratos de Merrill estimulem o espectador a se demorar, há um privilégio nessa demora e uma desigualdade no próprio ato de como interpretamos essas fotografias cem anos depois: se os sujeitos fotografados se demorassem demais enquanto trabalhavam, é certo que seriam acusados de fingimento.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer às seguintes pessoas por terem sido tão generosas com seu tempo, oferecendo estímulo intelectual e ajuda prática em minha pesquisa: Suzana Avelar, Beatrice Behlen, Cally Blackman, Maria Claudia Bonadio, Isabella Coraça, Serkan Delice, Maria do Carmo Teixeira Rainho, Virginia Rounding, Caroline Evans, Fernando Hage, Alistair O'Neill, Talita de Lira, Xenia Politou, Rosangela Rennó, Danielle Sprecher, Mari Stockler, Maria Cristina Volpi. Também gostaria de agradecer aos revisores anônimos por seus comentários atenciosos sobre as versões anteriores.

Revisor do texto: Felipe Goebel – goebel.felipeb@gmail.com

O século do uniforme: espartilho, padronização e individualização do corpo feminino

The century of the uniform: corset, standardization and individualization of the female body

Priscila Nina¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6288-8904>

[resumo] O espartilho foi objeto de uma nova experiência feminina, vinculada à modernidade. Entre o final do século XIX e início do século XX, o espartilho circulava no corpo de mulheres, era exibido em lojas, vitrines e ateliês de costura, divulgado em anúncios publicitários e revistas ilustradas. Neste período, a proliferação dos discursos sobre a moda e as mudanças periódicas no vestuário tiveram forte apelo entre as mulheres. Ao mesmo tempo, a produção em massa de espartilhos alterou as relações entre clientes e vendedoras e transformou as experiências de consumo. Assim, a partir da análise deste objeto, discutiremos temas relacionados à padronização do corpo feminino, à pseudoindividualização, à intimidade e às tensões entre indivíduo e sociedade de massas.

[palavras-chave] **Espartilho. Cultura material. Gênero. Corpo. História do Brasil.**

[abstract] The corset was an object of a new feminine experience that is related to modernity. Between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, the corset circulated in women's bodies, was displayed in stores and shop windows, and was advertised in illustrated magazines. The proliferation of discourses about fashion and periodic changes in clothing had a strong appeal among women. At the same time, the mass production of corsets altered relationships between customers and saleswomen and transformed consumer experiences. Thus, based on the analysis of the corset, we will discuss topics related to the standardization of the female body, pseudo-individualization, intimacy, and tensions between the individual and mass society.

[keywords] **Corset. Material Culture. Genre. Body. History of Brazil.**

Recebido em: 06-11-2023

Aprovado em: 11-03-2024

¹ Pós-doutora pelo Museu Paulista da USP, doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) – bolsa Fapesp (Processo no 2016/24145-6); mestre em Artes pela King's College London (Universidade de Londres). Desenvolve pesquisa nas áreas de cultura material, gênero, corpo e moda.

Introdução

“O século do uniforme” é o título de um artigo publicado pela cronista Isabel de Palencia na Revista da Semana, em janeiro de 1928. Para Palencia,

Ha muitas pessôas que não dão ao vestuario a importancia que lhe é devida como reflexo dos costumes e do sentimento da sua época; [...] não só no que se refere ao gosto esthetico e á moral como quanto ao conhecimento das forças e possibilidades do individuo. Nas modas antigas encontramos provas hoje do que foi o passado [...] sem a reivindicação dos direitos femininos, conseguida em alguns países e em via de ser conseguida em outros, talvez vestissemos ainda o rígido espartilho [...] se não houvesse forçado a entrada nas aulas universitarias e aprendido os principios elementares da hygiene, é possível que continuássemos a recolher com a cauda todo o pó da rua (Palencia, 1928).

Palencia relaciona as mudanças no vestuário com as transformações nos valores estéticos e morais de uma época, com ênfase no papel e nas possibilidades dos indivíduos. Para ela, o “rígido espartilho” seria expressão “da escravidão em que vivia a mulher”, e a luta pelos direitos femininos teria sido fundamental para a adoção de roupas íntimas mais cômodas. Apesar de reconhecer os avanços do mundo moderno, expressos no próprio vestuário feminino, a cronista chama atenção para “um perigo terrível”:

O perigo a que me refiro é o da uniformidade. Poderá haver algo de mais deprimente, de mais contrario às aspirações de toda a pessôa que raciocina do que vêr-se obrigada a imitar, cégamente, não só o genero de vida, mas até o aspecto dos outros mortaes? [...] O individuo vê-se absorvido pela collectividade e, se até aqui se respeitou o mais intimo e pessoal de cada sêr, ou sejam o seu gosto e a sua apparencia, é de temer que, á medida que caminhamos, também nisso sejamos obrigados a claudicar (Palencia, 1928).

Para ela, a imitação e a uniformidade seriam os grandes riscos dos tempos modernos, uma ameaça àquilo que cada um tem de mais íntimo: suas aspirações, seu gosto e sua aparência. Assim, a cronista contrapõe uma coletividade padronizada, que se manifesta na crescente adoção dos uniformes (Figura 1), à intimidade centrada na imagem pessoal e singular.

FIGURA 1 – FOTOGRAFIAS DE MULHERES EM UNIFORMES ILUSTRAM O TEXTO DE ISABEL DE PALENCIA



Fonte: *Revista da Semana*, n. 5, 21 jan. 1928.

Não era a primeira vez que o avanço da modernização era percebido pelos contemporâneos a partir das preocupações em relação à intimidade, à moda e ao corpo feminino. Em 1898, Baroneza Staffe, em uma crônica publicada na revista *A Estação*, temia a perda de um “grao de intimidade” imposta pela aceleração da vida moderna:

Os novos hábitos de vida que contrahimos nos fizeram perder, como tantas outras graças que possuíam nossos avôs, a arte um pouco difficil da conversação. [...] para conversar no mundo, é preciso um gráo de intimidade que já não conhecemos. [...] Ninguém falla a seu visinho pois que todos se desconhecem uns aos outros. [...] São tantas as preocupações que tomam o tempo a uma pessoa que é impossível inteiramente uma longa demora em uma casa. Além disso a bicycletta veio quebrar de vez essa possibilidade de reuniões prolongadas. E quem o acreditaria? Os jornaes, os innumeraveis jornaes são talvez os verdadeiros, os únicos destruidores da conversação. Outr’ora havia em cada cidade, mesmo em Paris, algumas pessoas somente, bem informadas de tudo, graças a sua posição social (Staffe, 1898, p. 49).

Para Staffe, o anonimato da vida urbana, a velocidade da bicicleta e a relativa democratização do acesso a jornais teriam destruído as possibilidades de uma conversação

prolongada, impondo outro ritmo ao deslocamento e oferecendo fontes de informação que, “outr’ora”, eram privilégio de uns poucos esclarecidos.

A ansiedade e as expectativas em torno das mudanças da moda, do ritmo cotidiano, da emancipação feminina e dos novos estímulos urbanos se expressavam nas páginas das revistas ilustradas de maneiras diversas, indicando as dificuldades dos indivíduos em assimilar essas transformações. Como explica Nicolau Sevcenko sobre o acelerado desenvolvimento urbano paulista, foi “em torno de 1919-1920 que [...] a imprensa suscita e repercute, ao mesmo tempo, a imagem de São Paulo como uma das grandes metrópoles do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento e potencialidades incalculáveis de progressão futura” (Sevcenko, 2009, p. 36-37).

As metrópoles emergentes eram “um fenômeno surpreendente para todos, tanto espacialmente, por sua escala e heterogeneidade, quanto temporalmente, tão absoluta era a sua ruptura com o passado recente” (Sevcenko, 2009, p. 40). No caso brasileiro,

Afora uma inexpressiva minoria que desfrutava o raro privilégio das viagens internacionais, a maciça maioria da população ignorava por completo a experiência de viver numa metrópole, até o momento em que foi inadvertidamente envolvida numa. Tanto a forma histórica da metrópole quanto as moderníssimas tecnologias implicadas nela para transporte, comunicações, produção, consumo e lazer, a experiência mesma de assumir uma existência coletiva inconsciente, como “massa urbana”, imposta por essas tecnologias, se abateram como uma circunstância imprevista para os contingentes engolfados na metropolização de São Paulo. Todas essas condições se impuseram mais rápido do que eles pudessem assimilar, sob uma irresistível pressão internacional, tão vasta para ser compreendida, quanto mínima fora a possibilidade de transmissão de novas atitudes no curto espaço de cerca de duas gerações (Sevcenko, 2009, p. 40).

A modernização acelerada que culminou no desenvolvimento das metrópoles implicou a desestabilização de sistemas de crenças e modos de vida tradicionais, lançando homens e mulheres ao desconhecido². Esse desconhecimento não envolveu apenas o mundo público, das ruas, do cinema e dos parques, mas também conformou a descoberta daquilo de “mais íntimo e pessoal de cada ser” (Revista da Semana, 1928).

Nesse contexto, desde o final do século XIX, o uso do espartilho rendia discussões acaloradas e artigos contundentes na imprensa brasileira e internacional³. A polêmica entre

² Sobre o processo de modernização, ver: SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p 115-148. Sobre As ambiguidades, contradições e peculiaridades da modernidade brasileira, ver: SCHWARCZ, Lília Moritz. População e sociedade. In: _____ (org.). A Abertura para o Mundo: 1889-1930. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a. v. III, p. 35-83; CARVALHO, José Murilo de. Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; CHALHOUB, Sidney. Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.

³ Este artigo tem como foco o uso e difusão do espartilho para o público feminino. Entretanto, existiam modelos de espartilhos para o público infantil (meninas e adolescentes) e masculino (voltados para correção de problemas de postura ou de saúde).

aqueles que defendiam a peça e os que argumentavam por sua abolição se insere no contexto das transformações dos hábitos cotidianos e da vida urbana. O debate em torno do uso do espartilho, a reprodução de imagens de mulheres com *lingerie*, a diversificação dos modelos de roupas íntimas, a criação de diferentes tamanhos e a especialização das roupas (para prática esportiva, para passeio, para casa, etc.) provocaram novas percepções e apreensões relacionadas ao corpo e ao lugar do indivíduo em uma sociedade cada vez mais complexa.

Ao mesmo tempo que a proliferação dos discursos sobre moda e as mudanças periódicas no vestuário tiveram forte apelo entre as mulheres, a produção em larga escala transformou a experiência e as possibilidades de compra, tanto para as consumidoras quanto para as vendedoras de lojas do setor. Esse processo também contribuiu para exacerbar as diferenciações étnicas e de classe.

Neste artigo, discutiremos temas relativos às tensões entre indivíduo e sociedade de massas na construção da noção de intimidade burguesa e ao surgimento de novas possibilidades de compreensão sobre o corpo da mulher, com foco no uso do espartilho. Como veremos, o espartilho foi um dos primeiros itens no vestuário a ser produzido em tamanhos e, com isso, incentivou as mulheres a identificar supostos padrões e incorporar as tipologias corporais como um elemento constituinte da sua subjetividade.

Do ponto de vista documental, circunscrevemos os materiais analisados às principais revistas ilustradas brasileiras em circulação entre 1889 e 1929⁴, que incluem ilustrações, anúncios publicitários, colunas de moda, artigos médicos, etc. Nesse levantamento, realizamos uma pesquisa por palavras-chave e selecionamos as ocorrências relacionadas ao uso espartilho. Também investigamos fotografias de época, pinturas e gravuras brasileiras e europeias.

Trata-se de uma documentação bastante heterogênea, na qual os discursos sobre o espartilho são apresentados de formas diversas. Por conseguinte, no que se refere à análise das fontes, fez-se necessário determinar onde e como os objetos eram representados. Durante a pesquisa, estivemos atentas tanto à forma quanto ao conteúdo, buscando os pontos mais pertinentes da informação material, visual e textual – ou seja, suas implicações em relação aos atributos associados à mulher, incluindo as descrições e características do espartilho, as preocupações em torno do corpo e as percepções sobre a modernidade.

No que se refere aos pressupostos teóricos, compreendemos as relações entre corpo, espartilho e modernidade na perspectiva da cultura material. Pioneiramente, no Brasil, Ulpiano Bezerra de Meneses identifica a materialidade como vetor da vida social (Meneses, 1980). Em seu texto *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual*, Meneses destaca a importância da cultura material para o historiador, que deve ter em mente que seu objetivo é a compreensão de aspectos da sociedade em sua transformação (Meneses, 2003). Para isso, é preciso formular problemas históricos a serem encaminhados a partir da análise das fontes. Segundo ele, é

⁴ Dentre as quais ressaltamos: *A Estação* (1880-1904), *A Revista da Semana* (1900-1958), *O Malho* (1902-1954), *Fon-Fon* (1907-1958), *Careta* (1908-1960), *A Cigarra* (1914-1956), *Jornal das Moças* (1914-1961), *Revista Feminina* (1914-1936) e *A Vida Doméstica* (1920-1963).

o problema histórico que deve orientar a pesquisa, e não a natureza da fonte; assim, a cultura material é uma das plataformas de observação de uma sociedade. É a partir desse balizamento teórico que buscamos compreender como as interações entre corpo e espartilho, em um mundo burguês em formação, delimitaram a dinâmica e a experiência da intimidade feminina.

O corpo diferenciado

Desde meados do século XIX, os bons modos ditavam que “Uma senhora de boa sociedade salvo estando doente não se apresenta nunca sem o espartilho” (A Estação, 1889). De modo categórico, as leitoras da revista *A Estação* eram aconselhadas a usar o espartilho em todas as ocasiões sociais e encorajadas a considerá-lo uma adjunção necessária ao corpo. Assim, o uso do espartilho comportava uma zona de fronteira entre a experiência pública e as expectativas privadas.

A delicadeza e a ornamentação dos materiais externos (apesar da existência de modelos mais simples e pouco adornados) e o modo como modelava o corpo indicam que o espartilho era uma vestimenta notavelmente pública. A peça em si não deveria ser vista por ninguém, exceto nas situações mais privadas, mas sua ação no corpo deveria ser percebida publicamente, servindo mais ao olhar externo do que ao deleite da própria usuária, que sentia (na pele) os efeitos do espartilho e construía sua consciência corporal em torno dele.

Desse modo, a rigidez interna do espartilho conduzia a mulher a uma percepção tátil e interiorizada de rigor e firmeza, contribuindo para a construção de uma consciência de si pautada pela fixidez. Já a atração visual do espartilho era orientada para uma percepção externa, direcionada ao olhar de outrem. Por isso, podemos afirmar que o espartilho se relaciona tanto com a privacidade da usuária quanto com sua persona pública, isto é, com a imagem relacional que ela deseja construir. Em outras palavras, ele adequa o corpo feminino ao convívio social e, ao mesmo tempo, molda as expectativas e percepções de si.

Essa dupla atuação do espartilho teve implicações também para uma articulação, típica de uma sociedade de massas em formação, entre a padronização de comportamentos e valores (necessária para a produção industrial em escala) e a ideia de individualização (imprescindível para que o gosto padronizado apareça sob medida para cada corpo).

Em uma gravura da série “Emotions Parisiennes” (Figura 2), de Honoré Daumier, um homem observa uma vitrine com quatro espartilhos em diferentes modelos e tamanhos. Ele comenta consigo mesmo: “Quão único! Eu tive quatro silhuetas, exatamente como essas na minha vida; Fifine foi a primeira! Cocotte, aquela aproveitadora da Cocotte! A grande Mimi, e minha esposa ali no canto” (Daumier, 1840)⁵. Os espartilhos expostos em “corpos invisíveis” servem, na cena da gravura, para que o sujeito identifique suas amantes a partir das silhuetas projetadas.

⁵ Tradução nossa para: “C’est unique! j’ai pris quatre tailles, juste comme celles là dans ma vie; Fifine ma première! Cocotte, cette geuse de Cocotte! la grande Mimi, et mon épouse là haut dans le coin.”

