

[S]dobras



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA

O tempo da luz é mensurável
mas o interior da Noite
é sem fim. Por isso, espalho
novas ideias. 2018

COMITÊ EDITORIAL**EDITORA | EDITOR**

Valéria Faria dos Santos Tessari
Felipe Goebel

EDITOR-EXECUTIVO

Henrique Grimaldi Figueredo

ASSISTENTES EDITORIAIS

Leticia Calvano Teixeira
Joyce Costa

MÍDIAS SOCIAIS

Fernanda Marczak

GESTORA FINANCEIRA

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 Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás, Brasil); Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa (Universidade Federal do Paraná, Brasil); Profa. Dra. Sofia Pantouvaki (Aalto University, Finlândia); Profa. Dra. Vânia Carneiro de Carvalho (Museu Paulista, Universidade de São Paulo, Brasil).

CAPA

Marcello Max a partir de imagem de Feres Khoury

IMAGENS

Feres Khoury | @feresloureñokhoury

DIREÇÃO DE ARTE | PROJETO GRÁFICO

Marcello 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 d0bra[s]/2007

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA (ABEPEM)

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

Nota: O conteúdo dos textos publicados é de exclusiva responsabilidade da autora/do autor, bem como a correção gramatical e adequação às normas ABNT.

EDITORIAL

5

A BELEZA DE RECOMEÇAR UM NOVO ANO

Valéria Faria dos Santos Tessari

Felipe Goebel

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ

7

MODA E SOCIEDADE: LEITURAS CONTEMPORÂNEAS

Maria Lúcia Bueno

Henrique Grimaldi Figueredo

APRESENTAÇÃO DAS IMAGENS

15

FERES KHOURY: LIVROS DE ARTISTA E A PAISAGEM DE VIDA SILENCIOSA

Maria Izabel Branco Ribeiro

DOSSIÊ

18

CINCO HOMENS E UMA TESE SOBRE MODA

Maria do Carmo Teixeira Rainho

38

ENTRE A 'MODA FRANCESA' E A 'MODA À LA FRANÇAISE': O PAPEL DO ESTADO E DOS CONGLOMERADOS NO SINDICATO PATRONAL DA ALTA COSTURA

Bárbara Venturini Ábile

61

A IMPLANTAÇÃO DO SISTEMA DE FÁBRICA NA INDÚSTRIA DA SEDA: UMA ANÁLISE SOB A PERSPECTIVA DE ANDREW FEENBERG

Patrícia Affonso Gaspar

MacLóvia Correa da Silva

84

UN/ORDINARY CLOTHES: DESTROYING AND REPAIRING EXPERIENCE IN CONTEMPORARY CLOTHES-ART

Maria Antonietta Trasforini

100

ROUPAS COMUNS/INCOMUNS: DESTRUINDO E REPARANDO A EXPERIÊNCIA NAS ROUPAS-ARTE CONTEMPORÂNEA

Maria Antonietta Trasforini

Tradução: Marcelo Ribeiro Vasconcelos

116

OS TECIDOS DE OLLY E ALGUNS VESTÍGIOS DA URDIDURA NA TECELAGEM DO MUNDO

Patrícia Reinheimer

138

LA APARIENCIA DE LAS TRABAJADORAS: VESTIDO, ADORNO Y EXPERIENCIA CORPORAL DEL TRABAJO EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

María Isabel Baldasarre

163

A QUESTÃO DA FORMALIDADE NO VESTUÁRIO CARIOCA NO INÍCIO DO SÉC. XX

Maria Cristina Volpi

178

VESTIR-SE PARA VIVER NO SEU TEMPO: DEPOIS DA REVOLUÇÃO, A CONSTRUÇÃO DO "MUNDO DA MODA" EM PORTUGAL

Filomena Silvano

197

DIVERSIDADE E SUSTENTABILIDADE: DUAS TENDÊNCIAS DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS SOBRE MODA (2000-2025)

Maria Celeste Mira

Beatriz Salgado Cardoso de Oliveira

220

DO OBJETO DE PROTEÇÃO AO SIGNO ESTÉTICO: BRICOLAGE E CONOTAÇÃO EM CONJUNTURA PANDÊMICA

Sara Inês Rodrigues Gaspar

Eduardo José Marcos Camilo

Rafaela Norogrande

COSTURAS

245

TOWARDS THE ANDROGYNOUS IDEAL: FASHION AND SEXUAL IDENTITY

Frédéric Monneyron

253

RUMO AO IDEAL ANDRÓGINO: MODA E IDENTIDADE SEXUAL

Frédéric Monneyron

Tradução: Henrique Grimaldi Figueredo

TRADUÇÃO

263

JUDITH BUTLER: MODA E PERFORMATIVIDADE

Elizabeth Wissinger

Tradução: Natalia Rosa Epaminondas e Jamilie Santos de Souza

278

GALERIA

[editorial]



A beleza de recomeçar um novo ano

Valéria Faria dos Santos Tessari – Editora

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

Felipe Goebel – Editor

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

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2060>

Há muita beleza em iniciar um novo ano, em recomeçar um ciclo no qual temos a oportunidade de renovar nossa capacidade de encanto, de fazer novas perguntas, de explorar outras formas de pensar e de agir.

Este é o espírito com o qual abrimos as publicações de 2026, neste 19º ano da dObra[s], e contando – tempo e histórias.

É uma satisfação imensa olhar para a trajetória da revista e perceber o quanto foi realizado, como a conquista da nota máxima na avaliação do quadriênio 2021-2024 da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O Qualis A1 da dObra[s] é o reconhecimento de um trabalho que atingiu a excelência acadêmica não por acaso, mas pela dedicação coletiva e voluntária de editoras/es, equipe editorial, pareceristas, organizadoras/es de dossiês, colaboradoras/es, conselho científico e pela manutenção financeira, que atualmente é feita pela ABEPEM – Associação Brasileira de Pesquisas e Estudos em Moda.

Celebramos esta conquista e seguimos em frente, apresentando a edição 46 da dobra[s], orgulhosamente ancorada no dossiê “Moda e Ciências Sociais”, organizado pela Profa. Dra. Maria Lucia Bueno e pelo Prof. Dr. Henrique Grimaldi Figueredo, que atuam na Universidade Federal de Juiz de Fora, nos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais e de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Desde já, agradecemos o esmero com que ambos conduziram a tarefa.

A proposta do dossiê foi a de mapear e pensar transformações culturais, políticas, econômicas e sociais dos mundos da moda, do final do século XIX até os dias de hoje. Acreditamos que o objetivo foi atingido com louvor, ao reunir um conjunto de artigos, ensaios e traduções escritos por algumas/uns das/os autoras/es que vêm contribuindo de maneira relevante para pensar a moda e suas inevitáveis implicações com o/no mundo. As incríveis imagens presentes neste número fazem parte da obra do artista paulista Feres Khoury que, a convite da/o organizadora/or, realizou uma seleção primorosa de trabalhos de diferentes anos. As imagens podem ser apreciadas na capa da revista, nas aberturas de seções e, em conjunto, na Galeria ao final da revista, acompanhadas de legendas.

Com alegria saudamos às leitoras, leitores, leitories da primeira edição da dObra[s] deste ano, desejando que tenhamos todes um novo ciclo emocionante e produtivo.

[dossier]



Moda e sociedade: leituras contemporâneas

Fashion and Society: Contemporary Approaches

Maria Lúcia Bueno¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7594-5672>

Henrique Grimaldi Figueredo²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6324-4876>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2061>

A moda não é autônoma, apesar do mundo da moda ser apresentado, frequentemente, como uma realidade à parte, um universo isolado. Ela é um dos produtos sociais mais evidentes e representativos da nova modernidade urbana que despontou com o capitalismo, sendo que é impossível discorrer sobre a vida social nas cidades, desde o século XIX, sem mencionar a moda.

No contexto das sociedades ocidentais, com a emergência do modo de vida urbano e a extinção dos privilégios aristocráticos, se desenvolve uma cultura das aparências (Roche, 2007) estendida a todos os segmentos sociais, no interior de um universo onde o sistema da moda passa a desempenhar um papel fundamental. Para Elisabeth Wilson podemos encarar “o vestuário de moda no mundo ocidental como um meio através do qual um eu sempre fragmentário é unificado e aparenta uma certa identidade” (Wilson, 1989, p. 24).

Nesse novo cenário as roupas, juntamente com todo um repertório de objetos e comportamentos, adquirem um caráter predominantemente cultural na construção de uma nova categoria social: o estilo de vida. Para Anthony Giddens (2002) um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo adota não só porque essas práticas satisfazem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de auto identidade. Em outras palavras, a associação inédita entre literatura, arte, política, moda, gastronomia, decoração e as mais diversas práticas culturais – “que aparecem reorganizadas como práticas de consumo numa dinâmica que cada vez mais mescla arte e vida cotidiana, alta cultura e culturas populares” (Bueno, 2008, p. 12) – antes

¹ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL) e Ciências Sociais (PPGCSO) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista de produtividade CNPq. E-mail: marialucia.bueno@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9373853760102806>

² Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com estágio doutoral pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Professor do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL). E-mail: henriquegrimaldi.figueredo@ufjf.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8304774973046394>

estrangeiras umas às outras, passam a ser algo corrente nesse novo cenário, a cidade moderna, orientando-se pela mesma dinâmica, os processos de individualização.

Essa preocupação com a aparência está ligada à cisão, própria da modernidade, entre o ser e o parecer. A moda, envolvendo não só o vestuário, mas tudo o que diz respeito à construção da aparência, principalmente os estilos de vida, cresce em importância na mesma medida em que a preocupação com a construção da identidade torna-se tarefa crucial dos indivíduos. Diferentemente de outros momentos históricos, as sociedades modernas impõem aos sujeitos um processo constante de redefinição das suas identidades, que, até então, eram estáveis, pautadas pela tradição e pelo costume. No início do século XX a ambição de Francis Picabia, por exemplo, era tornar-se um intelectual nômade, “para atravessar as ideias como se atravessam países e cidades”. “Se você quer ter ideias limpas”, observava, “troque-as com a mesma frequência com que troca de camisa”³. Escrevendo nessa atmosfera, Georg Simmel (1989) aponta que as flutuações da moda são uma decorrência direta do ritmo acelerado, da efemeridade e das transformações constantes da vida moderna.

Na virada do século XIX para o XX, Simmel analisa a moda como um processo de diferenciação social recente, associado à estética, à economia monetária e ao consumo, que desponta como matriz de uma nova subjetividade (Simmel, 1895 [2008]). Já em meados do século XX registramos uma transformação nessa dinâmica. Primeiramente a evolução da industrialização da indumentária e da indústria cultural, em particular, emerge cada vez mais como um poderoso veículo de mundialização das tendências, tanto com relação aos estilos de vida, quanto no que diz respeito à moda, produzindo uma desterritorialização de modos de vestir até então confinados em circuitos restritos.

Em 1969, quando a indústria da moda já se configurava como um setor econômico de relevância mundial, apesar de manter a centralidade francesa, um outro sociólogo, o estadunidense Herbert Blumer, vai pensar as flutuações da moda e a variação das tendências também como um processo de seleção coletiva, mas agora com a inclusão de novos atores, os criadores profissionais e os distribuidores comerciais. As características apontadas por Simmel se complexificaram e se acentuaram no contexto do final da década de 1960. A moda, deixava de ser pautada pelo modo de vida dos ricos, uma moda de classe, “se tornando mais ambígua e multifacetada, em consonância com a natureza altamente fragmentada das sociedades contemporâneas” (Crane, 2008, p. 163). Assim, a circulação da moda se intensifica, se dissemina para outros grupos sociais, assimilando outras inspirações em escala mundial. As tendências se multiplicam, a segmentação se aprofunda e as escolhas, nessa atmosfera reflexiva, decorrem de seleções coletivas, muitas vezes com resultados imprevisíveis, inclusive para os setores produtivos que pretendem controlá-las (Blumer, 1969).

Nos anos 1960, com a explosão de uma cultura jovem, que colocava em xeque as instituições e os valores estabelecidos, e a proliferação de grupos musicais, ligados a esse novo segmento, difundidos por uma indústria cultural em expansão, se produz uma revolução na cultura das aparências. As mulheres ricas e ociosas, que se vestiam de acordo com as últimas novidades da moda parisiense (Crane, 2006; Durand, 1988), se tornam um anacronismo,

³ Francis Picabia (Paris, 1879-1953) reproduzido em Bueno (2001, p. 19).

num novo mundo da moda onde as principais referências são os estilos descolados dos novos grupos musicais, integrados geralmente por jovens das classes médias e operárias nas grandes cidades.

A partir dos anos 1970 e 1980, temos uma expansão do capitalismo e da sociedade de consumo, e o desenvolvimento de um mercado de trabalho sofisticado e bem remunerado associado a este universo, que se converte na esfera de atuação de uma nova geração de jovens, os *yuppies*. Publicitários, operadores da bolsa de valores, especialistas em novas tecnologias, designers, agentes artísticos e culturais, profissionais do cinema e da televisão, entre outros, vão alimentar uma nova revolução da moda, que começa com o conforto e a praticidade do estilo casual dos norte-americanos, consagrado pelas produções audiovisuais.

Com o processo de globalização⁴, sobretudo de meados dos anos 1980 em diante, este quadro se complexificou. Na consolidação dessa nova configuração social no mundo da moda, a arte, enquanto instância de legitimação simbólica, e as indústrias culturais, espaços de difusão e circulação de novos estilos de vida, inclusive os ligados ao lazer, desempenham um papel fundamental.

Refletir sobre a moda a partir desta matriz significa, então, tomá-la como um objeto privilegiado para compreendermos a organização da cultura e da sociedade na dinâmica globalizada, na qual o sistema da moda opera como um importante vetor, no âmbito social, econômico e cultural (Ortiz, 2000, p. 12). A partir do século XXI os setores produtores de moda procuram se aparelhar com novas ferramentas, para garantir alguma previsibilidade dos resultados num sistema de seleção coletiva globalizado e cada vez mais incontrolável.

Frédéric Monneyron, um dos autores que contribuíram com esse dossiê, ajuda-nos a avançar nessa reflexão com seu estudo sobre três criadores de moda franceses no final do século XXI (Monneyron, 2008). Para o sociólogo a moda não é um movimento irracional e aleatório, ela se desenvolve em estreita sintonia com o universo imaginário corrente, constituindo-se em um objeto privilegiado para desvendarmos o imaginário contemporâneo e de outros períodos históricos. Passando ao largo das explicações que a abordam como reflexo ou distinção social, o autor concentra sua análise no que considera o principal potencial do fenômeno da moda para os estudiosos da sociedade, o seu poder antecipatório. A moda, nesse sentido, aparece como simulação de um arranjo social novo, que experimenta sua viabilidade por meio dela, ajudando a trazer à tona uma nova mentalidade, a qual num curto espaço de tempo pode se transformar em norma, em modo de ser corrente (Bueno, 2010).

Como nenhum outro fenômeno social, a moda é assim capaz de articular duas tendências, que Simmel intitulava como o individualismo da igualdade no registro da imitação

⁴ Sobre a globalização, Renato Ortiz (2000, p. 12), observa que se trata de “um processo social que atravessa de forma diferenciada as realidades nacionais e locais. Seu vetor se define por sua transversalidade. Trata-se de uma tendência. (...) como uma tendência é sempre algo genérico e é preciso aprendê-la indiretamente, torna-se necessário buscar expressões modais que a explicitem. Minha hipótese inicial é, pois: cultura popular, consumo, turismo, moda, música popular etc. são objetos heurísticos que revelam um arranjo social transcendente às exigências e expectativas de uma cultura nacional. Pensá-los em um contexto particular é considerá-los como parte de uma matriz mais ampla, mundial.”

e o individualismo da diferença no registro da invenção. Talvez também por isso, seja “a sociologia da moda”, como escreve Leopoldo Waizbort (2008, p. 17), “a mais importante de todas as sociologias, deixando há muito para trás as especialidades que reivindicaram alguma centralidade.”

Por meio de diferentes temas e recortes, os artigos que compõem essa coletânea des-cortinam o universo da moda e ajudam a nuançar tais problemáticas. E, embora operem todos a partir das tradições das ciências sociais, o fazem sob diferentes perspectivas temáticas. Por esta razão, considerando as proximidades, organizamos a publicação em três blocos.

O primeiro bloco reúne autoras, que ancoradas em extensas pesquisas de campo recentes, vão revisitar assuntos clássicos da sociologia e da história social da moda. Temas como a produção de sociologia da moda no Brasil, a Câmara Sindical da Alta Costura em Paris e as transformações no processo de industrialização dos tecidos no século XIX, vão ser abordados, na longa duração e a partir de olhares contemporâneos.

Em “Cinco homens e uma tese sobre moda”, Maria do Carmo Rainho analisa a recepção e a fortuna crítica do *O espírito das roupas* de Gilda de Mello Souza ao longo de quase 50 anos, tendo por base três momentos históricos distintos em que a obra foi publicizada e repercutiu: 1) em junho de 1950, no formato de tese, quando foi defendida pela autora no departamento de sociologia da USP; 2) em 1951 com a publicação da tese na revista do Museu Paulista; 3) e em 1987, quando a tese, transformada em livro, foi editada pela Companhia das Letras. Acolhida protocolarmente em 1950 e 51, foi relegada ao esquecimento nos anos seguintes. O artigo apresentado procura desvendar como uma reflexão que despontou como uma produção menor e marginalizada foi alçada anos depois como um clássico da sociologia e da história da moda no Brasil.

Em “Entre a ‘moda francesa’ e a ‘moda à la française’: o papel do Estado e dos conglomerados no sindicato patronal da Alta Costura”, Barbara Ábile realiza, embasada em uma extensa pesquisa de campo em Paris, uma análise da gestão centenária da Câmara Sindical da Alta Costura, instituição privada, mas com fortes ligações com o Estado Francês e que tem sido responsável pela gestão da alta costura, desde 1910. Apesar de seus altos e baixos no século XX, a instituição manteve o prestígio do setor, que se converteu em uma potência econômica no universo globalizado do século XXI. Um trabalho de fôlego, sendo a primeira pesquisa com esta dimensão tão ampla, e que segue as grandes transformações do sistema comercial da moda alta costura.

Tendo como objeto de investigação a produção de seda na longa duração, Patrícia Gaspar e Maclóvia Correa da Silva, analisam os impactos da passagem da sua produção artesanal para o sistema fabril moderno. O artigo “A implantação do sistema de fábrica na indústria da seda” traça uma reflexão sobre os efeitos negativos das transformações tecnológicas implementadas na indústria de seda na Europa, que trouxeram restrições para o exercício criativo dos trabalhadores. Conforme as autoras, o objetivo do texto é desvelar como as escolhas tecnológicas e organizacionais na produção da seda se refletiram e reforçaram as relações de poder, impactaram o trabalho e os trabalhadores, e como os conceitos trazidos por Feenberg permitem uma interpretação crítica desses processos.

A moda e arte sempre estiveram em estreita relação, algo que já transparece de maneira vigorosa nos textos de Baudelaire e Simmel, que sempre enfatizaram a dimensão estética da modernidade. Com a arte moderna e contemporânea, este diálogo se aprofundou. Nesta coletânea a ligação é tratada a partir de duas perspectivas. Maria Antonietta Trasforini examina algumas incursões de artistas contemporâneos com as roupas, enquanto Patrícia Reinheimer procura reconstruir a trajetória da artista plástica Olly Reinheimer, sua avó, a partir do espaço do seu apartamento em Ipanema, onde viveu e criou.

Em “Roupas comuns/incomuns: destruindo e reparando a experiência nas roupas-arte contemporânea”, a socióloga italiana realiza uma retrospectiva histórica das configurações assumidas pelas articulações arte-roupa, analisando diferentes obras no período compreendido entre o início do século XX e o século XXI. A abordagem aponta como as criações em torno da Arte-Roupa emergem como práticas contemporâneas de produção de significado, que operam questionando a relação entre arte, experiência, cultura e memória individual e coletiva.

Por sua vez, a antropóloga Patrícia Reinheimer, mergulha no universo familiar para descobrir os passos da sua criação, que neste artigo se concentra nos têxteis. “Os tecidos de Olly e alguns vestígios da urdidura na tecelagem do mundo”, empreende uma jornada que busca reconstruir os passos de sua avó, a artista Olly Reinheimer, a partir do espaço doméstico, um apartamento em Ipanema, onde viveu entre os anos 1950 e 1980. Nesta jornada vão surgindo as descobertas:

Os discursos sobre os quais a artista ancorava seu trabalho estavam ali expostos nos livros de sua biblioteca, nos objetos decorativos, nos quadros adquiridos majoritariamente através de trocas, nos móveis desenhados que carregavam a assinatura de personalidades como Sérgio Rodrigues e Joaquim Tenreiro, mas também na luminosidade que entrava por janelas amplas e remetiam às cores vibrantes de sua produção (Reinheimer, 2026, p. 125).

O terceiro núcleo deste dossiê, e que concentra a maior parte dos autores, discute os efeitos da transversalidade e da mundialização da moda sobre os usos e o consumo, a partir de cidades, grupos e momentos históricos distintos.

Em “La apariencia de las trabajadoras: vestido, adorno y experiencia corporal del trabajo en la Argentina del siglo XX”, María Isabel Baldasarre acompanha as transformações na aparência das mulheres trabalhadoras na Argentina entre 1920 e 1970. A abordagem se respalda em três estudos de caso; 1) Trabalhadoras de escritórios e vendedoras; 2) Operárias e empregadas domésticas, e 3) Enfermeiras e profissionais da saúde. A autora investiga como as mulheres trabalhadoras – a partir do repertório de opções oferecidas pela cultura de moda dominante – se vestiam, se maquiavam e se penteavam para circular no espaço público. As mudanças de aparência implementadas pelas trabalhadoras levavam em consideração não apenas as demandas profissionais, mas, principalmente, o impacto das variações da moda, assim como da cultura feminina, feminista, entre outras. Num contexto de desenvolvimento e ampliação do consumo na Argentina, os novos hábitos foram favorecidos

graças ao crescimento da oferta de produtos e práticas de moda disponibilizados no mercado. Baldassarre examina também como a projeção dessas novas aparências mobilizaram tensões sociais e de classe, que transpareciam entre as imposições e normas vigentes nos espaços profissionais. Um dos aspectos estudados são as mudanças no vestuário adotadas após o final da jornada de trabalho, quando livres das restrições, se arrumavam para circular no espaço público onde aparentavam suas escolhas pessoais, se projetando como mulheres e não como trabalhadoras.

O artigo de Maria Cristina Volpi discute a questão da formalidade no vestuário e sua relação com as práticas sociais nos primeiros cinquenta anos do século XX. O ponto de partida e a principal fonte, em torno da qual se desenvolve a reflexão, é um conjunto de 149 fotografias, realizadas entre 1890 e 1955, que retratam momentos formais e informais de quatro gerações de uma mesma família de classe média urbana no Rio de Janeiro. Em “A questão da formalidade no vestuário: dilemas do formal e do informal no espaço/ tempo”, a autora, recorrendo a intelectuais como Pierre Bourdieu e Ana Maria Maud, examina os aspectos visuais e morfológicos do vestuário inserido no cenário fotográfico, afim de desvelar as transformações no tempo das interações entre gosto pessoal e prescrições formais. Em suas palavras, “a formalidade surge como um eixo central, ligado às fronteiras entre o público e o privado, ilustrando as ritualizações do cotidiano e as alterações ocorridas” (Volpi, 2026, p. 163).

Em “Vestir-se para viver no seu tempo: depois da revolução, a construção do “mundo da moda” em Portugal”, Filomena Silvano trata dos desafios para a construção de um mundo da moda em Portugal, em plena globalização, após o fim de 48 anos da ditadura, que isolou o país ainda nos anos 20, de todas as grandes transformações ligadas aos estilos de vida, o consumo, a cultura jovem e a indústria cultural. O artigo se baseia num trabalho etnográfico da autora sobre o percurso da construção de uma cultura de moda em Lisboa. Ancorado na emergência de uma nova sociabilidade, de novas formas de percepção do tempo e das identidades, que se desenvolveram nessa passagem do isolamento para a conexão mundial, o novo mundo da moda já despontou pautado pelos paradoxos da contemporaneidade, entre os quais, o fato de, como constata a autora,

ser uma produção local que se tem de colocar num mercado que é global. Ao longo dos anos, a moda portuguesa foi trabalhando ancorada na instabilidade deste paradoxo, que dificulta tanto a implementação no mercado exterior (cuja disponibilidade para os localismos culturais é limitada), como no mercado local (que sobrevaloriza a cultura produzida a partir dos grandes centros globais) (Silvano, 2026, p. 187).

Maria Celeste Mira e Beatriz Salgado analisam, respaldadas em ampla pesquisa de campo, as transformações nos modos de operação das produções audiovisuais ligadas à moda, difundidas pelas TVs pagas. No início do século XXI, programas como Esquadrão da Moda, operavam como instâncias civilizadoras, procurando adequar o público aos padrões de moda. A partir de 2010, identificamos uma mudança nessa dinâmica, quando uma série de produções assumem o papel de mediadores culturais (entre valores sociais e padrões de

consumo) promovendo entre as audiências novos conceitos e concepções, como a diversidade e a sustentabilidade, influenciando mudanças nos estilos de vida e a desqualificação gradativa de práticas, até então correntes no consumo de moda, associadas à padronização e ao consumismo. Mas as autoras advertem que as novas práticas não se afirmam como rupturas em relação ao campo da moda. Ao contrário, elas são produtos desse universo, tendências que passam a circular como novas modas:

Estudos recentes revelam que o critério que mais pesa na decisão de compra dos consumidores de moda sustentável é a exclusividade que a roupa pode proporcionar. Em outras palavras, há um conflito entre a compreensão da questão ecológica e os anseios de consumo de moda. (Mira e Salgado, 2026, p. 212).

No artigo “Do objeto de proteção ao signo estético: bricolage e conotação em conjuntura pandêmica”, Sara Inês Rodrigues Gaspar, Eduardo José Marcos Camilo e Rafaela Norogrande tomam a pandemia de COVID-19 e a então obrigatoriedade do uso de máscaras medicinais como ponto de partida para pensar os trânsitos simbólicos e as consequentes transformações materiais desse acessório no universo da moda. Refletindo acerca de aspectos conceituais da cultura material e visual, os autores nos guiam pelas complexas operações de ressignificação desse item, apresentando exemplos de como um objeto em contexto de crise passa a operar, mas também como a partir dele podemos ver uma reescrita da cultura como prática social.

Por fim, encerramos esse volume com duas traduções. Na seção “Costuras”, que comporta textos ensaísticos e mais experimentais, trazemos “Rumo ao ideal andrógino: moda e identidade sexual”, do sociólogo francês, Frédéric Monneyron, em tradução de Henrique Grimaldi Figueredo. Já na seção “Traduções”, há o artigo “Judith Butler: moda e performatividade”, da socióloga estadunidense Elizabeth Wissinger, traduzido por Natália Rosa Epaminondas e Jamilie Santos de Souza. Ambos os trabalhos, cada um a seu modo, procuram pensar a relação entre moda, corpo e suas narrativas, assinalando o gênero como categoria analítica incontornável para se desvendar o papel da moda como uma tecnologia que pode ser emancipatória mas também profundamente opressiva.

As imagens do dossiê ficaram a cargo do artista Feres Khoury, cuja investigação conceitualmente multifacetada e materialmente diversa – da pintura ao livro de artista, do desenho a gravação – é devidamente abordada no verbete “Feres Khoury: livro de artista e a paisagem de vida silenciosa”, de autoria de Maria Izabel Branco Ribeiro.

Referências

- BLUMER, Herbert. Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection. **The Sociological Quarterly**, v. 10, n.3, p. 275-291, 1969.
- BUENO, Maria Lucia. **Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas/São Paulo: Ed. Unicamp/Fapesp, 2001.
- BUENO, Maria Lucia. "Cultura e Estilos de Vida". In: BUENO, Maria Lúcia e CAMARGO, Luiz Octávio. (Eds.). **Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: Editora Senac, p. 4-11, 2008.
- BUENO, Maria Lucia. Por que ler ... Frédéric Monneyron?. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 4, n. 10, p. 15-17, 2010.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006.
- CRANE, Diana. Reflexões sobre a moda: o vestuário como fenômeno social. In: BUENO, Maria Lúcia e CAMARGO, Luiz Octávio. (Eds.). **Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: Editora Senac, p.157-178, 2008.
- DURAND, José Carlos. **Moda, luxo e economia**. São Paulo: Babel Cultural, 1988.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- MONNEYRON, Frédéric. **La frivolité essentielle: du vêtement et de la mode**. Paris: PUF, 2008.
- ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante: Japão e a modernidade-mundo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: Editora do SENAC, 2007.
- WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SIMMEL, Georg. **Philosophie de la modernité**. Paris: Payot, 1989.
- SIMMEL, Georg. A Moda. **Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte**, vol. 1, n. 1, p.163-188, 2008.
- WAIZBORT, Leopoldo. Georg Simmel sobre a moda: uma aula. **Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte**, vol. 1, n. 1, p. 1-21, 2008.

Feres Khoury: livros de artista¹ e a paisagem de vida silenciosa

Feres Khoury: artist books and the landscape of silent life

Maria Izabel Branco Ribeiro²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0728-7150>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2062>

As muitas vertentes de meu trabalho são resultado de diferentes necessidades expressivas. No passado explorei em pintura temas ligados à alquimia e abstração geométrica, hoje prefiro paisagens imaginárias.

As aquarelas têm o mesmo intuito. Os livros de artista trazem outras possibilidades relacionando texto, imagem e objetos. Quase em oposição, meu trabalho em gravura é mais tensionado por causa da gravação. As diferenças entre pintura, gravura e livro, refletem a busca de linguagem particular com poética representativa da minha natureza pessoal

— Feres Khoury

¹ Para Iris di Ciommo o livro de artista pode ser definido nos seguintes termos: “As tentativas de se explicar o que é o livro de artista ficam sempre numa zona híbrida de contornos e respostas indefinidas, num campo artístico onde parece não existir definições específicas. Como forma de arte, pode abranger um amplo espectro de atividades e “fazeres”; gênero singular, que trata de si mesmo, que dialoga com a forma e conteúdo do livro como objeto conhecido. Como diz Borges, relacionando o livro com outras criações humanas, “O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação”. Partindo desta fala poética, podemos imaginar como o objeto livro suscita indagações, curiosidades, especulações. O livro de artista não se submete a questões de mercado ou editoriais, tem como compromisso artístico o uso do livro como forma de interrogar, questionar, mais do que mero veículo de reprodução de textos ou imagens, o livro é suporte ou conteúdo para uma prática artística. A identidade dos livros de artista é um fenômeno de uma era, o século XX, quando os livros serviram como nunca para expressar aspectos da arte predominante, que não podia encontrar expressão sob a forma de tela contra a parede, performance ou escultura. Segundo Drucker, pode-se encontrar uma genuína precedência à ideia de livro de artista nos trabalhos de William Blake (1757-1827) e William Morris (1834-1896), além dos escritos do poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898), mas, firma-se como uma prática mais usual a partir do fim do século XIX. As intervenções em relação ao objeto livro vão desde a subversão do sistema de leitura e do desenho da página, até o uso do livro como objeto, suporte para violações, novas interpretações e transgressões. Livros de artista, entre outras questões, nos propõem novos sistemas de leitura, questionando, alterando, violando, enaltecendo o seu objeto de referência: o próprio livro, criando interlocuções inusitadas com seus “leitores””.

² Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Trabalhou na Fundação Bienal de São Paulo, MAC-USP, MAM-SP e foi professora de História da Arte na FAAP, atuando na graduação e em cursos de Pós-Graduação *lato sensu* em História da Arte, Design de Interiores e Design Gráfico.

Feres Khoury³ é um pesquisador de formas, cores e matérias. O trabalho de décadas conformou seu repertório plástico e gerou uma produção coerente. Descreve-se como artista plural em razão de buscar modalidades adequadas para materializar experiências poéticas e compartilhá-las. O desenho e a pintura são bases que utiliza para exploração de temas. A prática da caligrafia e da colagem acompanham seu trabalho, alterando significados e superfícies. Gravuras em metal com estruturas geométricas sucederam os registros do ambiente doméstico em xilogravuras.

A paisagem e a natureza-morta são recorrentes em sua obra e palco para investigações visuais e conceituais. Nas últimas décadas tem atenção voltada para explorar panoramas imaginários. Não descreve locais inexistentes na realidade concreta. Utiliza recursos da paisagem para criar pintura. Ou melhor, com massas de cor e texturas sugere linha do horizonte, cursos d'água, corpos celestes, episódios atmosféricos e mergulhos na vegetação. Com tinta evoca lembranças, sensações e aspirações do mundo natural.

Embora sejam composições abstratas, Feres Khoury não abandonou a figura. Com frequência volta às naturezas-mortas onde copos, candeeiros, potes de porcelana e garrafas emergem solitários de zonas de cor, para manifestar concretude e seu gosto pelos objetos. Transpõe os habitantes silenciosos do ateliê para imagens, de modo a compartilharem a solidez e o tempo das montanhas.

"Longe...Muito longe"⁴ veio a público em 2021, trata-se de publicação de Feres Khoury com fotografias de paisagens realizadas de 2013 até então. As epígrafes das reflexões apresentadas esclarecem a proposta do livro e norteiam o entendimento da proposta do pintor.

A primeira é excerto do poema "Atmosfera"⁵, onde Goethe menciona a vastidão do céu e a impossibilidade de apreendê-la com o olhar⁶. A outra traz considerações de Fernando Pessoa sobre paisagem como "tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento de nossa percepção" e todo estado de alma ser uma paisagem ou poder ser representado por ela.

Os dois poetas vinculam a captura da paisagem (e sua impossibilidade) ao universo subjetivo.

Feres Khoury, ao caligrafar poemas em obras, confere-lhes o estatuto de paisagens da alma. Por vezes os textos são legíveis, outras o embaralhado das letras e camadas de tinta impedem o entendimento. Mesmo quando indecifráveis, as palavras lá estão e indicam ampliação da carga poética. O nome do escritor próximo à assinatura do artista confirma a mudança de estatuto.