FIGURA 2 - *C'EST UNIQUE! J'AI PRIS QUATRE TAILLES...*, DA SÉRIE "ÉMOTIONS PARISIENNES",
PUBLICADA EM *LE CHARIVARI*, 1840 (LITOGRAFIA COLORIDA, HONORÉ DAUMIER)



Fonte: Metropolitan Museum of Art (NY).

Na gravura, o espartilho aparece como um substituto do corpo feminino, que Daumier relaciona a corpos particulares, que expressariam os defeitos e as idiossincrasias das mulheres da vida do transeunte (Steele, 2011, p. 46). Quando observamos a diversificação dos modelos e dos tamanhos de espartilhos, verificada desde o final do século XIX, percebemos que a ideia de diferenciação (de modelos distintos para corpos e gostos femininos diversos) competia com a noção de padronização. Ao mesmo tempo que o uso do espartilho se apresentou como um impulso para a homogeneização da silhueta, também respondeu ao crescente apelo para a individualização do consumo.

Surgem espartilhos “próprio[s] para sport”, para o “período da maternidade”, “colletes por medida” (O Malho, 1908), modelos Sylphide, Eflatéa, Faustine, Lydia, Clymène, Lutecia, Traviada (O Malho, 1911). A categorização e a diversificação do espartilho correspondiam à identificação e à classificação dos corpos e “tipos” femininos: “mocinhas”, “senhoras

maduras”, “senhoras robustas”, “magras e esbeltas”, de “proporções regulares”, “pessoas de proporções medianas”, “pessoas corpulentas” (Figura 3). Com as variações de tecidos, cores, preços e modelos, a atenção às medições e ao encaixe do espartilho no corpo se tornava um dos mais importantes aspectos do ramo da espartilharia.

FIGURA 3 - CATEGORIZAÇÃO DO ESPARTILHO SEGUNDO PADRÕES FÍSICOS

Revista da semana.



Jornal das Famílias

N.º	Modas, Costumes e bordados, A vida no Lar, Receitas e Conselhos práticos, Economia	9
67	Domestica, Hygiene de Belleza, Alimentação	12
		1916

Os novos espartilhos



Espartilho para meninas.

dical se operou nas linhas dos actuaes espartilhos.
E parece que estes e os vestidos se combinaram para attenderem um tanto mais aos conselhos dos hygienistas.
O actual pode-se dividir em tres categorias: preventivo, regulador e correctivo. Na primeira devem ser postos os das meninas porque lhes permite toda a liberdade em se desenvolverem, dando-lhe um bom estado completo, obstando a uma gordura precoce que mais tar-

de tanto custa a reduzir. Em geral, não o deviam usara ntes dos 14 ou 15 annos. Em todo o caso, se ha tendencia para engordar, ou se o crescimento é fóra do normal, e se se apresenta magra, fraca, ou se se curva, é então p.udente usar espartilho.
E assim, ao attingir os 18 ou 19 annos, está desenvolvida de todo, e até á idade madura, o papel do



Espartilho para senhorinha magra e esbelta.

espartilho é o de regulador.
O correctivo serve para a senhora que perder as fórmias por desleixo ou porque se serviu sempre d'um mau espartilho. Este deve ter as barbas fortes, o que auxilia a redução dos tecidos superfluos, o estomago não fica comprimido nem as ancas, e não constringe, porque em certos pontos tem elastico o que permite a facilidade de movimentos.
E recommenda-se que o ataquem na frente, para diminuir o abdomen.



Espartilho para pessoa de regulares proporções.



O novo espartilho para senhoras robustas.

Fonte: Revista da Semana, n. 44, 9 dez. 1916.

Sob a influência de argumentos científicas, os fabricantes de espartilho expandiram suas estratégias de *marketing*, com foco no caimento e na modelagem da peça. Essa ligação do espartilho com a ciência existe desde o século XIX, quando argumentos médicos começaram a ser usados para promover ou banir o uso do espartilho⁶. No início do século XX, os modelos *devant-droit* ou em “S” exigiam, na maior parte dos casos, ajustes específicos para cada corpo. Como resultado, nos Estados Unidos, as lojas passaram a acrescentar provedores às suas instalações.

Em 1925, Bertha A. Strickler, da norte-americana Modart Corset Company, publicou *Os princípios científicos do ajuste do espartilho*, em que afirmava que as mudanças na produção do espartilho exigiam um novo nível de especialização e de treinamento por parte de fabricantes, costureiras e vendedoras (Fields, 2007, p. 63). Para ela, a prática de comprar espartilhos sem a necessidade de experimentá-los ou ajustá-los era mais comum quando os modelos eram mais curtos e tinham como principal propósito a compressão da cintura. Com o surgimento dos espartilhos mais longos, que seriam “cientificamente desenvolvidos”, os ajustes e o caimento passariam a seguir padrões igualmente “científicos”⁷.

A percepção do uso do espartilho como uma ciência se amparava nas crenças e no conhecimento das práticas da gestão científica. Para Fields, ao adotar ideologias científicas (interessadas nas medições, nas classificações do corpo, na criação de tamanhos, etc.), os fabricantes transformaram as experiências de vendedoras e consumidoras, o modo como compravam, vendiam e vestiam seus espartilhos. Assim, “os corpos das mulheres foram literalmente um veículo de disseminação da ideologia da gestão científica do comércio ao lar” (Fields, 2007, p. 64)⁸.

Nesse contexto, a intimidade, amparada pelo uso do espartilho, conectava-se a esse discurso, na medida em que uma infinidade de informações e procedimentos técnicos eram disseminados pelas revistas ilustradas e pelos fabricantes de espartilho, lançando sobre as consumidoras a responsabilidade pelo uso supostamente correto da peça, pela identificação do “seu padrão” corporal. Despontava, então, uma fresta por onde a ideologia operava na esfera íntima, transformando parâmetros e orientações generalizadas em uma suposta decisão pessoal – para a “sua saúde” e o bem-estar individual.

Nos Estados Unidos, fabricantes de espartilhos passaram a patrocinar ou a desenvolver cursos sobre as práticas de ajuste científico. Os cursos frequentemente abordavam temas relacionados à saúde da mulher e enfatizavam a importância do conhecimento médico para a produção e a venda de espartilhos. Em 1921, a International School of Scientific Corsetry incluía em seu currículo aulas de anatomia, medição, publicidade e varejo (Fields, 2007, p. 64). A ideia de que o espartilho deveria se adequar ao corpo, e de que o próprio corpo feminino deveria ser investigado e compreendido em suas particularidades, era expressão da crescente

⁶ Cf.: *A Estação*, n. 1, jan. 1896; *Revista da Semana*, n. 366, 19 maio 1907; *Revista da Semana*, n. 403, 2 fev. 1908; *Careta*, n. 260, maio 1913; *Fon-Fon*, n. 3, jan. 1911.

⁷ Essa “cientificidade” se relacionava às práticas de medição e estudo anatômico do corpo. O espartilho, nesse sentido, deveria melhor se adaptar ao tamanho do quadril, das coxas e da cintura de cada mulher.

⁸ Tradução nossa para: “women’s bodies were literally the vehicle for shifting scientific management ideologies from the workplace to the marketplace and the home”.

importância dada ao indivíduo e à noção de intimidade, que incluía o cuidado com a saúde e a adesão aos princípios médicos⁹.

FIGURA 4 – AS VARIEDADES DE COLETES E SUAS DENOMINAÇÕES

ULTIMAS CREAÇÕES
DE
M. me Garnier
COLLETES DEVANT-DROIT - MODELO 1907

Os mais bellos, elegantes e graciosos colletes do mundo!
Os unicos colletes preferidos pelas elegantes de todos os paizes.
Importação privilegiada para todo o Brazil, do conhecido estabelecimento de **FAZENDAS PRETAS.**

76 RUA URUGUAYANA 76

Tabella especial de preços

Ivette , interessante collete para <i>demoiselles</i> , com duas ligas a.....	20\$000
Fidèle , magnifica cintura em ruban de cores, com duas ligas.....	20\$000
Marquis , colleta sem rival, em coutil asselinado com duas ligas.....	22\$000
Talisman , gracioso collete de una suavidade extrema, com quatro ligas..	45\$000
Aiglon , vaporoso collete em broderie inglesa, com 4 ligas de seda.....	50\$000
Maria Antoinette , ideal collete, o <i>non plus ultra</i> do chic, com quatro ligas de seda.....	60\$000
Seduisant , delicadissimo collete, que acaba de obter o 1° premio na exposiçao de Milão.....	70\$000
Rosemonde , elegantissimo collete de seda pompadour, com quatro ligas..	100\$000

Os maravilhosos colletes de MME. GARNIER realizam hoje no mundo inteiro o— ideal dos colletes. Elles satisfazem completamente a todos os desejos do «eterno feminino». Confeccionados exactamente conforme os principios de uma anatomia severa, os colletes de MME. GARNIER educam e modificam o corpo das senhoras, pondo em relevo as suas belezas naturaes. Empregadas especiaes para provas a domicilio.

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 242, 1907.

Fabricantes, vendedoras e consumidoras deveriam, portanto, desenvolver conhecimentos sobre o corpo, sempre amparadas pela ciência. As vendedoras eram instruídas a ajudar suas clientes na seleção de produtos, já que “o pior erro possível era vender a uma mulher um espartilho que não fosse feito para seu tipo físico” (Fields, 2007, p. 65)¹⁰. No Brasil, as propagandas de espartilhos passaram a divulgar uma maior variedade de modelos desde os anos 1900. Em 1907, Mme. Garnier (Figura 4) adotava nomes de mulheres ou palavras que envolviam algum tipo de desejo erótico (como talismã ou sedução) para divulgar suas variedades de coletes. Na década de 1910, verificamos uma explosão dos modelos de

⁹ Sobre o disciplinamento dos corpos e do (auto) controle em torno do sujeito, de seus desejos e condutas, cf.: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 91-125.

¹⁰ Tradução nossa para: “It is the worst possible mistake to sell a woman a corset that is not designed for her figure”.

espartilhos (e, em menor grau, de cintas e *soutien-gorges*) a partir da multiplicação de lojas e fabricantes, além do aumento da importação de espartilhos norte-americanos, em especial das empresas Royal Worcester Corset Company e Bon Ton.

O corpo precificado

Nos anúncios publicitários, os preços dos espartilhos passaram a ser mais amplamente divulgados na primeira década do século XX e a diversidade de modelos acompanhava a variedade de valores, que, em geral, oscilavam entre 20\$000 e 150\$000, dependendo do tipo de tecido, do formato e do fabricante. Os importados eram, em sua maioria, mais baratos que os nacionais, provavelmente porque a produção em larga escala norte-americana reduzia o custo do produto final. Os novos *soutien-gorges*¹¹ eram anunciados com os espartilhos, e os valores variavam de 6\$000 a 55\$000. É possível que o custo reduzido dessas peças tenha colaborado para sua difusão, especialmente no final da década de 1910 e nos anos 1920.

Apesar dos inúmeros problemas presentes nos centros urbanos (moradias precárias, falta de atendimento médico, valor elevado dos bens de consumo, analfabetismo, etc.), que atingiam uma grande parcela da população, as novas ofertas de trabalho ampliavam as possibilidades de consumo feminino. No caso do espartilho, os custos de produtos bem-acabados e de marcas qualificadas, como aqueles anunciados nas páginas das revistas, poderiam ser bastante altos, mas, além da grande variedade de preços e produtos, existia um mercado de imitações (como evidenciado pelo número de anúncios que chamavam atenção para as contrafações), cujos valores seriam, muito provavelmente, mais acessíveis¹².

A partir de dados presentes em um jornal operário, Besse estima que, em 1925, um pequeno comerciante típico tinha um lucro mensal de 350\$000 e gastava 129\$000 com as despesas básicas (aluguel, alimentação, energia elétrica, etc.)¹³. Ele, portanto, teria dificuldades para cobrir os custos de educação dos filhos, assistência médica, diversão e artigos de consumo, e o adicional de sua esposa ou filha solteira, de aproximadamente 250\$000, seria de grande ajuda (Besse, 1999, p. 144). O ganho salarial feminino significaria, então, não apenas que a mulher poderia auxiliar nas despesas da casa, como também que suas possibilidades de consumo aumentariam.

Ainda que as médias salariais tenham variado muito do início do século XX até os anos 1920, é possível estimar que uma mulher de classe média que comprasse um espartilho das marcas anunciadas nas revistas gastasse em torno de 8% de seu salário. Havia

¹¹De acordo com Jane Farrell-Beck e Collen Gau, nos Estados Unidos, diversas companhias produziam um tipo de “sustentador de seios” desde os anos 1860, mas, até o início do século XX, apenas um número muito pequeno de mulheres havia adotado a peça, restrita principalmente às reformistas e feministas da época. A partir de 1910, o novo produto tornou-se um negócio em expansão no ramo da lingerie, especialmente no contexto norte-americano. Compostos por uma faixa em torno dos seios, com ou sem barbatanas, e alças apoiadas nos ombros, os chamados *soutien-gorge* eram simples e de mais fácil manutenção se comparados aos espartilhos. Cf. FARRELL-BECK, Jane; GAU, Collen. *Uplift: The Bra in America*. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 2002, p. 4.

¹²Cf. *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 6, mar. 1895, p. 34; *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 12, jun. 1908.

¹³Sobre o custo de vida em São Paulo na década de 1920, ver também: LOBATO, Nathalia. *Estylo chic a preços módicos? Gostos e públicos da loja Mappin Stores em São Paulo, 1913-1920*. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, especialmente Capítulo 3.

também as pequenas costureiras, que poderiam vender espartilhos por preços mais acessíveis, além das grandes lojas de departamento, que organizavam saldos sazonais (Bonadio, 2007). Nessas ocasiões, os preços dos produtos poderiam cair de maneira significativa.

FIGURA 5 - "MODELO LUIZ XV"



MODELO LUIZ XV

Os colletes deste modelo são os melhores em ELEGÂNCIA SOLIDEZ e
PREÇOS RASOAVEIS

Mme. Agner Scherer Gonçalves
145 RUA DO OUVIDOR 145
Único estabelecimento onde se encontram
colletes de todos os modelos:
Collete erect ferm devant droit com ligas... 24\$000
BOA OCCASIÃO!
Na casa matriz continúa a liquidação de
colletes, com legittimas batelias desde 5\$, a
15\$000.
VER PARA ORER
Rua Senador Dantas 55-B

Fonte: *Revista da Semana*, n. 136, 21 dez. 1902.

Em 1902, “colletes com legítimas baleias” (Figura 5) em liquidação eram anunciados por 5\$000 a 15\$000. Modelos importados chegaram a custar 18\$000 em 1912. Em 16 de setembro de 1916, *colletes* que custavam 20\$000 passaram a custar 12\$500. Em 1917, a Casa Sloper divulgou um modelo de *collete* “apropriado para mocinhas de 12 a 16 anos” por “apenas” 14\$000. Com as promoções, não apenas o acesso aos produtos aumentava, como também crescia a própria circulação das mulheres das camadas populares no espaço físico das lojas, ampliando, assim, o contato com a peça, que poderia ser manipulada, examinada e, eventualmente, copiada – muitas mulheres trabalhavam como costureiras ou sabiam costurar, o que significa que também poderiam confeccionar seus próprios espartilhos e sutiãs. Como afirma Bonadio, nas primeiras décadas do século XX,

a aparência feminina ganha maior visibilidade, impulsionando a difusão da cultura da beleza e conferindo à moda caráter primordial, pois é por intermédio da roupa e dos acessórios que as mulheres das elites procurarão marcar sua posição na sociedade e distinguir-se das demais, uma vez que na cidade o acesso ao gosto é público, seja pelas vitrines das lojas, ou pela seção de Marinette [colunista da *Revista Feminina*], que deixava a moda e o bom gosto ao alcance de todas (Bonadio, 2007, p. 45).

Ao mesmo tempo que a necessidade de distinção impulsionava o uso de roupas e acessórios específicos, a difusão de informações sobre novos padrões de beleza tornava-se mais ampla¹⁴. Nesse contexto, se pensarmos que grande parte da população ainda era analfabeta, podemos inferir que a circulação no espaço público e a crescente participação feminina no mercado de trabalho foram fatores importantes¹⁵. De acordo com Susan Besse,

na década de 1910, as mulheres de classe média e até de classe alta urbanas estavam cada vez mais participando, juntamente com as mulheres pobres, da mão de obra assalariada. Isso era resultado de uma associação de fatores: (1) a passagem gradativa da produção doméstica para o mercado e o conseqüente declínio do valor econômico do trabalho doméstico das mulheres; (2) a situação econômica precária da crescente classe média urbana, esmagada pelas altas taxas de inflação e pela pressão para consumir os produtos e serviços da economia de mercado que se expandia rapidamente; (3) a procura cada vez maior por funcionárias no setor de serviços; e (4) a adoção pelas próprias mulheres do valor burguês do trabalho, o que promovia seu desejo de maior autossuficiência econômica e realização profissional (Besse, 1999, p. 143)

¹⁴ Sobre os padrões de beleza e o processo de modernização no Brasil, ver: SANT’ANNA, Denise. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

¹⁵ Sobre o significativo crescimento da presença feminina no espaço público nos anos 1920 e o papel central da moda nesse processo, ver: SCHPUN, Mônica Raisa. *Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Boitempo, 1999.

Dessa forma, a demanda por mão de obra, as dificuldades econômicas e a difusão dos valores burgueses foram decisivas para a ampliação da presença das mulheres em novos setores do mercado. Contudo, permanecia a noção de que a força feminina de trabalho era apenas extensão e complemento de seus papéis domésticos. No caso das mulheres pobres, as escolhas eram ainda mais limitadas e pouco atraentes. Além de trabalharem nos serviços domésticos, como cuidadoras dos filhos das classes média e alta, faxineiras e cozinheiras, elas ganhavam seu sustento como costureiras, trabalhando em casa, em pequenas confecções ou em fábricas (Besse, 1999, p. 157).

No Brasil, em 1872, o número de costureiras já ultrapassava a marca dos 500 mil¹⁶. A participação feminina na indústria têxtil, em especial no setor de vestuário, aumentou de 219 operárias, em 1872, para 331.115, em 1920. Nesse mesmo ano, mais de 3.500 mulheres trabalhavam na área de comunicações e 293.544 trabalhavam como empregadas domésticas¹⁷.

É provável que as mulheres das elites e das classes médias altas tivessem mais condições de atualizar seus modelos de *lingerie* de acordo com as mudanças da moda, enquanto as demais teriam apenas um ou dois modelos, que usavam durante um longo período. Desse modo, apesar de o consumo de espartilhos e sutiãs estar disponível para mulheres de classes diferentes (e até antagônicas), tratava-se, evidentemente, de um consumo desigual. Os produtos acessíveis às mulheres pobres eram de qualidade inferior e mais sujeitos ao desgaste, por isso o uso de espartilhos era mais comum em ocasiões especiais, como nas idas às missas de domingo, festas de casamento, ou até mesmo ao estúdio fotográfico.

De modo similar, o acesso a informações sobre as novas práticas corporais também era marcado pela desigualdade. Além dos saldos, a entrada das mulheres menos favorecidas nas novas lojas de departamento acontecia por meio do trabalho. Vendedoras, faxineiras e secretárias circulavam por esses espaços e conviviam com os mais diversos produtos e discursos presentes nesses ambientes. As funcionárias responsáveis pelas vendas, em particular, deveriam conhecer os mais diferentes artigos em detalhe, sendo capazes de oferecer informações relevantes sobre uso, especificidades, tipo e funções de cada espartilho ou cosmético, por exemplo.

¹⁶ Nos censos de 1872 e 1920, o número de costureiras se enquadra na categoria “indústria”, que inclui produção fabril, produção artesanal e serviços de reparo e manutenção. Cf. BESSE, op. cit., p. 162.

¹⁷ Os dados foram adaptados da Diretoria Geral de Estatísticas do Brasil de 1920. De acordo com Fausto Brito, “em 1920, o Brasil contabilizava uma população de 27,5 milhões de habitantes e contava, apenas, com 74 cidades maiores do que vinte mil habitantes, nas quais residiam 4,6 milhões de pessoas, ou seja, 17% do total da população brasileira. Dos que residiam nas cidades, mais da metade se concentrava na Região Sudeste”. Cf. BRITO, Fausto. Dossiê migração: o deslocamento da população brasileira para as metrópoles. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 57, 2006.

O trabalho doméstico remunerado era outra esfera em que os novos cuidados com o corpo e os preceitos da moda poderiam ser assimilados. As empregadas circulavam pelos espaços íntimos e auxiliavam as donas de casa nas suas rotinas matinais, ao vestir-se e despir-se. Assim, de maneira indireta, também se familiarizavam com os novos hábitos e padrões. Por conseguinte, não apenas as imagens presentes nas revistas ilustradas e as vitrines das lojas, mas também determinadas profissões femininas colaboravam para difundir cada vez mais o conhecimento das práticas modernas. Tratava-se, entretanto, de um acesso e de um consumo indireto ou derivado, caracterizado pela precariedade.

Quando observamos a circulação das mulheres no espaço público, por meio das fotografias, percebemos que os cuidados com a apresentação existiam independentemente da classe social. Enquanto as mulheres da elite se apresentavam de modo bastante similar às ilustrações, seguindo de maneira rigorosa os padrões e as posturas da moda, as mulheres trabalhadoras recorriam a artifícios distintos. O embelezamento feito com produtos caseiros, o uso de cintos para marcar a cintura e a utilização de flores para enfeitar os cabelos eram estratégias recorrentes. Apesar disso, a ausência de água encanada para tomar banho, a falta de aparato mobiliário e de um espaço privado ou mesmo de tempo para realizar a rotina matinal prescrita nas revistas expressavam-se na aparência dessas mulheres.

Uma imagem de 1910 (Figura 6), do fotógrafo Chichico Alkmim, mostra uma família posando para um retrato. Uma mulher parda identificada como a esposa do fotógrafo (que dá a mão a uma criança que não aparece na imagem) e uma criança negra seguram o fundo que serve como paisagem para a fotografia. Enquadrados pelo painel, a mulher do centro, ao lado do marido, veste uma blusa que parece ser feita de um tecido nobre, talvez seda, com bordados no centro e na gola, uma saia aparentemente de veludo e, pela postura, silhueta e projeção dos seios, parece estar usando um espartilho *devant-droit* e um *soutien-gorge*. A senhora da direita veste trajes bastante similares, não fossem o caimento e os tecidos menos refinados. Apesar de trazer a silhueta marcada, a compressão parece ser feita apenas por um cinto, e não pelo uso de um espartilho bem estruturado e modelado ao corpo. Os seios também não parecem estar amparados por um sutiã.

FIGURA 6 - À DIREITA, SEGURANDO O FUNDO, MARIA JOSEFINA ALKMIM (MIQUITA), ESPOSA DO FOTÓGRAFO, CHICHICO ALKMIM, [CA. 1910]



Fonte: Chichico Alkmim, [ca. 1910], Diamantina (MG), Instituto Moreira Sales (RJ).

Entretanto, a expressão da desigualdade é mais gritante na imagem das crianças que compõem o quadro:

Nesta foto, rara, em que o fotógrafo se esqueceu de apagar “contornos indesejáveis” da imagem, vemos no centro a família burguesa, que utilizava a foto como forma de representação. Feita num ateliê, a cena é adornada por um painel tropical, mas carregada por duas figuras que deveriam ser “invisíveis”. Uma é a esposa do fotógrafo, que parece segurar outro filho pela mão ocupada em suspender o fundo da cena. A outra é uma “moleca”, nome que se dava às crianças que saíam da barra da saia de suas mães para viverem em famílias que, teoricamente, teriam mais condições de educá-las. Mas o resultado era muitas vezes oposto. No caso dessa foto, ela não só carrega o painel. Seu cabelo desgrenhado, sua roupa suja em muito destoam do conjunto da foto. Essas são persistências da escravidão, que continuava de certa forma presente no contexto da Primeira República (Schwarcz, 2018, p. 132).

Os meninos que posam para a foto junto dos pais têm as roupas limpas, os cabelos ajeitados e os pés calçados. Em contrapartida, a menina negra que segura o quadro de paisagem que serve de fundo para a fotografia tem os cabelos desalinhados, a roupa suja e amarrotada e os pés descalços, o que remete à condição dos grupos escravizados, que até pouco tempo antes eram proibidos de utilizar sapatos. Seria ela filha de uma empregada doméstica da família burguesa, “moleca” agregada ou empregada da família do próprio fotógrafo? As semelhanças entre ela e a menina, também negra e desalinhada, que observa uma boneca na pintura *Fascinação* (Figura 7), de 1909, do pintor Pedro Peres, saltam aos olhos como expressão das desigualdades raciais no Brasil.

FIGURA 7 - *FASCINAÇÃO*, PEDRO PERES, 1909 (ÓLEO SOBRE TELA, 35,7 X 31,2 CM)



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Considerações parecidas sobre as roupas e silhuetas femininas podem ser feitas se compararmos as mulheres de duas fotografias, uma de 1923 e outra de 1925 (Figuras 8 e 9). O corte dos vestidos das mulheres é similar, mas a composição geral dos detalhes, dos tecidos e das silhuetas indica que a apresentação pública da dupla retratada na imagem de 1925 é mais sofisticada. Essa sofisticação se dá pela qualidade dos artefatos que elas consomem: roupas, espartilhos e, possivelmente, cosméticos e espelhos.

Se a difusão dos novos padrões de beleza e das práticas corporais ocorre pelo contato com os artefatos, o sucesso dessa empreitada está diretamente relacionado a aspectos quantitativos e qualitativos dessa interação. Não basta possuir um pequeno espelho ou um espartilho, é preciso ter tempo disponível para apreciar a própria imagem e verificar quais modelos de roupas íntimas se adequam ao corpo e às mudanças da moda. Assim, a imagem da mulher que está com o corpo desajustado é também o retrato de cuidados precários com um corpo do qual não se é íntima.

FIGURA 8 - FAMÍLIA BENIGNO CORREA, ANÔNIMO, 1923



Fonte: Anônimo, 1923, São Paulo, Instituto Moreira Sales (RJ).

FIGURA 9 - BETI E AMIGA, ANÔNIMO, [CA. 1925]



Fonte: Anônimo, [ca. 1925], Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales (RJ).

O corpo classificado

A variedade de preços e modelos de espartilhos esteve relacionada à criação de esquemas de classificação, o que permitiu que as empresas desenvolvessem linhas de produtos padronizados, de modo a organizar suas vendas. Na década de 1920, a empresa norte-americana Bon Ton, que, no Brasil, vendia seus produtos na casa Sloper, incentivava suas clientes a refletir sobre as particularidades de seus corpos a partir de perguntas como “qual o seu tipo?”. No caso da Bon Ton, a criação de um esquema com nove “tipologias” tornou possível, pela primeira vez, o controle científico do caimento dos espartilhos, do estoque, do inventário, do giro de mercadorias e dos lucros (Fields, 2007, p. 66). Entretanto, como explica Fields,

um elemento não declarado, mas crítico, desse plano foi persuadir as mulheres a se identificarem com essas tipologias. Uma vez que uma mulher se identificava em termos de “seu tipo”, ela compraria mais prontamente o espartilho considerado apropriado, ou até necessário, para seu corpo (Fields, 2007, p. 66)¹⁸.

Desse modo, os esquemas de classificação do corpo feminino de acordo com os modelos de espartilhos (Figuras 10 e 11) induziram as mulheres a incorporar, de modo bastante peculiar, os princípios da medição científica como algo natural, que conformava sua própria identidade. Além disso, esse esquema de classificação encorajava as mulheres a pensarem sobre si mesmas em termos de defeitos e de correção de problemas corporais. Não é por acaso que hoje, em uma loja de roupas, dizemos para a vendedora “eu sou P” ou “meu tamanho é M”, ou que, em contrapartida, sejamos identificadas pelas vendedoras, assim que entramos no estabelecimento, a partir desses tamanhos-padrão.

FIGURA 10 – ESPARTILHOS DA CASA SLOPER

Casa Sloper

COLLETES

DE
Fabricação Norte-Americana
garantida

Modelo 060
Elegante modelo para senhoras de figura regular. Busto mediano. Frente recortada. Muito justa. Composto de cadenas. 6 ligas. Em corall branco. Tamanho: 46 a 76 cms. Preço: 25\$000

Modelo 081
Elegante modelo para senhoras de figura regular. Busto baixo. Composto em toda a volta. 6 ligas. Em corall branco. Tamanho: 46 a 76 cms. Preço: 25\$000

Modelo 082
Modelo extremamente elegante para senhoras de figura regular. Especialmente confeccionado para conservar as CADERAS LIVRES. Busto baixo. Composto de cadenas e alças. Sem ligas. Corall branco. Tamanho: 46 a 76 cms. Preço: 25\$000

Modelo 818
Collete de notavel elegancia e "chic" para senhoras de figura regular. Busto baixo. Composto de cadenas e alças. Frente recortada. 6 ligas. Corall branco de qualidade superior. Tamanho: de 46 a 76 cms. Preço: 25\$000

Modelo 924
Modelo distincto e elegante para senhoras de figura regular. Busto baixo. Composto de cadenas e alças. Frente recortada. De bronzado em corall, rosa, ou azul. 6 ligas. Tamanho: 50 a 70 cms. Preço: 35\$000

Os nossos colletes
Inoxydaveis são a
base da elegancia
feminina

Rua do Ouvidor, 187-189
RIO DE JANEIRO

Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 11, 25 abr. 1914.

Nota: Os espartilhos da Casa Sloper eram divulgados em tamanhos de 46 a 76 cm. É possível que essas medidas se relacionem ao comprimento do espartilho com as ligas elásticas.

¹⁸ Tradução nossa para: “an unstated but critical element of this plan was persuading women to identify with figure types. Once a woman identify herself in terms of “her” type, she would more readily buy the corset deemed appropriate, if not necessary, for her body”.

FIGURA 11 - CLASSIFICAÇÃO DO CORPO FEMININO SEGUNDO MODELOS DE ESPARTILHOS

PARC ROYAL

Nova serie de colletes fabricados nas nossas oficinas --- Modelos americanos

040

Collete de belo tecido broché, 4 ligas, tendas de boa qualidade, modelo de irrepreensível elegancia. Rosa, azul e branco.

Preço . . . 10\$000

050

Collete de fino tecido broché ou brim espinha, 4 ligas, rendas finas, dando ao corpo uma linha muito elegante. Rosa, azul e branco.

Preço . . . 12\$500

060

Collete de magnifico tecido broché ou brim espinha, 4 ligas, rendas finas, corte no rigor da moda, muito confortavel. Rosa, azul e branco.

Preço . . . 15\$000

070

Collete de esplendido tecido broché mercerizado ou brim liso assetinado, 4 ligas, rendas imitação valenciannas, modelo de corte muito justo e muito commodo. Rosa, azul e branco.

Preço . . . 17\$500

080

Collete de superior tecido broché mercerizado ou brim liso assetinado, 4 ligas, rendas superiores, dando ao busto uma forma muito graciosa. Rosa, azul e branco.

Preço . . . 20\$000

090

Collete de lindo tecido "peau de serpent", baleia de 1ª escolha, rendas finas, 6 ligas, modelo primorosamente cuidado. Rosa, azul, branco, gris e beije.

Preço . . . 22\$500

No nosso atelier de colletes sob medida, dirigido por uma habil parisiense, executamos qualquer modelo, tendo sempre em vista a elegancia, a hygiene, o conforto, a commodidade, a barateza, a qualidade. Colletes sob medida, com prova, desde 30\$000.

Fonte: *Careta*, Rio de Janeiro, n. 209, 1 jun. 1912.

No final do século XIX, a silhueta da moda (Figura 12) era alcançada não apenas pelo uso do espartilho em formato de ampulheta, mas também se amparava nas diversas camadas de roupas que modelavam o corpo (as saias eram mais amplas e as mangas bufantes davam mais volume para o torso, criando a sensação de uma cintura ainda mais fina). Nos anos 1910 e, em especial, na década de 1920 (Figura 13), as roupas eram menos elaboradas e mais leves, o que fez com que o espartilho, a cinta e o sutiã assumissem todo o fardo de modelar o corpo de acordo com os padrões do período, que preconizavam linhas mais retas e fluidas. Desse modo, a identificação de tipos corporais e de defeitos coincide com o momento em que o corpo feminino ficou mais exposto, com menos camadas de roupas.