³ Feres Lourenço Khoury (Urupês, São Paulo, 1951) é arquiteto, professor, pintor e gravador. Gradou-se em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP em 1979, data em que também criou com Luise Weiss, Rosely Nakagawa e Rubens Matuck a Editora João Pereira. É mestre e doutor pela ECA-USP. Lecionou na Faculdade Santa Marcelina, Universidade São Judas Tadeu e é livre-docente na FAU-USP. Teve as primeiras lições em arte com o Prof. Luís Dotto em Catanduva. Posteriormente realizou estudos com Rubens Matuck, Sérgio Fingerhann, Renina Katz e Regina Silveira. Entre outras, realizou exposições no MAC-USP, SESC Pompeia e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 2015, à convite do Governo chinês participou de workshop no Centro de Gravura de Guanlan.

⁴ Feres Lourenço Khoury. "Longe...muito longe". São Paulo: ÔZé Editora, 2021.

⁵ Tradução obtida em Cláudia Valladão de Mattos. "Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem". São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

⁶ Goethe escreve o poema em homenagem ao meteorologista inglês Luke Howard, autor de estudos sobre as nuvens. "Goethe discovers Luke Howard"

Os conceitos dos poetas, podem ser aplicados aos livros de artista realizados por Feres. Os exemplares aqui destacados são projetados e construídos como objetos tridimensionais únicos, com concretude afirmada e propõem “textos”. Pertencem a duas categorias opostas e complementares, diversas em proposta e feitura. Há os construídos do zero, literalmente desde a página em branco, cortada e unida às capas ou a partir da encadernação pronta para ser preenchida. Podem ser abertos, folheados, contemplados, lidos, decifrados (ou não) e manuseados. O interior contém desenhos, pinturas, escrituras, colagens. Tamanho, formato e tema são opções de seu criador. A caligrafia e os poemas anotados, com a identificação de palavras esparsas, favorecem a abordagem subjetiva e não dirigem a apreciação.

Outros partem de objetos já existentes, desfigurados das feições originais, cancelados de funções prévias e acrescidos de elementos portadores de novos significados. É o caso da série “Enciclopédia Britânica”, composta por volumes daquela coleção adquiridos em sebos, todos com acesso cancelado a seu conteúdo interno. Apesar da aparência alterada, são ainda identificados como livros e a manutenção do título implica em associações com prestígio e obsolescência. Agora imobilizados por camadas de adesivos, tintas e traves, conservam em seu interior verbetes agora desconhecidos. São trancados, perfurados e acrescidos de novas informações (poemas, pinturas, lentes, pés de taças, textos impressos, cartas de baralhos, fotografias, folhas de ouro e prata). Mesmo com superfícies alteradas, guardam segredos em seu interior.

Os livros de artistas por reunirem objetos, são naturezas-mortas e em sua vida silenciosa formulam perguntas. Paisagens condensadas em objetos tridimensionais, materializam estados de alma e guardam respostas.

Cinco homens e uma tese sobre moda

Five Men and a Dissertation on Fashion

Maria do Carmo Teixeira Rainho¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1706-955X>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2048>

[resumo] Este texto propõe uma análise da recepção da tese de doutorado “A moda no século XIX”, de Gilda de Mello e Souza, quando da sua defesa, em 1950, examinando as questões suscitadas e os pontos discutidos pelos cinco arguidores. Nossa fonte é a transcrição da defesa, a nosso juízo, uma chave para discutir as concepções de Sociologia dominantes à época no país e, particularmente, como a disciplina encarava a moda como objeto. A recepção da edição do livro em 1987 e a sua fortuna crítica também são alvo do artigo e evidenciam que a obra segue viva e que o campo da moda no Brasil seria menos interessante e menos rico sem ela.

[palavras-chave] **Gilda de Mello e Souza. sociologia da moda. moda. século XIX.**

[abstract] This text offers an analysis of the reception of the doctoral dissertation “*A moda no século XIX*” (“Fashion in the Nineteenth Century”) by Gilda de Mello e Souza at the time of its defense in 1950, examining the questions raised and the points discussed by the five examiners. Our source is the transcript of the defense, which, in our view, serves as a key to understanding the dominant sociological conceptions in the country at that moment and, in particular, how the discipline regarded fashion as an object of study. The reception of the book’s 1987 edition and its subsequent critical trajectory are also addressed in the article, showing that the work remains vital and that the field of fashion studies in Brazil would be less interesting and less rich without it.

[keywords] **Gilda de Mello e Souza. sociology of fashion. fashion. 19th century.**

Recebido em: 08-12-2025.

Aprovado em: 16-12-2025.

¹ Doutora em História Social pela UFF e pesquisadora do Arquivo Nacional. E-mail: mctrainho@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1805110945057633>.

Introdução

Para mim, é um prazer e uma honra escrever sobre Gilda de Mello e Souza, autora a quem devo o interesse acadêmico pela moda e, particularmente, pela moda no século XIX.

O espírito das roupas: a moda no século XIX, fascinou-me logo que foi publicado, em 1987, e por muitas razões: a autora estava longe de produzir uma sociologia desencarnada; distanciava-se de uma história da moda *stricto sensu*; empregava diferentes fontes, como gravuras, fotografias, crônicas de moda e romances e, sobretudo, fazia-me perceber as imbricações entre os elementos estéticos, psicológicos e sociológicos da moda, analisando seus diferentes significados para homens e mulheres sem esquecer de relacioná-la à estrutura social. Além de abrir um horizonte de possibilidades para estudar a moda no Brasil dos Oitocentos, o livro foi como um mapa de referências teóricas, todas elas desconhecidas por mim até aquele momento: Spencer, Simmel, Tarde e Veblen, dentre outros, não fizeram parte da minha formação em História. A maneira como Gilda dialogava com esses autores ao longo de todo o trabalho e a forma como problematizava as referências teóricas face aos romances – caso da Teoria da classe ociosa, de Veblen, frente ao Tratado da Vida Elegante de Balzac – fornecia uma diretriz para alguém que àquela altura, aos vinte e poucos anos, iniciava o mestrado em História e que, com exceção do livro de Gilda e de mais algumas poucas obras², lidava com uma inexistente produção acadêmica em moda e indumentária no país e um difícil acesso à bibliografia estrangeira em tempos bem distantes do surgimento da Internet.

A despeito desse diálogo longo com *O espírito das roupas*, e da admiração pelo que representa para a historiografia da moda no país, apenas recentemente tive a oportunidade de falar publicamente sobre aquele trabalho³. Contudo, diferente de um exercício de ego histórico, em que o historiador torna clara a ligação existente entre a história que faz e a história de que é produto (Nora, 2002), meu objetivo naquela ocasião e também aqui é examinar a recepção da tese de doutoramento em sociologia, *A moda no século XIX*, no momento da defesa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em junho de 1950, costurando as questões suscitadas e os pontos discutidos pelos cinco arguidores, todos homens, os quais revelavam pouca intimidade com o tema em questão.

A fonte e objeto principal do artigo é a transcrição da defesa da tese feita por Maria Isaura Pereira de Queiroz, publicada na Revista da USP, em 1951. O texto constitui uma chave para discutir as concepções de Sociologia dominantes à época no Brasil e, particularmente, como a disciplina encarava a moda como objeto. Sua análise permite identificar as questões que os arguidores consideravam relevantes examinar, mas, sobretudo, aquilo que passou despercebido, não foi objeto de arguição ou valorizado como contribuição.

Com esse propósito, e ao contrário de outros autores que vêm se debruçando sobre a obra de Gilda, optamos por trabalhar com a tese depositada na USP em 1950, *A moda no*

² Refiro-me especialmente a *O Império do efêmero*, de Gilles Lipovetsky; *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre e *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro: 1808-1821*, de Maria Beatriz Nizza da Silva.

³ No Colóquio Gilda de Mello e Souza, organizado por Laura Escorel, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, São Paulo, em 27 e 28 de junho de 2023.

século XIX, em vez de sua edição no formato do livro *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, de 1987. A escolha se deve ao fato de aquela ser a versão examinada pelos avaliadores, diferindo nos aspectos editoriais e de conteúdo do livro. Ademais, existe um dado especial que poderíamos qualificar de aurático: longe do *glamour* da cuidadosa edição do livro, cujo projeto gráfico coube a Ana Luiza Escorel, trata-se de um exemplar único com anotações e pequenas correções a lápis.

Conforme a própria autora comenta em entrevista concedida a Augusto Massi, em 1993, na tese a “erudição” foi empurrada para as notas (Mello e Souza, 2014). Nelas estão boa parte das análises teóricas e da descrição dos romances. Na edição do livro, passagens de obras de Proust, Machado e Alencar migraram para o corpo do texto; outras foram incluídas e algumas aumentadas consideravelmente. Por outro lado, foram suprimidos no capítulo *A luta das classes*, exemplos utilizados na tese para discutir a relação entre moda e distinção social e os modos como as camadas mais altas estabeleceram novas hierarquias.

Um aspecto interessante da tese que não foi transposto para o livro é uma síntese em tópicos (Mello e Souza, 1950, p. 44-45) da discussão sobre a acentuação do antagonismo entre os mundos masculino e feminino, e como a indumentária expressava essas diferenças no século XIX, algo que, segundo a autora, escrevendo em 1950, ainda “está muito perto de nós” (Mello e Souza, 1950, p. 27).

Destaco, finalmente, que a tese contém uma seção – que não se encontra publicada no livro – dedicada às Conclusões, que retoma, em três páginas, as ideias principais do trabalho. O livro, por sua vez, inclui um Apêndice – com um excerto sobre rapé escrito pela figurinista Millia Davenport em 1948; uma transcrição do texto sobre o xale, publicado no periódico *A Estação*, em 1884; e trecho de artigo sobre o colete ou espartilho assinado por Luís de Castro para a *Revista Popular*, de 1860. Além disso, uma galeria de trinta e oito imagens intitulada “O gesto, a atitude, a roupa do brasileiro, como foram fixados pela fotografia de meados do século XIX à Primeira Guerra Mundial”, retratos não incluídos na tese.

No livro, epígrafes de autoria de Balzac, Julien Benda, Alain, Le Bruyère e Proust foram substituídas por uma imagem na abertura de cada um dos capítulos.

Maior discrepância entre a tese e o livro encontra-se na quantidade, tipologia e apresentação das imagens: além da menor quantidade de documentos iconográficos a tese contém gravuras⁴ e desenhos ausentes da obra impressa. Nesse sentido, a nosso juízo, para mensurar e problematizar o uso das imagens por Gilda e o espaço que ocupam em sua pesquisa, torna-se incontornável o cotejo entre os dois formatos do trabalho.

Exemplar é o capítulo *A moda como arte* em que a autora discute a relação entre a moda e as correntes estéticas, em especial, a arquitetura e a pintura. Para tanto, ela apresenta, na tese, apenas dois desenhos, quase pueris: um exhibe uma ogiva de fins do século XII e um sapato de fins do século XIII; o outro estabelece uma conexão entre os arcos dos séculos XII e XV e modelos de sapatos dos séculos XII e XVI (Mello e Souza, 1950, p.10). No livro, este mesmo capítulo contém dezoito reproduções de gravuras, pinturas e fotografias. As imagens,

⁴ Na Introdução da tese, a autora agradece a Mário Wagner Vieira da Cunha, seu colega na Faculdade de Ciências Sociais e Políticas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, cuja “boa vontade tornou possível a confecção das gravuras realizadas pelo Serviço de Documentação do Instituto de Administração da Universidade de São Paulo”.

dispostas em pares, exploram as relações entre as formas da arquitetura e a indumentária masculina e feminina em uma longa duração que extrapola os marcos temporais da pesquisa. A “Evolução esquemática do traje masculino e feminino”, quadro que integra o capítulo *O antagonismo*, apresenta desenhos distintos em cada um dos formatos. Na tese, além do quadro, há uma imagem inspirada na obra do ilustrador e pintor francês Constantin Guys, que exhibe grupos de homens e mulheres para embasar a discussão sobre o dimorfismo do século XIX. Outros dois desenhos, datados de 1858, mostram separadamente a moda masculina e a feminina; neste último está a legenda “o apogeu da crinolina”. No livro são publicadas vinte e nove imagens entre desenhos, pinturas e fotografias. Estas são dispostas em algumas páginas formando galerias de retratos masculinos nas quais se destacam os bigodes e as barbas, de modo a ratificar a ideia de que a “grande renúncia masculina” à função ornamental das roupas poderia ser compensada pela adoção de determinados elementos decorativos⁵.

Na tese, o capítulo *A cultura feminina* apresenta apenas um desenho com três mulheres e seus vestidos de enormes crinolinas, datados de 1861. No livro, por sua vez, a um conjunto de dez fotografias, reúne-se a reprodução de uma pintura, além de cinco desenhos. As imagens escolhidas apresentam e representam o que a autora qualifica de estilo de existência das mulheres nos Oitocentos, ou seja, aquilo que a constituiria: o casamento, o magistério, a maternidade, a capacidade de se mover em um mundo feito pelos homens. Mas, estas imagens funcionam mais como ilustração ao texto do que como objetos que, em si mesmos, mereceriam ser problematizados.

As fotografias surgem na tese apenas no capítulo *A luta das classes*. Pertencentes à coleção de Pio Lourenço Correa⁶, tio da autora, elas encontram-se reproduzidas também no livro. São onze retratos de uma família do interior paulista apresentados em sequência, ocupando três páginas: homens e mulheres reproduzidos lado a lado e quatro retratos de casais. Conforme Gilda, é provável que tenham sido registrados em um mesmo dia, por um fotógrafo itinerante, não identificado por ela. A autora se dedica aqui a explorar as fotografias, com destaque para a aparência dos retratados e as suas roupas, de modo a discutir como no campo os valores estão na posse da terra e na família e a ostentação da riqueza não se apoia na moda, no consumo de bens e no requinte dos valores, em contraste com os costumes burgueses dos grandes centros urbanos. Ela analisa também como a fotografia de um proprietário de terras, vestido com a casaca de todos os momentos, chapéu de abas largas e rebenque na mão, é reveladora da sua posição social e das hierarquias, evidenciadas no modo como ele é representado:

no primeiro plano se eleva a figura realmente aterrorizadora do velho senhor rural, no segundo plano, sustentando as rédeas de seu cavalo e subindo pelas escadas de casa rústica da fazenda, alinham-se os escravos, o pajem descalço na sua versão mais modesta da sobrecasaca do amo, as negras com as suas crias; em seguida, meio escondidas pelo imponente vulto equestre, as filhas e a mulher (Mello e Souza, 1950, p. 69).

⁵ A discussão, embasada por J.C. Flügel e seu trabalho *The psychology of clothes*, encontra-se, especialmente nas páginas 76 a 80 do livro.

⁶ Na tese ela aponta que a coleção talvez seja de 1870; no livro afirma que a coleção é de 1876.

A edição do livro, com um total de vinte e três imagens neste capítulo, contempla ainda retratos de homens em grupo e fotos de famílias, incluindo um registro da família imperial.

No último capítulo, *O mito da borralheira*, Gilda defende que a festa é um momento agudo na competição, quer ela se estabeleça entre os indivíduos, os grupos ou as classes. É na vida de exceção que o sentido da moda pode ser compreendido: ela é um dos elementos mais eficientes no exibicionismo da festa. Neste capítulo, ela utiliza apenas duas imagens: um desenho com três mulheres intitulado “vestido diurno e vestido de baile”, 1851, com destaque para o uso das crinolinas e outro com uma imagem feminina de frente e de costas, datada de 1882, com ênfase na anquinha. Ao comentar a rigidez dos costumes e as exigências de contenção do corpo feminino na vida em família, refere-se aos desenhos de Ingres e às fotografias produzidas por Octavius Hill, Nadar e Fox Talbot como fontes para se entender os tabus e as barreiras entre os sexos, mas, estas imagens não integram a tese nem o livro. Neste são adicionadas ilustrações, pinturas e fotografias de mulheres, homens, casais e grupos em viagens, contudo elas não são comentadas e, em alguns casos, têm como legendas frases retiradas de romances.

Como se pode depreender, tese e livro possuem diferenças significativas. A que mais chama a nossa atenção é o fato de que o acréscimo das fontes iconográficas na edição do trabalho não correspondeu a uma revisão do texto de modo a incorporar essas imagens às ideias discutidas pela autora. Nesse sentido, particularmente as fotografias acabam por funcionar mais como ilustração ou reforço ao texto do que uma fonte efetivamente examinada. E isso nos leva à nossa questão inicial: como avaliar a tese de Gilda e, mais grave ainda, como contextualizar a sua produção e recepção pela banca em 1950 tomando por base a edição do livro em 1987? Com essa cautela metodológica em mente, nos propomos a um exercício de investigação: como cinco homens arguíram Gilda de Mello e Souza e sua tese sobre moda.

A tese e a banca

No dia 20 de junho de 1950, Gilda Rocha de Mello e Souza defendeu tese de doutoramento em Sociologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. A tese, aprovada com distinção, dedicava-se à moda no século XIX, possuía 113 páginas mimeografadas e era ilustrada com gravuras e fotografias. Compunham a banca: Roger Bastide, da cadeira de Sociologia I na presidência; Fernando de Azevedo, da cadeira de Sociologia II; Alfredo Ellis Jr., da cadeira de História do Brasil e João Cruz Costa, da cadeira de Filosofia, todos professores da USP além de Sérgio Milliet, diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, na qualidade de crítico de arte.

A análise dos pontos discutidos pela banca e dos encaminhamentos propostos evidencia, em primeiro lugar, uma arguição pautada, em boa parte, na discussão das dimensões estéticas da moda. É o caso das observações de Sérgio Milliet, o primeiro arguidor. Graduado em Ciências Econômicas e Sociais no início da década de 1920, com textos publicados sobre a história da poesia, sobre os princípios da crítica e do ensaísmo literário no Brasil, além do extenso ensaio *Marginalidade da Arte Moderna*, de 1942, Milliet deixa explícito que limitaria suas questões ao tema da estética. Deseja saber de Gilda até que ponto o gosto do crítico é individual e até que ponto está sujeito às convenções sociais de sua época. E, ainda, se não

haveria por parte dos sociólogos um desconhecimento do ponto de vista estético e um julgamento de questões da arte baseado exclusivamente nos elementos anestéticos. Pergunta: “como é possível distinguir a linha de evolução que se processa gradualmente, a diferença entre um estilo e outro?” Gilda responde que raramente as opiniões de um crítico que vive dentro de uma determinada época coincide com o julgamento de críticos posteriores.

As condições do momento e os padrões estéticos em voga afetam de maneira decisiva as suas concepções artísticas, e a atitude de Steinmetz diante da moda do fim do século XIX é bastante característica – preso ao ideal estético de 1928 que abolia as curvas, era natural que ele abominasse a moda curvilínea e superfeminina do fim do século XIX (Queiroz, 1951, p. 460).

Continua apontando que não há dúvida de que, em questão de estética, os sociólogos se revelam impermeáveis ao valor puramente artístico das obras. E respondendo à pergunta de Milliet se concorda com Charles Lalo de que a cor predomina sobre a forma na pintura moderna desde os românticos, Gilda afirma que Lalo era dos poucos autores a conjugar o ponto de vista sociológico à compreensão artística. De todo modo, observa uma discordância em relação a ele no que tange ao que de fato configura a diferença entre um estilo e outro. Conforme a autora, “para que apreenda nitidamente a feição essencial e característica de um estilo, é preciso que esteja fora do processo, afastado no tempo. Só assim poderá atentar para as mudanças fundamentais que são as mudanças de linha” e não “os detalhes como colorido, enfeites e acessórios”, seja na pintura, seja nas roupas (Queiroz, 1951, p. 460).

João Cruz Costa também envereda pela dimensão estética da moda. Cruz Costa, que construiu sua carreira na USP, graduou-se em Filosofia em 1937 e doutorou-se, também em Filosofia, em 1942. Foi assistente e, depois, substituto da cátedra de Jean Maugué, entre 1945 e 1965. Autor de *Contribuição à História das Ideias no Brasil* – obra voltada para o exame das origens da vida intelectual brasileira e que corresponde originalmente à tese apresentada pelo autor ao concurso da cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, Cruz Costa interessava-se pela história da imigração das ideias estrangeiras, dos nossos problemas de formação. Almejava formular uma filosofia que estivesse fundamentada em um projeto nacional autônomo.

Em sua arguição, começa parabenizando a autora por ter fornecido a melhor definição de elegância que ele conhecera: “para que a vestimenta exista como arte, é necessário que entre ela e a pessoa humana se estabeleça aquele elo de identidade e de concordância, que é a essência da elegância” (Mello e Souza, 1950, p. 14). Em seguida, afirma que a questão central a ser discutida se refere ao excesso de autonomia que Gilda atribui à estética e ao fato de que, para ele, os grandes estetas sempre foram os artistas e não os filósofos. Na arguição defende que a estética não passava de *fumisterie*⁷.

Outra questão colocada por Cruz Costa se refere ao capítulo *A cultura feminina* no qual Gilda aponta a existência de duas morais muito diversas, conforme os sexos: para ele,

⁷ Uma farsa, um engano.

estas morais se complementam e as diferenças não deveriam ser tão fortes quanto parecem na leitura da tese.

Gilda responde que os papéis estão invertidos: à Sociologia caberia fazer, naquele momento, a defesa da autonomia da estética contra as críticas formuladas por um filósofo – críticas que costumam ser feitas por sociólogos. Mas concorda com Cruz Costa que os grandes estetas são, de preferência, os artistas e não os filósofos. Em seguida, convoca Baudelaire⁸, a quem atribui a formulação de alguns dos conceitos mais lúcidos de estética no século XIX, retomando a velha pendência entre o belo natural e o belo artístico. Quanto ao antagonismo entre homens e mulheres, nítido no século XIX, ela acredita ser produto das condições sociais. E levando a discussão para o campo da moda, observa com grande acuidade que o forte dimorfismo da sociedade do século XIX estava então em declínio, visível no *tailleur*, réplica do terno masculino. Para Gilda, a participação feminina no mercado de trabalho afetava o conceito de masculinidade; com a cor preta limitando-se às cerimônias, os coloridos e os arabescos ganhavam espaço nas roupas esportivas e nas gravatas, o que indicava “que talvez estejamos no limiar de uma era assexuada, de uma era andrógina, na qual homens e mulheres, empenhados nas mesmas tarefas, pouco se distinguirão na aparência física” (Queiroz, 1951, p. 462).

Vale destacar aqui a sensibilidade de Gilda de perceber a capacidade de antecipação da moda, pensando o tempo por meio das roupas, aquilo que para Walter Benjamin – autor não examinado por ela – seria o seu aspecto mais interessante. Em 1950, ao mencionar uma era andrógina ou assexuada ela evidenciava uma sensibilidade para ler o que Benjamin considera os sinais secretos das coisas vindouras (Benjamin, 2007, p. 102-103) o maior encanto da moda, ou o que Koselleck denomina de horizonte de expectativa, aquilo que se realiza no hoje, o futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto (Koselleck, 2006, p. 309-311).

Duas arguições – de Alfredo Ellis Junior e de Fernando de Azevedo – conversam mais diretamente com a perspectiva que ainda caracterizava a historiografia da indumentária e da moda, uma história das roupas preocupada com as datações e as origens das peças, uma história de vertente historicista nas palavras de Roland Barthes (2005, p. 258).

A arguição de Ellis Junior se revelou mais refratária ao tema da moda e a mais incisiva nos questionamentos sobre o próprio objeto da tese. Isso fica evidente logo no começo da sua fala quando lamenta que “com tantos problemas brasileiros por estudar, a candidata tenha escolhido um tema geral” (Queiroz, 1951, p. 462).

Compreende-se a dificuldade de Ellis com o tema quando se analisam os modos como ele entende o ofício do historiador. Formado nos anos 1930, sua interpretação da história ainda é balizada por uma historiografia oitocentista, de forte inspiração em Afonso de Taunay, seu professor de geografia no ginásio e mentor intelectual e a quem substituiria no curso de Geografia e História, da USP, em 1939. Crítico em relação às “inovações” trazidas pelas relações entre História e Ciências Sociais e aos avanços na historiografia consignados

⁸ O autor não é mencionado na tese, mas, em sua resposta, Gilda se refere à obra *O pintor da vida moderna*, publicado pela primeira vez no jornal *Le Figaro* em 1863.

pelo movimento dos Annales nas primeiras décadas do século XX, Ellis Jr. procurava mesclar os procedimentos da “escola metódica” francesa, tendo como base a obra de Fustel de Coulanges, aliando-a à “história econômica” e à “história dos costumes” então praticadas no Brasil, especialmente atento às obras de Roberto Simonsen e de Afonso de Taunay (Roiz, 2019, p. 47).

Ellis refuta a análise que Gilda faz dos séculos XVII e XVIII como épocas de cara raspada, lembrando que eram justamente a época dos bandeirantes⁹ e de Tiradentes. Ele também questiona a data do aparecimento das calças compridas, segundo a autora em 1814. Para ele, na Revolução Francesa a burguesia revolucionária já usava calças, distinguindo-se dos membros do Antigo Regime que vestiam calções, de onde o nome de *sans-culottes*. Ellis Jr. retoma, por fim, a questão do dimorfismo: seria assim tão nítido no século XIX, uma vez que as cores sombrias atribuídas unicamente ao traje masculino nesse período dominavam também as roupas femininas conforme as fotografias?

Gilda explica que sua intenção “era estudar justamente a evolução da moda brasileira no século XIX; todavia, foi obrigada a abandonar seu intento, dada a deficiência de elementos; tentou suprir a falha usando a maior quantidade possível de exemplos brasileiros, como se pode verificar da tese” (Queiroz, 1951, p. 462). Com relação aos séculos XVIII e XIX, observa que a despeito de certas variações locais como os bandeirantes, cujas barbas longas estavam condicionadas ao que ela denomina “uma vida rude”, eram épocas de caras raspadas, sendo os séculos das perucas e cabeleiras, as quais, ressaltava, não se harmonizam com as barbas. Note-se que Gilda não se preocupou em discutir a iconografia dos bandeirantes nem as representações de Tiradentes como mártir ou herói nacional construídas após a república no qual ele surgia com suas barbas e cabelos longos. Quanto às calças compridas, ela insiste na emergência em 1814; durante a Revolução francesa não passavam de um emblema dos revolucionários, copiadas dos marinheiros ingleses e por estes dos *pantalones* da *Commedia Dell’Arte*. Sobre o dimorfismo conclui que era bastante nítido e que a coleção de fotografias reproduzida na tese o foi no caráter de exceção, posto que retrata uma família do interior paulista onde a moda tinha uma importância muito pequena. Ela tentava provar como a oposição entre a moda feminina, elaborada e vistosa, e a masculina, desprezada e sombria, era quase inexistente nas zonas rurais.

A arguição de Fernando de Azevedo se dividiu em duas: questões gerais e questões propriamente sociológicas. Azevedo, que contribuiu para a institucionalização da Sociologia no país, afirmava que “não existiria uma Sociologia brasileira e, sim, uma Sociologia no Brasil – que dialoga com métodos e teorias elaborados, aplicados e aperfeiçoados por e em diferentes países” (Nascimento, 2010, p. 164). Ele reconhecia um caráter útil na Sociologia, ciência que lhe possibilitou desenvolver novas ideias e procedimentos que orientaram ou reorientaram as formas de sociabilidade, o léxico científico e político e a estrutura organizacional das instituições que fundou, dirigiu ou reformou no país.

⁹ Sua tese de titular, “Meio século de bandeirismo” tratava dos bandeirantes, para ele, figuras fundamentais na construção de São Paulo.

Azevedo buscou discutir as mudanças na indumentária, questionando Gilda quanto ao ritmo que ditaria essas alterações. Ele contesta a ideia apresentada pela autora de que as vestimentas caminhavam da imobilidade à mobilidade crescente, apostando em uma alternância de ritmos. Também critica a autora por um anacronismo ao afirmar que o século XVIII teria sido responsável por facilitar o movimento de braços e pernas, desconsiderando peças criadas por gregos e romanos como o quíton, a clâmide, a toga e a túnica. O sociólogo questiona, ainda, a afirmação da autora de que o período do Diretório teria sido o do apogeu da exibição do corpo, uma vez que em Roma já se produziam tecidos totalmente transparentes.

Com relação aos problemas de ordem mais sociológica, Azevedo declara não estar satisfeito com a conceituação de classe média utilizada por Gilda, “que ora confunde esta classe com as camadas subitamente enriquecidas, ora a identifica com grupos instáveis, que temem os desnivelamentos, ora acha que ela surge dos escombros da nobreza” (Queiroz, 1951, p. 461). Ele atribui a Gilda, também, uma importância menor ao dinheiro como elemento efetivo de ascensão de classe na escala social. Para Azevedo, Gilda acredita que Balzac e Veblen se contradizem, com o primeiro acreditando que a elegância procura esconder a riqueza e o segundo afirmando que a riqueza se exprime através da moda. Segundo ele, não haveria contradição entre os autores, posto que Balzac se ocupa da elegância e Veblen da moda, coisas distintas. Lamenta, por fim, que a autora não tenha se dedicado aos diferentes tipos de festas, pois conforme os tipos, diferem as distinções de classe.

Em resposta ao arguidor, Gilda mantém seu ponto de vista quanto ao momento em que mudanças efetivas nas vestimentas permitiram a mobilidade de pernas e braços, o que no seu entendimento não ocorreu na Antiguidade. Para ela, a roupa moderna deriva de uma nova concepção de vestimenta que surge a partir do contato com os bárbaros do norte, produzindo a roupa medieval. Quanto à menção ao Diretório como momento do apogeu do exibicionismo do corpo, Gilda, afirma que não se trata de desconsiderar que esse exibicionismo já existira na Grécia e em Roma, mas, por estar estudando o século XIX, destaca o período em questão que marca, aliás, um retorno aos gregos.

Sobre as imprecisões na conceituação da categoria classe média, responde que se apoiou em Georg Simmel que vê como sua característica principal o fato de ela ser expansiva para cima e para baixo¹⁰. Referindo-se ao papel do dinheiro na ascensão social, Gilda reconhece sua importância, afirmando, contudo, que não é ele quem integra o indivíduo na classe superior, onde sempre será encarado como um *parvenu*, se não adotar as regras de bom tom que nela vigoram, se não estiver apoiado em tradições de família¹¹. Afirma que, em sociedades recentes, sem tradição, a posse do dinheiro é realmente um elemento efetivo de ascensão, mas em sociedades hierarquizadas é apenas um dos elementos e, talvez, não o mais importante. É essa sutileza de apreciação que se reflete nas atitudes opostas de Veblen

¹⁰ Faltou à autora matizar e complexificar essa categoria em Simmel ao tomá-la de empréstimo para tratar da sociedade brasileira dos Oitocentos.

¹¹ A autora antecipa as discussões de Pierre Bourdieu em *A distinção*, obra de 1970, na qual o sociólogo francês opera com as categorias *habitus* e *capital simbólico* para examinar o papel do consumo na constituição das classes e na organização das suas diferenças.

e de Balzac em relação à moda. Para ela, as divergências entre eles não se explicam apenas pelas diferenças de época e de mentalidade, mas, sobretudo pela oposição das culturas a que pertencem.

Veblen, norte-americano, de origem norueguesa, “membro de uma sociedade de passado plutocrata, onde realmente a ausência das tradições nas maneiras ou nos hábitos de vida, faz com que, na separação das classes preponderem as distinções do dinheiro apenas vê a competição no luxo” (Mello e Souza, 1950, p. 81) Balzac, “mergulhado numa sociedade de classes sutilmente hierarquizada, em que as barreiras se elevam independentes do fator pecuniário (...) apela para as distinções mais sutis da elegância” (Mello e Souza, 1950, p. 81). Gilda insiste que Veblen e Balzac se contradizem, pois, analisando o mesmo fenômeno, a moda, encaram seus dois aspectos complementares como termos opostos e antagônicos. Aqui, eu gostaria de abrir um parêntese sobre o modo como Gilda trabalha com as obras de Veblen e de Balzac, algo que havia chamado a minha atenção quando da primeira leitura do livro e que não se refere apenas a esses autores: ela não hierarquiza referenciais teóricos ou fontes; eles estão postos em questão e a serviço dos problemas com os quais a autora se defronta. A discussão das obras dos dois autores é exemplar nesse sentido.

O *Traité de la vie élégante* é, ponto por ponto, uma refutação da teoria de Veblen. Com efeito, ao encarar a moda apenas como um método de exibir aos outros a capacidade de pagar de cada um, o privilégio do ócio que se desfruta, o ilustre economista negligencia todo e qualquer aspecto estético da moda, reduzindo o gosto apenas aos cânones pecuniários. (...) O verdadeiro sentido da moda é Balzac quem está mais próximo de nos revelar, quando repudiando aqueles mesmos elementos que Veblen se apoia – “a toilette nunca deve ser um luxo”, faz as distinções de classe recair sempre nas “traduções materiais do pensamento, nos atos que procedem imediatamente do homem (Mello e Souza, 1950, p. 81).

Finalmente, temos a arguição de Roger Bastide, orientador e presidente da banca. Falando sobre Bastide, em sua Aula inaugural dos cursos de 1973 do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Gilda afirma que sua estética é uma estética de antropólogo, mas, é, também, uma estética de vanguarda, o que o diferencia, entre outros, de Levis-Strauss e Maugüé, que, conforme a autora, se prendiam à uma estética de representação e ao prestígio reconhecido da razão; uma estética centrada sobre a pintura, que destaca como mais perfeitos certos momentos de sua história, que subalterniza outras manifestações artísticas, hierarquiza as artes e um ideal absoluto de beleza. Para Gilda, Bastide passou pelo crivo do dadaísmo e do surrealismo, pelas experiências radicais que questionaram, para toda a posteridade, os valores eternos da obra de arte.

Era natural que chegando a um país sem grande tradição cultural, tivesse se dedicado à elaboração de uma estética pobre – usando o termo como analogia com o que se costumava designar então por arte pobre, isto é, uma estética que, voltando as costas para os grandes períodos e as grandes manifestações artísticas, fosse desentranhar o fenômeno estético do cotidiano, dos fatos insignificantes e

sem foros de grandeza, que compõem, no entanto o tecido da vida. Uma estética, enfim, que, não se preocupando com a obra de arte – muito menos com a obra-prima –, tentasse surpreender de que modo se revelava, através de certas categorias, como o pensamento místico, uma das formas mais válidas e mais altas do conhecimento (Mello e Souza, 1978, p. 30).

Essa sensibilidade de Bastide à estética do cotidiano e aos fatos menores que compõem a vida social, foi decisiva na escolha do tema de pesquisa por parte de Gilda, posto que ele próprio sugeriu a moda como objeto a ser estudado por ela.

Bastide inicia a arguição apostando em um conceito expandido de moda, mais próximo de Gabriel Tarde do que de Steinmetz, lembrando que, embora Gilda não faça referências, existiria moda entre o que ele qualifica de primitivos e selvagens. É uma provocação interessante que não limita o aparecimento da moda ao século XIV nem o circunscreve ao Ocidente, desconsiderando vestimentas e adornos utilizados pelas diferentes culturas.

Segundo Bastide, a autora afirma que a moda anteriormente era ditada pelo público e no século XX é ditada pelos costureiros. E indaga: os sociólogos afirmam o valor da economia no terreno da moda, mas não será esta asserção uma colocação indevida do público em segundo plano? Outra questão: o ritmo da mudança da moda se explica pelas classes sociais, pela divisão sexual ou pela saciedade (lei psicológica)? Segundo ele, “a candidata parece hesitar entre a primeira e a última das explicações” Conforme Bastide, a moda, para Gilda, é uma realização completa da mulher, como então falar que a mulher, na sociedade, compõe uma máscara e que sua elegância é construída? Máscara e construção são artifícios e não realizações. Quanto ao papel da festa como uma fuga, havendo como que um apagar das leis sociais dentro dela, haveria um equívoco: as leis parecem se apagar, mas, continuam presentes e em funcionamento. Bastide, segundo a nota da ata de defesa, lamenta que Gilda não tenha estudado mais profundamente o papel da morfologia social na festa. Afirma o orientador do trabalho que a circulação das elites, a que Gilda se refere, era restrita mesmo na festa, durante a qual parece haver um afrouxamento das barreiras; os salões, na verdade, se escalonavam conforme as camadas sociais e sua penetração era difícil.

Gilda replica que o conceito de moda que adotou – o de Steinmetz – colocou selvagens e primitivos completamente fora de questão. Sobre a importância econômica da moda, reconhece que atribuiu a ela demasiado peso. Steinmetz afirma que o público é o responsável pelas mudanças da moda e ela concorda. Longe de serem provocadas pelo costureiro, as mudanças são nocivas a ele, podendo gerar encalhe de mercadorias, obrigando os criadores a uma procura ininterrupta de novas formas e novas cores. O que haveria realmente, segundo a autora, é uma colaboração estreita entre o público e a alta-costura, na qual o elemento mais poderoso talvez seja o público. Ressalto a sensibilidade de Gilda quanto à relação de mão dupla que estabelece entre os costureiros e os consumidores, os primeiros se distinguindo e alcançando sucesso quando conseguem ler e antecipar os desejos coletivos, ou, como escreveria Pierre Bourdieu, anos depois, quando conseguem mobilizar a energia simbólica produzida pelo conjunto dos agentes comprometidos com o funcionamento do campo: jornalistas, intermediários e clientes e os outros criadores. (Bourdieu, 2002, p. 162-163).

Na explicação sobre o ritmo das mudanças na moda, Gilda responde que talvez tenha se inclinado um pouco para a psicologia, mas, convém lembrar que a moda é um fenômeno de fronteira entre a sociologia e a psicologia, o que possibilita e exige duas explicações. Ela concorda que há oposição entre moda-realização da mulher e moda-criação e moda-composição de máscara. Sobre a festa, não quis aprofundar o papel da morfologia social, por achar que o problema era por demais complexo, exigindo uma atenção e minúcia que talvez desequilibrasse o plano da tese. Não ignorava que existe uma hierarquia nos salões – o seu objetivo, contudo, foi mostrar como a reunião mundana da elite desempenhava um papel na reestruturação das camadas e na solidificação das posições adquiridas, incorporando definitivamente aos seus quadros aqueles indivíduos que, durante a festa, se mostram dignos dela.

Há muitas maneiras de examinar a recepção do trabalho de Gilda pelos avaliadores, a começar pela relação entre a composição da banca e a questão de gênero, um caminho que alguns estudiosos adotaram para tratar da trajetória da nossa autora e, que naturalmente, não é algo de menor importância. Acredito em um estranhamento com o tema da moda e com a abordagem ensaística que gerou uma resistência e/ou um preconceito beirando, em alguns casos, a arrogância ou o desinteresse nas arguições. A nosso juízo, faltou à banca compreender a capacidade de nossa autora de relacionar as roupas aos fatos de sensibilidade conforme definidos por Lucien Febvre, e valorizar como ela trabalhou as imbricações entre os elementos estéticos, psicológicos e sociológicos da moda, analisando seus diferentes significados para homens e mulheres, seu papel na conformação das subjetividades e da reiteração das hierarquias e distinções sociais.

A recepção da tese e do livro: outras leituras

Há quase quarenta anos, desde a sua publicação como livro, *O Espírito das roupas* é referência incontornável para as pesquisas acadêmicas de indumentária e moda no país, seja como fonte ou objeto de estudo, conforme evidencia a sua fortuna crítica.

Antes de se transformar em sucesso editorial, a tese foi publicada na revista do Museu Paulista, em 1951, sem obter grande repercussão na Academia. A resenha do trabalho escrita por seu colega na USP, o sociólogo Florestan Fernandes, ao mesmo tempo em que elogia o talento e a sensibilidade da autora para a investigação de um fenômeno complexo e um seguro conhecimento do campo de sua especialização, lamenta “a exploração abusiva da liberdade de expressão (a qual não se coaduna com a natureza de um ensaio sociológico) e a falta de fundamentação empírica de algumas das explanações mais sugestivas e importantes” (Fernandes, 1952, p. 139) evidenciando dois modelos de fazer Sociologia bem distintos, o ensaio e o tratado. Sua resenha, num certo sentido, dá voz a uma subalternização do objeto moda na academia então e, sobretudo, a uma desvalorização do ensaio em contraposição a ideia de pesquisa como análise sistemática da realidade.

Na contramão do pouco interesse da Academia pelo trabalho de Gilda, temos a repercussão da tese nos jornais paulistas, a começar por matéria publicada na coluna Vida Intelectual, do jornal *O Estado de São Paulo*, apenas dois dias após a defesa. Sem o crédito de autoria, o texto, redigido por alguém presente à arguição observa:

Gilda de Mello e Souza defendeu brilhantemente sua tese sobre moda e foi aprovada com distinção. A Faculdade está de parabéns. Temos em mãos o trabalho do novo doutor em Ciências Sociais, que esperamos seja publicado brevemente em livro. Comoveu-nos assistir à arguição, perante uma sala repleta de interessados em questões tão pouco atuais. Bom sintoma da presença de uma mentalidade que o Brasil de 15 anos atrás não conheceu (Na Faculdade de Filosofia, 1950).

Na matéria são avaliados os pontos discutidos em cada um dos capítulos, enfatizando a perspectiva de Gilda da moda como arte, sobretudo, a forma como rebate “certas afirmações apressadas de Lalo, como aquela em que o ilustre sociólogo insiste em apontar uma divergência entre a predominância da cor na pintura moderna e a discrição crescente do traje” (Na Faculdade de Filosofia, 1950). Destaca, também, a sua compreensão fina das linhas essenciais e dos pormenores decorativos das vestimentas, terreno estético em geral pouco familiar aos sociólogos. A diferenciação que Gilda estabelece entre a arte da indumentária e as outras artes e o partido tomado pela autora na defesa da relação entre o traje e o movimento do corpo como prova da qualidade estética da arte indumentária são outros pontos abordados.

Em 1952, após a divulgação da tese na revista do Museu Paulista, a já mencionada coluna Vida intelectual do jornal O Estado de São Paulo, publicava com o título de Um Congresso, matéria sobre a realização do Congresso do Costume, em Veneza. Nela, discutia-se a relevância do primeiro congresso em que se estudava o traje não do ponto de vista comercial, mas, sob seus aspectos histórico, sociológico e estético. E menciona a tese de Gilda, então publicada sob a forma de ensaio e sobre a qual o autor havia tido a oportunidade de comentar anteriormente, relacionando a ligação estreita que o traje mantém com a estrutura da sociedade e as questões que envolvem a divisão sexual abordadas por ela¹².

Em setembro do mesmo ano, o jornal Folha de São Paulo publica o texto “A moda no século XIX”, sem identificação de autoria. Nele, afirma-se que felizmente desde a publicação de Casa Grande e Senzala

deixou-se de pensar que tais assuntos fossem fúteis ou não merecessem constar em ensaios de sociologia ou de estética. Já agora a tese admirável de Gilda Rocha de Melo e Souza trata de um tema amplo, visto que abrange a moda através de todo um século; o assunto, de que ela nos dá dezoito pranchas, de interesse suplementar muito adequado à comprovação gráfica de suas deduções, é estudado e analisado após criteriosa leitura e pesquisa através de bibliografia importante (Folha de São Paulo, 1952).

São ressaltados, ainda, o uso dos quadros esquemáticos da evolução da moda no século XIX; os livros estrangeiros e nacionais que tornam de leitura agradável um tema que obrigatoriamente quase sempre usa um tom mais severo de tese e o sentido evidente de conclusões.

¹² A abreviatura do nome, S. M., o fato de Sérgio Milliet escrever para o jornal O Estado de São Paulo e de ter mencionado a coluna anterior na qual descreve em detalhes a arguição de Gilda na defesa da tese, nos leva a acreditar que Milliet seja o autor dos dois artigos.

A publicação do livro, em 1987, também ensejou uma série de matérias e entrevistas com a autora. Destacamos duas delas publicadas nos mencionados jornais paulistas. A antropóloga Paula Montero, resenhou o livro para o Estado de SP; Sergio Augusto e Nelson Ascher para a Folha de São Paulo.

Montero considera o ponto alto do livro a abordagem da autora sobre a relação entre a moda e a condição feminina no século XIX, a possibilidade que a roupa oferecia à mulher de se expressar, transitando entre as exigências da moral e a necessidade de sedução. Ressalta que o livro, pela beleza do estilo e a ousadia da abordagem “inaugura com grande originalidade o estudo de temas que, somente, hoje, trinta anos depois, frequentam com desembaraço as ciências sociais. Talvez pelo que tem de precursora essa obra tenha permanecido tanto tempo inédita”.

Sergio Augusto comenta que o “texto causou alvoroço na USP. Alvoroço pelo tema a moda no século XIX aparentemente inadequado a uma tese de doutoramento em ciências sociais, ainda que orientada pelo mestre francês Roger Bastide; e pela forma pouco ou nada acadêmica de sua abordagem.” Qualifica o trabalho de tesouro bibliográfico. Na mesma matéria Nelson Ascher afirma que “apesar de tratar de um tema inusitado para a época, o trabalho foi bem recebido e, segundo a autora, a formação heterodoxa do orientador (que fora amigo dos surrealistas) contribuiu muito para tal recepção.” E indaga: “depois que a moda virou moda sobretudo com o já clássico “O sistema da moda”, de Roland Barthes, qual pode ser o interesse de um livro sobre o assunto fora de circulação há 27 anos? Em primeiro lugar, a riqueza das informações e o rigor de sua análise não foram superados por descobertas ou métodos posteriores. Em segundo, o livro chega a preconizar um tipo de abordagem que se tornaria corriqueiro nos anos 60 e 70, ou seja, uma interpretação de fenômenos históricos efetuada com instrumental oriundo de várias disciplinas, da Sociologia à Teoria Literária, da Economia à Psicologia (...). Finalmente o caráter pioneiro da tese realça seu valor documental, pois para se entender a moda hoje em dia, continua sendo importante saber como ela era pensada numa época (os anos 50) que antecedeu o grande divisor de águas da moda contemporânea: a irrupção nos anos 60, dos jeans, do biquíni e da minissaia.”

A academia demorou um pouco mais de tempo a se debruçar sobre o trabalho de Gilda como objeto, embora o livro tenha sido item quase obrigatório na bibliografia dos cursos superiores de moda implementados no Brasil desde o final dos anos 1980.

Heloisa Pontes (2004) considera que a obra, ensaio sociológico redigido com prosa apurada faz uma das análises mais inovadoras sobre a moda, ao apreendê-la como uma linguagem simbólica, apta a dar plasticidade e expressão a ideias e sentimentos difusos, e não só como meio de marcar pertencimentos e sublinhar distâncias e distinções sociais. Pontes nos ajuda a compreender a trajetória pessoal e profissional de Gilda, os seus anos de formação na USP, a atuação na revista *Clima*, uma certa “marginalidade” experimentada por ela na academia. Mas, seus textos sobre a autora constituem, sobretudo, uma chave importante para pensar a biografia de Gilda na perspectiva de gênero, e como o fato de ser mulher impactou nas disputas do campo e na sua trajetória acadêmica.

Para Maria Claudia Bonadio (2017, p. 8) “A moda no século XIX” é uma tese visionária para a época de sua produção por antecipar temas, metodologias e questões que iriam

pautar grande parte da historiografia sobre moda produzida desde o último quartel do século XX. A autora também reconhece a ousadia metodológica de Gilda na escolha das fontes: além das sugestões de Roger Bastide para que utilizasse anúncios de época e crônicas de moda, ela enveredou pelos romances do século XIX e pela coleção de fotografias oitocentistas de seu tio Pio Lourenço Corrêa, uma fonte incomum então.

A capacidade da Gilda de perceber, a partir dos aspectos da indumentária de homens e mulheres, que gênero não é algo fixo ou absoluto, mas uma categoria relacional foi aspecto destacado por Ana Paula Simioni (2008). Ela ressalta como *O espírito das roupas* se diferencia de muitas abordagens feministas que veem na moda uma forma de opressão da mulher, entendendo-a como instrumento de construção da aparência e meio de realização pessoal.

A opção pela perspectiva de gênero para abordar a trajetória de Gilda de Mello e Souza, iniciada por Heloisa Pontes, é retomada por Bárbara Luísa Fernandes Pires, que busca estabelecer nexos de sentido entre experiência pessoal e profissional da autora no espaço acadêmico preponderantemente masculino, mais refratário à presença das mulheres. Ela considera que, em sua tese, Gilda “toma a moda como campo privilegiado para evidenciar o contraste entre as práticas (modas e modos) e discursos que produzem os universos feminino e masculino” (Pires, 2019, p. 66) Para a autora, ao analisar os grupos e os tipos sociais, Gilda observou também as tensões de classe, a socialização e o jogo da integração e da distinção.

Luiz André do Prado propõe se debruçar sobre a tese de Gilda estabelecendo uma discussão com as fontes, a temporalidade e as circunstâncias que circundaram a sua elaboração. Emprega a categoria “obra monumento”, criada por Le Goff, ao apontar o reconhecimento e a repercussão do trabalho, mesmo que tardios, mas aponta, também, para algumas questões, que, a seu juízo, não foram devidamente enfrentadas pela autora. Conforme Prado, Gilda “abraça a teoria da moda gerada a partir do ciclo de imitação das modas burguesas pelas classes médias mesmo após o advento da alta costura. Cabe ainda perguntar: essa interpretação pode ser transposta automaticamente para o Brasil?” (Prado, 2019, p. 15).

Também questiona que o último capítulo do livro, *O mito da borralheira* e os apêndices não oferecem acréscimos teóricos substantivos à análise sobre os mecanismos que regulavam a moda no século XIX. Critica, ainda, o fato de a autora não ter relacionado o sistema simbólico da moda e os processos de produção e comércio do vestuário vigentes no século XIX, desconsiderando os mecanismos de difusão e mercado, em particular as condições específicas a cada país e camada social.

Santos e Medrado propõem uma leitura crítica de *O espírito das roupas* na chave da decolonialidade. Para as autoras, Gilda faz breves passagens sobre a condição das pessoas negras e não considera suas contribuições na história da moda brasileira, “o africano escravizado, no recorte sociológico de Gilda, encontra-se na condição de bem, de posse ou de alforriado” (2023, p. 8). Também criticam a autora, assim como Gilberto Freyre, pelo que denominam “a construção da subalternidade”, que abrangeria:

a afirmação continuada de que os processos em torno do vestuário no Brasil têm como referência o eixo Norte e que essas práticas foram estabelecidas centralmente por meio da cópia de modelos e estéticas europeias, especialmente francesas; (...) a confirmação da superioridade europeia que se consolida por meio da

generalização da experiência de sua modernidade em torno da roupa, de um lado, e, de outro, da exclusão das experiências de outras populações da América portuguesa e, posteriormente, do Brasil independente (Santos e Medrado, 2023, p. 12).

Mais recentemente, Brunno Almeida Maia e Silvana de Souza Ramos exploraram dois textos inéditos de Gilda, “Bricolage” e “Moda”, conservados no arquivo do IEB/USP, para discutir um desdobramento da teoria da moda desenvolvida pela autora em sua tese de doutorado. Eles analisam como Gilda ilumina a moda como forma de pensamento, expressão artística, linguagem que singulariza a existência e como ela convoca autores como Roland Barthes, Cecil Beaton, Ferdinand de Saussure e Charles Baudelaire para desenvolver o conceito de “bricolage” e expandir a noção de “caligrafia dos gestos”. Maia e Ramos chamam a atenção para o fato de que a escolha da literatura na tese, transcende a utilização dos romances como fontes: “a literatura não é apenas a reiteração do visível, mera ilustração, mas o processo de escrita literário torna-se método para uma concepção muito particular da moda como literatura” (Maia; Ramos, 2025, p.15).

Considerações finais

Retomo os comentários iniciais sobre o impacto que *O Espírito das roupas* me causou logo que foi publicado, o porquê de o livro continuar me acompanhando ainda hoje e aquilo que, a meu juízo, passou despercebido pela banca de arguidores da tese.

Apesar do formato ensaístico do trabalho, e a despeito de um extenso arcabouço teórico com o qual se defrontou, Gilda não abusou da teoria pela teoria. Ao contrário, a opção pelo formato ensaístico propiciou que não sucumbisse à tentação de fazer uma história cronológica das roupas, o que seria possível à autora se decidisse se debruçar com esse propósito sobre as crônicas de moda e a literatura. O emprego dos romances de Balzac, Proust, José de Alencar e Machado de Assis, sem hierarquizar ou subalternizar essas fontes em relação aos referenciais teóricos, também se revela bastante profícuo e abre caminhos para muitos outros estudos referentes à indumentária, aparência e moda.

O recurso metodológico de examinar a produção e o uso de determinadas peças fornecendo exemplos contemporâneos à tese, citando Christian Dior, o New Look, a produção norte-americana de tecidos, aproxima o leitor das ideias que intenta discutir. E sua visão do papel do costureiro como o porta voz de uma corrente que se esboça e cuja tomada de consciência antecipa, também merece ser destacada porque foge da redução simplista do criador como o ditador da moda, o agente principal do sistema, entendendo a produção e o consumo das roupas como uma via de mão dupla.

O extenso e diversificado corpo teórico, também muito bem empregado na tese, fornece possibilidades para se pensar a moda, gênero e classe, distinção social, corpo e aparência, luxo. A pesquisa evidencia um trato consistente e maduro desse material e conforma um mapa de autores que, em sua maioria, eram pouco conhecidos ou estudados quando da redação da tese e mesmo à época da publicação do livro.

As críticas dirigidas ao trabalho merecem ser mensuradas e colocadas em contexto. A falta de fundamentação empírica das explanações mais sugestivas e importantes apontada por Florestan Fernandes em sua resenha, tem mais a ver com uma disputa pela hegemonia de um modelo de trabalho científico a ser adotado no campo da Sociologia do que com uma desqualificação da ideia de se fazer sociologia com documentação histórica.

Quanto às críticas mais recentes sobre a opção da autora por uma “epistemologia do norte”, como apontam Santos e Medrado, compreende-se que Gilda escrevendo no final dos anos 1940 dificilmente teria acesso a um arcabouço teórico para pensar a moda diverso daquele que teve em mãos. Por outro lado, seria legítimo afirmar que faltou à autora problematizar essa bibliografia, apontando as dificuldades para se analisar a moda na sociedade hierarquizada e complexa do Brasil do século XIX. As autoras também questionam o emprego da categoria moda, sinônimo de moderno/ inovação como um dispositivo que distinguiria os estratos mais altos em contraposição aos termos indumentária/traje que se aplicariam àqueles que desconheciam a moda e se caracterizariam por uma “ausência de dinâmica” porque, por longo período, experimentam nenhuma ou pouca mudança em seus trajes. Conforme Gilda responde na arguição, sua abordagem apoiada em Steinmetz fez com que não se detivesse sobre o que Bastide denomina “selvagens e primitivos”; segundo ela, se fosse reescrever a tese talvez desse menos importância à função econômica da moda, mesmo em relação ao século XX.

Prado, por sua vez, considera factível que a autora desconsidere possíveis adaptações nas modas usadas no Brasil, uma vez que Paris se constituía um referencial para todo o mundo ocidental no século XIX. Contudo, não é cabível imaginar que a maioria afrodescendente cultivasse gosto pela moda francesa, ainda que acabasse sendo influenciada pelo contato com as elites locais. De fato, Gilda poderia ter se debruçado sobre os diversos estratos da sociedade, de modo a compreender os usos das roupas e as apropriações da moda francesa no Brasil, inclusive pela maioria afrodescendente, mas, a meu juízo talvez tenha se esquivado desse caminho por entender que seria um trabalho muito mais complexo e mais apropriado à uma tese de história da moda.

Sobre as fotografias de representantes das elites brasileiras, sem justificativa teórica e as descrições das vestimentas conforme os romances, Prado afirma que seu uso deixa implícito que as modas das camadas mais altas equivaleriam às dos seus pares europeus. De fato, salvo em alguns casos, conforme apontamos, as fotografias não são discutidas. Sobre tudo na versão do livro, no qual aparecem em todos os capítulos e em quantidade superior à da tese, elas funcionam mais como um reforço ou ilustração para as ideias da autora. Outra crítica do autor se refere ao fato de Gilda sequer tangenciar a formação ou a busca de identidade da moda feita no Brasil no momento em que escrevia a tese, o que, a nosso ver, não se coadunaria com o plano da obra.

A recepção do livro e a fortuna crítica sobre *O espírito das roupas* mostram que a obra, fonte e objeto de estudo, segue viva e que o campo da moda no Brasil seria menos interessante e menos rico sem ela. Revelam também algumas qualidades do trabalho inaugural de Gilda, destacando-se a coragem da escolha por um tema ainda maldito na academia ao qual ela ofereceu um tratamento denso e uma erudição que soavam como uma resposta antecipada, elegante e quase irônica se pensarmos nos cinco homens que avaliariam a sua tese.

Referências

A MODA no século XIX, **Folha de São Paulo**, 7 set.1952.

ASCHER, Nelson. Um estudo pioneiro e atual, **Folha de São Paulo**, Ilustrada A, 23 abr. 1987, p. 35.

AUGUSTO, Sergio. **A significação da moda sai do baú do século XIX**, Folha de SÃO Paulo, Ilustrada A, 23 abr. 1987, p. 35.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BONADIO, Maria Claudia. Algumas anotações (e questões) sobre Gilda de Mello e Souza e a moda como objeto de estudo. **Revista Prâxis**, Novo Hamburgo, a 14, v. 1, jan.-jun. 2017.

BOURDIEU, Pierre. O costureiro e sua griffe. In: **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**, São Paulo: Zouk, 2002.

FERNANDES, Florestan. Resenha de A moda no século XIX. **Anhembi**, n. 25, dez. 1952.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Puc, 2006.

M., S. Um Congresso, **Vida Intelectual**, Estado de São Paulo, 7 ago., 1952.

MAIA, Brunno Almeida; RAMOS, Silvana de Souza. Vestir o corpo com palavras: moda e literatura nos escritos de Gilda de Mello e Souza. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 91, 2025.

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. **A moda no século XIX**. Tese de doutoramento apresentada à 1ª. Cadeira de Sociologia (I) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1950.

MELLO E SOUZA, Gilda. A estética rica e a estética pobre dos professores franceses. Aula inaugural dos cursos de 1973 do Departamento de Filosofia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. **Discurso**, 9, 9-30, 1978. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37845> Acesso em 11 mar 2020.

MELLO E SOUZA, Gilda. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

MELLO E SOUZA, Gilda. Entrevista a Augusto Massi. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (org.). **A palavraafiada**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014, p.89-112.

MONTERO, Paula. O espírito das roupas, **Estado de São Paulo**, 18 jul. 1987.

NA FACULDADE de Filosofia, Vida Intelectual, **Estado de São Paulo**, 22 jun., 1950.

NASCIMENTO, Alessandra Santos. Fernando de Azevedo: institucionalização da Sociologia e modernização brasileira. **Perspectivas**, São Paulo, v. 37, p. 163-190, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/3557/3326> Acesso em 20 jun. 2022

NORA, Pierre. L' ego-histoire est-elle possible?. **Historein**, 3, 19-26, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.12681/historein.97> . Acesso em 17 set. 2025.

OLIVEIRA, Francini Venâncio de. A trajetória de João Cruz Costa e a formação da filosofia uspiana: algumas considerações sobre o campo intelectual brasileiro nas décadas de 1940 e 1950. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 16, n. 2, pp. 65-74, 2009.

PIRES, Bárbara Luísa Fernandes. **O tecido das contradições e a trama das equivalências: gênero, arte e sociedade no ensaísmo de Gilda de Mello e Souza** – 2019. 173 f. Orientadora: Profa. Dra. Mariana Miggiolaro Chaguri. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. Disponível em: <https://unicamp.br/unicamp/teses/2019/03/13/o-tecido-das-contradicoes-e-trama-das-equivalencias-genero-arte-e-sociedade-no/> Acesso em: 23 set 2025.

PONTES, Heloisa. Modas e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas. **Cadernos Pagu** (22) 2004: pp.13-46. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644630> Acesso em 20 jun. 2022.

PRADO, Luís André do. Gilda de Mello e Souza e a emergência do campo da moda no Brasil. **Revista de História**. São Paulo, n.178, pp.1-31, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rh/a/V4rwhLkxcDmSWcPpsNJhcZx/?format=html&lang=pt> Acesso em: 26 set 2025.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Defesa da tese apresentada ao doutoramento na Cadeira de Sociologia (I) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo pela licenciada Gilda Rocha de Mello e Souza. **Revista de História**, São Paulo, v. 2, n. 6, pp. 459-464, 1951. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/68344/70871> Acesso em 29 maio 2023.

ROIZ, Diogo da Silva. Ser historiador no século XIX: Alfredo Ellis Júnior entre o “autodidatismo e a “profissionalização” do trabalho intelectual de história (1938-1956). **Projeto História**, São Paulo, v. 64, pp.41-81, jan-abr., 2019.

SANTANA, Naum Simão de. **O crítico e o trágico**: a morte da arte moderna em Sergio Milliet. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2009.

SANTOS, Heloísa Helena de Oliveira; MEDRADO, Mi. Moda e decolonialidade: colonialismo, vestuário e binarismo. **Revista Tomo**, São Cristóvão, v. 42, pp. 1-15, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/17545> Acesso em: 28 nov. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O espírito das roupas de Gilda de Mello e Souza, **dObras**, v. 2, n. 4, p. 63-65, 2008.

Revisor: Henrique Grimaldi Figueredo. Doutor em Sociologia (UNICAMP).
E-mail: henriquegrimaldi.figueredo@ufjf.br.

Entre a ‘moda francesa’ e a ‘moda à la française’: o papel do Estado e dos conglomerados no sindicato patronal da Alta Costura

Between ‘French Fashion’ and ‘fashion à la française’: the role of the State and conglomerates in the Haute Couture employers’ union

Bárbara Venturini Ábile¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5391-4728>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.1978>

[resumo] Este artigo investiga a gradual reconfiguração da função do Estado francês na *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, o sindicato patronal que regulamenta a Alta Costura, e a crescente ascensão de empresários de conglomerados de luxo dentro dessa organização. Essa mudança está ligada à transição da Alta Costura de uma ‘moda francesa’ para uma ‘moda à la française’ na virada do século XXI. Inicialmente, com base em Vincent Dubé-Sénécal (2021), demonstra-se como a intervenção estatal francesa estabeleceu critérios para o reconhecimento das *maisons*, consolidando a Alta Costura como uma prática genuinamente francesa. Contudo, a globalização dos mercados e a mundialização da cultura resultaram na aquisição de *maisons* por conglomerados e na entrada desses empresários no sindicato, gerando adaptações e redefinições. Partindo da teoria da economia do enriquecimento de Luc Boltanski e Arnaud Esquerre (2020), observa-se que a Alta Costura se tornou um negócio global e hiper-restrito, como afirma Renato Ortiz (2019). Neste ponto, a referência à França persiste, mas agora remete a uma ‘*mode à la française*’, uma nação simbolicamente construída, nos termos de Michel Nicolau Netto (2021), e não mais a um espaço geográfico. A investigação utilizou produções sobre o sindicato, arquivos da organização, informações do site oficial e periódicos voltados a profissionais da moda. A triangulação desses materiais permitiu reconstruir a história do sindicato e desenvolver os argumentos.

[palavras-chave] Alta Costura. Estado francês. Conglomerados. *Chambre Syndicale de la Haute Couture*. Globalização.

¹ Doutora em Sociologia. Grupo de Estudos em Pierre Bourdieu (GEBU). E-mail: bvabile@gmail.com. Lat-tes: <http://lattes.cnpq.br/0425842724235734>.

[abstract] This article investigates the progressive decline of the French State's influence within the *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, the employers' union that regulates Haute Couture, and the growing prominence of entrepreneurs from luxury conglomerates within this organization. This shift is linked to the transformation of Haute Couture from a form of 'French fashion' to a 'fashion à la française' at the turn of the 21st century. Drawing on Vincent Dubé-Sénécal (2021), the article first shows how French state intervention established recognition criteria for *maisons*, consolidating *Haute Couture* as an authentically French practice. However, market globalization led to the acquisition of *maisons* by conglomerates and the integration of these entrepreneurs into the union, resulting in adaptations and redefinitions. Using Luc Boltanski and Arnaud Esquerre's (2020) theory of the economy of enrichment, Haute Couture is examined as a global and highly exclusive business, as also argued by Renato Ortiz (2019). At this stage, the reference to France persists, but it now evokes a 'fashion à la française', a symbolically constructed nation, in Michel Nicolau Netto's (2021) terms, rather than a geographical space. The research is based on publications about the union, organizational archives, information from the official website, and fashion professional publications. Triangulating these materials made it possible to reconstruct the history of the union and develop the article's arguments.

[keywords] **Haute Couture. French State. Conglomerates. Chambre Syndicale de la Haute Couture. Globalization**

Recebido em: 04-08-2025.

Aprovado em: 14-12-2025.

Introdução

Alta Costura, do francês *Haute Couture*, é um tipo de produção de peças realizadas sob medida, à mão, em modelos únicos, consumido por mulheres de frações da elite, e que segue uma série de regras de confecção, difusão e venda. As mencionadas regras são reguladas pela *Chambre Syndicale de la Haute Couture* (CSHC), um sindicato patronal que, enquanto tal, reúne capitalistas engajados na ação coletiva, que buscam defender os interesses econômicos de seus negócios através da organização local e internacional, estudo de legislação, tarifas, regimes tarifários, desenvolvimento de programas para a força de trabalho, entre outros (Offerlé, 2009).

Dentre as principais funções da CSHC, desde sua fundação aos dias de hoje, se destacam: agrupar e representar as empresas detentoras da nomenclatura Alta Costura; organizar o processo de classificação das *maisons* que pleiteiam o uso da nomenclatura e definir o período de validade desse rótulo; e organizar a apresentação de desfiles de coleções de seus membros (Commission de Classement Couture-Création, 1954, 1954; CSCP, 1953, 1954a,

1954d, 1954c, 1954c, 1954b, 1955, 1958; Dupouy, 1954). O sindicato foi fundado em 1910, em Paris, sob o nome de *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* (CSCP), adquirindo seu nome atual, *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, somente em 2001. Durante a maior parte do século XX, ele reuniu pequenas, médias e algumas poucas grandes empresas que produziam peças feitas sob medida (CSCP, 1921, 1928, 1938, 1954c). Atualmente, a CSHC representa uma seleção de grandes *maisons* dedicadas a esse tipo de produção de roupas e é presidida por Sidney Toledano, empresário do maior grupo de luxo do mundo, a Louis Vuitton Moët Hennessy.

Apesar do sindicato em questão ser uma iniciativa privada, é possível notar períodos de maior ou menor interferência do Estado (CSCP, 1953, 1956, 1959, 1960). Considerando isso, o objetivo do artigo é revelar a gradual reconfiguração da função do Estado francês dentro da CSHC e a progressiva entrada de empresários provenientes de conglomerados de luxo no agrupamento. Esse movimento será examinado como um processo de transformação da Alta Costura, de uma ‘moda francesa’ para uma ‘moda *à la* francesa’, na virada do século XX para o XXI.

Em um primeiro momento, será demonstrado a partir de Vincent Dubé-Sénécal (2021), como o Estado francês, ao intervir na *Chambre Syndicale*, estabeleceu critérios para a atribuição da nomenclatura às *maisons*. Isso terá como consequência a consagração da Alta Costura enquanto uma prática francesa por excelência. Porém, com a globalização dos mercados e mundialização da cultura, a compra de *maisons* por conglomerados e a entrada destes empresários no referido sindicato patronal, houve uma série de adaptações e redefinições. Partindo da ideia de economia do enriquecimento de Luc Boltanski e Arnaud Esquerre (2020), observa-se que a Alta Costura se torna um negócio global e hiper-restrito, como afirma Renato Ortiz (2019). Assim, será notado que a referência à França continua, mas não mais com o objetivo de fazer referência a um espaço geográfico, e sim uma “mode *à la* française”, ou para usar termos de Michel Nicolau Netto (2021), uma nação simbolicamente construída.

A presente reflexão faz uso de um conjunto de dados recolhidos ao longo de uma pesquisa de doutorado². Dentre as fontes primárias aqui mobilizadas estão (i) relatórios de atividades anuais, regimentos da nomenclatura Couture-Création, registros de assembleias e reuniões do comitê da CSHC correspondendo às décadas de 1920, 1930, 1950 e 1960; (ii) publicações que tiveram participação ativa de membros (antigos ou atuais, como Didier Grumbach e Pascal Morand) do sindicato e que versam sobre o período analisado; e (iii) informações divulgadas no site oficial da CSHC ao longo do desenvolvimento da referida pesquisa (2021-2024). Esses dados foram usados visando traçar um histórico de sua operação, bem como reunir os elementos que compunham seu discurso oficial. Para confirmar essas informações, foram também consultados duas bases de dados, o Gale Academic Onfile, acessado a partir da Bibliothèque Nationale de France (BnF); e o arquivo digital Women’s Wear Daily, disponível na base de dados ProQuest, acessado tanto a partir da BnF, quanto remotamente a partir da Bibliothèque et Archives Nationales du Québec. Nelas, foi realizada uma pesquisa a partir dos termos “*chambre syndicale*” priorizando o período entre os anos 1970

² ÁBILE, Bárbara Venturini. Alta Costura na globalização: estudo sobre um sindicato patronal de moda. 2025. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2025.

aos dias atuais. Outros periódicos físicos também foram consultados presencialmente na BnF, visando complementar informações recolhidas nas bases de dados digitais. Dentre os materiais recolhidos para a pesquisa como um todo, na presente reflexão foram priorizadas publicações em periódicos voltados para profissionais de moda, tais como WWD e Journal du Textile; bem como outros periódicos franceses e internacionais que reportaram notícias acerca do sindicato no período acima mencionado. Por fim, também foram consultadas pesquisas anteriormente realizadas acerca do objeto em questão. A partir da triangulação desses materiais, quadros temáticos foram confeccionados, possibilitando desenvolver os argumentos aqui apresentados, com base na abordagem teórica da sociologia da cultura.