A maior liberdade que a mulher alcançou nos anos 1920 foi atenuada pela internalização da ideia de imperfeição e pela necessidade de se manter em espartilhos (supostamente mais modernos e flexíveis) para corrigir os defeitos físicos. Assim, o sistema de classificação incentivava as mulheres a continuar comprando espartilhos, cintas e sutiãs, ao mesmo tempo que gerava uma sensação de individualização da experiência de consumo.

Nos anos 1930, a experiência com as tipologias do corpo levou a um dos desenvolvimentos mais significativos da indústria de *lingerie* nos Estados Unidos: a criação de tamanhos de sutiã em copas (tipo A, B, C e D). A familiaridade feminina com o sistema de classificação fez com que a padronização por tamanhos fosse facilmente aceita e incorporada pelas consumidoras.

FIGURA 12 - SILHUETAS DA MODA



Fonte: *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 10, 31 maio 1897.

FIGURA 13 - SILHUETA NOS ANOS 1920



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 4, 17 jan. 1925.

Para Fields, a identificação feminina com as tipologias geradas pela padronização em tamanhos promoveu o que Adorno chamou de *pseudoindividualização*, pois o controle sobre os corpos se esconderia na sua própria manifestação, criando uma ilusão de individualidade por meio de uma suposta liberdade de escolha (Fields, 2007, p. 101-102). Desse modo, o espartilho e o sutiã foram os primeiros itens do vestuário usados como forma de educar as mulheres consumidoras sobre as tipologias do corpo, e, simultaneamente, individualizar e padronizar o consumo. Por meio desse processo, a identificação feminina com um tamanho seria incorporada como um elemento constituinte da sua subjetividade, junto do esforço de adequar o corpo às medidas oferecidas pelo mercado.

De modo similar, poderíamos falar em uma *pseudointimidade*, característica de uma sociedade de massas, na qual as práticas individuais, supostamente privadas e ligadas a uma essência interior, são criadas e difundidas pela grande imprensa e pelo acesso a objetos produzidos em larga escala. O esquema de classificação e a identificação feminina em termos de defeito objetificavam e alienavam o corpo feminino de novas maneiras, sujeitando-o ao escrutínio e à disciplina da racionalização científica.

As vendedoras foram agentes importantes na regulamentação do corpo por meio do uso do espartilho e da criação de estratégias para vender mais peças. O medo da queda nas vendas direcionou para um público cada vez mais jovem o sistema de classificação e a modernização dos modelos, difundindo a noção de que, mesmo para mulheres mais novas, os espartilhos (ou as cintas e os sutiãs) continuavam fundamentais (FIELDS, op. cit., p. 74).

A cinta, classificada como um novo tipo de espartilho, mais curto e circunscrito ao abdômen, era difundida como um dos grandes avanços do ramo da espartilharia. Um dos primeiros anúncios, de 1913, incentivava as consumidoras a experimentar a novidade:

As nossas distintas e gentis leitoras recommendamos como medida de extrema comodidade e absoluta elegancia o uso do Espartilho-Cinta do “Dr. Glénard”. Este Espartilho-Cinta, de forma muito especial é confeccionado debaixo das mais rígorosas prescripções medicas [...]. O uso do Espartilho-Cinta é também recommendado para exercicio de “Sport” [...]. A “Aguia de ouro” [...] já vendeu para mais de 300 delles, sem que para isso tivesse feito reclamo, e todas as senhoras que tem usado são unanimes em proclamar-lhes as grandes vantagens (Careta, 1913).

Em sintonia com o desenvolvimento da medicina, os discursos científicistas e as preocupações com a saúde da mulher, a cinta era associada à maior flexibilização. De fato, a criação de duas peças separadas para a modelagem do corpo, isto é, a combinação entre sutiã e cinta, oferecia maior flexibilidade para o tronco; a mulher poderia se curvar para frente e para trás com maior facilidade, sofrendo menos restrições à mobilidade das pernas.

Considerações finais

A difusão e a expansão das práticas esportivas e a demanda por movimento e agilidade contribuíram de maneira decisiva para a progressiva adoção das cintas, já que ainda era inconcebível que a mulher andasse com o ventre livre. Porém, a introdução das cintas e dos sutiãs não significou o declínio do espartilho, mas sua adaptação. A produção dessas peças para moças jovens foi uma estratégia para manter as mulheres consumindo roupas íntimas de sustentação, que modelavam seus corpos de acordo com suas características “particulares” e com padrões e exigências da moda.

Assim, as transformações no uso do espartilho e a adoção de cintas e sutiãs implicaram um longo processo de articulação entre padronização e individualização do corpo feminino. Esse aparente paradoxo se adequava, *vis-à-vis*, aos ajustes da produção e do consumo dessas peças, que, inseridas na dinâmica do capitalismo industrial, vendiam milhões de produtos “feitos especialmente para você”. Nessa interação, não apenas a sociedade de massas ganhava contornos definidos, mas a própria noção de intimidade burguesa se conformava por meio de silhuetas femininas múltiplas e uniformes.

A partir dos anos 1920, o impulso para o abandono de roupas íntimas que modelassem e sustentassem o corpo não significou a libertação corporal: a necessidade de corrigir defeitos e conformar o corpo de acordo com o “gosto contemporâneo” não se alterou. Na verdade, intensificou-se.

O sucesso das estratégias de classificação, a identificação de defeitos, a contínua preocupação feminina com se conformar a noções particulares de beleza no que diz respeito ao formato e ao tamanho do corpo fizeram com que a busca por adequação fosse tão bem-aceita e internalizada que dispensasse o uso de um objeto, o espartilho – ou, para ser mais exato, que tornasse o corpo o próprio objeto de conformação, um espartilho de músculos. Essa ideia apareceu pela primeira vez em 1913, em um anúncio publicitário das “Pilules

Apollo”, que fariam “perder 20 kilos de gordura no espaço de 26 dias”, substituindo a “gordura perigosa” por “um ductil espartilho de músculos” (REVISTA DA SEMANA,1913).

Assim, no final do século XX, o interesse por programas e remédios para dieta, a predisposição feminina para se submeter a cirurgias de lipoaspiração para reduzir abdômen e quadril e a sobrevivência de cintas e modeladores corporais demonstram que o debate sobre o uso do espartilho não se concluiu por completo e se faz presente até os dias de hoje.

Referências

BESSE, Susan. **Modernizando a desigualdade** (1914-1940). São Paulo: Edusp, 1999.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e sociabilidade**: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920. São Paulo: Editora Senac, 2007.

BRITO, Fausto. Dossiê migração: o deslocamento da população brasileira para as metrópoles. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 20, n. 57, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura material, espaço doméstico e musealização. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 443-469, 2011.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**. São Paulo: Edusp, 2008.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p 115-148.

FIELDS, Jill. **An intimate affair: women, lingerie, and sexuality**. California: University of California Press, 2007.

LOBATO, Nathalia. **Estylo chic a preços módicos?** Gostos e públicos da loja Mappin Stores em São Paulo, 1913-1920. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **O objeto material como documento**. 1980. p. 1-11. Reprodução de aula ministrada no curso Patrimônio cultural: políticas e perspectivas, organizado pelo IAB/Condephaat.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

SANT'ANNA, Denise. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 36-37.

SCHPUN, Mônica Raisa. **Beleza em jogo**: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20. São Paulo: Boitempo, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. População e sociedade. In: ____ (org.). **A Abertura para o Mundo: 1889-1930**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a. v. III, p. 35-83.

SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio. **Dicionário da escravidão e da liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

STEELE, Valerie. **The corset**: a cultural history. New Haven: Yale University Press, 2011.

Fontes

A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 20, out. 1889.

A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1896;

BARONEZA STAFFE. Conselhos às mulheres. *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 9, maio 1898, p. 49.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 136, 21 dez. 1902.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 366, 19 maio 1907;

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 403, 2 fev. 1908;

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 698, 27 set. 1913

O MALHO. Rio de Janeiro, n. 326, dez. 1908.

FON-FON. Rio de Janeiro, n. 3, jan. 1911.

O MALHO. Rio de Janeiro, n. 460, 8 jul. 1911.

CARETA. Rio de Janeiro, n. 260, maio 1913;

PALENCIA, Isabel de. O século do uniforme. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 5, 21 jan. 1928.

Dados do revisor

Cia. Entrelinhas (<https://www.entrelinhascia.com.br>; entrelinhascia@gmail.com)

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

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

Ana Julia Melo Almeida¹

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

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

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

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

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

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

Recebido em: 07-11-2023

Aprovado em: 11-03-2024

Introdução

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cultura material: artefatos, gênero e representações

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gênero como quadro de análise por meio de registros históricos

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Considerações finais

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[costuras]



A “Filosofia das Roupas” de Oscar Wilde e o esteticismo*

Oscar Wilde’s Philosophy of Fashion and the aestheticism

Maria Claudia Bonadio¹

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

[resumo] Em 1885, o escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900) publicou o artigo *Philosophy of Dress* no *New York Tribune*. Uma tradução do artigo, até então inédito em português será apresentada a seguir. O objetivo deste ensaio é analisar como *Filosofia das roupas* poder ser entendido como o manifesto de Wilde sobre a reforma do vestuário feminino. As proposições apresentadas no texto estão em consonância com suas ideias esteticistas, que entendem a vida como uma forma de arte – o que se daria, entre outras coisas, pela oposição ao consumo de produtos comuns resultantes do capitalismo industrial. Destaco ainda que, enquanto a defesa do artifício como forma de beleza era uma das premissas de seu pensamento esteticista, no que diz respeito ao vestuário feminino, ele argumenta, com base na compilação de ideias propagadas por médicos e estilistas, que a beleza está na “naturalidade” da peça. Também analiso o fato de que a antimoda defendida por Wilde não se limita ao campo das ideias e dos textos, mas se torna material quando começa a ser comercializada na seção de roupas artísticas das lojas de departamento *Liberty* de Londres em 1884. Por fim, discuto como esses trajes aparecem na pintura *Private view at the Royal Academy, 1881*, de William Powell Frith, de 1883, uma representação artística da vida moderna na sociedade londrina.

[palavras-chave] **Oscar Wilde, Filosofia das Roupas, Esteticismo, vestuário feminismo, reforma do vestuário**

¹ Doutora em História Social pela Unicamp. Professora do Bacharelado em Moda, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e do Programa de Pós-Graduação em História da UFJF. E-mail: mariaclaudia.bondio@ufjf.br. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3920027222039096>

A autora agradece as professoras Maria Lúcia Bueno e Débora Pinguello Morgado da UFJF e o professor Paulo Debom do Centro Universitário Celso Lisboa e Senai-Cetiq pelas conversas acerca de terminologias usadas no texto. Agradece ainda à Mariana Rodrigues pela realização da tradução de *Filosofia das Roupas*, sem a qual essa apresentação não existiria. E também ao CNPq pelo financiamento da pesquisa da qual o artigo resulta: Chamada CNPq Nº 32/2023 - Pós-Doutorado Sênior - PDS 2023, Processo número 102396/2024-8.

[abstract] In 1885, the Irish writer Oscar Wilde (1854-1900) published the article *Philosophy of Dress* in the New York Tribune. A translation of the article is hitherto unpublished in Portuguese will be presented below. The aim of this essay is to familiarise readers with the context of the original text production. In this commentary on Philosophy of Dress, I argue that it can be understood as Wilde's manifesto on the reform of women's dress. The propositions presented in Philosophy of Dress are in line with his aestheticist ideas, which understand life as an art form - which would happen, among other things, by opposing the consumption of ordinary products resulting from industrial capitalism. I would also point out that, while the defence of artifice as a form of beauty was one of the premises of her aestheticist thinking, as far as women's clothing is concerned, he argues, based on the compilation of ideas propagated by doctors and designers, that beauty lies in the 'naturalness' of the garment. I also analyse, the fact that the anti-fashion advocated by Wilde is not confined to the field of ideas and texts, but becomes material when began to marketed in the artistic clothing section of the London department stores' Liberty in 1884. Finally, I discuss how such costumes appear in William Powell Frith's 1883 painting Private view at the Royal Academy, 1881, an artistic representations of modern life in London society.

[keywords] **Oscar Wilde, Philosophy of Dress, Aestheticism, women's dress, dress reform**

Em 1885, já bastante conhecido do público estadunidense após sua bem sucedida turnê pelo país realizada em 1882, o escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900), publicou no jornal *New York Tribune*, o artigo *Philosophy of Dress*, até agora inédito em português². Portanto, a intenção de traduzir o texto – que como toda a obra de Wilde é bastante provocativo – além de viabilizar e/ou ampliar o acesso a leitores lusófonos, visa também apresentá-lo como uma produção que deriva diretamente do dandismo esteticista do dramaturgo e escancara suas contradições³. Pois, se por um lado, valorizava excessivamente os artifícios, no que concerne às roupas femininas, o texto, entre outros crítica o que o autor considera ornamentos excessivos das roupas femininas, tais como babados, passamanarias e mesmo as silhuetas de cintura marcada que eram moda na Inglaterra vitoriana e em praticamente toda a boa sociedade do Ocidente daquele período.

Filosofia das Roupas, portanto, pode ser compreendido como um manifesto de Wilde acerca da moda feminina, tema que levava tão a sério, que cuidou ele mesmo de desenhar o vestido de noiva de sua esposa Constance Lloyd (1858-1898) com quem se casou em 1884, o seu propósito era evitar que a mesma se apresentasse na cerimônia com roupas comuns e vulgares, ou seja, repleta de atavios (Blanchard, 1988, apud Stern, 2004)⁴.

A preocupação de Wilde com o vestuário feminino é também uma faceta do seu dandismo esteticista, para o qual a vida deve imitar a arte para se tornar mais bela. Assim do mesmo modo e na esteira dos pré-Rafaelistas que criaram a partir de suas imagens de mulheres que pareciam mais “naturais” do que as britânicas espartilhadas e que aos mandos da moda, estavam sempre com alguma armação sob as saias, o escritor irá propor um vestir feminino, que por se aproximar da “natureza” seria em seu entender, uma forma de evolução das aparências das mulheres. A natureza como artifício, portanto é que proporcionaria às mulheres vestir-se de forma adequada. Para tanto irá se apropriar de algumas proposições de cientistas darwinistas para defender a ideia de que as roupas femininas, deveriam se assemelhar ao vestuário de esculturas gregas, ou seja desprovidas de espartilhos ou qualquer artefato que modificasse a silhueta, delineando um corpo “natural”.

² Jornal criado em 1841 por Horace Greeley (1811-1872) – um dos fundadores do Partido Republicano e membro do Congresso estadunidense (U.S. House of representative) entre 1848-1849, que em sua gestão conseguiu fazer do periódico um dos mais importantes dos Estados Unidos. Após seu falecimento, Whitelaw Reid (1837-1912) diplomata dos Estados Unidos no Reino Unido (1905) e na França (1889-1892) passou a controlar o jornal, que então já contava com a política de publicação de artigos de convidados estadunidenses e estrangeiros, tais como Karl Marx e também Oscar Wilde. About (S.d.).

³ Até onde foi possível apurar, até o presente momento, o texto não foi traduzido para o português. O que pude aferir é que há traduções do texto em espanhol, francês e italiano, todas publicadas pela editora Casemiro, que parece ser especializada publicação de obras clássicas que tratam de História da Arte e temas afins. A versão em francês do texto aparece em uma coletânea organizada por Julian Canvey (2018) que, além de *Filosofia das Roupas*, conta também com a tradução dos seguintes textos de Wilde: *Woman's Dress*, *More Radical Ideas upon Dress Reform* e *The Relation of Dress to Art: A note in black and white on Mister Whistler's Lecture*, todos publicados entre 1884 e 1885 na coluna que Wilde assinava no jornal londrino *Pall Mall Gazette*.