O Estado francês e a *Chambre Syndicale*

Nas primeiras décadas após sua fundação, a *Chambre Syndicale* detinha uma grande autonomia, contando com pequenos investimentos e subvenções do Estado francês em momentos pontuais (CSCP, 1953, 1956, 1959, 1960; Dubé-Senécal, 2021; Kurkdjian, 2019; Pouillard, 2016). O primeiro grande atravessamento deste último no agrupamento ocorre com a instituição jurídica da nomenclatura Alta Costura. Realizado em cooperação com Ministério das Indústrias, a decisão pela regulação acontece em um momento de crise e penúria de material no pós Segunda Guerra Mundial, em que havia a necessidade de critérios mais claros para autorizar a compra de tecidos por certas *maisons* em detrimento de outras (Hénin, 1990; Veillon, 2001). É com esse objetivo em que a decisão pela regulamentação da costura sob medida é assinada em 23 de janeiro de 1945 (Grau, 2000; Pouillard, 2021).

Um segundo grande atravessamento ocorre algumas décadas mais tarde, mais precisamente entre 1952 e 1960, com a Aide-Textile. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a *Chambre Syndicale* tenta colocar em ação uma série de medidas para restaurar o emblema da Alta Costura e associar a atividade ao processo de reconstrução da França (Dubé-Senécal, 2021; Pouillard, 2021). No entanto, as adversidades subsequentes ao conflito dificultaram a empreitada (CSCP, 1952, 1953, 1954c). Entre o desenvolvimento de técnicas industriais, que melhoraram a qualidade da produção em série do vestuário, o peso do crescimento dos Estados Unidos, a queda de lucros nas *maisons* da Alta Costura e o favorecimento das indústrias mecanizadas em relação aos trabalhos manuais, a *Chambre Syndicale* e a atividade que ela representava foi duramente afetada, obrigando-a a aplicar uma política de austeridade e sacrificar vários serviços aos seus aderentes (CSCP, 1953, 1954c).

Por conta disso, o sindicato decide fazer um pedido de ajuda ao Estado francês, que acaba sendo acatado somente em 1952, com a instauração da Aide à la Couture-Création Parisienne (CSCP, 1953). Nesse projeto, os costureiros da *Chambre Syndicale* recebiam uma subvenção do governo para comprarem tecidos franceses para suas criações, com o objetivo de fazer da Alta Costura um instrumento de promoção do comércio exterior do têxtil. Dessa forma, os costureiros economizavam, e os industriais têxteis franceses vendiam mais tecidos (Dubé-Senécal, 2021).

No início, o objetivo primário da Aide era fazer do setor têxtil a primeira indústria exportadora da França (Dubé-Senécal, 2021). Com o tempo, porém, os governantes se interessaram por fazer da Alta Costura um vetor de influência francesa e um símbolo que pudessem representar o país, respondendo aos interesses de circulação de uma imagem específica

dele. Assim, tal atividade passou a ser empregada como um dos símbolos oficiais nacionais – a ponto, por exemplo, de ser representada em selos postais franceses. Nessa época, ela, em conjunto com algumas poucas *maisons* de sucesso, como a casa Dior, tornaram-se o símbolo do sucesso econômico e cultural da França, formando um círculo virtuoso no qual a nação, a produção de roupas sob medida e o criador ajudaram na construção da marca um do outro (CSCP, 1954c, 1955; Dubé-Sénécal, 2021; Pouillard, 2021).

Desse modo, a influência do país foi assegurada pela imagem da Alta Costura que se construiu em torno das marcas, dos nomes das grandes casas e de suas respectivas produções (CSCP, 1960). Além disso, pode-se afirmar que tal segmento também era assegurado pela ideia de que ela seria a legítima ‘moda francesa’. Então, mesmo que a Aide não tenha sido o único investimento do Estado na época, ela é emblemática na medida em que mobilizou a referência nacional da França – articulada a outros elementos, tratados em profundidade por Dubé-Sénécal (2021) – e a transformou em um elemento central na definição da Alta Costura na época.

Após isso, o Estado continuou atravessando o sindicato outras vezes, com interferências mais ou menos profundas. Nos anos 1970, se destacaram outros programas, como a Aide à la Création Textile et Couture e Aide à la Promotion Textile (Milleret, 2015). Outros incentivos do Estado à moda e a áreas culturais apareceram de maneira mais potente na década de 1980 – haja vista os investimentos econômicos e simbólicos do Ministro da Cultura, Jack Lang, que dizia que a moda fazia parte do patrimônio nacional francês; assim como as declarações e colaborações permitidas por François Mitterand, até então presidente da república (Mouclier, 2004). De maneira geral, os parâmetros definidores da Alta Costura, regulados pela *Chambre Syndicale* e chancelados pelo Estado, vão se manter até o fim do século XX. Isso significa que a maneira pela qual esse tipo de produção de roupas ficou e é conhecido até hoje, assim como as *maisons* que se destacaram ao longo deste período, é indissociável da imagem da França.

A indústria da moda se globaliza

O espaço e autoridade do Estado na *Chambre Syndicale* foi diminuindo a partir da segunda metade do século XX, ao passo que o de outros agentes começou a aumentar. Tal período foi um tanto desafiador para a Alta Costura e seu sindicato. Alguns fatores fizeram a Alta Costura transformar-se em uma atividade moribunda. Dentre eles, destacam-se quatro: a emergência do *prêt-à-porter* – que na moda é um acontecimento equivalente ao triunfo dos impressionistas nas artes ou da *nouvelle cuisine* na gastronomia; a ascensão de outros polos internacionais da moda, que passam a concorrer com a Alta Costura, entre eles Estados Unidos, Itália e Reino Unido (Buckland, 1996; d’Annunzio, 2019; O’Byrne, 2009); a relevância crescente da mídia especializada; e a criação das *fashion weeks* (Crane, 2006; Evans, 2013).

A pergunta colocada por Guillaume Erner (2020, p.10) ilustra bem esse momento: “por que esperar uma peça ficar pronta, por que pagar tanto por ela, quando há tantas alternativas para estar na moda?”³. Consequentemente, a *Chambre Syndicale* também se torna um organismo descredibilizado no período.

³ Tradução minha para : «pourquoi attendre qu’un habit soit achevé, pourquoi le payer cher, alors qu’il existe une multitude d’autres alternatives pour être à la mode?».

Isso vai se intensificar com a globalização dos mercados e suas consequentes alterações econômicas e culturais. Como Octavio Ianni (2001) explica, após a Segunda Guerra Mundial, o globo se torna cenário de um vasto processo de internacionalização do capital em uma escala jamais antes vista, tanto em termos de intensidade quanto de generalidade. Os recursos perdem parcialmente sua característica nacional, adquirem uma conotação internacional e se reproduzem a ponto de alterar as condições e formas que eles possuíam até então. Para o autor, tal internacionalização se intensifica após o fim da Guerra Fria e as subsequentes mudanças de políticas econômicas nas nações de regimes socialistas. Isso implica em uma série de modificações no espaço e no tempo; nas comunicações; nos mercados; nas tecnologias; nas trocas de ideias e imagens; nos parâmetros sobre a realidade social; no modo de ser; e nas próprias fronteiras, que se dissolvem e se refazem. Junto da reprodução ampliada do capital em escala global, o período também fica marcado pela globalização das relações de produção, das instituições, dos princípios jurídicos-políticos, dos padrões socio-culturais e das ideias que constituem as condições e produtos civilizatórios do capitalismo.

Foram várias as pesquisas que trataram dessa problemática e seus efeitos na indústria da moda e do vestuário. Patrik Aspers (2016), ao analisá-la da perspectiva da sociologia dos mercados, defende que a produção de roupas constitui um verdadeiro mercado global na passagem do século XX para o XXI. Condizente com a perspectiva de globalização supracitada, para o autor, o fato de existir um padrão na maneira de se comercializar coisas permite que várias empresas, de vários lugares do mundo, possam competir entre si. Isso o leva a crer na importância não apenas de fundações culturais, mas também dos próprios mercados, que ordenariam uns aos outros através de marcadores econômicos ou não econômicos.

Diana Crane (2006), por sua vez, nota que o desenvolvimento de mídias eletrônicas de grande penetração altera a forma pela qual a moda é difundida no globo. Isso fica claro quando se observa a crescente presença de jornalistas estrangeiros nas semanas de moda, por exemplo. Ademais, para ela, a globalização se mostra altamente complexa não só pela dispersão geográfica do sistema de moda, mas também pelo número de atores envolvidos e pela variedade de produtos que começam a surgir dela. Miqueli Michetti (2015), ao analisar o mesmo período, concorda com as ideias de Crane (1997; 2006) ao argumentar que os novos agentes, o aumento da diferenciação dos produtos e a complexificação dos processos são elementos que passam a estar presentes em uma indústria da moda e do vestuário de característica globalizada: as relações entre vários agentes e várias escalas geossimbólicas redesenham o mapa mundial da moda.

Michetti (2015) também analisa a emergência de novos circuitos globais da moda através da multiplicação e internacionalização das semanas de desfiles, de feiras profissionais, de salões específicos do setor, bem como a criação de novos valores, como a moda social e ecologicamente sustentável. Consequentemente, essas novidades chamam outros profissionais para esses eventos, além de especialistas e canais de comunicação. Ela, assim como Herbert Blumer (1969), destaca a complexificação das agências de tendências, que assumem uma posição privilegiada na medida em que tentam decodificar, classificar e organizar a moda que está sendo feita.

Véronique Pouillard (2021) sublinha outras mudanças em curso na indústria global da moda nas últimas décadas do século XX, como a emergência de cadeias de moda rápida

e as mudanças na forma de consumo. Em sua visão, nesse período, os segmentos transformam-se em uma indústria de massa, principalmente na medida em que as manufaturas são realocadas em novos lugares de produção, onde as remunerações são menores e empresas de vestuário podem contribuir para a criação de emprego e crescimento da economia local.

Sophie Kurkdjian (2021), em contrapartida, nota que o sistema geopolítico da moda se modifica como um todo ao passo que a produção de vários territórios se destaca em todo o mundo, deixando mais visível a identidade de um país, sua história, seus saberes, suas ideias e o que os seus clientes buscam. Em sua visão, isso traria consequências diretas na repartição geográfica dos territórios da moda e pesaria nas relações comerciais e culturais entre esses países. É à vista disso que a autora se interessa por compreender como a geografia dos territórios da moda se complexificaram, como as relações de força entre eles se alteraram e como surgiram relações multilaterais envolvendo países até então excluídos dessas dinâmicas. Isso, conforme ela, alteraria a hierarquia das nações na moda, bem como suas rivalidades de poder.

Essas reflexões são centrais para pensar o caso da Alta Costura e da *Chambre Syndicale* na globalização, mas para além delas vale ainda ressaltar o extenso estudo de Crane (2006), que busca dar conta de um dos elementos mais recorrentes na moda neste período: a compra de *maisons* por conglomerados. Entende-se por conglomerados ou grupos de luxo uma grande companhia que detém um certo número de empresas menores, além de um controle centralizado de recursos financeiros, sistemas de distribuição específicos e comercialização de produtos a nível global (Donzé; Wubs, 2019).

As fusões e aquisições de marcas por conglomerados refletem o movimento de financeirização da economia e reorganização industrial da França dos anos 1980 e 1990, quando o capitalismo começa a deixar de ter bases nacionais e a dinâmica ultrapassa as fronteiras geográficas, os regimes políticos, as culturas e as civilizações (Ianni, 2001; Ortiz, 1994). É nesse momento que se consolidam três grandes nomes empresariais: LVMH⁴, que surge em 1987 a partir da fusão entre as marcas Moët Hennessy e Louis Vuitton, e atualmente possui mais setenta marcas em seu portfólio; Richemont⁵, fundada em 1988, que atualmente possui vinte e quatro marcas do setor relojoeiro e joalheiro; e Kering⁶, que ganha o nome em 2013 ao longo de sua reestruturação, mas tem suas origens como conglomerado ao final da década de 1990, possuindo em seu portfólio treze marcas.

Em resumo, tais grupos se formaram ao passo que o processo de globalização dos mercados exigiu que as empresas passassem por uma reestruturação radical de sua organização e funcionamento, visando atender a uma dimensão transnacional (Ortiz, 2019). Como Crane (2006) e Milleret (2015) explicam, uma vez que o mercado de moda se alarga e se complexifica, o público das marcas se torna o mundo, e seus produtos precisam estar totalmente aderidos a uma imagem específica em todos os territórios – algo que o modelo

⁴ Conforme lido em: <https://www.lvmh.com/en/our-maisons>. Acesso em 01 dez. 2025.

⁵ Conforme lido em: <https://www.richemont.com/our-maisons/>. Acesso em 01 dez. 2025.

⁶ Conforme lido em: <https://www.kering.com/fr/maisons/>. Acesso em 01 dez. 2025.

de negócios corrente nas *maisons* desde a década de 1950 não dá mais conta. Assim, são os grandes grupos financeiros e sua respectiva potência econômica que conseguem colocar em prática a fabricação dos produtos de moda, e uma rede de distribuição estruturada o suficiente para difundi-los em mercados longínquos, de uma maneira estandardizada.

Ao adquirir essas pequenas e médias empresas de Alta Costura, os conglomerados reestruturam sua organização, visando exercer um controle centralizado em recursos financeiros, nos sistemas de distribuição, e no portfólio de marcas (Donzé; Wubs, 2019). A direção de vendas desses grupos suplanta aquelas de licenças, que vão sendo finalizadas pouco a pouco; os funcionários responsáveis pela exportação se especializam nos mercados emergentes; os serviços de comunicação e marketing tornam-se centrais; e, por fim, o cargo de diretor artístico passa a ser uma decisão estratégica da empresa, dado que ele faz parte da sucessão do costureiro fundador e deve reinterpretar os códigos da grife de acordo com as diretrizes dos gestores. Em outras palavras, estabelece-se um equilíbrio entre criação e gerenciamento até então jamais visto. Atualmente, pode-se dizer que é muito difícil desenvolver uma operação de Alta Costura e de outros segmentos fora desse tipo de financeirização. Mesmo os costureiros mais independentes tiveram que vender pelo menos parte de sua empresa a conglomerados, fazendo do capital privado uma variável permanente na indústria da moda globalizada.

Conglomerados na Alta Costura

Ao reestruturar a organização das *maisons*, esses grupos passam a operar em ramos distintos, como roupas, couros, relógios, joalheria, perfumes, cosméticos, entre outros, refundando o setor de luxo. Como mostra Figueredo (2024), a presença desses agentes transforma o luxo em um bem cultural, de tal forma que o consumo desses bens passa a se relacionar com um estilo de vida mais performativo: isto é, além *do que* se consome, importa também *como* se consome (Figueredo; Ábile, 2023) e a quais *vivências e práticas* esse consumo está articulado (Ortiz, 2019). Consequentemente, a compra de *maisons* por esses novos agentes também conduz a uma série de adaptações e redefinições tanto na atividade, quanto no sindicato (Ábile, 2025). É nesse período, mais especificamente em 2001, que os estatutos da Alta Costura são atualizados visando uma maior flexibilização da atividade e a adaptação das regras ao mercado da época. Isso reverbera na *Chambre Syndicale*, que adquire um novo nome: *Chambre Syndicale de la Haute Couture*.

Uma forma de aprofundar a análise dessas adaptações e redefinições é recorrendo à ideia de economia do enriquecimento de Boltanski e Esquerre (2020). Em tal tipo de economia há a exploração de um estrato subjacente que consiste no passado, visando menos a produção de coisas novas do que o esforço de enriquecer coisas que já existem. Ao falar de enriquecimento, os autores enfatizam o processo de valorizar um bem cultural, visando aumentar seu valor. Eles também sublinham o fato de que tal processo se baseia no comércio de coisas destinadas, sobretudo a satisfazer a demanda de ricos ou superricos – o que, consequentemente, constituiria em uma fonte suplementar de enriquecimento para as pessoas envolvidas.

Boltanski e Esquerre (2020) destacam que o interesse voltado para a exploração do passado subjacente de algum produto ou marca ocorre em um contexto de globalização, no qual há o deslocamento de *commodities* pelo globo. Isso se relaciona com o fato de que, na visão dos autores, a economia do enriquecimento manifestar-se-ia principalmente em países da Europa ocidental marcados pela desindustrialização e na formação de conglomerados, como é o caso da França (Barrère; Santagata, 2005) – exatamente onde a maior parte dos grupos que possuem *maisons* de Alta Costura estão sediados. Essas altas apostas voltadas à exploração do passado das *maisons* torna os empresários de conglomerados cada vez mais essenciais para manter a atividade funcionando, uma vez que são eles que detêm os recursos necessários para transformar o legado em valor comercial. (« Le prêt-à-porter bénéficie du savoir-faire de la haute couture », 1996; Menkes, 1996). Nesse sentido, é notável que eles não apenas contribuíram com o rejuvenescimento de *maisons* mais antigas, como Chanel (grupo Chanel) e Dior (grupo LVMH), mas também com a internacionalização das marcas, como foi com a Maison Margiela (grupo OTB), e a construção de novas casas, como foi o caso de Christian Lacroix (grupo LVMH) em 1987 (Pineau, 2001).

Como havia afirmado Diana De Marly (1980), a estrutura de funcionamento de uma *maison* e os traços característicos da produção da Alta Costura mudaram muito pouco desde 1945, contudo, a presença desses conglomerados conduz inegavelmente a uma redefinição profunda dos negócios, que precisam ficar alinhados aos seus interesses. Assim, em meio ao processo de enriquecimento, tais grupos redefiniram a própria forma de fazer Alta Costura e a maneira pela qual as *maisons* se organizavam até então. Destarte, a conquista de fatias do mercado deixa progressivamente de depender apenas do talento do criador de moda e passa a exigir, sobretudo, um bom financiamento (O’Byrne, 2009).

Dado que a intenção desses agentes era transformar essas *maisons* em negócios globais, a partir do momento em que elas são compradas, seus processos passam a ser perpassados por forças nacionais, internacionais e transnacionais. Então, mesmo que parte de sua estrutura continuasse a ser sediada na França, a operação da Alta Costura, que antes era internacional, se tornou global. Alguns indicadores que deixam isso claro são: a escolha do responsável criativo de cada casa, que passou a priorizar nomes de vários lugares do mundo (Benaïm, 1997; Crane, 2006; d’Annunzio, 2019; Kawamura, 2004; Vettraino-Soulard, 1998); uma descentralização dos ateliês da capital francesa, após a criação de uma categoria de membros ditos correspondentes; uso de matéria-prima que não é majoritariamente francesa; o consumo da clientela (Chapuis, 2014; Guillaume, 2019; *La “haute couture”, vitrine de prestige pour une marque de mode*, 2015; Yanowitch, 1994); e a transformação de semanas de moda em eventos globais (Institut Français de la Mode, 2016).

Por outro lado, vale elencar que outros aspectos deste negócio global acompanham os que foram apresentados acima. Em primeiro lugar, sabe-se que a produção de roupas sob medida em questão contempla a venda de exemplares únicos sob encomenda, ou em pouquíssimas unidades, de cada modelo desfilado. Dito de outra forma, a raridade é um de seus elementos essenciais: José Carlos Garcia Durand (1988) chega a mencionar casos de costureiros serem processados por terem vendido vestidos para outras clientes que foram apresentados como exclusivos. O valor das peças, por sua vez, é dificilmente divulgado.

François-Marie Grau (2000), em seu estudo sobre o tema, consegue dar uma noção dos dígitos no início do século XXI, quando afirma que eles giram em torno de 40 e 100.000 francos por peças em alfaiataria, e de 350.000 a 400.000 francos por um vestido de noite.

Por um lado, afirma-se empiricamente que a confidencialidade desse aspecto é um ponto importante (Daumas; Le Vayer, 2007), por outro pode-se falar objetivamente de uma denegação econômica (Bourdieu, 1996). Em outras palavras, isso reforçaria a ideia de que a Alta Costura estaria além das preocupações comerciais, algo que por sua vez é característico de um segmento inserido na economia do enriquecimento (Boltanski; Esquerre, 2020). Os lugares de compra dessas peças também revelam aspectos interessantes. Por exemplo, se é possível encontrar cosméticos Chanel em pelo menos 2.600 lojas⁷ no mundo, a Alta Costura Chanel só pode ser encontrada em uma loja específica, a saber, naquela localizada no número 31 da Rue Cambon, em Paris. Dito de outra forma, dado que só é possível comprar Alta Costura nas lojas que possuem ateliê e que, de praxe, existe apenas um ateliê por marca, logo só é possível comprar a Alta Costura de uma marca em *um* lugar do mundo.

Então, como Pouillard (2021) explica, por mais que a atividade esteja presente no imaginário dos consumidores, os produtos da Alta Costura nunca deixaram de ser destinados a uma parcela muito específica da população. Enquanto parte da economia do enriquecimento, o segmento é voltado para aqueles que podem pagar altas quantias por seus bens excepcionais, independentemente do tipo de perfil. Considerando isso, o que se percebe é que apesar de uma circulação global sem precedentes, a Alta Costura possui uma outra face, que aparece tensionada com uma característica que esteve onipresente desde os primórdios da atividade: a restrição.

A Alta Costura, assim como o universo do luxo analisado por Ortiz (2019), seriam, portanto, um espaço global e ultra restrito. Global porque as nações não são suficientes para dividir esse espaço, já que ele se alarga pelo mundo todo, e possui uma geografia própria. E ultra restrito na medida em que poucas pessoas, poucos lugares e poucos objetos fazem parte desse espaço ou possuem acesso a ele. Em outros termos, ao mesmo tempo em que a Alta Costura é produzida e circula o globo através de vários dispositivos, sua materialidade encontra-se em determinados pontos de algumas cidades; “sua amplitude é transnacional, mas sua realização restringe-se a espaços minúsculos” (Ortiz, 2019, p. 59), e a quantidade de pessoas que podem de fato consumi-la é mínima.

Moda à la francesa

Neste ponto, vale voltar brevemente ao aspecto global da Alta Costura. Muito por conta da atuação dos conglomerados na atividade e no sindicato, a ideia de que a moda se torna um fenômeno sem fronteiras geográficas é identificável empiricamente a partir da década de 1990. Didier Grumbach é um antigo presidente da *Fédération de la Haute Couture et de la Mode* (FHCM), da qual a *Chambre Syndicale* faz parte desde 1973. O trabalho de Socha (2014) indica que ele repetiu algumas vezes que não existe mais moda francesa ou italiana;

⁷ Informação retirada de: <https://www.lvmh.fr/les-maisons/distribution-selective/sephora/>. Acesso em: 11 jul. 2025.

não haverá moda chinesa ou indiana, e que a França nunca teve essa noção de nacionalismo na moda. As falas dele deixam claro que, na contemporaneidade, uma moda com a cara de um país é uma moda provinciana. Isso também é observado em Barrère e Santagata (2005), que afirmam que atualmente não se pode mais fazer referência a uma única fonte, caso contrário, não há sucesso.

Apesar disso, a referência à França não deixou de ser mobilizada pela CSHC, seus representantes e membros, para falar de Alta Costura. Jean-Claude Cathlan, por exemplo, disse no começo dos anos 1990, enquanto era diretor geral da *maison* Scherrer, que a atividade seria um inegável privilégio francês (Milleret, 2015). Alguns anos depois, Sidney Toledano e Pascal Morand, atuais presidentes da CSHC e da FHCM respectivamente, deixaram claro que a interpretam como uma exceção cultural da França (La haute couture, un cercle de plus en plus fermé, 2004). O próprio Grumbach afirmou que ela é o símbolo do luxo francês e representa uma “ideia da França” (Gardin, 2011; Yanowitch, 1994). Já na visão de Ralph Toledano, que também já foi presidente da FHCM, “[...] A França também é Alta Costura. Um tesouro inestimável e um *savoir-faire* inigualável que estão indo notavelmente bem” (Dupuis, 2016). Para ele, marcas como Chanel, Dior, Yves Saint Laurent, Louis Vuitton seriam os grandes representantes da excelência francesa em matéria de criação, *savoir-faire* e inovação (Guillaume, 2020). Em 2021, no site oficial da FHCM, lia-se que a missão do agrupamento era promover, por meio da Alta Costura, a “cultura francesa de moda”; e em 2024, que a Alta Costura é uma “exceção francesa”. Seu presidente executivo, por sua vez, afirmava que se um criador vai a Paris, consequentemente ele é francês, é parisiense⁸.

Essa referência à França acaba se tornando, como bem nota Maxime Koromyslov (2011), o verdadeiro princípio, o vigor e o núcleo duro de certas marcas do segmento. De acordo com Kurkdjian (2021), todos os que ocupam algum papel nas *maisons* de luxo do país – até mesmo aqueles que são de outra nacionalidade – acabam aderindo a essa referência francesa. Apesar disso, Kurkdjian suspeita que uma classificação de ‘moda francesa’ seria mais um limite do que um comprovante de qualidade no mundo globalizado. Ela tem dúvidas se a qualidade de um produto deveria obrigatoriamente estar ligado a um país.

De fato, a nacionalidade tem pouca relevância no que se refere à produção material em um contexto de globalização e isso ficou claro no exemplo da Alta Costura. Contudo, como explicam Scott e Leriche (2005), a injeção de um conteúdo simbólico nas mercadorias é, inegavelmente, uma tática concorrencial dos produtores. Michetti (2015) também percebe a recorrência com que marcas e agrupamentos buscam se vincular a certas regiões do mundo, mas não qualquer região: as que universalizaram sua própria particularidade, como se ela mesma fosse um modelo universal, como é o caso da França (Bourdieu, 2001, 2014). Isso é perceptível nas etiquetas de diversos objetos que adotam variações do clássico “*made in*” para destacar processos realizados em lugares passíveis de atribuir maior valor a essas marcas (Koromyslov, 2011). Destarte, ao menos do ponto de vista simbólico, a referência nacional conta bastante na contemporaneidade. Ela pode importar pouco para a produção material, mas é central para a produção simbólica e valorização dos produtos (Nicolau Netto, 2021).

⁸ Cf. The new challenges of Fashion in Europe: issues and prospects. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSGBL9DbN7A>. Acesso em 11 jul. 2025.

Essa seria, inclusive, uma maneira de enriquecer um objeto, segundo Boltanski e Esquerre (2020). Em outras palavras, foi visto que o processo de enriquecimento pode ser feito de várias formas, como por exemplo, através do destaque de certas particularidades relacionadas ao seu passado. Mas, na medida em que esse tipo de economia analisada pelos autores possuiria sua principal fonte de criação na moldagem de diferenças e identidades, as referências nacionais possuiriam papel central nela. Os marcadores nacionais ou regionais das identidades desses objetos garantem sua autenticidade, e mais que isso, uma espécie de aura e de excepcionalidade. Os autores deixam claro, ainda, que a França seria um ótimo exemplo da referida economia, e que no país essa última seria mais desenvolvida do que em qualquer outro lugar. Segundo eles, isso pode ser explicado por conta da relação da França com o turismo, mas também por ela deter um setor cultural forte, fruto das intensas mudanças na política cultural francesa, e do papel de certas autoridades governamentais nacionais (como Jack Lang, Ministro da Cultura de François Mitterand) na reorientação da cultura para a economia de enriquecimento.

De maneira complementar, Boltanski e Esquerre mencionam o sistema de compensação intermitente de trabalhadores e artistas, e o fato de o país ser sede de dois dos principais grupos de luxo que são, ao mesmo tempo, grandes colecionadores de arte⁹. Sendo assim, os objetos que fazem referência ao país em questão como forma de valorização, normalmente variam entre itens antigos ou de luxo, apresentados enquanto produtos de um trabalho artesanal e identificados como parte de *terroirs* protegidos. Eles são vinculados a monumentos, edifícios, sítios e tudo o que constitui o patrimônio da França, que tem uma fama já antiga de ser o reduto de uma cultura legitimada, de uma forma de viver, do epítome do bom gosto.

É esse discurso que se observa nos bens da literatura, das artes, da música, da cozinha, e na moda. Dito de outra forma, a inquestionabilidade de um domínio francês sobre a moda faria com que a atribuição de uma característica francesa aos bens do tipo pudesse funcionar, também no contexto global, como forma de valorização. Para usar termos de Ortiz (1994), mais do que um traço *hors-sol*, a francesidade seria um sinal de distinção no mercado.

Então, retomando o questionamento de Kurkdjian (2021), de fato classificar a Alta Costura como ‘moda francesa’, estabelecendo um vínculo geográfico seria um limite. Mas, classificá-la enquanto uma ‘moda *à la* francesa’ teria o efeito contrário. Nicolau Netto (2021), ao notar que existem outros exemplos nos quais uma nação pode indicar uma origem geográfica ou a característica de um bem, afirma uma coexistência entre duas memórias nacionais. Há aquela que permanece local – no caso aqui trabalhado, equivalente à ‘moda francesa’ – e aquela que se globaliza e faz parte da memória transnacional – equivalente, aqui, à ‘moda *à la* francesa’. Elas se relacionam, afinal a memória nacional compartilhada globalmente é produzida fazendo referência à memória nacional produzida no espaço nacional.

Uma vez que se assume a existência de uma referência nacional que se mundializa, torna-se importante compreender como ela é construída, e por quais agentes. E é nesse ponto que a questão do Estado volta à pauta. Ao longo do século XX, ele era a força totaliza-

⁹ Sobre as relações entre coleções de artes e conglomerados de luxo, ver Figueredo (2024) e Figueredo e Ábile (2023).

dora que concentrava os valores e elementos definidores de uma nação. Entretanto, isso se modifica ao passo que objetos construídos como nacionais se desterritorializam da nação e se reterritorializam no globo, tornando-se parte de uma memória internacional-popular. A partir desse momento, o Estado passa a compartilhar sua autoridade em produzir símbolos da nação (Nicolau Netto, 2021) com outros agentes. Colocando em outras palavras, enquanto anteriormente havia um processo de produção de símbolos nacionais que ocorria dentro dos espaços nacionais, atualmente esse processo ultrapassa essas fronteiras geográficas.

Saskia Sassen (2003; 2004; 2007; 2008) se refere a esse processo como uma extração de certas capacidades nacionais da caixa institucional do Estado. Já a realocização é chamada de desnacionalização da produção dos símbolos nacionais. Com esses termos, ela pretende especificar que se antes os Estados-nação agiam como engrenagens incontornáveis, a situação muda radicalmente com as privatizações, a abertura de economias nacionais às empresas estrangeiras e a participação de atores econômicos nacionais nos mercados globalizados. Destarte, à proporção que a dinâmica centrípeta que caracterizava o Estado-nação é substituída por uma dinâmica centrífuga, ele perde o monopólio da autoridade em conferir e mobilizar referências nacionais – ou pelo menos, essa influência deixa de ser tão grande nas tomadas de decisão.

A análise da autora sugere, ainda, que aquilo que unia diferentes ordens normativas, dentro da dinâmica unitária dos Estados-nação, se desintegrou. Por conseguinte, a proliferação de conjuntos especializados – que ela nomeia de agenciamentos – tende a misturar as regras que antes estavam firmemente enraizadas no projeto do Estado-nação. Esses agenciamentos, ao identificarem possibilidade de lucro em elementos nacionais, passam a incorporá-los. Arjun Appadurai (1994) repara algo semelhante. Ao olhar o papel do Estado nacional na economia global disjuntiva da cultura atual, ele nota que isso não seria mais possível, apesar de buscar um monopólio das ideias em torno da nacionalidade. Em sua visão, o Estado e a nação estariam se engalfinhando, de forma que hoje o traço que os uniam é mais um sinal de disjunção do que um símbolo que liga um ao outro.

Para avançar no argumento, retoma-se Ortiz (1994), que já havia apontado que uma vez signo, a territorialidade pode se apropriar de seu formato imagético, podendo ser reelaborada segundo conveniências mercadológicas. Nessa mesma linha, Nicolau Netto (2021) especifica que uma vez que as culturas nacionais são compartilhadas globalmente, seus símbolos também podem ser produzidos transnacionalmente, em um mercado global de símbolos nacionais. O autor chama esse novo tipo de agenciamento de artífices transnacionais especialistas em produção simbólica. Eles estariam atentos aos meios nos quais a memória nacional é ativada na globalização, isto é, atentos à cultura de consumo e às indústrias culturais.

Considerando isso, a referência à França encontrada na Alta Costura, a ‘moda à la francesa’, pode ser interpretada como a criação de um símbolo que percorre o globo, que sua construção não foi feita tão somente pelo Estado francês – com era a ‘moda francesa’ – e que sua intenção não era existir enquanto espaço nacional. Ela foi feita em uma colaboração inédita entre agentes nacionais e globais para atender a interesses específicos. Nesse sentido, a CSHC seria um desses agentes globais, um artífice especializado nas formas contemporâneas da produção da França em um mercado global de símbolos nacionais, no qual tal referência é valorizada. Dito de outra forma, a francesidade mobilizada por

seus representantes para qualificar a Alta Costura seria uma referência nacional globalizada, parte de uma memória transnacional.

Aqui vale analisar de maneira aprofundada a governança atual da CSHC. Ora, uma vez tendo comprado vários negócios de Alta Costura, os empresários dos conglomerados também se inserem no sindicato. Lentamente, a presença desses novos agentes redefine a governança do agrupamento, que por muito tempo foi constituída por costureiros, diretores atrelados a uma *maison* específica, especialistas das relações exteriores, conselhos financeiros ou profissionais envolvidos na proteção contra pirataria. O cenário se altera de vez em 2012, quando Grumbach monta um quadro executivo da FHCM, cujos componentes possuíam grande poder de decisão no sindicato, com representantes dos 5 maiores grupos de luxo da França, a saber, Hermès, Chanel, Puig, LVMH e PPR/Kering (Dupuis, 2014; Friedman, 2014).