⁴ Constance Wilde atuou como reformista do vestuário, liderando, ao lado de Florence Wallace Pomeroy, Viscountess Harberton (1843 -1911) e de Mary Eliza Haweis (1848 – 1898) a Rational Dress Society, criada em Londres em 1881 e que defendia o uso de roupas pelas mulheres que proporcionasse liberdade de movimentos e fossem ao mesmo tempo belas.

Para defender sua tese, inicia o artigo apregoando ter sido muitas vezes “acusado” de dar muita importância à moda, mas retruca dizendo que a roupa em si é algo que considera sem importância. Tal afirmação causa estranhamento, uma vez que algumas de suas biografias, estudos acadêmicos e livros de história da moda indicam que Wilde dava enorme valor às roupas, registram o impacto destas em sua popularidade e até para a cristalização de sua imagem enquanto esteticista⁵. Exemplo disso, são as fotografias produzidas durante sua primeira viagem aos Estados Unidos em 1882, quando realiza no estúdio de Napoleon Sarony (1821-1886) uma série de 29 *cabinet cards* e para o qual veste diferentes combinações de roupas apresentadas em poses e cenários diversos, que dão ao observador contemporâneo, a impressão de estar visualizando um editorial de moda.⁶

Tal conceito ainda não existia, porém a mistura da dramaticidade de Wilde e as práticas de Sarony, então bastante famoso em Nova York por ser o principal retratista dos atores da Broadway, certamente colaboram para tal percepção – como se vê, a escolha do estúdio fotográfico não parece ter sido fortuita (Ver, por exemplo Figura 1).

Seu brado contra a “acusação” de dar muito valor às roupas seria então simples falácia? Sim e não. Sim, porque, como já apontamos de fato, ao menos em determinadas ocasiões, em sua condição de dândi, vestir-se era em certa medida se dedicar “a produzir a si mesmo como artefato estético” (Feslki, 1995, p. 56). Não, pois o exame da série realizada no estúdio de Sarony, que se tornaram as imagens mais conhecidas de Wilde e “aquelas com as quais mais o associamos facilmente hoje”, em comparação com as roupas dos respeitáveis homens de negócios do período, evidenciam que não era exatamente a última moda que Wilde acionou para a elaboração do ensaio, mas o que poderíamos denominar de antimoda (Cooper, sd) – ou seja, aquela que rejeita a “moda oficial” e seus valores mercadológicos (Stern, 2004, p. 3). Na maioria das combinações de peças registradas (ou *looks* para usar um termo atual), vestia peças que mesclavam elementos dos séculos XVII e XVIII – como os laços no sapato, os culotes, as meias de seda e a combinação exótica de cores, como verde e rosa, além do uso de tecidos brilhosos, pouco utilizados na roupa masculina padrão daquele período.⁷

A escolha de tal composição visual para a série de fotos está em diálogo com a doutrina esteticista, que tinha como um dos pilares, se opor à lógica da produção massificada que abarrotava as vitrines das lojas de departamentos (que começavam a emergir no último quarto do século XIX). Para o olhar refinado do esteta, era na raridade que residia a beleza e a distinção, portanto, no caso da moda feminina, a padronização de estilos propagados pela então recém-nascida alta-costura é que está criticando.

⁵ Sobre o tema ver, por exemplo: Biografias: Ellmann, ([1988]1989) e Holland, ([1997] 2001); livros sobre história da moda masculina: Breward (2003 e 2016) e Chenoune (1993); estudos acadêmicos sobre o dandismo: Adverse (2016) e Mitre (2021).

⁶ Quando Merlin Holland, neto de Oscar Wilde publicou o livro *O Álbum de Oscar Wilde* em 1997, mencionou que até aquele momento, ao menos 27 fotografias de seu avô haviam sido realizadas durante aquela estadia em Nova York, entretanto, desde 2020, duas novas fotos foram adicionadas à série. Cooper, sd e Cooper, 2020.

⁷ No período vitoriano, cores neutras como preto, cinza e branco predominavam na composição do vestuário masculino burguês. (Souza, 1987). Sobre as cores das roupas de Oscar Wilde nos apoiamos nas descrições apresentadas em Elmann (1989).

FIGURA 1 - TRÊS IMAGENS DA SÉRIE DE FOTOS DE WILDE REALIZADAS NO ESTÚDIO DE SARONY, NUMERADAS RESPECTIVAMENTE COMO 15, 27 E 18.



Fonte: **Library of Congress.**

Disponível em: <https://www.loc.gov/search/?in=&q=oscar+wilde&new=true&st=> Acesso em: 05 set 2024.

Apesar da ideia corrente de que uma das características da alta-costura é produzir peças sob medida, em seu período áureo, ou seja entre as décadas de 1860 e 1960, as silhuetas, cores, tecidos, aviamentos e acessórios lançadas pelas principais casas de costura, eram copiadas por toda a parte, mesmo que de forma simplificada, a partir de ilustrações que circulavam nos jornais e revistas femininas, na modista ou costureira do bairro, mas era a silhueta propagada pela costura que dava a medida da elegância. Ou seja, se por um lado a alta-costura vestia um pequeno grupo de mulheres das elites, tais modas eram copiadas de forma massificada.

Em 1885, quando Wilde produziu *Filosofia das Roupas*, o “pai” da alta-costura, Charles Frédéric Worth, já estava estabelecido e sua Maison era então a de maior prestígio em Paris. Nesse período, a nova lógica de produção e comércio de roupas finas instaurada por Worth já estava instaurada e se constituía de apresentação das peças em movimento no corpo de modelos vivos (ou seja, os desfiles de moda); de coleções sazonais que surgiam das suas ideias e não da proposição de peças por suas clientes e por assinar as peças – emulando, portanto, a aura de artista (Garcia, 2015). Estas seriam as principais características do sistema da alta-costura e justificam sua denominação de “pai”.

Entretanto, a partir de então, “as roupas passariam a sugerir cada vez mais que não apenas as mulheres eram criaturas bastante diferentes dos homens como, mas essencialmente criações destes” (Hollander, 1996, p. 148). As criações de Worth, modo geral, também eram facilmente identificáveis, uma vez que costumavam ser exuberantes, mesclando diferentes “tecidos e enfeites luxuosos, caracterizando-se também, pela incorporação de elementos de vestimentas históricas e pela atenção ao ajuste” (Krick, 2004) (ver figura 2).

FIGURA 2 – VESTIDO DE BAILE DA MAISON WORTH, 1872, CUJA CAUDA EMULA A DO *ROBE A LA POLONAISE* DO SÉCULO XVIII. CONFECCIONADO EM SEDA E ENFEITADO COM FITAS DE *JACQUARD* BROCADADO DE SEDA, EXEMPLIFICA BEM O TIPO DE TRABALHO DE CHARLES WORTH CRITICADO POR WILDE.



FONTE: Metropolitan Museum of Art. Número de acesso: 46.25.1a-d

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81112>, Acesso em: 05 set, 2024.

É, portanto, Worth e seu trabalho o foco da introdução de *Filosofia das Roupas*. Se o costureiro havia, com seus esforços elevado o status de sua profissão, o escritor faz questão de chamá-lo de *millinery*, que em uma tradução literal seria chapeleira – no feminino, pois a denominação era empregada para mulheres que confeccionavam chapéus de luxo. Ainda que, tais acessórios fossem parte integrante do traje das mulheres elegantes da era vitoriana, o termo era no mínimo jocoso, especialmente se observamos que em francês *millinery* pode ser traduzido como *modéliste* (modelista) – pessoa responsável por criar os moldes das roupas e que não necessariamente atua na criação de peças originais, que era a grande inovação de Worth.

Considerando a erudição de Wilde e seu conhecimento da língua inglesa, é provável aventar ainda, que a escolha do termo se deva também ao significado pejorativo da expressão *male-millinery*, que surge final no século XVIII e que definiria “a preocupação masculina com o vestuário ou traje de forma excessiva e desnecessária e também, ostentoso ou extravagante”.⁸

A ideia de que se trata de uma expressão irônica é reforçada pelo fato de que em 1863, no texto o escritor inglês Charles Dickens escreve “Vocês acreditam que, na segunda metade do século XIX, existem modistas barbados? Homens modistas, homens autênticos [...]” (Dickens, 1863, p. 9, apud Steele, 1998, p. 251).

Deste modo, optamos por traduzir a expressão como modista, que consideramos ser a palavra mais adequada no português, pois, se refere a um ofício geralmente exercido por mulheres que estariam um grau acima das costureiras, as quais “cosiam vestidos, faziam toucas e sabiam cortar e fazer roupas brancas”, enquanto as modistas seriam mulheres que tinham “por ofício fazer, adornar ou vender trajes segundo a última moda” (Maleronka, 2007). Tais profissão, entretanto, estavam um grau abaixo da posição ocupada por Worth, a de costureiro, o qual “diferentemente das costureiras e dos alfaiates, ligados aos ofícios e aos ateliês, atuavam a partir de seus escritórios, respondendo pelas decisões associadas ao estilo e ao marketing do produto desenvolvido pelos funcionários que trabalhavam nas oficinas de seus estabelecimentos” (Bueno, 2018, p. 105)⁹.

O tom sarcástico que Wilde usava para se referir à moda feminina hegemônica, bem como ao maior responsável por ditar as tendências naquele momento não é pura retórica, uma vez que esse trecho de *Filosofia das Roupas*, precede a defesa que fará na sequência, do que hoje é comumente denominado antimoda ou vestuário utópico (Stern, 2004 e Wilson, 1985). Portanto, após afirmar que as roupas produzidas por Worth ou pelas modistas em geral até poderiam ser belas, mas inadequadas ao uso, passa a realizar uma extenuante defesa de quais seriam as formas (linhas), cores e materiais que proporcionariam às mulheres o uso de roupas belas, harmoniosas e saudáveis.

⁸ Oxford English Dictionary, 2024, on-line.

⁹ A pesquisadora se refere em seu texto ao início do século XX, considerando que Worth ganhou fama ao atualizar a forma de trabalho na costura de luxo adotando as estratégias mencionadas no texto, cremos que não seja anacrônico utilizar tal definição para caracterizar o costureiro.

As ideias apresentadas no “manifesto” – e em suas conferências – não eram exatamente elaboradas pelo escritor, mas um compilado de proposições propagadas por cientistas como o naturalista e higienista alemão Gustave Jagger (1832-1917), o físico Dr. George Wilson de Edimburgo (1811-1897) e o arquiteto e designer britânico E.W. Godwin (1833-1886) que haviam sido apresentadas durante a Exposição Internacional de Saúde (*International Health Exhibition*), que foi organizada pelo Príncipe de Gales e ocorreu no Albert Hall em Londres em 1884¹⁰. A exposição contava logo na entrada, com dois pavilhões que tinham por tema o vestuário, sendo um denominado *Historical Dress* (Vestuário Histórico) e o outro *Modern Dress* (Vestuário Moderno), os quais ao lado do pavilhão dedicado à comida, eram os mais visitados da feira (Newton, 1974). A observação do mapa da feira, no qual os pavilhões das roupas estão ao lado das saídas, permite concluir que seus organizadores tinham ciência do poder de atração da temática, pois seria preciso percorrer grande parte do espaço para chegar até essas exposições (Ver, figura 3).

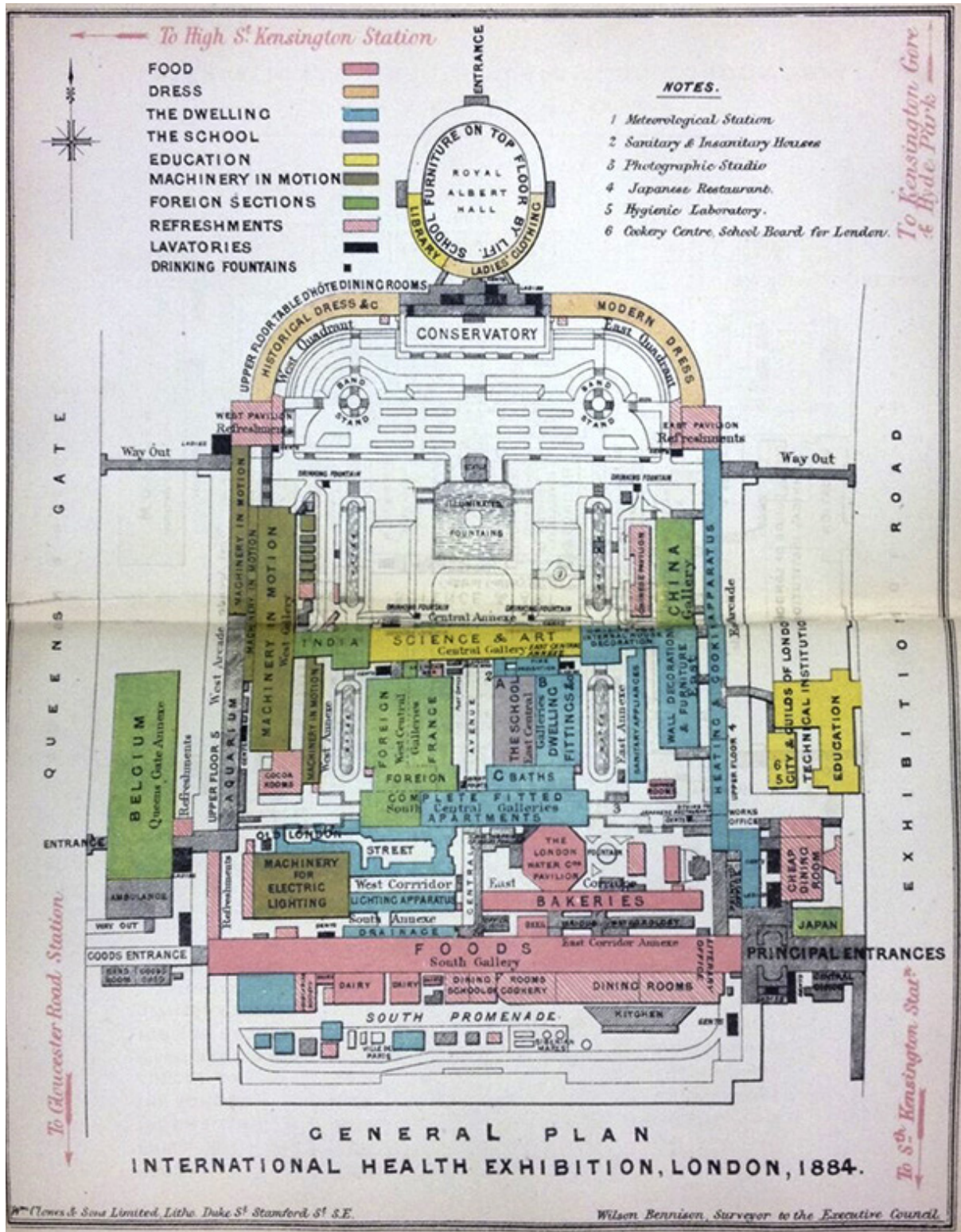
O que as propostas dos cientistas tinham em comum era a oposição à moda dominante propagada pela então emergente alta-costura, as quais misturadas por Wilde em seu “manifesto” possivelmente geravam calorosos debates na plateia e leitores e estaria em acordo com o senso de oportunidade do dramaturgo. As ideias reunidas na conferência sobre Reforma no vestuário feminino, nos parece ainda uma forma de firmar a si mesmo como um esteta e crítico da sociedade que visava elevar o status de temas então considerados superficiais, tal como elementos decorativos e o consumo feminino (Fortunato, 2007).

A combinação entre temáticas cotidianas interessava às classes-médias e eram ao mesmo tempo polêmicas, fizeram a fórmula de sucesso que tornou o jovem Wilde popular como palestrante e possibilitou que ganhasse dinheiro no início de sua carreira, uma vez que só seria reconhecido como escritor e dramaturgo no início da década de 1890 (Fortunato, 2007). *Filosofia das roupas*, o texto que apresentamos aqui, derivou de uma conferência denominada *Dress* apresentada em mais de 20 localidades da Grã-Bretanha, em países como Inglaterra, Escócia e Irlanda entre o final de 1884 e o início de 1885. As falas de Wilde parecem ter gerado tanto interesse, que em algumas cidades, tais como Glasgow apresentou a conferência mais de uma vez, as quais possivelmente também foram o trampolim para que se tornasse em 1885, colunista do jornal conservador *Pall Mall Gazette* (Ellmann, 1989 [1988]).

Considerando que, mesmo “a noção mais elevada do que superioridade cultural [do Esteticismo], ainda depende do ato vulgar de fazer compras” (Felsky, 1995, p. 99) em seu manifesto irá, ao mesmo tempo criticar o que considera a vulgaridade em termos de consumo e elaborar um elogio, ao que em seu entender, seria uma espécie de consumo “elevado” e racional, que se configuraria, entre outros através do uso de cores e lã naturais na confecção de roupas femininas e cujas silhueta seria delineada pelos tecidos drapeados a partir dos ombros e sem marcar a cintura.

¹⁰ Então, Albert Edward [1841-910], o futuro Rei Edward VI que governou entre 1901-1910.

FIGURA 3 - PLANTA DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE SAÚDE, LONDRES 1884.



FONTE: International Health Exhibition: Official catalogue. Second Edition. London: William Clowes & Sons, 1884.

Em seu ensaio e retomando ideias do Dr. George Wilson de Edimburgo, autor do livro *Healthy life and healthy dwellings: a guide to personal and domestic hygiene* (1880), Wilde irá defender um retorno à estética grega no vestuário, ou seja, às roupas que dispensam espartilhos, pendem do ombro e caíam bem a uma “estátua”, propondo uma adaptação do vestuário greco-romano para o uso moderno. No entender do físico, tais peças seriam mais saudáveis e artísticas que as modas então em voga (Wilson, 1880, Apud, Newton, 1974). Considerando ainda que tais formas de vestir não eram adequadas ao clima da Grã-Bretanha – questão já frisada por Wilson ao sugerir adaptações e não a adoção dos referidos trajes – E.W. Godwin propõe em sua conferência na Exposição que tais peças só seriam viáveis se confeccionadas em lã, as quais deveriam ser usadas diretamente sobre o corpo, dispensando a utilização das roupas brancas (ou roupas de baixo), que faziam barreira entre roupas e corpos desde o século XVI.

Também durante o evento realizado no Albert Hall, Dr. Jaeger recomenda a utilização de granulados de lã natural, sem tingimentos e tricotados (à mão ou à máquina) para vestir diretamente no corpo – do qual foi apresentado um protótipo na Exposição.¹¹ O cientista defendia ainda que as roupas confeccionadas com essa matéria-prima protegeriam o corpo dos “venenos” exalados através da pele como o suor, além de evitar a flacidez. Advogava ainda, que fibras naturais como o algodão ou a seda, não eram adequadas para a cobertura do corpo, pois, dentre os materiais usados nas roupas, apenas a lã (bem como a pele e crina de cavalo) cobriam corpos de animais.

Em última medida o que propõe é uma aproximação das mulheres com a natureza (ou aquilo que entende como tal) como forma de se opor e ser superior à cultura e em especial àquela ligada ao consumo e à padronização do vestuário, a qual por sua vez se coaduna à ideia central da doutrina Esteticista de Wilde.

As ideias apontadas no manifesto de Wilde indicam ainda uma característica muitas vezes desprezada pela historiografia da moda, a dissidência em termos de vestuário, pois apesar de haver uma moda dominante, as rupturas, em maior ou menor medida sempre existiram e não apenas no plano das ideias.

A compreensão das roupas como “obra de arte” era um elemento central no movimento Esteticista, que não se restringia às ideias, uma vez que vestidos esteticistas possivelmente já circulavam antes mesmo da propagação das palestras do dramaturgo sobre o tema, como indica a obra *Private view at the Royal Academy, 1881*, de William Powel Frith, 1883, que registra a presença de Oscar Wilde e algumas mulheres da sociedade londrina trajando vestidos esteticistas em contraste com outras, consideradas elegantes e vestindo a moda em voga no período – o que colabora para ridicularizá-las, pois as cores apagadas, as formas estranhas ao olhar do espectador em comparação com o vislumbre das roupas de luxo das mulheres da alta

¹¹ Jaeger, que era zoólogo e médico darwinista e tais ideias foram transpostas para o livro *Essays on health-culture* [Ensaio sobre a cultura da saúde – tradução nossa] (Londres 1887), do qual foram comercializados mais de 5 milhões de exemplares na Inglaterra por ocasião de seu lançamento, além de ser traduzido para diversas línguas (Mentges, 2015). O livro reunia diversos ensaios publicados na imprensa que defendiam o uso da lã na moda masculina. Suas teorias fizeram tanto sucesso que em 1884 foi criada, pelo empresário britânico Lewis Tomalin, uma marca de roupas com o nome comercial Jaeger cuja razão social era *Dr Jaeger’s Sanitary Woollen System Co Ltd*, que tinha como carro-chefe a venda de minhocões de Jersey de lã, que viraram moda a partir das teorias do médico. A marca está em funcionamento até hoje e pertence ao conglomerado Marks & Spencer.

sociedade londrina tornam as reformadoras do vestuário representadas na tela figuras um tanto exóticas. A escolha do pintor em inserir na obra tais personagens não é fortuita, pois as visitas privadas à Academia eram eventos sociais bastante disputados e importantes ocasiões para aqueles que queriam ver e ser vistos” (Anderson, 2019, p. 98). O próprio Wilde, já era naquele momento uma figura controversa e que desafiava as convenções ao usar com frequência nas lapelas de suas casacas ou segurando nas mãos, girassóis ou lírios, as quais considerava as mais belas das flores. É com um lírio na lapela que aparece retratado no quadro em questão, afinal, no período, já era uma figura relativamente conhecida no mundo artístico da cidade. Tais exemplos, demonstram como a referida pintura tem em grande medida o tom de registro social do que, ao menos no olhar do artista, era importante naquele momento. (figura 4)

Além da representação pictórica, em 1884 a loja de departamentos londrina Liberty & Co. abriu uma seção de vestuário artístico, sob a orientação do já mencionado E. W. Godwin – que no mesmo ano havia lançado na Exposição Internacional de Saúde, o livro *Dress and its Relation to Health and Climate* (Roupas e suas relações com a saúde e o clima), no qual traçou uma história do vestuário do Egito até o século XIX com o objetivo de defender a elaboração de roupas que mesclassem praticidade, saúde e beleza¹². Para a loja, Godwin criou peças inspiradas em “roupas clássicas, medievais, pré-rafaelitas e renascentistas” (Dress, sd).¹³ Tais modelos, que passam a ser produzidos em 1887, alcançam clientela não apenas em Londres, como também nos Estados Unidos, eram disponibilizados no catálogo da loja e feitos sob medida a partir da seleção pela cliente do estilo e tecido desejado, de forma que “o processo de fabricação de roupas que ficava em algum lugar entre uma peça de roupa sob medida e peças prontas para vestir” (Calvert, 2012. p. 37) Neste ponto, cabe retomar as ideias de Felsky (1995), que mesmo para se opor ao consumo de massa, é preciso comprar. E se as lojas de departamento no século XIX podiam ser considerados templos do consumo ou o Paraíso das Damas, a Liberty & Co. seria o Paraíso das Reformadoras do vestuário¹⁴.

Para finalizar esse comentário acerca do manifesto wildeano cabe lembrar, que mais do que aproximar o vestir feminino da natureza, a proposta de *Filosofia das Roupas* é romper com a cultura padrão em termos de vestuário, para propor a adoção de uma moda alternativa. Ainda que a abolição dos espartilhos, por exemplo, liberasse o corpo de possíveis restrições de movimentos, a principal mudança defendida, não era a aproximação com o “natural”, mas sim a de referencial cultural em termos de padrão de vestuário. Pois, que tudo o que cobre o corpo, adiciona ao mesmo uma gama de significados que sem tais materiais (bem como formas e cores), não existiriam (Entwistle, 2001) – o mesmo se aplicando a formas e cores (Souza, 1987). Logo, seda ou lã, tecidos pendentes dos ombros ou das cinturas, o corpo antes de mais nada, está vestido de cultura.

¹² Loja de departamentos, fundada por Arthur Lasenby Liberty (1843-1917), inaugurada na Regent Street, em Londres, em 1875 e que existe até hoje.

¹³ Entretanto, o primeiro catálogo de vestuário artístico, só foi produzido em 1887, ou seja, após o falecimento de Godwin, em 1886. De todo modo, suas ideias seguiram tendo impacto na moda no final do século XIX e início do XX (Calvert, 2012).

¹⁴ *Paraíso das Damas* é o nome em português do romance *Au Bonheur des Dames*, de Émile Zola, publicado inicialmente em capítulos no periódico Gil Blass entre dezembro de 1882 e março de 1883 – ano em que recebeu a primeira edição em livro pela editora Charpentier. Tendo por modelo a primeira loja de departamentos francesa, Le Bon Marché, criada em 1852, o romance descreve o impacto da emergência das lojas de departamentos na sociedade e economia parisiense.

Referências:

ABOUT New-York tribune. (New York [N.Y.]) 1866-1924. *Library of Congress*, Washington DC, sd. Disponível em: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030213/>; Acesso em 05 maio 2024.

ADVERSE, Angélica. O ser e o vestir: Oscar Wilde e a masculinidade eternizada na arte moderna. **Pós**. Belo Horizonte, v.6 n.11, pp.92-109, maio-outubro 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15778>. Acesso em 04 maio 2024.

ANDERSON, Anne. Private Views: William Powell Frith, Harry Furniss and Oscar Wilde. In: Green, Richard; Sellars, Jane (Eds.). **William Powell Frith: The People's Painter**. New York: Bloomsbury, 2019.

BREWARD, Christopher. **Fashion**. Oxford: Oxford Press University: 2003.

BREWARD, Christopher. **The Suit: Form, function & Style**. London: Reaktion Books, 2016.

BUENO, Maria Lúcia. Moda, gênero e ascensão social. As mulheres da alta-costura: de artesãs a profissionais de prestígio. **dObras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 11, n. 24, p. 101–130, 2018. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/776>. Acesso em: 6 maio. 2024.

CALVERT, Robyne Erica. **Fashioning the artist: artistic dress in Victorian Britain 1848-1900**. PhD thesis. University of Glasgow, 2012.

CANVEY, Julian (Ed.) **Oscar Wilde: Philosophie du vêtement**. S/l: Casimiro, 2018.

CHENOUNE, Farid. **A History of men's fashion**. Paris: Flammarion, 1993.

COOPER, John. Introducing The Sarony Photographs. Oscar Wilde In America: The Definitive Resource Of Oscar Wilde's Visits To America. Disponível em: <https://www.oscarwildeinamerica.org/sarony/sarony-photographs.html>, acesso em 27 ago 2024.

COOPER, John. Sarony Photograph 3A. Oscar Wilde In America: The Definitive Resource Of Oscar Wilde's Visits To America. Disponível em: <https://www.oscarwildeinamerica.org/sarony/sarony-3a.html>, acesso em 27 ago 2024.

DRESS, ca 1894 (made). **Victoria & Albert Museum**. Acesso em: 01 set 2024. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O15543/dress-liberty--co/>

ELLMAN, Richard. **Oscar Wilde**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1988].

ENTWISTLE, Joanne. **The Dressed Body**. In: ENTWISTLE, Joanne; Wilson, Elizabeth (Eds.). *Body Dressing*. Oxford; New York, 2001.

FELSKI, Rita. **The gender of modernity**. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1995.

FORTUNATO, Paul L.. **Modernist Aesthetics and Consumer Culture in the Writings of Oscar Wilde**. New York/Abingdon: Routledge, 2007.

GARCIA, Paulo Junior Debom. **Sob o império da aparência: moda e imagem na França de Luís Napoleão Bonaparte (1848-1870)**. Tese de doutorado em História. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2015.

HOLLAND, Merlin. **O álbum de Oscar Wilde**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

KRICK, Jessa. "Charles Frederick Worth (1825–1895) and the House of Worth." In **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm (October 2004), Acesso em: 27 ago 2024.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda: Um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)**. São Paulo: Senac, 2007.

MENTGES, Gabrielle. La morale de la laine. Gustav Jaeger et le mouvement réformateur du vêtement en Allemagne (1832-1917). **Modes pratiques: revuê de histoire du vêtement e de la mode**. Paris: École Duperré, 2015. N 1, 2015. Pp, 327-349. Disponível em: <https://devisu.inha.fr/modespratiques/126>. Acesso em 03 abril 2024.

MILLINERY. Oxford English Dictionary. Disponível em: <https://www.oed.com/search/advanced/HistoricalThesaurus?q=millinery>, acesso em 25 ago 2024.

MITRE, Maria Augusta. **Dandismo: o gesto ressurgente**. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2021.

NEWTON, Stella Mary. Health, **Art & Reason: Dress reformers of the 19th century**. London: John Murray, 1974.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas: A moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEELE, Valerie. **Paris Fashion: A cultural history**. 2ª. Edição. Oxford/New York: Berg, 1998.

STERN, Radu. **Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930**. Cambridge, London: The MIT Press, 2004.

WILDE, Oscar. Woman's Dress. Londres: **Pall Mall Gazette**, 14 de outubro de 1884 Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2061/pg2061.html>, Acesso em 06 maio 2024.

WILDE, Oscar. More Radical Ideas upon Dress Reform. Londres: **Pall Mall Gazette**, 11 de novembro de 1884. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2061/pg2061.html>. Acesso em 05 maio 2024.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de Sonhos**. Lisboa: Edições 70, 1985.

A Filosofia das Roupas – Oscar Wilde 1885¹

Tradução: Mariana Rodrigues Christina de Faria Tavares

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3889-3278> ^{2 3}

Houve nos últimos anos, tanto na América como na Inglaterra, um acentuado desenvolvimento do gosto artístico. É impossível entrar na casa de qualquer um de nossos amigos sem ver imediatamente que uma grande mudança ocorreu. Há um sentimento muito maior pela cor, um sentimento muito maior pela delicadeza da forma, bem como uma sensação de que a arte pode tocar as coisas mais comuns da casa com certa graça e certa beleza. Mas há também todo um lado da vida humana que foi deixado quase inteiramente intocado. Quero dizer, é claro, a roupa de homens e mulheres...

Às vezes fui acusado de dar uma importância muito grande ao vestuário. A isso respondo que a roupa em si é uma coisa absolutamente sem importância para mim. De fato, quanto mais completo um vestido aparece na figura do manequim da loja dos modistas, menos adequado ele é para ser usado. Os lindos trajes do ateliê do Sr. Worth⁴ me parecem aquelas xícaras de *Capo di Monte*, que curvas com alças de coral, cobertos com um panteão de deuses e deusas em alta agitação e alto relevo; isto é, são coisas curiosas de se ver, mas totalmente impróprias para uso⁵. Modistas franceses consideram que as mulheres são criadas especialmente para eles pela Providência, a fim de exibir seus artigos elaborados e caros. Sustento que o vestido é feito para o serviço da Humanidade.⁶ Eles pensam que a beleza é

¹ O texto *Philosophy of Fashion* foi originalmente publicado no New York Tribune em 19 de abril de 1885. /Traduzido a partir do texto disponível em: <https://ia801302.us.archive.org/20/items/ThePhilosophyOfDress/The%20Philosophy%20of%20Dress.pdf>, Acesso em 07 jul 2022.

² Mestre em Moda, Cultura e Linguagens. Pesquisadora independente. E-mail marianacftr@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2191576075202212>

³ Revisão técnica da tradução: Maria Claudia Bonadio

⁴ O autor refere-se aqui ao couturier inglês Charles Frederick Worth (1825-1895) que fez sua fama profissional na França do II Império. Na maioria dos livros de História da Moda é considerado o Pai da Alta-Costura (N.T) Sobre o tema ver (Garcia, 2015)

⁵ Capo di Monte ou Capodimonte: fábrica de porcelana fabricada pela *Real Fabbrica de Capodimonte*, em Nápoles, fundada pelo Rei de Nápoles e em produção entre 1743-1749. Depois foi transferida para Madri onde se tornou *A Real Fábrica del Buen Retiro*, quando o rei espanhol Carlos herdou o trono de seu irmão em 1759. Esse foi o fim da verdadeira porcelana Capo di Monte mas seu nome era tão famoso que ficou como referência para as porcelanas produzidas ao redor de Nápoles. No século XIX as cerâmicas assumiram modelos mais rebuscado e cheio de cores e enfeites, fortemente decorados. (Fonte: Britanica) N.T.