É importante considerar que a partir deste ponto, tanto as admissões de *maisons* aos calendários oficiais das semanas de moda, quanto a classificação da nomenclatura passam a ser estudadas em comissões da FHCM. Dado que a partir de 1990 tais comissões contam com a presença crescente de empresários de grupos de luxo, é possível afirmar que um mesmo grupo de pessoas assume funções centrais na CSHC. Ou seja, eles também possuem papel central na produção simbólica de uma imagem específica da França, aquela que aparece na ideia de ‘moda *à la* francesa’. Além de, evidentemente, coordenarem parte das marcas que possuem a nomenclatura permanentemente; estarem na governança da organização profissional que regula a Alta Costura; e deterem a autoridade de atribuir tal nomenclatura a outras marcas.

É considerando isso que deve se interpretar a diminuição do espaço e da autoridade do Estado francês dentro do referido sindicato. Grumbach afirma que, ainda que haja uma contribuição do governo a favor da Alta Costura, tal investimento é desproporcional perto do que os grupos de luxo investem (Grumbach, 2001). Também considera que o sindicato possui sólida situação financeira, com recursos próprios capazes de sustentar suas atividades e que a ajuda que o agrupamento mais precisa do governo é em relação às etapas burocráticas de institucionalizar formações dos *métiers* de moda (« Paris, c’est le hub mondial de la mode », 2014). Morand (2018) também faz questão de ressaltar a importância dos grupos de luxo na autonomia financeira do sindicato, ao afirmar que eles são os GAFA da moda (Guillaume, 2018b), fazendo referência aos quatro grandes grupos da tecnologia Google, Apple, Facebook e Amazon.

Apesar disso, é impossível afirmar que há um corte definitivo com o espaço nacional ou o Estado, ou que esse último perde totalmente sua importância. No caso da Alta Costura, é possível observar empiricamente contínuas colaborações entre a CSHC e o governo federal francês, a Mairie de Paris, o Ministério da Cultura e da Indústria, entre outros (Dupuis, 2016; France-L’Elysée déroule le tapis rouge aux créateurs de mode, 2018; Guilbault, 2015; Guillaume, 2018a; Martin-Bernard, 2017; Neuville, 2016; Socha, 2021). Na verdade, o vínculo não apenas existe como aparece como sendo de ganho mútuo. De um lado, o Estado é essencial na medida em que valida a atribuição da nomenclatura Alta Costura e aparece como uma caução simbólica na tentativa de definição de francesidade – afinal, como explica Nicolau Netto (2021), uma memória nacional transnacional precisa se relacionar com a memória nacional local. Por outro lado, a CSHC também é benéfica para o Estado, já que

a francesidade definida por ela garante lucros simbólicos e econômicos ao país (Morand, 2018). Assim, a moda aparece como uma das fontes de *soft power* para a França (Godart, 2014; Kurkdjian, 2019; Zajtmann, 2015), além de contribuir com a manutenção do país em estado de excelência cultural (Castarède, 2006).

Como afirmam Boltanski e Esquerre (2020), o Estado se tornou menos importante enquanto centro de lucro, especialmente em relação às entidades privadas, que se tornaram os principais atores nas dinâmicas do capitalismo. Ainda assim, sua atuação permanece decisiva: é possível vê-lo constituindo os *frameworks* nos quais a riqueza é concentrada através de, por exemplo, empresas que estão fortemente vinculadas a ele e são vistas como “jóias nacionais”. É o caso dos grupos de luxo franceses que foram, por diversas vezes, favorecidos pelo Estado francês em detrimento de investimentos estrangeiros. Foi com eles que a França se consagrou como um lugar de pouso do capital, lucros e *royalties* (Guillaume, 2018b), contribuindo para tornar o país, e principalmente sua capital, num polo global com grande apelo à moda (Harvey, 2005; Mangelot, 1992; Sassen, 2004).

Essas informações deixam claro tanto o nível de absorção dos conglomerados na CSHC e o alcance do poder desses grupos, quanto os limites atuais do atravessamento do Estado na CSHC, revelando que sua função não é extinta, mas sim reconfigurada. Dito de outra forma, como mostra o caso da ‘moda francesa’ e ‘moda *à la* francesa’, se o Estado foi central para a atividade até meados do século XX, atualmente seu papel se modifica. Ele atua de maneira multifacetada, e abrange desde o estabelecimento de marcos regulatórios e fornecimento de incentivos, até a participação em disputas globais e a regulação de conflitos produtivos – algo que pesquisas como de Niederle (2010) e de Lourenço (2024) também já mostraram a partir do caso das Indicações Geográficas para vinhos e produção de seda –, mas divide a autoridade na construção de uma imagem da França.

Consequentemente, discutir o funcionamento atual da Alta Costura – seu sindicato, ações, interesses e investimentos – corresponde a falar das ações, interesses e investimentos dos empresários desses grupos de luxo. Assim, se eles são centrais para que a Alta Costura mantenha sua referência à França, é preciso dizer que não se trata de qualquer França, mas sim uma França construída no exato ponto onde os interesses desses agentes e do Estado se encontram.

Considerações finais

O atravessamento dos dirigentes da França na Alta Costura teve desdobramentos semelhantes àqueles encontrados por Harrison White e Cynthia White (1992) na arte. Como foi demonstrado, na medida em que o Estado francês atravessa a *Chambre Syndicale* em vários momentos de sua história, a Alta Costura torna-se o equivalente a uma ‘moda francesa’. Isso ficou claro com o caso da nomenclatura jurídica de 1945 e com a Aide-Textile, subvenção governamental que ocorre entre 1952 e 1960. Em ambas, o Estado foi central na inserção de critérios para a produção, difusão e venda de peças feitas sob medida, que permitiram (ou recusaram) o acesso à nomenclatura e ao financiamento. Tais critérios, por sua vez, tiveram não apenas uma importância objetiva, mas também simbólica: eles foram essenciais para que a Alta Costura tivesse uma imagem que correspondesse aos seus interesses, e pudesse então ser atrelada à ideia de França que os representantes do Estado buscavam circular.

No entanto, como Ortiz (2008) deixa claro, o processo de mundialização da cultura promove novos tipos de legitimidade, de contradições, de conflitos, e inaugura novas instâncias de autoridade. É em meio a esse movimento que a *Chambre Syndicale* foi profundamente afetada pela lógica do lucro e pelos interesses de empresários dos conglomerados de luxo, agentes que adquiriram um alto volume de capitais importantes para aquele espaço simbólico em específico. A economia do enriquecimento de Boltanski e Esquerre (2020) foi uma ferramenta para demonstrar como o negócio da Alta Costura se reorganiza com a presença desses agentes e o Estado tem sua função reconfigurada nessa cadeia global de produção de bens de alto valor. A atividade passa a ser atravessada por forças nacionais, internacionais e transnacionais, tornando-se global, ao mesmo tempo que permanece inacessível em vários sentidos.

Nesse processo, apesar da nacionalidade perder relevância no que se refere à produção material, o mesmo não pode ser afirmado no que se refere à sua produção simbólica. Muito pelo contrário, na medida em que as imagens nacionais estão classificadas no espaço simbólico, elas se tornam úteis para enaltecer certos bens. Nesse sentido, a atribuição de uma característica francesa aos bens de moda funciona como forma de valorização. Kurkdjian (2021) não deixa dúvidas disso ao apontar que vários outros centros de moda tentaram se posicionar no mesmo plano e segmento de Paris, antes mesmo de optar por construir sua própria singularidade e existir para além da capital francesa.

Portanto, apesar da referência à França ser representada e/ou experimentada como algo nacional, ela não o é. Essa francesidade deve ser lida menos como uma ‘moda francesa’, e mais como uma ‘moda à la francesa’. Ou seja, menos como uma forma de denotar um vínculo geográfico e mais como um elemento que distingue a Alta Costura, a partir de uma referência à França. Uma referência à França, por sua vez, construída simbolicamente sob outras condições, isto é, não mais somente pelo Estado, mas por outros agenciamentos como a CSHC, e os empresários de conglomerados de luxo que fazem parte dela

Referências

ÁBILE, Bárbara Venturini. **Alta Costura na globalização: estudo sobre um sindicato patronal de moda**. 2025. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2025.

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (org.). **Cultura global**. Nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1994.

ASPERS, Patrik. **Orderly Fashion: A Sociology of Markets**. Princeton Oxford: Princeton University Press, 2016.

BARRÈRE, Christian; SANTAGATA, Walter. La mode : une économie du patrimoine. In: LA MODE. Paris: Ministère de la Culture - DEPS, 2005. (Questions de culture). p. 53-77. Disponível em: <https://www.cairn.info/la-mode--9782110059575-p-53.htm>.

BENAIM, Laurence. Paris règne sur la mode sans gouverner. **Le Monde**, 16 mars, [s. l.], 1997.

BLUMER, Herbert. Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection. **The Sociological Quarterly**, [s. l.], v. 10, n.3, 1969. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4104916>. Acesso em: 20 fev. 2025.

BOLTANSKI, Luc; ESQUERRE, Arnaud. **Enrichment**: A Critique of Commodities. Tradução de Catherine Porter. Cambridge, Reino Unido; Medford, MA: Polity Press, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Contre-feux**, tome 2. Paris: Raisons d’agir, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre o Estado**: cursos no Collège de France (1989-92). São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

BUCKLAND, Sandra Stansbery. **Promoting american fashion 1940 through 1945**: from understudy to star. 1996. - Ohio State University, Ohio, 1996. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1487935573772258&disposition=inline.

CASTARÈDE, Jean. **Histoire du luxe en France** : des origines à nos jours. Paris: Eyrolles, 2006.

CHAPUIS, Dominique. La haute couture met en avant ses jeunes griffes. **Les Echos**, 19 janvier, [s. l.], 2014.

COMMISSION DE CLASSEMENT COUTURE-CRÉATION. **Procès-verbal de la Réunion Commission de Classement Couture-Création du 22 mars**. [S. l.]: [s. d.], 1954.

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

CRANE, Diana. Globalization, organizational size, and innovation in the French luxury fashion industry: Production of culture theory revisited. **Poetics**, [s. l.], v. 24, n.6, p. 393–414, 1997.

CSCP. **Assemblée Générale Statutaire de la Chambre de la Couture Parisienne du 03 mai 1960**. [S. l.]: [s. d.], 1960.

CSCP. **Assemblée Générale Statutaire de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne du 26 mars 1958**. [S. l.]: [s. d.], 1958.

CSCP. **Procès-verbal de la réunion de la Commission de Classement “Couture-Création” pour 1954**. [S. l.]: [s. d.], 1954a.

CSCP. **Procès-verbal de l'Assemblée Générale Statutaire du mercredi 30 mars.** [S. l.]: [s. d.], 1938.

CSCP. **Questionnaires relatifs à la classification Couture-Création.** [S. l.]: [s. d.], 1954b.

CSCP. **Rapport d'activité de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne pour l'année 1952.** [S. l.]: [s. d.], 1952.

CSCP. **Rapport d'activité de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne pour l'année 1953.** [S. l.]: [s. d.], 1953.

CSCP. **Rapport d'activité de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne pour l'année 1954.** [S. l.]: [s. d.], 1954c.

CSCP. **Rapport d'activité de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne pour l'année 1955.** [S. l.]: [s. d.], 1955.

CSCP. **Rapport d'activité de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne pour l'année 1956.** [S. l.]: [s. d.], 1956.

CSCP. **Rapport d'activité de l'année 1959.** [S. l.]: [s. d.], 1959.

CSCP. **Règlement intérieur de la Commission de Contrôle et de Classement "Couture-Création".** [S. l.]: [s. d.], 1954d.

CSCP. **Séance du Comité du 5 juillet 1921.** [S. l.]: [s. d.], 1921.

CSCP. **Séance du Comité du 8 mars.** [S. l.]: [s. d.], 1928.

D'ANNUNZIO, Grazia. Paris and a tale of Italian Cities. In: STEELE, Valerie (ed.). **Paris capital of fashion.** London: Bloomsbury Visual Arts, 2019.

DAUMAS, Jean-Claude; LE VAYER, Marc de Ferrière. Les métamorphoses du luxe vues d'Europe. **Entreprises et histoire**, [s. l.], v. 1, n.46, p. 6–16, 2007.

DE LOURENÇO, Giulia Falcone. **Na rota da seda brasileira:** entre as tramas locais e transnacionais da indústria da moda. 2024. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

DE MARLY, Diana. **The history of haute couture, 1850-1950.** London: Batsford, 1980.

DONZÉ, Pierre-Yves; WUBS, Ben. LVHM: Organizing Creativity and Entrepreneurship in Luxury and Fashion. In: BLASZCZYK, Regina Lee; POUILLARD, Véronique (ed.). **European Fashion: the Creation of a Global Industry.** Manchester: Manchester University Press, 2019.

DUBÉ-SENÉCAL, Vincent. **La mode française**: vecteur d'influence aux États-Unis, 1946-1960. Paris: Hermann, 2021.

DUPOUY. **Rapport de Monsieur Dupouy**: Classification "Couture-Création" de la Maison Pierre Clarence. [S. l.]: [s. d.], 1954.

DUPUIS, Marion. Anne Hidalgo et Ralph Toledano: "La mode à Paris, c'est la Silicon Valley de la France". **Le Figaro**, 04 septembre, [s. l.], 2016.

DUPUIS, Marion. Ralph Toledano, l'instinct mode. **Le Figaro**, 30 septembre, [s. l.], 2014. Disponível em: <https://madame.lefigaro.fr/style/ralph-toledano-linstinct-mode-300914-978870>. Acesso em: 5 abr. 2023.

DURAND, José Carlos Garcia. **Moda, Luxo e economia**. São Paulo, SP: Babel Cultural, 1988.

EVANS, Caroline. **The mechanical smile**: modernism and the first fashion shows in France and America, 1900-1929. New Haven: Yale University Press, 2013.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. **As outras regras do jogo**: uma análise da relação entre a indústria da moda e o mercado de arte contemporânea. Fondation Louis Vuitton e Collection Pinault como estudos de caso. 2024. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2024. Disponível em: Acesso em: 17 fev. 2025.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi; ÁBILE, Bárbara Venturini. Celine Art Project: notas sobre arte, luxo e a maioria do capitalismo artista. **ARS (São Paulo)**, [s. l.], v. 21, p. 106-163, 2023.

FRANCE-L'ÉLYSÉE DÉROULE LE TAPIS ROUGE AUX CRÉATEURS DE MODE. **Reuters** - Les actualités en français, 06 mars, [s. l.], 2018.

FRIEDMAN, Vanessa. Paris Fashion Trade Group Selects New Leader. **NYTimes**, July 2nd, [s. l.], 2014.

GARDIN, Mathilde. La "nouvelle couture" prend ses quartiers d'été. **Reuters**, 23 janvier, [s. l.], 2011.

GODART, Frédéric. The power structure of the fashion industry: Fashion capitals, globalization and creativity. **International Journal of Fashion Studies**, [s. l.], v. 1, n.1, p. 39-55, 2014.

GRAU, François-Marie. **La Haute Couture**. Paris: Presses universitaires de France, 2000.

GRUMBACH, Didier. **Le point de vue du président de la Fédération de la couture**. entrevistador: Marie-Hélène Corbin. [S. l.]: [s. d.], 2001.

GUILBAULT, Laure. City Hall shines spotlight on fashion. **WWD**, September 30th, [s. l.], v. 210, n.21, 2015.

GUILLAUME, Hélène. Chic, les chiffres de la Fashion Week. **Le Figaro**, 06 avril, [s. l.], 2019.

GUILLAUME, Hélène. La guerre des Fashion Weeks n'aura pas lieu. **Le Figaro**, 17 juin, [s. l.], 2020.

GUILLAUME, Hélène. Le président, la première dame et les créateurs. **Le Figaro**, 07 mars, [s. l.], 2018a.

GUILLAUME, Hélène. « Les groupes de luxe français sont nos Gafa ». **Le Figaro**, 08 novembre, [s. l.], 2018b.

GUILLAUME ERNER. **Sociologie des tendances**. 3^aed. Paris: Que sais-je ?, 2020. (Que sais-je ?, n° 3796).

HÉNIN, Janine. **Paris haute couture**. Paris: P. Olivier, 1990.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. 9^aed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

INSTITUT FRANÇAIS DE LA MODE. **Présentation exclusive de chiffres-clés inédits de la mode et de son économie**. Paris: [s. d.], 2016.

KAWAMURA, Yuniya. **The Japanese revolution in Paris fashion**. Oxford: Berg, 2004. (Dress, body, culture).

KOROMYSLOV, Maxime. Le « Made in France » en question. Pratiques et opinions des professionnels français du luxe. **Revue française de gestion**, [s. l.], v. 9, n.218-219, p. 107-122, 2011.

KURKDJIAN, Sophie. **Géopolitique de la mode**. Vers de nouveaux modèles? Paris: Le Cavalier Bleu Éditions, 2021. (Collection Géopolitique de).

KURKDJIAN, Sophie. The cultural value of Parisian Couture. In: STEELE, Valerie (org.). **Paris Capital of fashion**. London: Bloomsbury Visual Arts, 2019.

LA HAUTE COUTURE, UN CERCLE DE PLUS EN PLUS FERMÉ. **Reuters**, 04 juillet, [s. l.], 2004.

LA "HAUTE COUTURE", VITRINE DE PRESTIGE POUR UNE MARQUE DE MODE. **AFP**, 24 janvier, [s. l.], 2015.

« LE PRÊT-À-PORTER BÉNÉFICIE DU SAVOIR-FAIRE DE LA HAUTE COUTURE ». **Le Point.fr**, 26 janvier, [s. l.], 1996.

MARTIN-BERNARD, Frédéric. Pascal Morand, le facilitateur. **Le Figaro**, [s. l.], 2017.

MENKES, Suzy. Couture: Some Like It Haute, but Others Are Going Demi. **International Herald Tribune**, November 26, [s. l.], 1996.

MICHETTI, Miqueli. **Moda brasileira e mundialização**. São Paulo, SP: Fapesp/Annablume, 2015.

MILLERET, Guénolée. **Haute couture** : histoire de l'industrie de la création française des précurseurs à nos jours. Paris: Eyrolles, 2015.

MILLET, Audrey. **Le livre noir de la mode**. Création, production, manipulation. Paris: Les Peregrines, 2021. (Essais).

MORAND, Pascal. La chronique mode. **Les Echos Week-End**, 30 novembre, [s. l.], 2018.

MOUCLIER, Jacques. **Haute couture**. Neuilly-sur-Seine: J.-M. Laffont, 2004. (Collection dirigée par Mick Fouriscot).

NEUVILLE, Julien. Les politiques courtisent la mode. **Le Monde**, [s. l.], 2016.

NICOLAU NETTO, Michel. A Memória Nacional Globalizada: As Condições Sociais de Produção Simbólica da Nação. **Dados**, [s. l.], v. 64, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/xX349t449RN6tBkdVzhLV4J/?lang=pt#>.

NIEDERLE, Paulo André. **Compromissos para a qualidade**: projetos de indicação geográfica para vinhos no Brasil e na França. 2010. Tese (doutorado) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2010.

O'BYRNE, Robert. **Style city**: how London became a fashion capital. London: F. Lincoln, 2009.

OFFERLÉ, Michel. **Sociologie des organisations patronales**. Paris: la Découverte, 2009. (Repères, n° 534).

ORTIZ, Renato. **A diversidade dos sotaques**: o inglês e as ciências sociais. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 2008.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **O Universo do luxo**. São Paulo: Alameda, 2019.

« PARIS, C'EST LE HUB MONDIAL DE LA MODE ». **Le Figaro**, 08 mars, [s. l.], 2014.

PINEAU, E. Didier Grumbach - “la création plus forte que l’argent”. **Reuters**, 05 juillet, [s. l.], 2001.

POUILLARD, Véronique. Managing fashion creativity. The history of the Chambre Syndicale de la Couture Parisienne during the interwar period. **Investigaciones de Historia Económica - Economic History Research**, [s. l.], v. 12, n.2, p. 76–89, 2016.

POUILLARD, Véronique. **Paris to New York: The transatlantic Fashion Industry**. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 2021.

ROCAMORA, Agnès. **Fashioning the city: Paris, fashion and the media**. London; New York: I.B. Tauris, 2009.

SASSEN, Saskia. Globalization or denationalization?. **Review of International Political Economy**, [s. l.], v. 10, n.1, p. 1–22, 2003.

SASSEN, Saskia. Introduire le concept de ville globale. **Raisons politiques**, [s. l.], v. 15, n.3, p. 9–23, 2004.

SASSEN, Saskia. L’émergence d’une multiplication d’assemblages de territoire, d’autorités et de droits. In: WIEVIORKA, Michel (org.). **Les sciences sociales en mutation**. Paris: Diffusion Presses Universitaires de France, 2007.

SASSEN, Saskia. **Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008.

SCOTT, Allen J.; LERICHE, Frédéric. Les ressorts géographiques de l’économie culturelle : du local au mondial. **Belin**, [s. l.], v. 3, n.34, L’Espace géographique, 2005. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-espace-geographique-2005-3-page-207?lang=fr>.

SOCHA, Miles. Ralph Toledano: Why Paris Is Flourishing. **WWD**, June 25th, [s. l.], 2021.

SOCHA, Miles. Toledano Takes Over From Didier Grumbach. **WWD**, February 7th, [s. l.], v. 208, n.2, 2014.

PAULICELLI, Eugenia; CLARK, Hazel (ed.). **The fabric of cultures: fashion, identity, and globalization**. London: Routledge, 2009.

VEILLON, Dominique. **Paris sous l’occupation**. Paris: Le Grand livre du mois, 2001.

VETTRAINO-SOULARD, Marie-Claude. L’internationalisation de la mode. **Communication et langages**, n.118, [s. l.], Dossier: La mondialisation en marche, 1998. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1998_num_118_1_2885. Acesso em: 20 fev. 2025.

WHITE, Harrison; WHITE, Cynthia. **La carrière des peintres au XIXe siècle** : du système académique au marché des impressionnistes. Paris: Flammarion, 1992.

YANOWITCH, Lee. Paris couture in excellent shape as shows open. **Reuters News**, July 15th, [s. l.], 1994.

ZAJTMANN, David. La place de Paris au sein des capitales de mode. **Modes de recherche**, [s. l.], 2015. Disponível em: <https://www.ifmparis.fr/fr/recherche-academique/la-place-de-paris-au-sein-des-capitales-de-mode>. Acesso em: 20 fev. 2025.

ZANON, Johanna. Reawakening the “sleeping beauties” of haute couture: the case of Guy and Arnaud de Lummen. In: BLASZCZYK, Regina Lee; POUILLARD, Véronique (ed.). **European fashion**. The creation of a global industry. Manchester: Manchester University Press, 2018.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001; do Comitê Francês de Avaliação da Cooperação Universitária com o Brasil (CAPES/COFECUB), e da bolsa Stage Scientifique de Haut Niveau (SSHN), do governo francês.

Revisor do texto: João Vítor Costa Boaro, Bacharel em Letras - Tradutor (UNISAGRADO).
E-mail: joao.boaro@unesp.br

A implantação do sistema de fábrica na indústria da seda: uma análise sob a perspectiva de Andrew Feenberg

The implementation of the factory system in the silk industry: an analysis from the perspective of Andrew Feenberg

Patricia Affonso Gaspar¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2538-148X>

Maclóvia Correa da Silva²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4506-1985>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.1996>

[resumo] Este artigo analisa a implantação do sistema de fábrica na indústria da seda europeia, utilizando a perspectiva dos estudos de Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), com ênfase nas contribuições teóricas de Andrew Feenberg. O objetivo é desvelar como as escolhas tecnológicas e organizacionais na produção de seda refletiram e reforçaram relações de poder, impactaram o trabalho e os trabalhadores, e como os conceitos trazidos por Feenberg — como instrumentalização, códigos técnicos, viés formal e autonomia operacional — permitem uma interpretação crítica desses processos. A metodologia envolve uma análise teórica aplicada a um estudo de caso histórico, utilizando fontes bibliográficas e documentais. A análise demonstra que a mecanização da seda, embora tenha impulsionado a produção, foi direcionada por códigos técnicos focados no controle, padronização e redução dos custos de mão de obra. Essa orientação resultou na desqualificação de artesãos, na precarização do trabalho e na perda de autonomia dos trabalhadores. As formas de resistência operária, embora limitadas em seu alcance, são interpretadas como uma contestação a essa racionalidade e como uma busca por maior participação nas decisões tecnológicas. O artigo conclui que o caso da indústria da seda mecanizada ilustra a ambivalência da tecnologia, destacando a necessidade de orientar o desenvolvimento tecnológico, atual e futuro, por valores democráticos.

[palavras-chave] **Sistema de Fábrica. Seda. Indústria da Seda. Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS). Andrew Feenberg. Teoria Crítica da Tecnologia.**

¹ Mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutoranda na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. E-mail: patriciagaspar@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/7152570700597205>

² Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela Universidade de São Paulo. Professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. E-mail: macloviasilva@utfpr.edu.br. <http://lattes.cnpq.br/4788942963485328>

[abstract] This paper analyzes the implementation of the factory system in the European silk industry from the perspective of Science, Technology, and Society (STS) studies, with emphasis on the theoretical contributions of Andrew Feenberg. The aim is to unveil how technological and organizational choices in silk production reflected and reinforced power relations, impacted labor and workers, and how Feenberg's concepts—such as instrumentalization, technical codes, formal bias, and operational autonomy—allow for a critical interpretation of these processes. The methodology involves a theoretical analysis applied to a historical case study, using bibliographic and documentary sources. The analysis demonstrates that the mechanization of silk, while boosting production, was guided by technical codes focused on control, standardization, and the reduction of labor costs. This orientation resulted in the de-skilling of artisans, the precarization of labor, and the loss of worker autonomy. Forms of worker resistance, although limited in their reach, are interpreted as a challenge to this rationality and as a demand for greater participation in technological decision-making. The article concludes that the case of the mechanized silk industry illustrates technology's ambivalence, highlighting the need to guide current and future technological development by democratic values.

[keywords] **Factory System. Silk. Silk Industry. Science, Technology and Society (STS). Andrew Feenberg. Critical Theory of Technology.**

Recebido em: 18-08-2025.

Aprovado em: 29-10-2025.

Introdução

A indústria da seda constitui um estudo de caso paradigmático para a análise da transição do trabalho doméstico para o sistema de fábrica, por ser pioneira na reorganização do trabalho e no desenvolvimento de tecnologias de mecanização. A transição de uma produção predominantemente manual, lenta e descentralizada para um sistema fabril, com máquinas movidas a novas fontes de energia e uma organização do trabalho rigidamente controlada, não foi um processo neutro ou meramente técnico. Pelo contrário, esteve permeado por disputas, tensões e consequências sociais significativas, que demandam uma análise crítica.

É nesse contexto que os estudos de Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) se mostram um arcabouço teórico fundamental. O campo CTS desafia visões simplistas acerca da tecnologia, como a ideia de que a tecnologia é neutra e que seus impactos dependem exclusivamente do seu uso (Bijker; Hughes; Pinch, 1987; Latour, 1987). O campo CTS propõe que a tecnologia e a sociedade se co-constroem, ou seja, moldam-se mutuamente em um processo dinâmico e complexo, em que valores, interesses e relações de poder são intrinsecamente materializados no *design*, na produção e no uso de objetos técnicos (Feenberg, 2022; Winner, 1980).

Dentro do vasto campo CTS, a Teoria Crítica da Tecnologia de Andrew Feenberg oferece ferramentas conceituais particularmente proíferas para a análise que se pretende neste artigo. Partindo da Escola de Frankfurt e dos estudos sociais da tecnologia, Feenberg propõe

uma perspectiva que reconhece a ambivalência do desenvolvimento tecnológico. Para o autor, a tecnologia pode ser desenvolvida tanto para a dominação quanto para a emancipação dos trabalhadores.

Este artigo tem como objetivo central analisar a implantação do sistema de fábrica na indústria da seda, que ocorreu ao longo dos séculos XVII e XVIII em países da Europa ocidental, utilizando a perspectiva dos estudos CTS com ênfase nas contribuições teóricas de Andrew Feenberg. Busca-se compreender como as escolhas tecnológicas e organizacionais nesse setor refletiram e reforçaram relações de poder, impactaram o trabalho e os trabalhadores – em termos de qualificação, autonomia e condições de vida – e como as teorias de Feenberg auxiliam na interpretação crítica desses processos históricos.

A Seda: das origens milenares à industrialização

Filamentos de seda, torcidos e tecidos por meio de uma prática milenar, entrelaçaram o Oriente e o Ocidente em um intercâmbio comercial, cultural e tecnológico que atravessou os séculos até os dias atuais. Evidências arqueológicas indicam que a sericicultura começou a ser praticada na China há pelo menos cinco mil anos, após a descoberta de casulos fossilizados de *Bombyx mori*, fragmentos de tecidos e ferramentas de tecelagem (Czaplicki, Gliciska e Machnowski, 2021; Naik, 2017; Schäfer, Riello e Mol, 2020). A lenda atribui à Imperatriz Leizu a descoberta da técnica de produção da seda a partir dos casulos do bicho-da-seda, mas é provável que o processo tenha se desenvolvido gradualmente, por meio da observação e experimentação de comunidades agrícolas (Russel, 2017).

De acordo com a Comissão Internacional da Sericicultura (2024), a seda é uma fibra natural, assim como a lã, o cânhamo, o linho e o algodão. Ela é composta por proteínas secretadas no estado fluido pela *Bombyx mori* — também conhecida como bicho-da-seda. Os bichos-da-seda alimentam-se de folhas de amoreira branca e tecem casulos para se transformarem em mariposas, passando por quatro estágios: ovo, lagarta, pupa e mariposa. Ainda segundo a Comissão Internacional da Sericicultura (2024), a seda possui propriedades naturais que a diferenciam de todas as outras fibras naturais e artificiais. Tecidos feitos de seda são leves, suaves ao toque, oferecendo conforto e excelente caimento, além de brilharem naturalmente e reproduzirem cores e estampas com fidelidade.

Inicialmente, a seda era um artigo de luxo, reservado à elite imperial, sendo utilizada em rituais religiosos e como símbolo de status social (Czaplicki, Gliciska e Machnowski, 2021; Feltwell, 2002). O processo produtivo — artesanal e lento — contribuiu para o elevado custo e sua consolidação como símbolo de status, restrito aos estratos mais elevados (Comino e Gasparetto, 2020). A produção sericícola expandiu-se ao longo das dinastias chinesas, impulsionada pelo cultivo intensivo da *Morus alba*, pelo aprimoramento dos teares e pelo acúmulo de saberes tradicionais, cuidadosamente preservados e difundidos (Liu, 2010; Feltwell, 2002). Entretanto, a despeito dos esforços da China para controlar conhecimentos e técnicas, a sericicultura expandiu-se para outras regiões da Ásia e, posteriormente, para a Índia e o Oriente Médio (Liu, 2010; Feltwell, 2002; Scott, 2009).

Durante a Idade Média, distintas regiões da Península Itálica se destacaram na produção de seda, desenvolvendo técnicas de tecelagem e tingimento (Feltwell, 2002). Damascos e brocados italianos tornaram-se referência no mercado de tecidos luxuosos na Europa (Panciera, 2007; Zanier, 2019). Posteriormente, a França, com a cidade de Lyon, despontou

como polo sericícola, beneficiada por incentivos reais e localização estratégica (Bonetto, Hofmann e Prause, 2014; Braudel, 1985).

A Produção da Seda no Período Pré-Industrial

Antes da introdução das tecnologias para a produção em larga escala, a produção de seda era uma arte meticulosa, lenta e profundamente enraizada no conhecimento tradicional dos agricultores e artesãos.

O processo, essencialmente artesanal, estendia-se por diversas etapas: desde o cultivo da amoreira, alimentação da lagarta, até a tecelagem dos fios (Zanier, 2019). A sericicultura era frequentemente realizada por famílias camponesas, que cultivavam as amoreiras e cuidavam das lagartas até a formação dos casulos. A extração dos filamentos de seda, um processo delicado que exigia atenção e habilidade, era feita manualmente, com o auxílio de ferramentas simples (Zanier, 2019). Já as etapas de fiação e tecelagem ficavam a cargo de artesãos especializados, que dominavam as técnicas passadas de geração em geração (Zanier, 2019).

No processo de fiação, a seda bruta era torcida em fios utilizando rocas de fiar. Esse processo, realizado fio a fio, poderia resultar em fios de qualidade menos uniforme nas mãos de um artesão inexperiente. Os fios de seda deviam ser cuidadosamente ordenados e preparados para a tecelagem. Isso incluía a remoção de impurezas e a aplicação de goma para aumentar a resistência e facilitar o manuseio durante a tecelagem (Comino; Gasparetto, 2020).

Após a produção dos fios, iniciava-se o processo de tecelagem da seda - um trabalho artesanal metucioso e demorado, realizado principalmente em teares manuais. Os teares manuais eram montados com os fios de seda dispostos longitudinalmente (urdidura) e transversalmente (trama). A urdidura era enrolada em um rolo e passada por uma série de guias e pentes para garantir a tensão dos fios e o espaçamento correto. O tecelão, utilizando uma lançadeira, passava o fio da trama entre os fios da urdidura, criando o tecido. Esse processo era repetido linha por linha, com o tecelão controlando manualmente a tensão dos fios e o padrão do tecido. Após a tecelagem, o tecido de seda passava por processos de acabamento, como lavagem, tingimento e aplicação de outros tratamentos para aprimorar suas características e sua aparência (Comino; Gasparetto, 2020).

Os mestres tecelões eram artesãos altamente qualificados, capazes de criar tecidos de seda complexos, com uma enorme variedade de padrões e desenhos, e em diferentes cores e texturas (Comino; Gasparetto, 2020). Eles trabalhavam de forma independente, em suas próprias casas ou em oficinas, utilizando ferramentas e técnicas que dominavam. Esse tipo de trabalho era mais autônomo e menos hierarquizado, permitindo maior liberdade em relação ao tempo e à organização das tarefas (De Decca, 1982). A produção artesanal de tecidos de alta qualidade era, portanto, restrita, descentralizada e profundamente vinculada ao conhecimento tradicional.

Posteriormente, os tecelões foram absorvidos pelo “sistema de produção doméstica” (*putting-out system*), um modelo de transição pré-industrial no qual mercadores-capitalistas passaram a controlar o fluxo produtivo, fornecendo a matéria-prima e monopolizando a comercialização. Esse sistema isolou os artesãos do contato direto com o mercado consumidor e, conseqüentemente, reduziu sua autonomia e seus rendimentos (De Decca, 1982;

Hobsbawm, 2012). Em resposta a essa nova condição, os tecelões desenvolveram táticas de subsistência, desviando parte da produção para venda paralela e usando materiais de qualidade inferior para baratear o processo (De Decca, 1982). Ainda que fossem vistas como sabotagem pelos capitalistas, essas práticas representavam uma forma de resistência às condições de trabalho impostas.

A transferência do trabalho doméstico para as manufaturas

A dificuldade em controlar a qualidade do produto e coibir os desvios de matéria-prima revelou os limites do sistema doméstico para a expansão do capital. A transição do trabalho doméstico para o trabalho nas chamadas “manufaturas” se revelou como uma oportunidade estratégica que permitiu aos capitalistas não apenas resolver os problemas de qualidade, mas centralizar o controle sobre a mão de obra e sobre as etapas do processo produtivo (De Decca, 1982; Hobsbawm, 2012).

A manufatura representa o estágio organizacional e tecnológico intermediário entre o artesanato disperso e a maquinofatura industrial. Sua característica definidora reside na reunião de muitos trabalhadores em um mesmo local — uma grande oficina ou galpão —, realizando um trabalho predominantemente manual e coordenado sob o comando e a supervisão de um capitalista (Braudel, 1996). Diferentemente do artesanato, a manufatura se baseava em uma divisão sistemática do trabalho, que fragmentava o processo produtivo em múltiplas tarefas simplificadas. Contudo, ela se distingue da maquinofatura pela primazia da habilidade manual sobre a máquina. Na manufatura, a máquina auxilia o artesão a realizar o trabalho - que ainda é predominantemente manual; na maquinofatura, a máquina assume a centralidade do processo produtivo, ditando o ritmo de trabalho ao qual o operário é submetido (Hobsbawm, 2003).

A Real Fábrica das Sedas de Lisboa, fundada em 1734 sob a iniciativa do francês Robert Godin, foi considerada a “maior manufatura industrial do seu tempo” em Portugal (Luz, 2018). Embora mantivesse um sistema misto, combinando um núcleo oficial centralizado com uma rede de trabalhadores domésticos associados, a comercialização de toda a produção era estritamente centralizada pela administração da fábrica (Luz, 2018).

O sistema da manufatura, que culminaria no sistema de fábrica, não surgiu como mera consequência da inovação tecnológica, mas como uma solução organizativa, de cunho social e disciplinar, destinada a garantir maior eficiência na produção e maximizar os lucros (De Decca, 1982; Hobsbawm, 2012). Ao concentrar os trabalhadores sob o mesmo teto, os proprietários podiam supervisionar diretamente a produção, ditar o ritmo das tarefas e eliminar as práticas de resistência que eram comuns no sistema doméstico, reconfigurando as relações de poder e consolidando uma nova e mais intensa forma de exploração da mão de obra.

O surgimento do sistema de fábrica e suas tecnologias

A indústria da seda é um estudo de caso emblemático para a transição ao sistema de fábrica, destacando-se como pioneira na reorganização do trabalho e no desenvolvimento de tecnologias de mecanização.

O moinho de seda bolonhês, também conhecido como *mulino da seta alla bolognese*, é um dos primeiros e mais significativos exemplos da maquinofatura, surgindo na Itália séculos antes da Revolução Industrial britânica. As primeiras evidências de um moinho de seda movido por uma fonte de energia externa datam do século XIII. No século XIV, o “moinho redondo” – com energia gerada por uma grande roda d’água – era aperfeiçoado em cidades do norte da Itália, sobretudo em Bolonha (Poni, 2009; Museum of Industrial Heritage, [s.d.]). Essa tecnologia automatizou diversas etapas do processo produtivo, como a junção de filamentos, a fição e a torção dos fios de seda, exigindo poucas intervenções do trabalhador - que precisava apenas alimentar o moinho com seda crua e dar nós nos fios quando eles rompiam (Comino; Gasparetto, 2020; Poni, 2009).

FIGURA 1 - REPRODUÇÃO DO MOINHO BOLONHÊS LOCALIZADO NO MUSEUM OF INDUSTRIAL HERITAGE, EM BOLONHA



FONTE: COMINO, S.; GASPARETTO, A. Technology transfer and knowledge diffusion: the silk industry in Italy and France during the 18th century. **Journal of Evolutionary Economics**, v. 30, n. 5, 2020, p. 292.

Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

O moinho bolonhês não apenas aumentou a velocidade da produção em comparação com os métodos manuais, mas também contribuiu para a padronização da qualidade dos fios de seda, consolidando a liderança da Itália no mercado europeu durante séculos (Museum of Industrial Heritage, [s.d.]; Comune di Bologna, [s.d.]). A organização da produção em torno desses moinhos, com a concentração de maquinaria e de trabalhadores, serviu de protótipo para o sistema produtivo que seria reproduzido em outros setores ao longo da Revolução Industrial (Poni, 2009).

Os conhecimentos acerca do moinho bolonhês foram levados para a Inglaterra no início do século XVIII, por meio de um célebre caso de espionagem industrial. John Lombe, por volta de 1717, obteve os projetos das máquinas italianas e, com seu irmão Thomas, construiu o Moinho de Lombe em Derby, concluído em 1721, que se tornou a primeira fábrica de fiação de seda inteiramente mecanizada da Inglaterra (Beaud, 2004; Calladine, 1993).

FIGURA 2 - PRÉDIO DA ANTIGA FÁBRICA DE SEDA DE DERBY TRANSFORMADO EM MUSEU



FONTE: Derbytelegraph.co.uk. Disponível em <https://www.derbytelegraph.co.uk/news/derby-news/industrial-espionage-behind-creation-worlds-4986310>

Acesso em 27 de nov de 2025. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

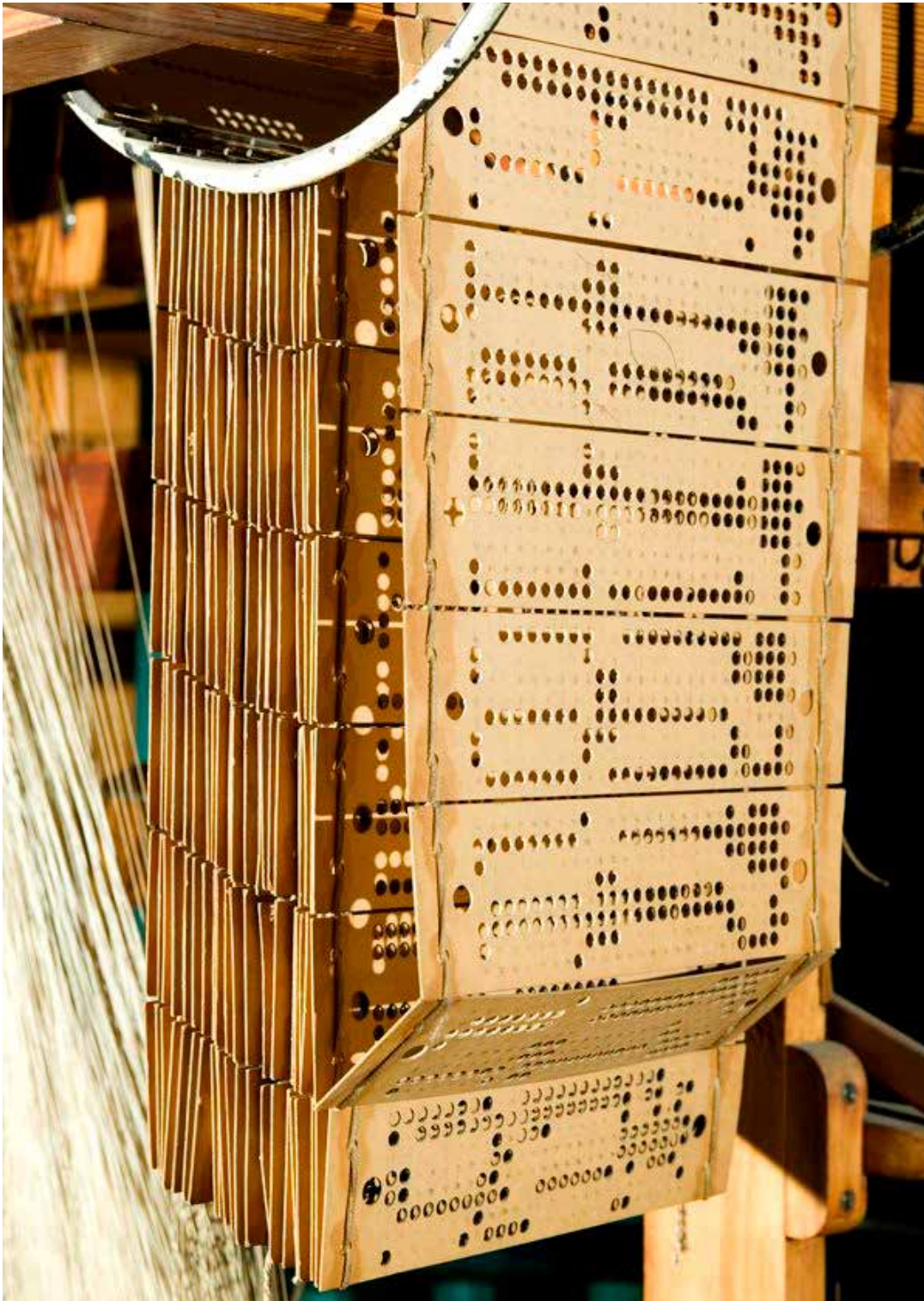
O Moinho de Lombe em Derby não impactou somente a indústria da seda; ele cristalizou o próprio conceito organizacional e tecnológico que viria a definir o sistema fabril. Foi a primeira estrutura a combinar, de forma bem-sucedida, todos os elementos essenciais da fábrica moderna (Calladine, 1993; Bitesized Britain, [s.d.]):

- **Centralização da Produção:** Reunia todo o processo, desde a matéria-prima até o fio acabado, sob um único teto.
- **Fonte de Energia Única:** Utilizava uma única e potente fonte de energia, como uma grande roda d'água, para alimentar todas as máquinas do edifício através de um sistema de eixos e correias.
- **Mecanização em Larga Escala:** Abrigava máquinas grandes, complexas e dispostas em vários andares, operando de forma contínua.
- **Força de Trabalho Organizada:** Empregava centenas de pessoas submetidas a uma nova disciplina de trabalho, com horários e tarefas definidos pela lógica da produção e não pelo ritmo do artesanato.

Essa integração entre arquitetura, fonte de energia, mecanização e organização do trabalho representou uma ruptura radical com o sistema doméstico e as manufaturas tradicionais. O sucesso do moinho de Derby estabeleceu um modelo lucrativo e replicável, inspirando diretamente figuras como Richard Arkwright no desenvolvimento das grandes fábricas de algodão e, assim, servindo como o protótipo fundamental sobre o qual o mundo industrial moderno foi construído (University of Derby, [s.d.]).

Outra tecnologia emblemática da indústria da seda foi o tear Jacquard, desenvolvido por Joseph Marie Jacquard, em 1804 (Essinger, 2004; Museum of Fine Arts, [s.d.]). Este tear, controlado por uma série de cartões perfurados, permitia a tecelagem automatizada de padrões extremamente complexos, que antes exigiam a habilidade de um mestre tecelão e, frequentemente, o auxílio de um ajudante (*drawboy*) (Museum of Fine Arts, [s.d.]; Essinger, 2004).

FIGURA 3 - SÉRIE DE CARTÕES PERFORADOS NO TEAR MANUAL JACQUARD
NA GALERIA TÊXTIL DO MUSEU DE CIÊNCIA E INDÚSTRIA.



FONTE: Science And Industry Museum. Disponível em <https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/objects-and-stories/jacquard-loom> Acesso em 30 jul. de 2025. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

A introdução do tear Jacquard na Grã-Bretanha a partir da década de 1820 permitiu que trabalhadores considerados menos qualificados pudessem produzir tecidos elaborados a um custo significativamente menor do que aqueles produzidos por mestres tecelões e seus *drawboys* (Science and Industry Museum of Manchester, [s.d.]).

A trajetória da indústria da seda, desde o moinho bolonhês medieval até o tear Jacquard, revela um capítulo fundamental e muitas vezes esquecido na história da industrialização. O moinho bolonhês não foi apenas um experimento isolado, mas o primeiro sistema a integrar mecanização, centralização e uma força de trabalho organizada, estabelecendo os princípios da produção fabril séculos antes de seu apogeu (Poni, 2009). O desenvolvimento do tear Jacquard aprofundou essa transformação, demonstrando como os avanços tecnológicos no setor foram moldados para privilegiar os capitalistas e redefinir a relação entre trabalho e máquina.

Impactos socioambientais da industrialização e a resistência dos trabalhadores

O sistema de fábrica, ao transformar radicalmente os processos produtivos, desencadeou também uma nova era de impactos socioambientais. A indústria da seda, inserida nesse contexto de produção em massa e utilização intensiva de recursos, não foi uma exceção.

Um dos impactos ambientais mais significativos da produção industrial de seda foi a poluição da água. O processamento da seda, desde o cozimento dos casulos para extrair os filamentos (desengomagem) até o tingimento dos tecidos, envolvia o uso intensivo de água e a liberação de grandes quantidades de efluentes contaminados (Brindysilk, 2023). A desengomagem, que remove a sericina (a goma natural que une os filamentos de seda), gerava resíduos orgânicos que, lançados nos cursos d'água, podiam levar à eutrofização e à redução dos níveis de oxigênio, prejudicando os ecossistemas aquáticos (Brindysilk, 2023).

O processo de tingimento, fundamental para a indústria da seda, utilizava uma variedade de substâncias químicas, incluindo mordentes metálicos (como sais de alumínio, cromo, estanho e ferro) para fixar os corantes às fibras (Crook, 2007; Brimblecombe, 1987). Muitos desses produtos químicos eram tóxicos e, quando descartados sem tratamento adequado nos rios e córregos próximos às fábricas, causavam poluição severa, afetando não apenas os ecossistemas aquáticos, mas também a saúde das populações que dependiam dessas águas para consumo próprio (Mosley, 2010).

Adicionalmente, para agravar a situação, as fábricas eram geralmente instaladas em áreas densamente povoadas, onde as condições de saneamento já eram precárias (Thompson, 1988). A industrialização e o crescimento populacional sobrecarregaram os sistemas de esgoto, provocando o acúmulo de dejetos e a proliferação de doenças. Relatos históricos de cidades industriais como Manchester, embora focados principalmente na indústria do algodão, descrevem rios transformados em esgotos a céu aberto. Essas condições contribuíram para a disseminação de doenças como cólera e tifo, sobretudo entre a classe trabalhadora (Thompson, 1988).

Além da degradação ambiental e sanitária, Wilson (1985) descreve a consolidação do “sistema de suor” (*sweating system*), no qual a mecanização e a demanda por rapidez não libertaram a mão de obra, mas intensificaram sua submissão através do pagamento por

peça e da instabilidade do emprego. A indústria operava, assim, através de um “fetichismo da mercadoria”, ocultando deliberadamente o sofrimento humano e a exaustão física por trás da sofisticação e do brilho dos tecidos de seda que chegavam ao mercado.

A precarização do trabalho e a deterioração das condições de vida dos trabalhadores e das trabalhadoras desencadearam lutas sociais por melhores condições de trabalho, saneamento e regulamentação. As formas de resistência eram variadas. Incluía desde o absentismo, a lentidão deliberada no trabalho (conhecida como “enrolação” ou *soldiering*), a sabotagem de máquinas (embora menos documentada na seda do que em outros setores como o da lã com os luditas), até formas mais explícitas de organização e confronto. A formação de associações de auxílio mútuo, sindicatos clandestinos (dada a proibição legal de organizações trabalhistas em muitos países durante parte do século XIX) e a participação em greves e protestos foram expressões coletivas dessa resistência³ (Sarkar; Bagci, 2022; Rude, 1982).

Um dos exemplos mais emblemáticos de resistência operária na indústria da seda ocorreu em Lyon, na França, com as revoltas dos Canuts em 1831 e 1834 (Sarkar; Bagci, 2022). Embora ainda trabalhassem em um sistema misto de oficinas e produção doméstica, os Canuts viram suas condições de trabalho e remuneração se deteriorarem com as flutuações do mercado e as pressões por redução de custos. A revolta de 1831, desencadeada pela recusa dos fabricantes em aceitar uma tabela de preços mínimos, levou os trabalhadores a tomarem o controle da cidade por vários dias, sob o lema “Viver trabalhando ou morrer combatendo” (*Vivre en travaillant ou mourir en combattant*) (Sarkar; Bagci, 2022). Apesar de terem sido violentamente reprimidas, essas insurreições demonstraram a capacidade de organização e a combatividade dos trabalhadores e trabalhadoras da seda, contribuindo para a formação da consciência da classe trabalhadora na França e na Europa.

Estudos de ciência, tecnologia e sociedade (CTS): uma perspectiva crítica

Os Estudos de Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) constituem um campo interdisciplinar que emergiu em meados do século XX, dedicado a investigar as complexas interações entre o desenvolvimento científico-tecnológico e os contextos sociais, culturais, políticos e econômicos em que ocorrem (Bijker; Hughes; Pinch, 1987). Uma das contribuições fundamentais do campo CTS é a sua crítica a concepções que enxergam a ciência e a tecnologia como empreendimentos lineares, autônomos e guiados unicamente por uma lógica técnica.

O campo CTS se opõe à perspectiva do determinismo tecnológico, que sustenta a ideia de que a tecnologia segue uma trajetória autônoma e inevitável, moldando a sociedade de maneira unidirecional (Pereira; Ostermann; Cavalcanti, 2023). Contesta, igualmente, o instrumentalismo, ou seja, a visão de que a tecnologia é uma ferramenta neutra, desprovida

³ É importante destacar o protagonismo feminino nessas lutas, dado que a indústria têxtil absorvia maciçamente a mão de obra de mulheres. Contemporâneas às revoltas europeias, as operárias têxteis de Lowell (EUA) organizaram, nas décadas de 1830 e 1840, greves históricas (*turn-outs*) contra cortes salariais e fundaram a *Lowell Female Labor Reform Association*, uma das primeiras organizações de trabalhadoras a peticionar por jornadas de trabalho mais curtas (Dublin, 1979). Mais tarde, as mulheres voltariam a protagonizar o movimento sufragista operário na Inglaterra. Figuras como Annie Kenney, uma tecelã de Lancashire, mobilizaram milhares de operárias fabris para a luta pelo voto como meio de garantir legislação trabalhista (Liddington, 1978).

de valores intrínsecos e cujas consequências (boas ou más) dependeriam exclusivamente das intenções e dos usos humanos (Latour, 1987). Ambas as perspectivas, embora opostas em certos aspectos, falham ao desconsiderar a profunda conexão entre o técnico e o social.

Em contraposição, o campo CTS destaca o conceito de co-construção ou modelagem social da tecnologia, segundo o qual tecnologia e sociedade se influenciam e se moldam mutuamente em um processo dinâmico e recíproco (Feenberg, 2022; Winner, 1980; Pinch; Bijker, 1984). As escolhas tecnológicas – desde o *design* de um artefato até a implementação de um sistema sociotécnico complexo – não são determinadas por uma lógica puramente técnica de eficiência ou otimização, mas são o resultado de negociações, conflitos e compromissos entre diversos grupos sociais com diferentes interesses, valores, recursos e graus de poder (Bijker; Hughes; Pinch, 1987; Feenberg, 2017). Assim, os artefatos e sistemas tecnológicos não são meros objetos, mas uma reprodução material dos contextos sociais em que foram concebidos e desenvolvidos.

As máquinas e o sistema fabril desenvolvidos para a produção de tecidos de seda não eram o único arranjo técnico viável. Por que, então, essas tecnologias específicas foram criadas e financiadas em detrimento de alternativas? Quais grupos — industriais, investidores, trabalhadores ou consumidores — realmente influenciaram essas decisões? E, o mais importante, quem lucrou e quem foi prejudicado por esse arranjo técnico?

Fazer essas perguntas é a essência da perspectiva de Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), que busca “abrir a caixa-preta” da tecnologia. Essa abordagem demonstra que um artefato técnico raramente é neutro; ele é a materialização de um conflito de interesses e valores de diferentes grupos sociais. Em contextos de profunda assimetria de poder, tal como ocorre no sistema capitalista, a visão dos detentores de capital frequentemente se impõe, moldando a tecnologia para que ela sirva aos seus interesses.

Se as tecnologias são socialmente construídas e moldadas por interesses e valores, elas não são fixas nem inevitáveis. Em princípio, são passíveis de serem questionadas, criticadas e, potencialmente, reconstruídas a partir de bases mais democráticas – de forma que possam atender interesses mais amplos. Essa teoria, denominada de “racionalização democrática”, foi elaborada pelo influente filósofo da tecnologia Andrew Feenberg.

Partindo da escola de Frankfurt, sobretudo da obra de pensadores como Herbert Marcuse, Feenberg rejeita tanto o determinismo tecnológico quanto a visão instrumentalista da tecnologia. Segundo o autor, o desenvolvimento tecnológico é um campo de batalha, no qual prevalecem os valores e interesses de quem projeta a tecnologia e a implementa. Suas principais contribuições teóricas fundamentam a análise sobre a transição para o sistema fabril na indústria da seda na seção quatro.

Abrindo a caixa preta da fábrica de seda: uma análise sob a perspectiva de Andrew Feenberg

A transição da indústria da seda para o sistema fabril, com suas transformações tecnológicas e organizacionais, não pode ser compreendida apenas em termos de eficiência ou progresso. Para desvendar a lógica social e política embutida nesse processo, a Teoria Crítica da Tecnologia de Andrew Feenberg oferece um conjunto de ferramentas conceituais que nos ajudam a “abrir a caixa preta” do sistema de fábrica.

A Teoria Crítica da Tecnologia de Andrew Feenberg surge como uma via intermediária entre os extremos do determinismo tecnológico e do instrumentalismo ingênuo. Feenberg (2022; 1995) parte da premissa de que a tecnologia é fundamentalmente ambivalente, pois ela pode ser desenvolvida tanto para a dominação quanto para a emancipação dos trabalhadores. Longe de ser uma força autônoma ou um instrumento neutro, a tecnologia constitui uma arena de disputas políticas e culturais. Nesse espaço, diferentes atores sociais disputam para inscrever seus próprios valores e interesses na estrutura do desenvolvimento técnico, em detrimento de alternativas possíveis.

O pilar central da obra de Feenberg é a “Teoria da Instrumentalização”, que se desdobra em dois níveis. A “instrumentalização primária” refere-se ao processo de descontextualizar objetos e pessoas, reduzindo-os a propriedades funcionais e úteis para fins técnicos — como o casulo da lagarta que se torna um “filamento” com características específicas de comprimento, espessura, resistência e brilho, que são isoladas e quantificadas para o processamento industrial. Da mesma forma, o trabalho humano é descontextualizado da pessoa do artesão e reduzido a unidades abstratas de tempo, força e movimento, que podem ser controladas e otimizadas.

Em seguida, a “instrumentalização secundária” reintegra esses elementos simplificados em novos contextos, adquirindo significados sociais, culturais, éticos e estéticos. É nesse segundo nível que a fibra de seda, por exemplo, é transformada em tecido. Este tecido pode ser imbuído de significados culturais diversos: na era pré-industrial, um tecido de luxo, com padrões complexos e reservado à nobreza; com a industrialização, um tecido que reflete a eficiência produtiva, o controle fabril e que simboliza *status* para as classes médias. Cada uma dessas configurações reflete diferentes valores e contextos sociais embutidos na tecnologia (Feenberg, 2022).

O Código Técnico Capitalista: o Viés Formal Embutido em Engrenagens e Cartões

Para Feenberg, as escolhas de *design* feitas na instrumentalização secundária não são neutras, pois refletem “códigos técnicos” dominantes que traduzem interesses - como o lucro - em especificações técnicas. Quando esses códigos favorecem sistematicamente os interesses de um determinado grupo (como os detentores de capital) em detrimento de outros (como os trabalhadores), a tecnologia adquire um “viés formal”.

O tear Jacquard pode ser visto como um exemplo paradigmático de viés formal. Por um lado, a tecnologia ampliou o consumo de tecidos elaborados, tornando padrões complexos, antes restritos à nobreza, acessíveis a uma parcela maior da população. Por outro lado, ao codificar o *design* nos cartões perfurados, ele separou o ato de “desenhar” do ato de “tecer”, alterando fundamentalmente a natureza da habilidade do tecelão e as relações de poder no processo produtivo.

O tecelão, antes um artesão com ampla autonomia criativa, tornava-se um operador de uma máquina que não foi projetada por ele, mas pelo capitalista. O código técnico do tear Jacquard incluía, portanto, não apenas a capacidade de reproduzir *designs* complexos e padronizados, mas também a separação crucial entre concepção e execução, com implicações diretas para a autonomia e o *status* do trabalhador.

A introdução dessas tecnologias que substituíam ou simplificavam o trabalho qualificado não foi apenas uma consequência natural da busca por eficiência, mas uma estratégia ativa, moldada por interesses econômicos e de poder. Foi uma manifestação clara de como o viés formal da tecnologia pode operar para servir a interesses de classe específicos – neste caso, os dos proprietários do capital que tinham o interesse de reduzir os custos da mão de obra e minar o poder de barganha dos artesãos qualificados (Feenberg, 2017; Feenberg, 2013).

O viés formal da mecanização da produção de seda prejudicou não somente os trabalhadores, mas também o meio ambiente. Os impactos socioambientais da indústria da seda não podem ser vistos como meros efeitos colaterais ou fatalidades do progresso técnico. Pelo contrário, eles são a manifestação material de um código técnico que inscreve as prioridades do capital na concepção das tecnologias e dos processos produtivos. A análise feenbergiana sugere que a escolha de tecnologias que liberavam efluentes tóxicos e a decisão de instalar fábricas em áreas urbanas sem saneamento não foram acidentais, mas sim “racionais” dentro de uma lógica que priorizava a maximização da produção e do lucro em detrimento da saúde pública e da integridade ambiental.

Dentro da racionalidade capitalista da época, os rios foram tecnologicamente definidos como esgotos gratuitos, um recurso a ser explorado para a eliminação de dejetos sem custo, externalizando os impactos para a comunidade e o meio ambiente. A tecnologia de tingimento, com seus mordentes metálicos, foi otimizada para fixar a cor de forma barata e rápida, e não para ser segura para as pessoas e para o meio ambiente. Assim, a poluição não é um subproduto, mas a expressão direta de um *design* tecnológico que reflete uma hierarquia de valores em que a eficiência produtiva suplanta qualquer consideração ecológica ou social (Feenberg, 2010).

O Sistema de Fábrica na Seda: Disciplina, Controle e a Perda da Autonomia Operacional

No período pré-industrial, a produção de seda, mesmo em centros importantes como Lyon ou nas regiões italianas, era frequentemente dispersa, ocorrendo em pequenas oficinas artesanais ou através do sistema de *putting-out*. A fábrica, ao contrário, concentrou a produção, as máquinas e os trabalhadores sob um mesmo teto e sob uma mesma autoridade gerencial.

Essa centralização permitiu a imposição de uma nova forma de disciplina fabril. Os horários de trabalho tornaram-se rígidos e longos, frequentemente excedendo 12 ou 14 horas diárias, controlados não mais pelas necessidades do trabalhador, mas pelo relógio e pelo apito da fábrica (Hobsbawm, 2012). A supervisão era constante, com capatazes e gerentes monitorando a produção e o comportamento dos operários. Cada vez mais, o ritmo de trabalho era ditado pela velocidade das máquinas. Essa sujeição à lógica da máquina e à autoridade gerencial levou os trabalhadores a perderem o controle sobre o seu próprio processo de trabalho, ou, nas palavras de Feenberg, da sua “autonomia operacional”.

Para Feenberg, a autonomia operacional refere-se à capacidade de indivíduos ou grupos de controlar as condições e os processos de seu próprio trabalho e de tomar decisões

significativas sobre como as tarefas são realizadas (Feenberg, 2013). No sistema artesanal, mesmo com suas limitações, o artesão da seda detinha uma considerável autonomia operacional: ele controlava suas ferramentas, seu tempo, a sequência de operações e a qualidade de seu produto. O sistema fabril, ao contrário, transferiu a autonomia dos artesãos para os proprietários das fábricas e seus gerentes. As decisões sobre o que produzir, como produzir, em que ritmo e sob que condições passaram a ser tomadas de cima para baixo, com pouca ou nenhuma participação dos trabalhadores.

É importante notar que a concentração de trabalhadores em grandes oficinas ou fábricas precedeu a introdução de máquinas de grande porte que necessitassem dessa concentração por razões puramente técnicas (Dickson, 1978; De Decca, 1982). O objetivo primordial dessa concentração inicial teria sido o de garantir um maior controle sobre a qualidade do produto manufaturado e sobre a produtividade dos artesãos, que, trabalhando de forma dispersa, eram mais difíceis de supervisionar. Isso reforça a perspectiva feenberguiana de que o *design* do sistema de fábrica foi motivado pelo desejo de controle e concentração de poder, e não apenas por uma busca abstrata por “eficiência”.

A racionalização do processo produtivo que ocorreu na fábrica de seda pode ser interpretada, à luz da teoria de Feenberg, como uma forma de racionalização hegemônica. Ou seja, uma racionalidade que servia aos interesses do capital e da gestão, marginalizando outras formas de racionalidade, como a do artesão (baseada na habilidade, na qualidade e na autonomia), a da comunidade (preocupada com o bem-estar de seus membros) ou mesmo uma racionalidade ecológica (preocupada com os impactos ambientais) (Feenberg, 1995). A perda da autonomia operacional dos trabalhadores é um sintoma claro dessa racionalização hegemônica, em que a lógica instrumental do sistema se sobrepõe à experiência dos indivíduos.

Desqualificação e Precarização da Mão de Obra

A transição para o sistema fabril na indústria da seda teve consequências profundas e muitas vezes devastadoras para a força de trabalho. Um dos impactos mais significativos foi o processo de desqualificação dos trabalhadores. No sistema artesanal, o mestre tecelão dominava múltiplas etapas do processo produtivo, desde a preparação dos fios até a criação de padrões complexos no tear. Detentor de um conhecimento técnico e tácito, acumulado ao longo de gerações, o mestre tecelão possuía um elevado poder de barganha sobre as condições em que seu trabalho seria realizado e oferecido.

Com a introdução da maquinaria e a fragmentação do trabalho na fábrica, muitas dessas habilidades complexas tornaram-se obsoletas ou foram substituídas por tarefas simplificadas e repetitivas. Os artesãos foram, em muitos casos, transformados em meros “apêndices das máquinas”, subordinados à lógica da produção em massa e ao ritmo imposto pela tecnologia (Dickson, 1978).

Essa desqualificação abriu caminho para a substituição dos mestres tecelões por uma mão de obra menos qualificada e, portanto, mais barata. Mulheres e crianças foram extensivamente empregadas nas fábricas têxteis, incluindo as de seda, submetidas a salários ínfimos e a condições de trabalho extremamente duras (Dickson, 1978). A mecanização, em

muitos casos, foi deliberadamente orientada para permitir o emprego dessa mão de obra menos especializada. O tear Jacquard, por exemplo, passou a ser operado por trabalhadores com menos treinamento do que o exigido pelos teares manuais tradicionais para padrões similares.

Este processo pode ser analisado à luz da crítica de Feenberg ao viés formal da tecnologia e ao conceito de código técnico (Feenberg, 2017; Feenberg, 2013). O *design* das máquinas e a organização do trabalho fabril não eram neutros; eles incorporavam códigos técnicos que refletiam os interesses da classe proprietária em maximizar os lucros e o controle sobre a produção. Um desses códigos era a minimização dos custos de mão de obra. Tecnologias que permitiam a substituição de trabalho qualificado por trabalho não qualificado, ou que aumentavam a produtividade de cada trabalhador de forma a reduzir a necessidade geral de mão de obra, serviam diretamente a esse código. A “desqualificação” não era, portanto, um subproduto accidental do progresso técnico, mas uma escolha consciente que foi embutida no *design* tecnológico. Mais uma vez, o “viés formal” se manifesta: enquanto os tecelões eram tornados obsoletos até serem completamente excluídos de um sistema produtivo que sustentou suas famílias ao longo de gerações, os proprietários das fábricas se beneficiaram da disponibilidade de uma força de trabalho mais barata e menos organizada.

A consequência direta dessa dinâmica de desqualificação e substituição da mão de obra foi a precarização do trabalho. Os salários declinaram abaixo do nível de subsistência. As jornadas de trabalho eram excessivamente longas, e as condições nas fábricas eram frequentemente insalubres, com pouca ventilação, iluminação inadequada, ruído e exposição a poeira e vapores químicos, especialmente nas etapas de tingimento (Museum of Industrial Heritage, [s.d.]). Além das condições dentro da fábrica, a vida dos trabalhadores nas novas cidades industriais era marcada pela pobreza, pela superlotação em habitações precárias e pela falta de saneamento básico.

Enquanto a narrativa dominante da Revolução Industrial frequentemente enfatiza o aumento da produtividade, da riqueza nacional e do “progresso” tecnológico, a perspectiva dos trabalhadores da seda, analisada através das lentes da Teoria Crítica de Feenberg, revela a “ambivalência da tecnologia”. O mesmo processo que gerava riqueza para alguns, criava miséria, alienação e precarização para muitos outros. Longe de ser a força motriz de um progresso “para todos”, a tecnologia se revelava um campo de contradições que refletia e reproduzia as desigualdades, ampliando as distâncias hierárquicas entre os capitalistas e a classe trabalhadora.

Resistência e a Busca por uma Racionalização Democrática na Indústria da Seda

A imposição do sistema fabril e a consequente precarização do trabalho na indústria da seda não ocorreram sem resistência. Embora o poder dos proprietários de capital e a força do Estado estivessem frequentemente alinhados para reprimir qualquer forma de dissenso, os trabalhadores da seda, assim como outros operários da Revolução Industrial, demonstram diversas formas de resistência diante da precarização das condições de trabalho e de vida. Essas manifestações, que variavam desde atos individuais de insubordinação até

movimentos coletivos mais organizados, podem ser interpretadas, à luz da teoria de Feenberg, como tentativas de contestar a racionalidade hegemônica consolidada pela gestão fabril e, em um sentido mais amplo, como uma busca – ainda que incipiente e muitas vezes brutalmente reprimida – por uma forma de “racionalização” da produção que considerasse suas necessidades, experiências e dignidade.