⁶ Aqui cabe uma explicação. Em seu texto, Oscar Wilde usa a palavra *millinery*, cuja tradução mais adequada seria chapeleira, ou seja, profissionais que atuam na fabricação de chapéus elegantes. Entretanto, usa o termo, possivelmente como uma maneira de “rebaixar” os costureiros de luxo e em especial Charles Worth com quem parece debater diretamente, como veremos ao longo do texto. Ou seja, trata-se de um uso “errado” do termo que funciona como deboche e provocação. N.T. Sobre o uso do termo, ver também a apresentação do artigo logo acima.

uma questão de adornos e babados. Não me importo nada com enfeites, e não sei o que são os babados, mas me importo muito com a maravilha e a graça da Forma Humana, e sustento que o primeiro cânone da arte é que a Beleza é sempre orgânica, e vem de dentro, e não de fora, vem da perfeição de seu próprio ser e não de qualquer beleza acrescentada. E que, consequentemente, a beleza de um vestido depende inteiramente e absolutamente da beleza que ele cobre, e da liberdade e movimento que ele não impede.

Disso segue-se que não pode haver beleza no traje nacional até que haja um conhecimento nacional das proporções da forma humana. Para os gregos e romanos tal conhecimento vinha naturalmente do ginásio e da palaestra, da dança no Prado e da corrida à beira do riacho⁷. Devemos adquiri-la pelo emprego da arte na educação. E o conhecimento do tipo que proponho logo se tornaria a herança de todos, se cada criança fosse ensinada a desenhar tão cedo quanto é ensinada a escrever...

E se uma criança estudar a figura humana, aprenderá muitas e valiosas leis do vestuário. Ela aprenderá, por exemplo, que a cintura é uma curva muito bonita e delicada, quanto mais delicada mais bonita, e não, como o(a) modista imagina com carinho, um ângulo reto abrupto ocorrendo de repente no meio da pessoa. Ela vai aprender novamente que tamanho não tem nada a ver com beleza. Isso, ousado dizer, parece uma proposição muito óbvia. E é. Todas as verdades são perfeitamente óbvias quando as vemos. A única coisa é vê-las. O tamanho é um mero acidente da existência, e nunca é uma qualidade da Beleza. Uma grande catedral é bonita, mas também o é o pássaro que voa em volta de seu pináculo, e a borboleta que se instala em seu poço. Um pé não é necessariamente bonito porque é pequeno. Os menores pés do mundo são os das senhoras chinesas, e são também os mais feios⁸.

É curioso que tantas pessoas, embora estejam prontas para reconhecer, ao olhar para uma sala comum, que a linha horizontal do friso e dos silhares diminui a altura da sala, e as linhas verticais do pilar ou do painel a aumentam, mas não conseguem ver que as mesmas leis se aplicam ao vestuário também⁹. De fato, no traje moderno, a linha horizontal é usada com muita frequência, a linha vertical muito raramente e a linha oblíqua quase nunca.

A cintura, por exemplo, é como uma regra, colocada muito baixa. Uma cintura longa implica em uma saia curta, que é sempre deselegante, pois transmite um efeito de membros curtos, enquanto uma cintura alta dá a oportunidade de uma série de elegantes linhas

⁷ Palaestra: Na Grécia e Roma Antiga designava uma construção que abrigava uma escola de luta corporal. Funcionava como escola de treinamento e local de convívio social masculino, onde conversas sobre literatura, filosofia e música eram tão bem recebidas. (Fonte: Wikipédia)

⁸ Em provável referência à prática do que em português é conhecido como pé-de-lótus, que consistia na prática de usar faixas para apertar os pés das jovens chinesas com vistas a modificar seu formato. A prática teria se iniciado na China Imperial dos séculos X ou XI e permaneceu em uso até o início do século XX. Somente em 1912, quando da instauração da República Popular da China é que a amarração dos pés – conhecida em inglês como *foot binding* – foi proibida. A deformação dos pés, tornava-os menores do que o habitual e tinha basicamente duas funções: conferir status às mulheres ricas que não precisavam trabalhar e preparar as jovens para dores que teria de enfrentar futuramente, tal como aquelas decorridas da menstruação e do parto (Blake, 1994).

⁹ Silhares: pedra aparelhada ou lavrada, geralmente de forma quadrangular, para revestimento de parede. (Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021.)

verticais caindo nas dobras do vestido até os pés, e dando uma sensação de altura e graça. Mangas largas bufantes, novamente intensificando a linha horizontal sobre os ombros, podem ser usadas por aquelas que são altas e magras, pois diminuem qualquer altura excessiva e dão proporção; por aquelas que são baixas devem ser evitadas. E a linha oblíqua, que se obtém por um manto que cai do ombro sobre o corpo, ou por um vestido [a saia] drapeado na lateral, é adequado para quase todas as figuras. É uma linha que corresponde à direção de um movimento e transmite uma impressão de dignidade e liberdade. É claro que existem muitas outras aplicações dessas linhas. Mencionei apenas uma ou duas para lembrar às pessoas quão idênticas são as leis da arquitetura e do vestuário, e o quanto dependem da linha e da proporção. De fato, o teste de uma boa roupa é sua silhueta, como, realmente ela ficaria em uma escultura.

Mas além da linha há também a cor. Ao decorar uma sala, a menos que se queira que a sala seja um caos ou um museu, deve-se ter certeza do esquema de cores. Assim também é em um vestido. A harmonia de cores deve ser claramente estabelecida. Se a pessoa é baixa, a simplicidade de uma cor tem muitas vantagens. Se a pessoa for mais alta, duas cores ou três podem ser usadas. Não desejo dar uma base puramente aritmética para uma questão estética, mas talvez três tons de cor sejam o limite. De qualquer forma, deve-se lembrar que, ao olhar para qualquer pessoa belamente vestida, os olhos devem ser atraídos pela beleza da linha e da proporção, e o vestido deve parecer como uma harmonia completa da cabeça aos pés; e que o aparecimento súbito de qualquer cor contrastante e violenta, em laço ou fita, distrai os olhos da dignidade do conjunto e os concentra em um mero detalhe.

Então, no que diz respeito ao tipo de cores, gostaria de afirmar de uma vez por todas que não existe uma cor especialmente artística. Todas as cores são igualmente belas; é apenas na questão de sua combinação que entra a arte. E não se deve ter maior preferência por uma cor sobre outra do que por uma nota do piano sobre sua vizinha. Nem há cores tristes. Existem cores ruins, como o azul Albert¹⁰, o magenta e o verde arsênico, e as cores dos corantes de anilina em geral, mas uma boa cor sempre dá prazer¹¹. E as cores terciárias e secundárias são as mais seguras para uso geral, pois não se desgastam facilmente, além

¹⁰ Possivelmente *Albert blue* é uma forma irônica de Oscar Wilde se referir ao tom de azul conhecido na Grã-Bretanha como *Prince of Wales blue* (Azul do Príncipe de Gales), pois quando o texto foi produzido, o filho mais velho da Rainha Vitória era Albert Edward (9 de novembro de 1841 – 6 de maio de 1910), o futuro Rei Eduardo VII era então o Príncipe de Gales – título que é outorgado ao futuro Rei da Inglaterra desde o século XIII. O termo segue em uso e é utilizado por fabricantes de tecido para alfaiataria tais como a English Cloth, que fornece tecidos para a confecção de ternos para filmes e séries de TV como *007: No Time to Die* (2021) e *The Gilded Age* (Temporadas 1 e 2/2022 e 2023) (N.T.) Ver <https://www.englishcloth.com/fabrics/ec1601-grey-prince-of-wales-blue-overcheck/>, acesso em 01 maio 2024.

¹¹ O escritor se referia aqui à pigmentos sintéticos e que de fato eram perigosos à saúde, verde arsênico, também conhecido em inglês como *Scheele's green* era um pigmento usado em superfícies têxteis criado pelo químico e farmacêutico Carl Wilhelm Scheele em 1755. A cor se tornou popular em artigos de decoração e vestuário no século XIX, mas de fato pode ser considerada uma cor “ruim”, pois levava arsênico em sua composição, podendo envenenar tanto trabalhadores da indústria da moda e decoração como consumidoras. A magenta ou malva, também era um pigmento sintético e derivado da anilina, podendo, portanto, conter arsênico, que lhe dava maior brilho e fixação. Na Inglaterra do final do século XIX, o magenta, fabricado por William Perkins, se tornou uma febre e também levava em sua composição nitrato de mercúrio, que também era uma substância venenosa. Sobre o tema, ver: David, 2015. (N.T.)

de dar uma sensação de repouso e tranquilidade. Um vestido não deve ser como um apito a vapor, por mais que Sr. Worth possa dizer ao contrário¹².

Então, quanto às estampas. Não deve ser muito definida. Um xadrez marcado forte, por exemplo, tem muitas desvantagens. Para começar, torna muito aparente a menor desigualdade na pessoa, como entre os dois ombros; e ainda é difícil unir a estampa com precisão nas costuras; e, por último, desvia o olhar das proporções da pessoa e fornece aos meros detalhes uma importância anormal.

Então, novamente, a estampa não deve ser muito grande. Menciono isso porque, ultimamente, em Londres, estava procurando algum *plush* ou veludo cinza estampado, adequado para fazer uma capa. Todas as lojas em que entrei os vendedores me mostravam as estampas enormes, coisas grandes demais para um papel de parede comum, grandes demais para cortinas comuns, coisas, na verdade, que exigiriam um grande prédio público para exibi-las a qualquer pessoa. Pedi aos vendedores que me mostrassem uma estampa que estivesse em alguma proporção racional e relativa à figura de alguém que não tivesse mais de três ou quatro metros de altura. Ele respondeu que sentia muito, mas era impossível; as estampas menores não eram mais tecidas, na verdade as estampas grandes estavam na moda. Agora, quando ele disse a palavra moda, mencionou qual é a grande inimiga da arte neste século, como em todos os séculos. A moda repousa sobre a idiotice. A arte repousa sobre a lei. A moda é efêmera. A arte é eterna. Na verdade, o que é realmente uma moda? A moda é apenas uma forma de feiura tão absolutamente insuportável que temos que alterá-la a cada seis meses! É bastante claro que, se fosse belo e racional, não alteraríamos nada que combinasse essas duas qualidades raras. E onde quer que o vestuário tenha sido assim, permaneceu inalterado em lei e princípio por muitas centenas de anos. E se algum de meus práticos amigos nos Estados Unidos se recusar a reconhecer o valor da permanência das leis artísticas, estou disposto a basear a questão inteiramente em bases econômicas. A quantidade de dinheiro que se gasta todos os anos na América em vestidos é algo quase fabuloso. Não tenho vontade de cansar meus leitores com estatísticas, mas se eu dissesse a quantia que se gasta anualmente apenas em chapéus¹³, tenho certeza de que metade da comunidade ficaria cheia de remorsos e a outra metade de desespero! Contento-me em dizer que é algo totalmente desproporcional ao esplendor do vestuário moderno, e que sua razão deve ser procurada, não na magnificência do vestuário, mas na necessidade doentia de mudança que a moda impõe em seus belos e equivocados devotos.

Dizem-me, e temo dizer que eu acredito, que se uma pessoa investiu imprudentemente no que é chamado de ‘o último chapéu de Paris’ e o usou para a raiva e o ciúme da vizinhança por quinze dias; sua amiga mais querida certamente irá visitá-la e mencionar incidentalmente que aquele tipo particular de touca saiu completamente de moda.

¹² Os apitos a vapor eram muito comuns no século XIX, sendo utilizados em fábricas para sinalizar o início e o final de um turno ou ainda em trens, navios e outros veículos para comunicar a partida destes.

¹³ No original *bonnet* que é um tipo de chapéu feminino com grandes abas laterais, que podem esconder um rosto visto de perfil, e impedir que seu usuário veja o que ocorre ao seu lado, denominado também *poke-bonnet*, esse tipo de chapéu esteve em moda entre o início do século XIX e até pelo menos 1870. Entretanto a palavra foi usada desde a Idade Média para nomear diversos tipos de chapéus e no século XIX passou a ser em língua inglesa usada com frequência para se referir aos chapéus femininos de diferentes tipos, uma vez que a palavra *hat* passa a ser usada como sinônimo de chapéu masculino. (N.T)

Conseqüentemente, um novo chapéu deve ser comprado imediatamente, para que a 5ª Avenida pode ser apaziguada, e mais despesas realizadas. Considerando que as leis do vestuário se baseassem na arte e não na moda, não haveria necessidade dessa constante evolução do horror ao horror. O que é belo parece sempre novo e sempre atrativo, e não pode ficar antiquado como não pode também, uma flor. A moda, novamente, é indiferente à individualidade de seus adoradores, não se importa se eles são altos ou baixos, claros ou escuros, gordos ou magros, mas pede que todos se vistam exatamente da mesma maneira, até que ela possa inventar alguma nova maldade. Considerando que a arte permite, ou até mesmo ordena a cada um, aquela liberdade perfeita que vem da obediência à lei, e que é algo muito melhor para a humanidade do que a tirania do espartilho ou a anarquia dos corantes de anilina.

E agora em relação ao corte da roupa.

A primeira e última regra é esta, que cada peça do vestuário deve ser suspensa sempre pelos ombros e nunca pela cintura. A natureza, deve-se notar, não dá nenhuma oportunidade de suspender qualquer coisa da delicada curva da cintura. Conseqüentemente, por meio de um espartilho apertado, uma borda artificial regular tem que ser produzida da qual a roupa inferior possa ser pendurada com segurança. Onde há anáguas, deve haver espartilhos. Aniquile o primeiro e o último desaparece. E não hesito em dizer que sempre que na história descobrimos que se o vestido se tornou absolutamente monstruoso e feio, foi em parte, é claro, pela ideia equivocada de que o vestido tem uma existência independente, mas em parte também pela moda de pendurar da cintura, as peças inferiores. No século XVI, por exemplo, para dar a compressão necessária, Catarina de Médici, Alta Sacerdotisa do veneno e das anáguas, inventou um espartilho que pode ser considerado o clímax de uma carreira criminosa. Era feito de aço, tinha frente e verso como a couraça de um bombeiro, e estava preso sob o braço esquerdo por um ferrolho e um alfinete, como um baú Saratoga¹⁴. Seu objetivo era diminuir a circunferência da cintura para um círculo de treze polegadas, que era o tamanho da moda sem o qual uma dama não podia comparecer na corte; e sua influência sobre a saúde e a beleza da época pode ser estimada pelo fato de que a cintura normal de uma mulher adulta é certamente em forma oval entre cerca de 66 e 71 centímetros.

Como um mau hábito sempre gera outro, para suportar o peso das anáguas também foi inventado o *farthingale*¹⁵. Esta era uma estrutura enorme, às vezes de vime, como se fosse um grande cesto de roupas, às vezes de nervuras de aço, e se estendia de cada lado de tal forma que no reinado de Elizabeth, uma dama inglesa em trajes completos ocupava tanto espaço quanto nós daríamos agora para uma grande reunião política. Nem preciso apontar que moda egoísta era essa, considerando a superfície limitada do globo. Então, no século passado, havia o aro e, neste, a crinolina. Mas, dir-me-ão, as senhoras há muito desistiram da crinolina, do aro e do *farthingale*. Então assim o é. E tenho certeza de que todos nos sentimos

¹⁴ Baú Saratoga: espécie de baú de viagem no formato de uma cômoda quadrada, com gavetas, sem pés, muito utilizada no século XIX, e nomeada a partir de um local de férias americano. (N.T.)