Essas lutas podem ser vistas como mais do que simples disputas econômicas por salários. O lema dos Canuts, por exemplo, era um clamor por reconhecimento, dignidade e justiça - valores que eram sistematicamente negados pela lógica da exploração fabril. Contudo, as leis, o aparato policial e, em muitos casos, o exército, estavam a serviço da manutenção da ordem industrial e da proteção da propriedade privada dos meios de produção.

A ausência (ou a supressão brutal) de mecanismos eficazes para uma “racionalização democrática” na indústria da seda do século XIX reforça a crítica de Feenberg à natureza intrinsecamente política da tecnologia e à forma como, sob o capitalismo, ela tende a ser desenvolvida e implementada de maneira a consolidar o poder dominante e a servir a interesses específicos, muitas vezes em detrimento da maioria. Isso não invalida a relevância da proposta de Feenberg; pelo contrário, reforça que a “democratização da tecnologia” é um projeto que só pode ser colocado em prática em oposição à hegemonia dominante (Feenberg, 2010).

A racionalização democrática, segundo Feenberg, pode ser compreendida como um processo político e social pelo qual os valores e interesses de grupos subalternos (trabalhadores, cidadãos e outros grupos marginalizados) são progressivamente incorporados ao desenvolvimento das tecnologias. Dessa forma, segundo Feenberg, os valores e interesses desses grupos — como segurança, bem-estar e autonomia — são incorporados ao código técnico do sistema tecnológico. A racionalização democrática busca, portanto, aprimorar a racionalidade técnica para que a tecnologia possa satisfazer, de uma só vez, diferentes demandas sociais, sem necessariamente sacrificar a eficiência (Feenberg, 2022; Feenberg, 2013).

Considerações finais

A análise da implementação do sistema de fábrica na indústria da seda, sob a perspectiva dos estudos de Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) e, em particular, da Teoria Crítica da Tecnologia de Andrew Feenberg, revela um panorama complexo e multifacetado. Este estudo demonstrou como a transição de uma produção artesanal para um modelo fabril mecanizado não foi um processo meramente técnico, mas um campo de disputas sociais, políticas e culturais, no qual as escolhas tecnológicas e organizacionais estiveram, desde o princípio, imbuídas de valores e relações de poder.

A teoria da instrumentalização mostrou como a matéria-prima natural – o casulo da seda – foi progressivamente descontextualizada (instrumentalização primária) e reconfigurada dentro de um sistema sociotécnico fabril (instrumentalização secundária) que priorizava a lógica do capital e da produção em larga escala. Máquinas como o moinho de seda bolonhês, as fiandeiras mecânicas e, notadamente, o tear Jacquard, foram projetadas e

implementadas não apenas para aumentar a eficiência e a padronização, mas também para reforçar o controle gerencial sobre o processo produtivo e para reduzir a dependência de mão de obra qualificada.

A consequência direta dessa transformação foi a perda da autonomia operacional dos trabalhadores. Artesãos que detinham um conhecimento especializado e dominavam o ciclo produtivo viram-se submetidos à disciplina da fábrica, ao ritmo das máquinas e às ordens da gerência. Esse processo de desqualificação e da consequente precarização da mão de obra foram manifestações do viés formal da tecnologia, em que o *design* supostamente neutro dos sistemas produtivos funcionava para consolidar o poder dos capitalistas sobre a força de trabalho.

Apesar do cenário de opressão, a análise também identificou formas de resistência por parte dos trabalhadores da seda, como as revoltas dos Canuts em Lyon. Essas lutas, embora frequentemente reprimidas, representaram contestações à racionalidade hegemônica imposta pelo sistema fabril e podem ser vistas como uma tentativa de reivindicar mais dignidade e maior participação.

A contribuição desse artigo é desvelar o caráter político e social das decisões que orientaram o desenvolvimento tecnológico da indústria da seda. A trajetória da mecanização na indústria da seda, sob a ótica crítica de Andrew Feenberg, não se restringe a um processo pretérito, mas se configura como um microcosmo revelador de padrões persistentes, tais como a desqualificação, a precarização do trabalho e a degradação ambiental. Além disso, este estudo de caso traz uma advertência para os dias atuais: o controle sobre o desenvolvimento das novas tecnologias continua concentrado nas mãos de uma elite econômica que prioriza o lucro em detrimento do bem-estar da maioria.

A Teoria Crítica da Tecnologia de Andrew Feenberg, com seu chamado a uma racionalização democrática, permanece, portanto, uma ferramenta analítica e normativa de extrema relevância para se pensar e construir alternativas mais justas, equitativas e sustentáveis para o desenvolvimento tecnológico atual e futuro. Orientar o desenvolvimento tecnológico por valores democráticos exige processos de *design* transparentes e participativos, alinhados em torno da equidade e do bem-estar coletivo.

REFERÊNCIAS

BEAUD, Michel. **História do capitalismo**: de 1500 aos nossos dias. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BERG, M. **The Age of Manufactures, 1700-1820**: Industry, Innovation and Work in Britain. London: Routledge, 1994.

BERVEGLIERI, R.; PONI, C. **L'innovazione nel settore serico**: I brevetti industriali della Repubblica di Venezia fra XVI e XVII secolo. 2000.

BIJKER, W. E.; HUGHES, T. P.; PINCH, T. J. (Eds.). **The Social Construction of Technological Systems**: New Directions in the Sociology and History of Technology. Cambridge, MA: MIT Press, 1987.

BITESIZED BRITAIN. **The First Factory: the Lombe Brothers Derby Silk Mill**. [S. l.]: Bitesized Britain, [s.d.]. Disponível em: <https://www.bitesizedbritain.co.uk/the-first-factory11/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

BONETTO, G.; HOFMANN, E.; PRAUSE, G. Rise and Fall of the Lyon silk cluster: a case study on the local determinants of the French silk industry. **International Journal of Business and Globalisation**, Inderscience Enterprises, v. 12, n. 1, p. 39-54, 2014.

BRAUDEL, F. **Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, Vol. II**: The Wheels of Commerce. Berkeley: University of California Press, 1985.

BRIMBLECOMBE, P. **The Big Smoke**: A History of Air Pollution in London since Medieval Times. London: Methuen, 1987.

BRINDYSILK. **Unveiling the Evolution: The Industrialization of Silk Production**. [S. l.]: Brindysilk, 2023. Disponível em: <https://brindysilk.com/unveiling-the-evolution-the-industrialization-of-silk-production/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

BRITANNICA. **Protoindustrialization**. [S. l.]: Britannica, [s.d.] a. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/Protoindustrialization>. Acesso em: 21 jul. 2025.

BRITANNICA. **The old industrial order**. [S. l.]: Britannica, [s.d.] b. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/The-old-industrial-order>. Acesso em: 21 jul. 2025.

CALLADINE, Anthony. Lombe's Mill: an exercise in reconstruction. **Industrial Archaeology Review**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 82-99, 1993.

CLAPP, B. W. **An Environmental History of Britain Since the Industrial Revolution**. London: Longman, 1994.

COLE, G. D. H. **A Short History of the British Working-Class Movement, 1789-1947**. London: Allen & Unwin, 1973.

COMINO, E.; GASPARETTO, A. Silk reeling and throwing machines: from tradition to innovation. In: CECCARELLI, M.; HONGSEN, Y. (Eds.). **Explorations in the History and Heritage of Machines and Mechanisms**. Cham: Springer, 2020. p. 143-154. (History of Mechanism and Machine Science, v. 38).

COMISSÃO INTERNACIONAL DA SERICICULTURA. **What is Silk?** International Sericultural Commission, 2024. Disponível em: https://inserco.org/en/silk_an_introduction. Acesso em: 21 jul. 2025.

COMUNE DI BOLOGNA. **Bologna: The Ancient City of Silk**. [S. l.]: Google Arts & Culture, [s.d.]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/bologna-the-ancient-city-of-silk-comune-di-bologna/fAVBVmPA95eCkA?hl=en>. Acesso em: 21 jul. 2025.

CROOK, T. **Governing Systems: Modernity and the Making of Public Health in England, 1830-1911**. Berkeley: University of California Press, 2007.

CZAPLICKI, S.; GLIŚCIŃSKA, E.; MACHNOWSKI, W. Silk – A Natural Protein Polymer: From Traditional Materials to Prospective Medical Applications. **Polymers**, MDPI, v. 13, n. 16, p. 2748, 2021.

DE DECCA, C. S. **O Nascimento das Fábricas**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

DICKSON, D. **Tecnologia Alternativa e Políticas do Desenvolvimento Tecnológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DUBLIN, Thomas. **Women at Work: The Transformation of Work and Community in Lowell, Massachusetts, 1826-1860**. New York: Columbia University Press, 1979.

ENGELS, F. **The Condition of the Working Class in England**. [S. l.: s.n.], 1845.

ESSINGER, James. **Jacquard's web: how a handloom led to the birth of the information age**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

FEENBERG, A. **Critical Theory of Technology**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

FEENBERG, A. **Questioning Technology**. London: Routledge, 2002.

FEENBERG, A. **Between Reason and Experience: Essays on Technology and Modernity**. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

FEENBERG, A. **Tecnologia, Racionalização Democrática e Teoria Crítica**. [S. l.]: Editora Vozes, 2013.

FEENBERG, A. **Technosystem: The Social Life of Reason**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2017.

FEENBERG, A. **Technocracy, Bureaucracy, and the Dialectic of Reason**. Toronto: University of Toronto Press, 2022.

FELTWELL, J. **The Story of Silk**. Tokyo: Kodansha International, 2002.

FLANAGIN, A. J.; FLANAGIN, L. C.; FLANAGIN, D. E. A proposed model for the factors that influence an individual's acceptance of technology. **Journal of Technology Management and Innovation**, Chile, v. 5, n. 2, p. 5-14, 2010.

GOODMAN, J.; SCHOFIELD, K. Putting-Out in the North of England. **Northern History**, Taylor & Francis, v. 42, n. 1, p. 119-140, 2005.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções: 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

LATOUR, B. **Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

LIDDINGTON, Jill; NORRIS, Jill. **One Hand Tied Behind Us: The Rise of the Women's Suffrage Movement**. London: Virago, 1978.

LIU, X. **The Silk Road in World History**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

LUZ, Alex Faverzani da. **A Real Fábrica das Sedas de Lisboa: administração, política econômica e comércio no Atlântico Sul (1734-1777)**. 2018. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MOSLEY, L. **Drinking Water: From Birth to Rebirth**. Chichester, UK: John Wiley & Sons, 2010.

MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON. **Jacquard loom**. Boston: Museum of Fine Arts, [s.d.]. Disponível em: <https://www.mfa.org/collections/textiles-and-fashion-arts/jacquard-loom>. Acesso em: 21 jul. 2025.

MUSEUM OF INDUSTRIAL HERITAGE. **The Bologna silk mill**. Bolonha: Museum of Industrial Heritage, [s.d.]. Disponível em: <https://www.museoarcheologiaindustriale.it/en/the-bologna-silk-mill/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

NAIK, S. N. Sericulture and Silk Industry. In: **Fundamentals of Applied Sericulture**. Boca Raton: Apple Academic Press, 2017.

NATIONAL MUSEUMS SCOTLAND. **The Jacquard loom**. Edinburgh: National Museums Scotland, [s.d.]. Disponível em: <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/stories/science-and-technology/jacquard-loom/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

NORMAN, Jeremy. Lombe's Silk Throwing Mill: The First Factory. In: **History of Information**. [S. l.]: Jeremy Norman, [s.d.]. Disponível em: <https://historyofinformation.com/detail.php?entryid=3734>. Acesso em: 21 jul. 2025.

PANCIERA, W. (Ed.). **Il Museo della Seta Abegg di Garlate**. Milão: Silvana, 2007.

PEREIRA, F. C.; OSTERMANN, A. C.; CAVALCANTI, C. E. A Perspectiva CTS na Formação de Professores de Química: Análise das Publicações da Área no Encontro Nacional de Ensino de Química (2010-2019). **Investigações em Ensino de Ciências**, Porto Alegre, v. 28, n. 1, p. 117-134, 2023.

PINCH, T. J.; BIJKER, W. E. The social construction of facts and artefacts: Or how the sociology of science and the sociology of technology might merge. **Social studies of science**, SAGE Publications, v. 14, n. 3, p. 399-441, 1984.

PONI, C. (Ed.). **The European Silk Industry: A Guide**. [S. l.]: Fondazione ISEC, 2009.

RUDE, G. **The Crowd in History: A Study of Popular Disturbances in France and England, 1730-1848**. London: Serif, 1982.

RUSSEL, B. **The Business of Fashion: History, Theory, and Practice**. 2. ed. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

SARKAR, S.; BAGCI, A. K. **The Economy of the Working Classes in the First Phase of Industrialisation**. [S. l.]: International Labour Organization, 2022.

SCHÄFER, Dagmar; RIELLO, Giorgio; MOLÀ, Luca (Eds.). **Threads of global desire: silk in the pre-modern world**. Woodbridge: The Boydell Press, 2018.

SCIENCE AND INDUSTRY MUSEUM. **Jacquard loom**. Manchester: Science and Industry Museum, [s.d.]. Disponível em: <https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/objects-and-stories/jacquard-loom>. Acesso em: 11 jul. 2025.

SCOTT, J. **The Medieval Mediterranean**. 2. ed. London: Pearson Education Limited, 2009.

SILVA, L. L. da; FERREIRA, J. N. Andrew Feenberg e a Teoria Crítica da Tecnologia: pressupostos teóricos e influências da Escola de Frankfurt. **Revista Interdisciplinar de Ciência Aplicada**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 24-39, 2019.

THOMPSON, E. P. **The Making of the English Working Class**. London: Penguin Books, 1988.

UNIVERSITY OF DERBY. **The History of Derby Silk Mill**: Birthplace of the Industrial Revolution. Derby: University of Derby Blog, [s.d.]. Disponível em: <https://www.derby.ac.uk/blog/derby-silk-mill/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VALENZE, D. **The First Industrial Woman**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

WARNER, P. **The Espionage Effect**: How One Spy Changed the Course of History. New York: Thunder's Mouth Press, 2006.

WILSON, Elizabeth. The Fashion Industry. In: WILSON, Elizabeth. **Adorned in Dreams**: Fashion and Modernity. London: Virago, 1985. cap. 4, p. 67-90.

WINNER, L. Do artifacts have politics? **Daedalus**, Cambridge, MA, v. 109, n. 1, p. 121-136, 1980.

YALE E360. **The Price of Gold: Environmental Costs of the Mother Lode**. New Haven: Yale E360, 2016.

YOSHIDA, N. **Japanese Textile and Apparel Industries**. [S. l.]: Springer, 2009.

ZANIER, J. **A seda**: história, ciência e saúde. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

Revisado por Cleber Araújo Cabral, clabrac1980@gmail.com, Doutor em Estudos Literários pela UFMG, professor da área de Línguas e Sociedade do Centro Universitário Internacional Uninter - Curitiba.

Un/Ordinary Clothes: Destroying and Repairing Experience in Contemporary Clothes-Art

Roupas comuns/incomuns: destruindo e reparando a experiência nas roupas-arte contemporânea

Maria Antonietta Trasforini¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4068-3662>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2013>

[abstract] The paper analyses the use of clothing in contemporary art, from twentieth-century textile art to clothing as a contemporary art form. The difference is that textile art retains clothing's functional and distinctive values, whereas contemporary Clothes-art erases any use values to produce meanings related to identity, culture, and memory. Clothes-art occupies a polysemic space that seems to unfold between two synthetic paradigms: the destruction or emptying of clothing, as exemplified by Christian Boltanski's gigantic 2010 installation *Personnes*, where empty clothing evokes the absence of the body; and the production and repair of the subject, as exemplified by Louise Bourgeois's 1990s work, which used clothing and tissue sculptures to reconstruct a new corporeal self and repair her autobiography. This work anticipates Repairing Art, a contemporary practice with philosophical, political, and cultural implications that addresses collective memories of trauma, such as that caused by colonialism and war, as well as the theme of human survival on a dramatically damaged planet. Against this theoretical backdrop, Clothes-art emerges as a significant contemporary practice of meaning production, questioning the relationship between art, experience, culture and individual and collective memory.

[Keywords] Clothes-art. repairing art. experience. gender. habitus.

¹ Professor of Sociology of Culture and Art at the University of Ferrara (Italy). Email: mariaantonietta.trasforini@unife.it.

[resumo] O artigo analisa o uso da roupa na arte contemporânea, desde a arte têxtil do século XX até a roupa como forma de arte contemporânea. A diferença é que a arte têxtil mantém os valores funcionais e distintivos da roupa, enquanto a arte contemporânea da roupa apaga quaisquer valores de uso para produzir significados relacionados à identidade, cultura e memória. As roupas-arte ocupam um espaço polissêmico que parece se dobrar entre dois paradigmas sintéticos: a destruição ou esvaziamento da roupa, como exemplificado pela gigantesca instalação *Personnes*, de Christian Boltanski, de 2010, onde roupas vazias evocam a ausência do *corpo*; e a produção e reparação do sujeito, como exemplificado pela obra de Louise Bourgeois da década de 1990, que usou esculturas de roupas e tecidos para reconstruir um novo eu corpóreo e reparar sua autobiografia. Esse trabalho antecipa a Arte da Reparação, uma prática contemporânea com implicações filosóficas, políticas e culturais que aborda memórias coletivas de traumas, como os causados pelo colonialismo e pela guerra, bem como o tema da sobrevivência humana em um planeta dramaticamente danificado. Nesse contexto teórico, as roupas-arte surgem como uma prática contemporânea significativa de produção de significado, questionando a relação entre arte, experiência, cultura e memória individual e coletiva.

[palavras-chave] **Clothes-art. arte de reparar. experiência. gênero. habitus.**

Recebido em: 19-9-2025

Aprovado em: 24-11-2025

Introduction

In the transformation of textile art into Clothes-art in the twentieth century, there was a shift from garments that were both functional and distinctive to garments whose meaning transcends any textile design. Clothing thus functions as a pretext, becoming part of the vast production of meaning in which contemporary art plays a leading role. Clothes-art constructs new cultural objects, narratives and experiences².

From the nineteenth to the twentieth century, the status of textile art had already undergone multiple redefinitions. Influenced by nineteenth-century hierarchies of value and gender, it was categorised as either traditional or experimental 'work products', created by women who were either artisans or proto-designers. Such works were usually produced in domestic or proto-industrial settings and were frequently contrasted with 'professional' art, the authors of which were more often men (Parker and Pollock, 1981, p. 68–70; Trasforini, 2007, p. 35–36; Pansera, 2002). Examples range from the traditional American women's patchwork (Becker, 1982) to the production of artistic objects and fabrics by the English Arts and Crafts

² This article is an updated version of two of my previous works, published in 2010 and 2012, that examined the relationship between art, clothing and Bourdieu's concept of 'habitus', as well as experience (Trasforini, 2010; 2012). In light of the contemporary artistic practice of Repairing Art (Attia, 2019, 2020), I thought it would be interesting to revisit these studies.

movement, led by William Morris, and the textile art of the Bauhaus, in which female artists were the undisputed protagonists – sometimes despite themselves. During the 20th century, art clothing became intertwined with avant-garde research and experimentation³, exploring not only textile materials, but also new ways of attributing codes and establishing metonymic relationships with the body. ‘Art clothing’ tells stories, evokes emotions and transforms garments into something else. It is now detached from references to identity, as well as distinctive or connotative functions. This transition was characterised by the prevalence of female artists and marked a shift from textile art to what I term ‘Clothes-art’, abandoning the practical value of clothing in order to navigate the open sea of possible meanings and messages.⁴

Metonymic art: the garment is the body

During the 20th century, as textile art transitioned into *clothes-art*, artistic clothing took the form of metonymy⁵, with pieces that blur the line between garment and body’. This means that the garment ‘replaces’ the body, starting from a connection marked by strong connotations (such as gender or class), and resulting in new meanings. Alternatively, the garment is presented as an expression of a socially imposed identity.

Paradigmatic examples include the work of several key 20th-century artists: Sonia Delaunay’s *Simultaneous Dresses*, Elsa Schiaparelli’s surrealist Body-Dresses, Atsuko Tanaka’s *Electric Dress* representing the homo faber of industrial modernity, and Magdalena Abakanowicz’s monumental *Abakans*.

Created between 1914 and 1930, Sonia Delaunay’s *Simultaneous Dresses*, literally give body to painting, offering a dynamic and aesthetic response to an era of great social and cultural transformation: “The geometries and colours produce variations in form through the movement of the body wearing them” (Panella, 2005, p. 30). Regarding the first *Simultaneous Dress* in 1914, Blaise Cendrars said, ‘*Sur la robe, elle a un corps*’ (‘On the dress, she has a body’) to describe the vitalistic exchange between body and dress (Campitelli, 2005, p. 8). Her experimental robe-poème (poetry dresses) reflected an era of geographical and cultural shifts that also affected the artistic avant-garde in the 1920s and 1930s. If clothes is the only possession of nomads, then Sonia Delaunay’s designs, with their references to movement and intercultural influences, testify to and provoke world where shared identities were no longer certain (Felshin, 1995a, p. 29; Buckberrough, 1995; Panella, 2005).

³ During the 1930s Italian Futurist movement, fashion, fabric design and new clothing were artistic expressions of ‘rebuilding the world’ (Bentivoglio and Zoccoli, 1997). Balla, Marinetti, Thayaht and the Deperos (Fortunato and Rosetta) were designers of clothes that challenged traditions and institutions of the past (Braun, 1995, p. 34; Zoccoli, 1997, p. 140).

⁴ I have not found such a clear distinction in the existing literature as that used in this text. Instead, I have adopted the term ‘clothes-art’ from Steinberg (2005), who used it in the catalogue for the Paris exhibition entitled ‘Art-Robe’.

⁵ Metonymy is a rhetorical device involving the substitution of one term for another with which it has a contiguous relationship. For example, the name of the container is used to indicate the contents, or the name of the cause takes the place of the effect. While a metaphor is based on similarity, a metonym is based on contiguity. In metonymy, the figurative expression coincides with the literal expression it replaces in terms of a material connection of a spatial, temporal, causal or other nature (Barthes, 1964; Henry, 1975; Muraro, 1981). I also refer to Trasforini (2010).

Another example of explicit metonymy is the work of the Italian fashion designer Elsa Schiaparelli⁶, who was influenced by the Surrealist concept of ‘taking desires for reality’ (Baudot, 2004, p. 3). In an attempt to translate Surrealist ideas into clothing design, she collaborated with Dalí to create two explicitly metonymic dresses. The *Tear Illusion Dress* (1938) featured images of tears drawn on the fabric (Crane, 2000, p. 107), offering an approach that was arguably naive but certainly unusual in the context of poverty and social inequality at that time. The *Skeleton Dress* (1938) was made of elegant black silk and featured an extravagant reference to death in the form of the relief of an apparent underlying skeleton’s ribs and spine⁷.

Abandoning all traditional textile language, the *Electric Dress* (1956) by Japanese artist Atsuko Tanaka was modelled by the artist herself at the opening of the 2nd Gutai Exhibition in Tokyo. Consisting of an astonishing tangle of intermittently lit coloured light bulbs and neon lights, its structure evokes the armour of an ancient samurai. Prefiguring the post-human forms of the 1990s, the *Electric Dress* represents a body that is devoid of any identity or relational connotation; it is now functional only within a triumphant industrial and artificial modernity.

In the 1960s, Magdalena Abakanowicz’s monumental dresses also signified ‘something else’ entirely. Her ‘*Abakans*’ are gigantic, imposing figures made of compact, solid fabrics that resemble container dresses and challenge ‘any notion of dress as a discrete category’. With forms that explicitly recall female sexuality, they are evocative receptacles of metaphorical, historical, autobiographical and psychological content (Felshin, 1995a, p. 28; Brenson, 1995). These works seem to definitively complete the metamorphosis from textile art to *Clothes-art*.

A brief digression on habitus as cultural body

Metonymic characteristics can also be seen in Bourdieu’s concept of *habitus*. Derived etymologically from the Latin *habeo*, it refers to something possessed and, by extension, indicates one’s disposition, behaviour or attitude. Bourdieu uses the term in several passages of his work (Bourdieu, 1979; 1990; Bourdieu and Wacquant, 1992, p. 84–105) to describe the principle by which social actors act, namely the socially constructed system of structured and structuring dispositions acquired through practice and oriented towards practical functions. In other words, it is the social embodied. Furthermore, Bourdieu defines it as a kind of spring that is ready to act, durable, yet not immutable. This allows us to explain the constancy of dispositions, tastes and preferences. As an embodied form of sociality, habitus is the cultural body of individuals, their cultural clothing, their mobile culture and the light or heavy imagery that they carry with them, shaping their body and,

⁶ In 2022–23, a major exhibition entitled ‘*Shocking! The Surreal World of Elsa Schiaparelli*’ was organized at the Musée des Arts Décoratifs in Paris.

⁷ A contemporary reference to the *Skeleton Dress* is a mannequin with a glass head wearing the black dress; this mannequin was the protagonist of Swiss artist Mai-Thu Perret’s work *Flow My Tears*, exhibited at the 2011 Venice Biennale.

phenomenologically, their ‘social and cultural being in the world’. Bourdieu’s concept of habitus seems to preserve the polysemy of clothing as both an action of inhabiting and of being inhabited by ‘something’, in a manner that could be defined as structuralist⁸. Similarly, the verb ‘to inhabit’ has multiple meanings: such as being constantly ‘inside’ — inside oneself, a house, a territory, a country or a nation — as well as being inhabited and contained by the outside.

In a shift of meanings, the habitus — the cultural embodiment of the individual — appears to replace the physical self (Airyung, 2005: 6), as Virginia Woolf evocatively suggests in a passage from her *Orlando*: “There is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them; ... they mold our hearts, our brains, our tongues to their liking”⁹.

Clothing and bodies as symbolic battlefields

The declassification of languages in the 1970s art world produced a great deal of freedom of expression, in terms of both materials and languages. Many artistic practices revealed the connections and symmetries/dissymmetries of meaning between clothing, identity and the body (Steinberg, 2005). During this period, clothing in art became a vehicle for cultural rhetoric narrating identities, stereotypes, traumas and wounds, both personal and collective (Campitelli, 2005), and amplifying psychological, sexual and cultural messages. As a means of expressing identity (gender, group or ethnicity), clothing highlights the transient and negotiated nature of its social construction, as well as its role as a symbolic battlefield.

Examples of this can be seen in the body-dresses that many feminist artists used to denounce gender stereotypes, violence, and social control over women’s bodies in the 1970s and 1980s.¹⁰

One notable example is Jana Sterbak’s 1987 installation-performance *Vanitas*, which featured a hyperbolic flesh dress. In her *Flesh Dress for an Albino Anorectic*, the artist performed wearing an outfit made from real flesh. By literally doubling the flesh of the body (Valeriani, 2004, p. 208), the work appears to reject the cultural body in order to reconnect with its ‘natural’, raw and unromantic interior, composed of tissue, nerves, blood and fat. Through an apparently naturalistic action, Sterbak dramatically stages and denounces Western femininity as a gender habitus and a naturalised system of differences inscribed in a body saturated with culture¹¹.

⁸ In Lacan’s definition, it is akin to being defined by language, or, in Lévi-Strauss’s analysis, by one’s position in the chain of kinship.

⁹ Quoted by Felshin (1995a, p. 20)

¹⁰ Here, I will only examine a few of them. For a more comprehensive illustration of the work of the first and second generations of feminist artists (the 1960s, 1970s, 1980s and 1990s), see Felshin (1995b). The artists are: Sarah Charlesworth, Maureen Connor, Lesley Dill, Leslie Fry, Kathy Grove, Harmony Hammond, Miriam Schapiro, Mira Schor, Judith Shea, Elise Siegel, Mimi Smith, and Yong Soon Min.

¹¹ Jana Sterbak is also renowned for her giant, remote-controlled, mechanical crinoline (*Remote Control*, 1989), into which she lowered herself to symbolise the transformation of women’s bodies into submissive objects in the modern era.

Within the realm of stereotypes and gender imagery, the bride and her dresses are recurring themes in contemporary art history, beginning with Marcel Duchamp's *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–23). Together with the 1914 readymade *Bottle Rack*, this ambiguous and esoteric work by Duchamp forms the reference point for Maureen Connor's 1989 piece *The Bride Re-dressed*, in which a bottle rack/body is covered with a white, impalpable bridal veil. Regarding the relationship between clothing and identity, Maureen Connor stated:

I suspect, though, that the relationship between clothing and identity has been a bit misunderstood. While identities are not innate, neither are they selected at will. Frequently they are imposed on us by virtue of necessity or circumstance, usually with each one carrying with it sartorial requirements that strictly limit one's choice of clothing as well. At this point in time, however, we do have an increased awareness of clothing, especially regarding its ability to represent the range of available identities (Felshin, 1995b, p. 78).

During prolonged period of alarm surrounding AIDS in the 1980s and 1990s, many gay and feminist artists created clothing for absent bodies. These works/clothes were literal documents of loss or veritable memento mori. They were also public gestures rejecting culturally imposed images, or forms of resistance to being transformed into objects by those with the symbolic power to construct cultural gazes (Felshin, 1995a, p. 20).

One of the best-known examples is American artist Robert Gober's *Wedding Gown* (1989), an empty wedding dress standing alone, resembling a sumptuous, unfinished larva. Serving as a symbol of both individual and collective roles, desires and plans, the empty wedding dress also features in *Forgotten Dream* (2000) by Afro-American artist David Hammons. Here, Hammons denounces the disappointments and failures of social inclusion and integration in 1990s American society, which was still seen as a promised land. In this piece, the white wedding dress emerges from a grey manhole cover and hangs from the ceiling.

In the 1990s, 'cultural clothing' signalled irreversibly hybridised identities and denounced absences. These were the stories and geographies affected by wars, migrations and the involuntary displacement of women and men. This took the form of actual cultural habitus (Trasforini, 2010). Examples of this can be seen in the performances and video works of Bosnian artist Maja Bajevic and Bulgarian artist Daniela Kostova, who cut, sew or wear clothes bearing images that symbolise their origins. These include the map of the former Yugoslavia in Bajevic's *Dressed Up* (1999) and the monuments of Sofia in Kostova's *Made in* (2004–05) (De Cecco, 2006).

In her photographic series, *Static Drift* (2001), Kenyan artist Ingrid Mwangi - born in Nairobi and now living in Germany - maps her national and ethnic genealogy onto her own body, transposing the borders of Germany and Africa onto herself. When detached from their usual contexts and inscribed on her body, these geographical borders demonstrate the significance of nationalism, skin colour and ethnic identity, namely the relationships between colonisers and the colonised, and oppressors and the oppressed.

Contemporary Clothes-art offers multiple and multicultural lines of interpretation that intersect with categories such as empty or filled clothes, clothes tattooed on the body¹², clothes that double the body, and clothes that are absent or intangible.

Examples include Andrea Zittel's *A-Z Fiber Form Uniform* (1998–2008); Yin Xiu-zhen's small shoes containing photos (1998); Beverly Semmes' *Landscape* (1993); and Regina Franck's *Hermès' Mistress* (1994–99) and Majida Kattari's *V.I.P. (Voile Islamique Parisien)* (2004); *She Said* (2004) by American artist Donna Rosenthal; *Liebes Kind* (2004) by German artist Gudrun Kampl; and the full-body garments *Mistress* (1994–99) by German artist Regina Franck and *V.I.P. (Voile Islamique Parisien)* (2004) by Moroccan artist Majida Kattari.

As I have already mentioned, female artists seem to be more convincing interpreters than male artists. In the catalogue of the 2005 Paris exhibition organised by UNESCO titled *Art-Robe: Women Artists at the Nexus of Art and Fashion*¹³, one of the curators emphasised:

Clothing is a complex and eloquent symbol that personifies the wearer. As a metonym for the body and a symbol of socio-cultural identity, clothing has always interested artists, who often use it as a material, a medium and a symbol. Above all, however, they use it as a substitute for the subject 'body'. Female artists in particular have a special relationship with fabric, tailoring and fashion, demonstrating an extraordinary ability to explore this field. By playing on the different layers of the body, they express themselves on diverse themes such as identity, memory, culture, sexual difference and, finally, fashion (Airyung, 2000).

The relationship between art and clothing in contemporary art is now a polysemic field and a deployed theoretical space. Metaphorically speaking it is stretched between two opposing paradigms that call into question the relationship between the creation and experience of art and individual and collective history. I refer to these as the paradigms of emptying and deprivation, and filling and repair respectively.

Christian Boltanski: The Destruction and Survival of Experience

The concept of 'undressing' and 'emptying clothes' as a form of deprivation is exemplified by Christian Boltanski's large-scale installation, *Personnes*, which was exhibited at the Grand Palais in Paris in February 2010 (Lequeux, 2010). The title itself is a powerful oxymoron, combining 'nobody' and 'people'. Renowned for his radical reinterpretation of the memory of the Holocaust through the use of objects, clothing and photographs of those deported and exterminated in Nazi concentration camps, Boltanski collected thousands of used garments and arranged them in small, neat squares under the vast Art Nouveau vaults

¹² See also the series of photos of tattooed clothes entitled *Chameleon* (2003) by Mwangi herself.

¹³ This exhibition is not the only one on this theme during this period. I would like to mention two others: *DressCode: Das Kleid als künstlerisches Symbol*, held at the Historisches und Völkerkundemuseum in St Gallen, Switzerland, in 2006–07, and *Reflecting Fashion: Kunst und Mode seit der Moderne*, which was held at the Mumok in Wien in 2012.

of Grand Palais¹⁴. Next to this stands a high mountain of clothes, on which a gigantic, blind mechanical arm works, randomly selecting garments with a dull, obsessive noise and lifting and dropping them in a heap. By ‘emptying’ the clothes of their former owners, Boltanski creates a monumental, haunted work in which the absent bodies are like ghosts, recalling Roland Barthes’s definition of photography: here objects, just like photos, show the absence of the subject.

The used garment speaks of someone who was there, but is no longer there. The smell and the creases remain, but not the person [...] I always try to use clothes from our time, so that they are immediately recognisable as things from today [...].¹⁵

Personnes stages the experience of deprivation and nudity, stripping clothing of all its connotative functions. These ephemeral and transitory characteristics are typical of fashion in modernity, but not only. By removing clothing’s role of individualisation, the artist reverses fashion’s historicising action, whereby dress codes are used to categorise people according to their social class, time and space, thereby materialising social distinction.

A powerfully anti-Bourdesian work, *Personnes* resets the codes of distinction and status differentiation, by playing symbolically with the dimensions of flattening and verticality. With its flattened structures of small, regimented, squared-off fields of used clothes, it evokes the cancellation of identity signals and the downward fall. The verticality of the pile of clothes on which the mechanical arm operates, fishing at random, evokes the verticality of the modern visual field¹⁶, the negation of hierarchies, and the random levelling of death. The work also evokes the historical responsibilities underlying the 20th-century extermination camps.

By radically depriving clothes of their *signifiants* (Barthes, 1964), thereby removing their ability to narrate history and stories, Boltanski seems to indirectly refer to Walter Benjamin’s (1980; orig. pub. 1933) definition of the *destruction of experience*. This represents the end of a narrative subject, a destruction which, however, remains incomplete as long as the story of what has been destroyed survives (Didi-Huberman, 2009).

Through this gap, and through his work, Boltanski creates an opportunity for an intensified physical experience: the sensation of cold and bewilderment, and the feeling of being in the presence of absence.

¹⁴ Using empty and discarded clothes is not a new concept in contemporary art. It is part of a wider trend of reusing and repurposing discarded objects to give them new life through art (Vergine, 2006). This trend can be seen in some *Arte Povera* works from the late 1960s, particularly in Michelangelo Pistoletto’s best-known piece, *Venere degli stracci* (Venus of the Rags), created in 1967.

¹⁵ Boltanski, quoted by Vergine (2006, p. 121).

¹⁶ For more on the debate among art historians and critics concerning the contrast between the ‘verticality of the visual field of modernity’ and ‘the formless’, which challenges the primacy of vision by presenting what lies ‘on the ground’ in a horizontal manner, see Didi-Huberman (2002).

A piercing cold greets the viewer, offset by a neon light diffused throughout the space. A quiet desert of clothes lies on the ground before us, rows of piled-up clothes opening up like paths for our gaze and steps to follow. Once worn, they are now silently devoid of the body and mark each viewer's passage. *Personnes* is Boltanski's most radical and democratic installation, placing the artist and the viewer on an equal footing. It invites viewers to embark on an initiatory journey, forgetting the entrance in order to reach the end and the dematerialisation of the body, and to overcome the gravitational weight of clothing [...] (Bonito Oliva, 2010, p. 44–45).

Rather than being an object of contemplation, *Personnes* is a true *open work*: a space for crossing and immersion, in which the public both 'inhabits' and is 'inhabited' by the work. Indeed, the verb 'to inhabit' reveals its polysemy here, denoting both being 'inside' — inside oneself, a house, a territory, a country, a nation, or a work — and being contained and inhabited by the outside. In a structuralist sense, the verb 'to inhabit' evokes Bourdieu's (1979) definition of habitus – discussed above – as a 'worn' exterior that shapes and structures the interior simultaneously.

While the 'full' garment that covers bodies is political, shaped by modern technologies of sign systems and power that mould docile bodies in the modern era (Foucault, 1988), the empty garment appears to signify 'bare life', the absence of its political, social and communicative dimensions. This concept emerged from the dehumanisation of humanity after Auschwitz (Agamben, 1995). In *Personnes*, Boltanski exploits the paradox of destruction versus survival, emphasising the notion of survival through clothing as a sign. When the protagonists' lives seem irreparably compromised and the human form has disappeared, the rag remains (Didi-Huberman, 2002)¹⁷.

From Louise Bourgeois to *Repairing Art*: repairing one's own history and collective history

At the opposite end of the spectrum from Boltanski's depersonalised, empty clothing paradigm is Louise Bourgeois' work of subjectivation. In her textile pieces from the 1990s, she employed clothing and fabric sculptures to repeatedly reconstruct, repair and recount her autobiography. Her work seems to anticipate what is now broadly defined as *Repairing Art*, a practice with philosophical, political and cultural implications that addresses the memory of collective trauma, such as that caused by colonialism and wars, and the theme of human survival on a dramatically wounded planet.

¹⁷ The discarded clothes are reminiscent of Bauman's (2003) concept of 'wasted lives', representing the humanity of refugees who have fled war and poverty by leaving behind the clothes they were wearing when they arrived.

Louise Bourgeois

Her pioneering act of repair — mending fabric sculptures — can be defined as a process of ‘remembering’(rammemorazione), in which the artist acts as her own narrator, tracing and retracing the path of her survival¹⁸.

She uses textiles and weaving and sewing tools in this process, such as her needle-shaped sculptures from the 1940s and 1950s. She revisited this theme in the 1990s with her Needle series. She also transformed her mother into a giant weaving spider (the *Spiders* of the 1990s). Through these works, Louise Bourgeois evokes her mother’s presence, depicting her as a solitary, threatening yet protective figure, much like the archetypal spider that weaves and produces webs of relationships and repairs them (Legrand, 2008).

Thus, art and life seem to be woven from the ‘thread of thought’ underlying the spider’s philosophy (Rigotti, 2002: 47–58). The needle is an instrument of care (Steinberg, 2005), and can be used to construct a personal mythology through incessantly re-narrating her own roman de famille, with its continuously revisited inner plot. “Je m’appelle Louise Joséphine Bourgeois. Je suis née le 25 décembre 1911 à Paris. Tout mon travail [...] tous mes sujets trouvent leur source dans mon enfance” (Boutouille, 2008, p. 14).

From the 1990s to the 2000s, Bourgeois sculpted bodies like fabrics, creating figures and clothing with a primal construction in which fabric and body are one: naked body clothes, dressed in fabric skin furrowed by seams like scars.

On these fabric hybrids – clothes, mannequins and sculptures (Coignard, 2008, p. 27) – the sewing process takes the form of a continuous ‘I make-I undo-I remake’, in which the garment functions as a container-ego skin, as defined by Anzieu’s (1985). Through her exploration of materials ranging from fabric to iron and marble, Louise Bourgeois situates the clothed-naked couple within the anthropological framework of primal and binary oppositions. These works take the form of bodies and objects – such as sculptures comprising balls of wool, spools, threads and hanging clothes – and are presented as tools of a deconstructing both her art and her biography. The padded garments are in painful positions and are enclosed in display cases like memories. There are also clusters of hanging, worn clothes that were once worn by the artist herself. These clothes are now enclosed in a *cell* and are leaning on chairs or hanging from hangers and clothes pegs. In their new guise, they bear witness to an unfinished personal diary (Vettese, 1997, p. 36). In short, her clothes are her memories. As she herself said in a comment on Cell 1 from 1991: ‘I need my memories. They are my documents’ (Coen, 2004, p. 58).¹⁹

These documents function as tools of a daily and “low” technology of self and subjectification process (Foucault, 1988), but they also continually expose, break down and question the artistic creation process itself.

¹⁸ Again according to Didi-Huberman (2009), who takes up this theme from Benjamin, the imprint through which the narrator leaves his mark is epic memory, whose transformation gives rise to the processes of remembrance in modern novels.

¹⁹ Weaving was the business of the Bourgeois family, who owned a small company specializing in tapestry repair near Paris, where her mother was a weaver and where little Louise herself worked on tapestries.

Repairing Art

In the contemporary context of 'Repairing Art', a form of political and collective 'sewing', — two distinct approaches actually emerge ²⁰: post-colonial criticism and resistance/resilience, and ecological denunciation for the survival of the planet and humanity itself. The main exponent of the former is the Franco-Algerian artist Kader Attia, while a significant exponent of the latter is the English artist Lucy Orta.

Attia's research into 20th-century European history begins with the discovery of shocking photographs of faces of wounded First World War soldiers who were surgically 'repaired' using experimental techniques, and continues with a reflection on post-colonial hybridisation (Attia, 2017; 2019; Jones, 2016) ²¹. Just as the faces of the wounded and repaired are 'new' faces, so post-colonial history, precisely because it is hybridised and not necessarily reconciled, is a 'new' history.

Attia's 'recovery' involves 'post-colonial' artefacts that have been restored and incorporated into a new type of archive/museum, creating a new memory and a new hybrid existence. According to Attia, hybridisation and cultural reuse are a form of repaired and non-victimised existence — a reappropriation, as Osvaldo de Andrade defined anthropophagy: the occupied, dominated, and colonised absorb — or eat and digest — the symbols of the dominant culture, producing something new in the process (Attia-Vanier, 2020).

Drawing inspiration from her training as a textile designer, English artist Lucy Orta ²²— alongside with her partner Jorge — creates resilient bodily architectures using technical fabrics for 'apocalyptic' clothing. These collective constructions take the form of large-scale performances exploring themes such as social exclusion, forced migration, human rights and sustainable development (De Cecco-Romano, 2002, pp. 325–330; Belen, 2022). In these provocative performances, which are staged at various international political events, individuals are often connected to each other through their reconstructed clothing.

²⁰ The art of repairing broken objects finds its most refined expression in the Japanese philosophy of *Kintsugi*: do not hide the broken parts, but show them and highlight them to emphasise the beauty of imperfection and give objects the chance of a second life. Many contemporary artists make the repair of objects (and clothing in particular) a political act of ethical and sustainable consumption. See, for example, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/aug/22/back-for-good-the-fine-art-of-repairing-broken-things> (Visited in July 2025).

²¹ See also the interview with the artist on the occasion of the 2017 exhibition *Reflecting Memory* at Galleria Continua in San Gimignano: <https://www.galleriacontinua.com/artists/kader-attia-7/videos> (Visited in August 2025).

²² See the artists' website: <https://www.studio-orta.com/en/artworks>.

Conclusions

The abstract emptying of bodies, where only the clothes remain, and –conversely – the filling of constructed bodies with subjectivity, seem to define the analytical poles of contemporary Clothes-art. While many works use different tools and achieve different results, they all seem to resort to a memory-based process²³.

While Boltanski used his ‘rags’ to draw on the collective memory of the 20th century as a vast archive from which to reflect on the present, and Louise Bourgeois transformed her personal and family past into an experiential ready-made (Bourriaud, 2002) through which to construct a new ‘dressed’ body, contemporary Repairing Art research reveals that mending and repairing bodies, objects and stories is a powerful semantic connector of the memory. The very act of ‘sewing’ and re-sewing — literally or metaphorically — sets in motion the thread of narration, weaving bonds and constructing networks of threads, knots and voids (Rigotti, 2002).

I will conclude with the work of the Korean artist Kim Sooja²⁴. She re-enacts her cultural memory using fabrics, treating her own body as a kind of immaterial fabric through which she can ‘sew’ and ‘weave’ relationships and connections (Nakaruma, 2000).

In her early works, she used *Bottari*: traditional Korean bedspreads imbued with the memories, stories and pain, but also the strength of women. Alongside other fabrics and clothes, these became substitutes for the body and witnesses to its absence. Subsequently, her research became increasingly immaterial and mental, transforming into an instrument for sewing connections. In a series of video performances entitled *The Needle Woman* (1999–2001 and 2005), set in major contemporary cities such as Tokyo, Shanghai, Mexico City, London, Delhi, New York, Cairo and Lagos, she stands motionless and filmed from behind, in intense Zen concentration, surrounded by a bustling crowd.

In this context, her work re-actualises Michel de Certeau’s (1980) definition of the ‘performative everyday’ that produces meaning²⁵: even sewing seems to function as a language.

Like many other forms of contemporary art, the Clothes-art from the 1990s and early 2000s and its postcolonial ‘evolution’, Repairing Art, produce new meanings and awareness. These are paths and practices that cross boundaries and produce contradictory and restless spaces of individual and collective identities. Above all, they are testimonies of irreversibly hybridised cultures.

²³ Artistic narration, as memory literally imprinted on clothing/the body, offers examples of an almost literal intensity. The memory of participating in the Vietnam War was transformed by American artist Kim Jones into military uniforms worn by the artist himself in the 1970s performance *Mud-man*: uniforms as bleached canvases on which to rewrite the trauma, retracing the maps of destroyed Vietnamese villages. Another literal superimposition of biography onto clothing is that of French artist Annette Messager in her *Histoire des robes* (1991), in which she exhibits some of her past clothes, lying in open structures like coffins, covered with photos taken from her personal album.

²⁴ See the artist’s website: <http://www.kimsooja.com/> (visited in September 2025).

²⁵ De Certeau (1980) includes walking, which creates spaces; reading, which creates texts; and narrating, which creates directions of meaning in stories, among the practices of everyday performance.

References

AGAMBEN, G. **Homo sacer**. Il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Einaudi, 1995.

AIRYUNG, K. Art-robe: habits des pensées. In: **Art-Robe**: Women artists at the nexus of art and fashion. Exhibition organised by Unesco, 2005. Catalogue on <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001388/138861M.pdf> (site visited in September 2025).

ANZIEU, D. **Le Moi-peau**. Paris : Bordas, 1985.

ATTIA, KADER. **Reflecting Memory**. (interview) in <https://www.galleriacontinua.com/artists/kader-attia-7/videos>, 2017. (Visited in September 2025).

ATTIA, KADER. **The Museum of Emotion**. Catalogue of Exhibition curated by Ralph Rugoff. Hayward Gallery, London: Hayward Gallery Publishing, 2019.

ATTIA, K.; VANIER, A. Symptômes du politique: les recyclages de la colonisation. **Figures de la Psychoanalyse** n. 40, 2. 2020. p. 159-169. on line <https://shs.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2020-2-page-159?lang=fr> (Visited in September 2025).

BARTHES, R. **Éléments de sémiologie**. Paris: Editions du Seuil, 1964.

BAUDOT, F., Elsa Schiapparelli toujours vivante. **Elle**, Paris: Musée de la Mode et du Textile, 2004.

BAUMAN, Z., **Wasted Lives**: Modernity and its Outcastas. Cambridge: Polity, 2003.

BAUMANBECKER, H.S. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BELEN, V., Lucy Orta. Activismo Artístico en clave textile. **NEO2**, Mar/Avril 2022, n. 178 (PDF scaricabile dal sito dell'artista <https://www.studio-orta.com/en/bibliography>) (Visited in September 2025)

BENJAMIN W. Esperienza e Povertà. In: RELLA, F. (ed.), **Critica e storia**. Venezia: Cluva, 1980 (orig. ed. 1933).

BENJAMIN, W.; TIEDEMAN, R. (ed). **Das Passagen-Werk**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

BENTIVOGLIO, M.; ZOCCOLI, F. Women Artists of Italian Futurism. **Almost Lost History**. New York: Midmarch Arts Press, 1997.

BONITO OLIVA, A. Christian Boltanski. Monumenti di vestiti. A Parigi l'Expo del dolore universale. In: **La Repubblica**, 13 febbraio, 2010.

BOURRIAUD, N. Post Production. **La culture comme scénario**: comment l'art reprogramme le monde contemporain. Dijon : Les Presses du Réel, 2002.

BOUTOULLE, M., Roman de famille. *In* : Louise Bourgeois. Paris : Centre Pompidou, **Hors-series de Connaissance des Arts**, 2008, p. 14-23.

BOURDIEU, P. **La distinction**. Critique social du jugement . Paris : Minuit, 1979.

BOURDIEU, P. La domination masculine. **Sciences Sociales**, n. 84 , 1990, p.3-31.

BOURDIEU, P. ; WACQUANT, L.J.D. **Risposte**. Per un'antropologia riflessiva. Torino: Bollati Boringhieri, 1992.

BRAUN, E. Futurist Fashion: Three Manifestoes. **Art Journal**. Vol. 54, n.1, 1995, p. 34-41.

BRENSON, M. Magdalena Abakanowicz's "Abakans". **Art Journal**. Vol. 54, n.1, 1995, p. 56-61.

BUCKBERROUGH, S. Delaunay Design: Aesthetics, Immigration, and the New Woman. **Art Journal**. vol. 54, n.1, 1995, p. 47-51.

CAMPITELLI, M. Corpo, moda, mente. *In*: CAMPITELLI M. (ed.) Corpo, moda, mente. **Natura naturans 10**, Exhibition Catalogue, Trieste: Juliet Editrice, 2005, p. 8-13.

COEN, V. Louise Bourgeois (o della giovinezza perenne). *In*: Andata e Ritorno. **Artiste contemporanee fra Europa e America**, Catalogue of Exhibition, Ferrara: XI Biennale Donna, 2004, p. 53-71.

COIGNARD, J. Etre Sculpteur. *In* : Louise Bourgeois, Paris : Centre Pompidou, **Hors-series de Connaissance des Arts**, 2008, p. 24-31.

CRANE, D. L'abito fa la donna. Stiliste, stilisti e cambiamenti sociali. *In*: TRASFORINI M.A (Ed.), **Arte a parte**. Donne artiste fra margini e centro. Milano: FrancoAngeli, 2000, p. 101-115.

DE CECCO, E.; ROMANO, G. **Contemporanee**. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi. Milano: Posmediabooks, 2002

DE CECCO, E. (Ed.), **Passaggi a Sud – Est. Sguardi di artiste fra storie, memorie, attraversamenti**. Catalogue of Exhibition, Ferrara: XII Biennale Donna, 2006.

DE CERTEAU, M. , **L'invention du quotidien**. Arts de faire, Paris: Gallimard, 1980.

DIDI-HUBERMAN, G. **Survivance des lucioles**. Paris: Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa Moderna**. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.

FELSHIN, N. Clothing as Subject. **Art Journal**, vol. 54, n.1, 1995a, p. 20-29.

FELSHIN, N. Women's Work: A Lineage, 1966-94. **Art Journal**, vol. 54, n.1, 1995b, p.71-87.

FOUCAULT, M., **Tecnologies of the Self**: A Seminar with Michel Foucault. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988 .

HENRY, A., **Metonimia e Metafora**. Torino: Einaudi, 1975 (orig.ed. 1971).
JONES, D.H, From Commonplace to Common Ground: Facial Injury in Kader Attia's Continuum of Repair, **Journal of War and Culture Studies**, 2016 (ORE-Open Research Exeter)

https://www.academia.edu/113231068/From_Commonplace_to_Common_Ground_Facial_Injury_in_Kader_AttiasContinuum_of_Repair (visited in September 2025).

LEGRAND, F., Naissance et renaissance de Louise Bourgeois. *In* : Louise Bourgeois. Paris : Centre Pompidou, **Hors-series de Connaissance des Arts**, 2008, p. 4-12.

LEQUEUX, E., Bienvenue dans le cercle de l'Enfer. *In* : **Christian Boltanski, Monumenta 10/Grand Palais**. Paris : Beaux Arts ed., 2010, p. 7-9.

MACRI, T., **Il corpo postorganico**. Sconfinamenti della performance. Milano: Costa&Nolan, 1996.

MURARO, L., **Maglia o uncinetto**. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia. Milano: Feltrinelli, 1981.

NAKAMURA, K., **Kim Sooja's A Needle Woman**. *In*: <http://www.kimsooja.com/texts/kim-sooja-s-a-needle-woman>, 2000 (Visited in September 2025).

PANELLA, L. Colore contrasto, movimento: gli abiti simultanei di Sonia Delaunay. *In*: CAMPITELLI M. (Ed.), **Corpo, moda, mente**. Natura naturans 10. Catalogue of Exhibition, Trieste : Juliet Editrice, 2005, p. 30-31.

PAGE, S. e PARENT, B. Entretien avec Louise Bourgeois. *In* : BOURGEOIS, Louise. **Sculptures, environnements, dessins 1938-1995**, Catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (giugno-ottobre 1995), p.15-19, 1995.

PANSERA, A. (Ed.), **Dal merletto alla motocicletta**. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento. Catalogue of Exhibition, Ferrara: X Biennale Donna, 2002.

PARKER, R.; POLLOCK, G. **Old Mistresses**. New York: Pantheon Books, 1981.

RIGOTTI, F. **Il Filo del pensiero**. Tessere, scrivere, pensare. Bologna: Il Mulino, 2002.

STEINBERG, C. Introduction. In: **Art-Robe: Women artists at the nexus of art and fashion**, Catalogue of Exhibition, 2005, p. 5. In: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001388/138861M.pdf>

TRASFORINI M.A. **Nel segno delle artiste**. Donne, professioni d'arte e modernità. Bologna: Il Mulino, 2007.

TRASFORINI M.A., Tagli d'habitus. Corpi culturali, linguaggi tessili e arte metonimica. In: MORA E. (Ed.), **Geografie della moda**. Milano: FrancoAngeli, 2010, p. 37-47.

TRASFORINI M.A., Abiti smodati. Dall'arte tessile alla clothes-art. In: PEDRONI, M.; VOLONTE' P. (Eds) **Moda e Arte**. Milano: FrancoAngeli, 2012, p. 171-186.

VALERIANI, L., **Dentro la trasfigurazione**. Il dispositivo dell'arte nella cibercultura. Roma: Meltemi, 2004.

VERGINE, L., **Quando i rifiuti diventano arte**. Trash, rubbish, mongo. Milano: Skira, 2006.

VETTESE, A., Fare lo scultore per distruggere il passato. **Il sole-24 ore**, 18 may 1997.

ZOCCOLI, F. The Applied Arts and Photography. In: BENTIVOGLIO M.; Zoccoli F., (Eds.) **Women Artists of Italian Futurism. Almost Lost History**. New York: Midmarch Arts Press, 1997, p. 139-162.

Roupas comuns/incomuns: destruindo e reparando a experiência nas roupas-arte contemporânea

Un/Ordinary Clothes: Destroying and Repairing Experience in Contemporary Clothes-Art

Maria Antonietta Trasforini¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4068-3662>

Tradução: Marcelo Ribeiro Vasconcelos²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7817-9694>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2063>

[resumo] O artigo analisa o uso da roupa na arte contemporânea, desde a arte têxtil do século XX até a roupa como forma de arte contemporânea. A diferença é que a arte têxtil mantém os valores funcionais e distintivos da roupa, enquanto a arte contemporânea da roupa apaga quaisquer valores de uso para produzir significados relacionados à identidade, cultura e memória. As roupas-arte ocupam um espaço polissêmico que parece se desdobrar entre dois paradigmas sintéticos: a destruição ou esvaziamento da roupa, como exemplificado pela gigantesca instalação *Personnes*, de Christian Boltanski, de 2010, onde roupas vazias evocam a ausência do *corpo*; e a produção e reparação do sujeito, como exemplificado pela obra de Louise Bourgeois da década de 1990, que usou esculturas de roupas e tecidos para reconstruir um novo eu corpóreo e reparar sua autobiografia. Esse trabalho antecipa a Arte da Reparação, uma prática contemporânea com implicações filosóficas, políticas e culturais que aborda memórias coletivas de traumas, como os causados pelo colonialismo e pela guerra, bem como o tema da sobrevivência humana em um planeta dramaticamente danificado. Nesse contexto teórico, as roupas-arte surgem como uma prática contemporânea significativa de produção de significado, questionando a relação entre arte, experiência, cultura e memória individual e coletiva.

[palavras-chave] **Clothes-art. arte de reparar. experiência. gênero. habitus.**

1 Professora de Sociologia da Cultura e da Arte na Universidade de Ferrara (Itália). E-mail: mariaantonietta.trasforini@unife.it.

2 Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com período de doutorado-sanduíche na Columbia University of New York City. Atualmente é professor colaborador do Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-U-FJF). E-mail: marcelo.ribeiro84@gmail.com. Lattes: lattes.cnpq.br/9392209125161424.

[abstract] The paper analyses the use of clothing in contemporary art, from twentieth-century textile art to clothing as a contemporary art form. The difference is that textile art retains clothing's functional and distinctive values, whereas contemporary Clothes-art erases any use values to produce meanings related to identity, culture, and memory. Clothes-art occupies a polysemic space that seems to unfold between two synthetic paradigms: the destruction or emptying of clothing, as exemplified by Christian Boltanski's gigantic 2010 installation *Personnes*, where empty clothing evokes the absence of the body; and the production and repair of the subject, as exemplified by Louise Bourgeois's 1990s work, which used clothing and tissue sculptures to reconstruct a new corporeal self and repair her autobiography. This work anticipates Repairing Art, a contemporary practice with philosophical, political, and cultural implications that addresses collective memories of trauma, such as that caused by colonialism and war, as well as the theme of human survival on a dramatically damaged planet. Against this theoretical backdrop, Clothes-art emerges as a significant contemporary practice of meaning production, questioning the relationship between art, experience, culture and individual and collective memory.

[Keywords] Clothes-art. repairing art. experience. gender. habitus.

Introdução

Na passagem da arte têxtil para a roupa arte³ ao longo do século XX, observa-se uma mudança do vestuário entendido como simultaneamente funcional e distintivo para peças cujo significado ultrapassa o próprio design têxtil. A roupa passa, assim, a operar como um pretexto, integrando-se à ampla produção de sentidos na qual a arte contemporânea assume papel central. Nesse contexto, a roupa-arte torna-se capaz de construir novos objetos culturais, narrativas e experiências⁴.

Do século XIX ao século XX, o status da arte têxtil já havia passado por múltiplas redefinições. Influenciada por hierarquias de valor e de gênero do século XIX, ela foi categorizada como “produto de trabalho” tradicional ou experimental, criado por mulheres que eram artesãs ou “proto-designers”. Essas obras eram geralmente produzidas em contextos domésticos ou “proto-industriais” e era frequentemente comparada com a arte “profissional”, cujos autores eram, na maioria das vezes, homens (Parker e Pollock, 1981, p. 68–70; Trasforini, 2007, p. 35–36; Pansera, 2002). Os exemplos vão desde o tradicional *patchwork* das mulheres norte-americanas (Becker, 1982) até a produção de objetos artísticos e tecni-

³ Nota do tradutor: O termo “roupas-arte” foi adotado como tradução de “clothes-art” para designar especificamente uma peça de vestuário que é, em si mesma, um objeto de arte. Esta escolha busca marcar o limiar descrito no texto, no qual o vestuário abandona suas funções utilitárias e simbólicas convencionais para operar como um suporte autônomo na arte contemporânea. A forma hifenizada preserva a referência ao conceito original e o distingue de outras categorias, como “arte têxtil” ou “moda conceitual”.

⁴ Este artigo é uma versão atualizada de dois dos meus trabalhos anteriores, publicados em 2010 e 2012, que examinaram a relação entre arte, vestuário e o conceito de ‘habitus’ de Bourdieu também como experiência (Trasforini, 2010; 2012). Diante da prática artística contemporânea da Repairing Art (Attia, 2019, 2020), considere interessante revisitar esses estudos.

dos pelo movimento inglês *Arts and Crafts*, liderado por William Morris, e pela arte têxtil da Bauhaus, na qual as artistas mulheres foram protagonistas indiscutíveis — por vezes, apesar de si mesmas. Ao longo do século XX, o vestuário artístico passou a se entrelaçar com as pesquisas e experimentações das vanguardas⁵, explorando não apenas os materiais têxteis, mas também novas formas de atribuir códigos e estabelecer relações metonímicas com o corpo. A “roupa artística” conta histórias, evoca emoções e transforma o vestuário em outra coisa. Ela se desvincula das referências à identidade, bem como das funções distintivas ou conotativas. Essa transição foi caracterizada pela predominância de artistas mulheres e marcou a passagem da arte têxtil para aquilo que denomino “roupa-arte”, abandonando o valor prático da vestimenta para navegar no mar aberto dos significados e mensagens possíveis⁶.

Arte metonímica: a vestimenta é o corpo

Ao longo do século XX, à medida que a arte têxtil se transforma em roupa-arte, o vestuário artístico assume a forma de metonímia⁷, com peças que desfocam os limites entre a roupa e o corpo. Isso significa que a roupa “substitui” o corpo, partindo de uma conexão marcada por fortes conotações (como gênero ou classe), estabelecendo novos sentidos. Alternativamente, a roupa é apresentada como expressão de uma identidade socialmente imposta.

Exemplos paradigmáticos incluem o trabalho de várias artistas fundamentais do século XX: os Vestidos Simultâneos de Sonia Delaunay; os vestidos surrealistas de Elsa Schiaparelli; o *Electric Dress* de Atsuko Tanaka, que representam o homo faber da modernidade industrial; e os monumentais *Abakans* de Magdalena Abakanowicz.

Criados entre 1914 e 1930, os Vestidos Simultâneos de Sonia Delaunay literalmente dão corpo à pintura, oferecendo uma resposta dinâmica e estética a uma época de grandes transformações sociais e culturais: “As geometrias e as cores produzem variações de forma por meio do movimento do corpo que as veste” (Panella, 2005, p. 30). A respeito do primeiro Vestido Simultâneo, de 1914, Blaise Cendrars afirmou: “Sur la robe, elle a un corps” (“Sobre o vestido, ela tem um corpo”), para descrever a troca vitalista entre corpo e vestimenta (Campitelli, 2005, p. 8). Seus experimentais *robes-poèmes* (vestidos-poema) refletiam uma época de deslocamentos geográficos e culturais que também afetavam as vanguardas artísticas das décadas de 1920 e 1930. Se a roupa é o único bem dos nômades, então os projetos

⁵ Durante o movimento futurista italiano dos anos 1930, a moda, o design de tecidos e as novas roupas foram expressões artísticas de “reconstruir o mundo” (Bentivoglio e Zoccoli, 1997). Balla, Marinetti, Thayaht e os Deperos (Fortunato e Rosetta) foram designers de roupas que desafiaram as tradições e instituições do passado (Braun, 1995, p. 34; Zoccoli, 1997, p. 140).

⁶ Não encontrei uma distinção tão clara na literatura existente como a usada neste texto. Em vez disso, adotei o termo “roupas-arte” (clothes-art) de Steinberg (2005), que o utilizou no catálogo da exposição de Paris intitulada ‘Art-Robe’.

⁷ A metonímia é uma figura de retórica que envolve a substituição de um termo por outro com o qual mantém uma relação de contiguidade. Por exemplo, o nome do recipiente é usado para indicar o conteúdo, ou o nome da causa assume o lugar do efeito. Enquanto a metáfora se baseia na semelhança, a metonímia se fundamenta na contiguidade. Nela, a expressão figurada coincide com a expressão literal que substitui, em termos de uma conexão material de natureza espacial, temporal, causal ou outra (Barthes, 1964; Henry, 1975; Muraro, 1981). Faço referência também em Trasforini (2010).

de Sonia Delaunay, com suas referências ao movimento e às influências interculturais, testemunham e provocam um mundo no qual as identidades compartilhadas já não eram mais garantidas (Felshin, 1995a, p. 29; Buckberrough, 1995; Panella, 2005).

Outro exemplo de metonímia explícita é o trabalho da estilista italiana Elsa Schiaparelli⁸, influenciada pelo conceito surrealista de “tomar os desejos como realidade” (Baudot, 2004, p. 3). Na tentativa de traduzir ideias surrealistas para o design de vestuário, ela colaborou com Salvador Dalí na criação de dois vestidos explicitamente metonímicos. O *Tear Illusion Dress* (1938) apresentava imagens de rasgos desenhados no tecido (Crane, 2000, p. 107), oferecendo uma abordagem que pode ser considerada ingênua, mas certamente incomum no contexto de pobreza e desigualdade social da época. O *Skeleton Dress* (1938), confeccionado em elegante seda preta, apresentava uma referência extravagante à morte, por meio do relevo de costelas e coluna vertebral de um esqueleto aparentemente subjacente⁹.

Abandonando toda a linguagem têxtil tradicional, o *Electric Dress* (1956), da artista japonesa Atsuko Tanaka, foi vestido pela própria artista na abertura da 2ª Exposição Gutai, em Tóquio. Composto por um impressionante emaranhado de lâmpadas coloridas e luzes de néon intermitentes, sua estrutura evoca a armadura de um antigo samurai. Antecipando as formas pós-humanas da década de 1990, o *Electric Dress* representa um corpo desprovido de qualquer identidade ou conotação relacional; trata-se agora de um corpo funcional apenas dentro de uma modernidade industrial e artificial triunfante.

Na década de 1960, os vestidos monumentais de Magdalena Abakanowicz também passaram a significar algo completamente distinto. Seus Abakans são figuras gigantescas e imponentes, feitas de tecidos compactos e sólidos que se assemelham a vestidos-contêineres e desafiam “qualquer noção de vestimenta como uma categoria discreta”. Com formas que evocam explicitamente a sexualidade feminina, eles se configuram como receptáculos evocativos de conteúdos metafóricos, históricos, autobiográficos e psicológicos (Felshin, 1995a, p. 28; Brenson, 1995). Essas obras parecem concluir definitivamente a metamorfose da arte têxtil em roupa-arte.

Uma breve digressão sobre o habitus como corpo cultural

As características metonímicas também podem ser observadas no conceito de habitus formulado por Pierre Bourdieu. Derivado etimologicamente do latim *habeo*, o termo remete a algo que se possui e, por extensão, indica disposição, comportamento ou atitude. Bourdieu utiliza esse conceito em diversas passagens de sua obra (Bourdieu, 1979; 1990; Bourdieu e Wacquant, 1992, p. 84–105) para descrever o princípio segundo o qual os agentes sociais agem, isto é, o sistema socialmente construído de disposições estruturadas e estruturantes, adquirido por meio da prática e orientado para funções práticas. Em outras palavras, trata-se do social incorporado. Além disso, Bourdieu define o habitus como uma

⁸ Em 2022–23, uma grande exposição intitulada ‘Shocking!’ O Mundo Surrealista de Elsa Schiaparelli foi organizada no *Musée des Arts Décoratifs*, em Paris.

⁹ Uma referência contemporânea ao Vestido Esqueleto é um manequim com cabeça de vidro usando vestido preto que protagonizou a obra *Flow My Tears*, da artista suíça Mai-Thu Perret, exibida na Bienal de Veneza de 2011.

espécie de mola pronta para agir, durável, mas não imutável. Isso permite explicar a constância das disposições, dos gostos e das preferências. Enquanto forma incorporada de socialidade, o *habitus* constitui o corpo cultural dos indivíduos, sua vestimenta cultural, sua cultura móvel e o imaginário — leve ou pesado — que carregam consigo, moldando seu corpo e, do ponto de vista fenomenológico, seu “ser social e cultural no mundo”. O conceito de *habitus* parece preservar a polissemia da roupa tanto como ação de habitar quanto como ação de ser habitado por “algo”, de um modo que pode ser definido como estruturalista¹⁰. De modo semelhante, o verbo “habitar” apresenta múltiplos significados: estar constantemente “dentro” — dentro de si mesmo