¹⁵ *Farthingale*: uma das várias estruturas usadas pelas mulheres sob as saias e anáguas para formatar as mesmas de acordo com o padrão desejado pela moda da época, e alargar a parte inferior dos vestidos. É originário da Espanha, do século XV. Foi muito usado durante a Renascença europeia, nas cortes, porque demonstrava alta posição social e riqueza. (N.T.)

muito gratos a elas. Eu certamente sinto. Ainda assim, não permanece, mesmo agora, entre nós aquela coisa terrível e perversa, chamada *Dress Improver*?¹⁶ Não é o mais vil de todos os diminutivos, a *crinolette*, ainda a ser vista!¹⁷ Tenho certeza de que nenhum dos meus leitores(as) jamais sonhou em usar algo desse tipo. Mas pode haver outros(as) que não sejam tão sábios(as), e gostaria que lhes fosse transmitido, delicada e cortesmente, que a ampulheta não é o ideal da Forma. Muitas vezes, um vestido moderno começa extremamente bem. Do pescoço à cintura as linhas do próprio vestido seguem com mais ou menos completude as linhas da figura; mas a parte inferior do traje torna-se em forma de sino e pesada, e se desdobra em uma série de ângulos ásperos e curvas grosseiras. Ao passo que, se nos ombros, e apenas nos ombros, cada artigo separado fosse pendurado, não haveria necessidade de quaisquer suportes artificiais do tipo a que aludi, e os espartilhos poderiam ser eliminados. Se algum suporte for considerado necessário, como muitas vezes o é, uma larga faixa de lã, ou faixa de tecido elástico, sustentada por tiras de ombro, seria suficiente.

Tanto sobre o corte do vestido, agora sobre a decoração.

O modista francês passa uma existência lúgubre e lucrativa costurando laços onde não deveria haver laços e babados onde não deveria haver babados. Mas, infelizmente, sua indústria é em vão. Pois toda ornamentação pronta apenas torna um vestido feio de se ver e incômodo de usar. A beleza do vestido, como a beleza da vida, vem sempre da liberdade. A cada momento um vestido deve responder à atividade da moça que o usa e ecoar primorosamente a melodia de cada movimento e a graça de cada gesto. Sua beleza deve ser buscada no delicado jogo de luz e linha em delicadas dobras ondulantes e não na feiura inútil e na inutilidade feia de uma decoração rígida e estereotipada. É verdade que em muitos dos últimos vestidos parisienses que vi parece haver algum reconhecimento do valor das pregas. Mas, infelizmente, as pregas são todas feitas e costuradas artificialmente, e assim seu charme é totalmente destruído. Pois a prega de um vestido não é um fato, um item a ser inscrito em uma conta, mas um certo efeito de luz e sombra que só é requintado porque é evanescente. Na verdade, pode-se pintar uma sombra em um vestido tanto quanto costurar uma prega em um. E a principal razão pela qual um vestido moderno é usado tão pouco tempo é que ele não pode ser passado, como um vestido deve ser, quando é colocado de lado no guarda-roupa. De fato, em um vestido da moda há muita modelagem; os muito ricos, é claro, não se importarão, mas vale a pena lembrar aos que não são milionários que quanto mais costuras, maior a decadência. Um vestido bem feito deve durar quase tanto quanto um xale, e se for bem feito, dura. E o que quero dizer com um vestido bem feito é um vestido simples que pende dos ombros, que toma sua forma pela figura e suas dobras pelos movimentos da mulher que o usa, e o que quero dizer com um vestido mal feito é um vestido elaborado com estrutura de materiais heterogêneos, que, tendo sido primeiro cortados em pedaços com a tesoura e depois costurados pela máquina, são finalmente tão cobertos de franjas, laços e babados que se tornam execráveis de se ver, caros de pagar e absolutamente inúteis vestir.

¹⁶ *Dress Improver*: almofada estofada ou anquinha usada na região da cintura, sob as saias, para distendê-las. (N.T.)

¹⁷ *Crinolette*: outro tipo de *Dress Improver*, porém, ao invés de ser em forma de cúpula como o *farthingale* e a crinolina, a frente e os lados diminuíram e o volume ficou apenas concentrado na parte de trás do corpo feminino. (N.T.)

Bem, estes são os princípios do Vestuário. E provavelmente será dito que todos esses princípios podem ser executados com perfeição, e ainda assim nenhum estilo definido é o resultado. Que assim o seja. Com um estilo definido, no sentido de um estilo histórico, não temos nada a fazer. Não deve haver nenhuma tentativa de reviver um antigo modo de vestuário simplesmente porque é antigo, ou transformar a vida naquele caos de fantasia, o Baile à Fantasia. Partimos, não da História, mas das proporções da forma humana. Nosso objetivo não é a precisão arqueológica, mas a maior quantidade possível de liberdade com a distribuição mais equilibrada de calor. E a questão do calor me leva ao meu último ponto. Algumas vezes me foi dito, não apenas pelos filisteus, mas por artistas realmente interessados na possibilidade de um belo vestido, que o clima frio dos países do Norte exige que usemos tantas roupas, uma sobre a outra, que é quase impossível para o vestido seguir ou expressar as linhas da silhueta¹⁸. Essa objeção, porém, que à primeira vista pode parecer razoável, na verdade se baseia em uma ideia errada, na ideia do fato de que o calor do vestuário depende do número de roupas usadas. Agora, o peso do vestuário depende muito do número de roupas usadas, mas o calor do vestuário depende inteiramente do material do qual essas roupas são feitas. E um dos principais erros do traje moderno vem do material particular que é sempre selecionado como a base do vestuário. Sempre usamos o linho, mas o material adequado é a lã. A lã, para começar, não é condutora de calor. Isso significa que no verão o calor violento do sol não entra e queima o corpo, e que o corpo no inverno permanece em sua temperatura natural normal, e não desperdiça seu calor vital no ar. Aqueles dos meus leitores que jogam tênis de grama e gostam de esportes ao ar livre sabem que, se usarem um terno de flanela completo, estarão perfeitamente frescos nos dias mais quentes e perfeitamente aquecidos quando o dia estiver frio. Tudo o que afirmo é que as mesmas leis que são claramente reconhecidas no campo de tênis, sendo a flanela uma textura de lã, devem ser reconhecidas como igualmente adequadas para o vestuário de pessoas que vivem nas cidades e cujas vidas são muitas vezes necessariamente sedentárias. Existem muitas outras qualidades na lã, como ser um absorvedor e distribuidor de umidade, a respeito das quais gostaria de encaminhar meus leitores para um pequeno manual sobre “Cultura da Saúde”, do Dr. Jaeger, Professor de Fisiologia em Stuttgart. O Dr. Jaeger não entra na questão da forma ou da beleza, pelo menos quando o faz dificilmente me parece muito bem-sucedido, mas sobre os valores sanitários de diferentes texturas e cores ele fala com autoridade, é claro, e de uma combinação dos princípios da ciência com as leis da arte virá, tenho certeza, o traje do futuro.

Pois se a lã for escolhida como base e principal material da vestimenta, muito menos roupas podem ser usadas do que atualmente, resultando em um calor imensamente maior e muito mais leveza e conforto. A lã também tem a vantagem de ser quase a mais delicada textura tecida. A seda é muitas vezes grosseira em comparação com ela [a lã], sendo ao mesmo tempo mais dura e fria. Um grande xale de cachemira de pura lã pode ser puxado através de um pequeno anel, de fato, por esse método os vendedores de xales do Bazar Oriental mostram a delicadeza de seus produtos. A lã, novamente, não mostra amarrotados. Eu deveria lamentar ver uma textura tão linda como o cetim desaparecer dos vestidos modernos, mas

¹⁸ Que ou quem é grosseiro ou inculto, que tem falta de gosto artístico ou que tem apenas interesses materiais. = filistino. (Dicionário Priberiam, 2024)

toda dama que usa algo desse tipo sabe muito bem como ele amassa facilmente; além disso, é melhor usar um material macio do que duro, pois no último há sempre o perigo de linhas ásperas e grosseiras, enquanto no primeiro você obtém a mais requintada delicadeza de dobras. Descobrimos, então, que na questão de tecidos ciência e arte são uma coisa só.

E quanto ao método que os modistas usam para fazer vestidos, gostaria de fazer uma última observação. Todo o seu sistema não é apenas feio, mas inútil. De nada adianta uma dama majestosa beliscar a cintura para parecer magra. Pois o tamanho é uma questão de proporção. E uma cintura anormalmente pequena apenas faz com que os ombros pareçam anormalmente largos e musculosos. O salto alto, novamente, colocando o pé em um ângulo agudo, curva a pessoa para a frente e, assim, longe de dar qualquer altura adicional, rouba-lhe pelo menos uma polegada e meia. As pessoas que não conseguem ficar em pé direito não devem imaginar que parecem altas. Nem o uso de um chapéu alto melhora a questão. Seu efeito é meramente tornar a cabeça desproporcionalmente grande. Uma pessoa com nanismo de três pés de altura com um chapéu de seis côvados na cabeça parecerá uma pessoa com nanismo de 1 metro de altura até o fim.¹⁹ De fato, a altura deve ser medida mais pela posição dos olhos e dos ombros do que por qualquer outra coisa. E cuidado especial deve ser tomado para não tornar a cabeça muito grande. Sua proporção perfeita é um oitavo de toda a pessoa...

Mas eu sei que, independentemente do Congresso [estadunidense], as mulheres da América podem fazer qualquer reforma que quiserem. E estou certo de que não continuarão por muito mais tempo a encorajar um estilo de vestir que se baseia na ideia de que a figura humana é deformada e requer os dispositivos do modista para ser apresentável. Pois não têm as mãos e os pés mais delicados e atrativos do mundo? Elas não têm tez como marfim manchada com uma folha de rosa? Elas não estão sempre no poder em seu próprio país e não espalham confusões pela Europa?

Appello, non ad Caesarem, sed ad Caesaris uxorem.

(Apelo não a César, mas à esposa de César)

Oscar Wilde

Referências

BLAKE, C. Fred. Foot-binding in neo-Confucian China and the appropriation of female labor. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 19, n. 3, p. 676-712, 1994.

CAPODIMONTE porcelain. *Encyclopedia Britannica*, 26 Feb. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Capodimonte-porcelain>. Acesso em 16 April 2023.

¹⁹ Antiga unidade de medida. 1 côvado equivale a 0,66 m, logo o chapéu em questão equivaleria a aproximadamente 3,96 metros de diâmetro, o que certamente é um exagero do autor.

DAVID, Alisson Matthews. **Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present**. London: Bloomsbury, 2017.

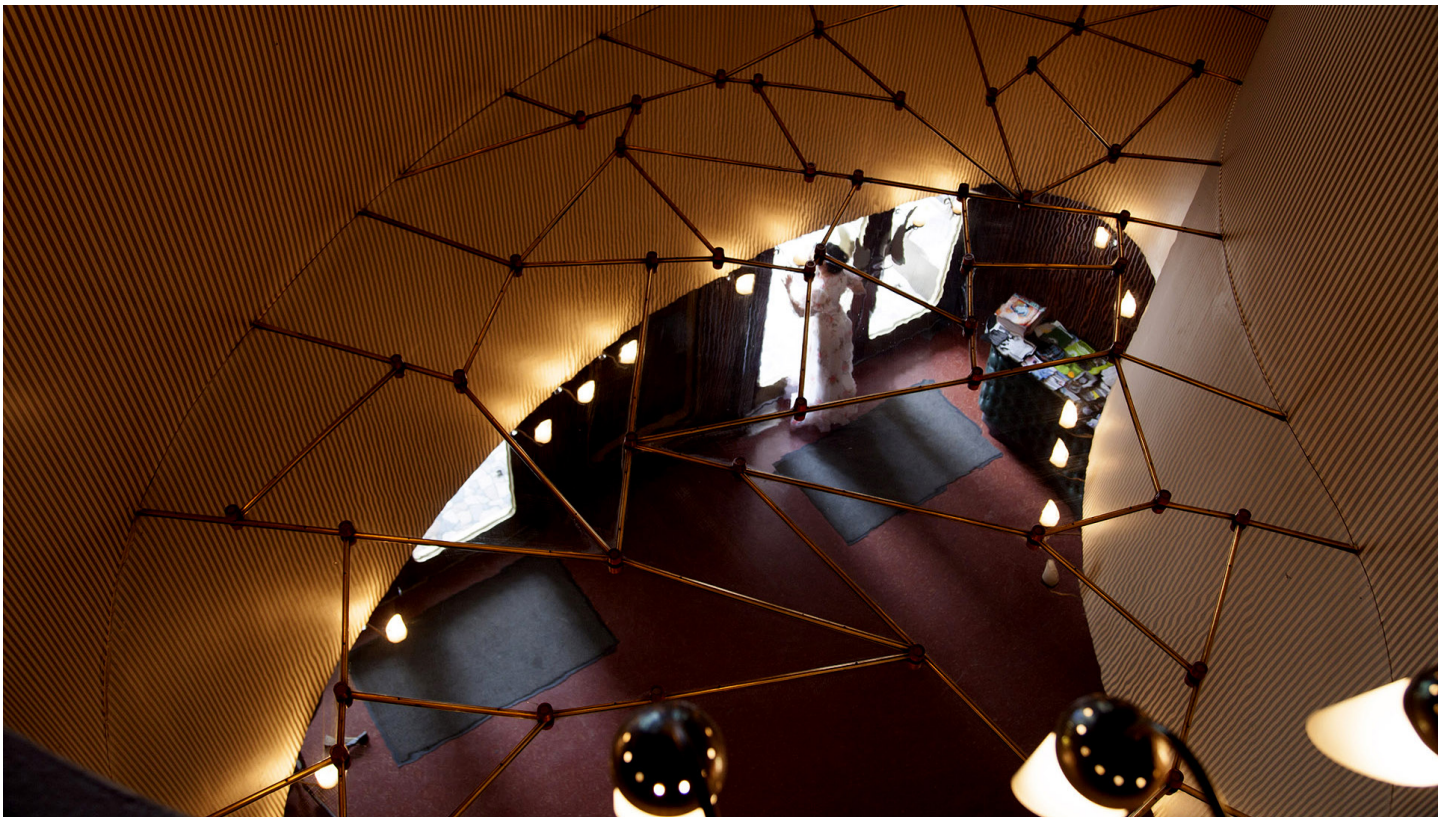
FILISTEUS. Dicionário. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [on-line], PALAESTRA. Wikipédia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Palestra_\(Antiguidade\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Palestra_(Antiguidade)), Acesso em 22 set 2023.

SILHARES. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [on-line], Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/chave>, Acesso em 28 maio, 2023.



[galeria]







Ficha Técnica – Meu Universo T

Direção Criativa, Styling e Produção de Moda: Maia Maria

Orientação: Prof. Luiz Fernando Ribeiro | Fotógrafo e Retouch: Gabriel Venzi

DOP Filmmaker: Pedro Quiron | Maquiagem: Lucas Melo | Cabelo: Victor Fish

Modelos: Lucca Sad, Maitê Almeida, Maia Maria, Samie Villela e Valentina Avelino

Assistente de Produção: Mariana Gomes | Locação: Estúdio Viga

Roupas e Acessórios: Acervo Pessoal, Lascivité e Carlota Boutique









Ficha técnica - Eterno Brilhante

Conceito, Direção, Produção geral: Maia Maria

Styling e Produção de Moda: Maia Maria | Fotografia e Tratamento de imagens: Rayane Gomes

Orientação: Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro da Silva - IAD/ UFJF | Maquiagem: Lucas Melo

Acessórios: Luiz Fernando Ribeiro Acessórios de Moda | Calçados: Pura Audacia | Roupas: Carlota Boutique

Modelo: Alice Santiago, Laura Fernandes e Samie Vilela | Locação: Estúdio de Cinema Almeida Flaming

Operador de Iluminação: Samuel Athos de Brito Moreira | Técnica em Audiovisual: Laura Helena dos Santos

Agradecimentos: Universidade Federal de Juiz de Fora e Instituto de Artes e Design, ao Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro e à equipe envolvida







Ficha técnica "Nascimento"

Fotografia e edição: @gabrielvenzi @g.ven.zi | Produção de moda e styling: @eumaiamaria

Assistente de produção: @_flu.tua | Maquiagem: @lucasrdemelo

Aplique cabelo: @apliquechic | Chapéu: @leticia_calvanoteixeira | Sapato: @odetelis









ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA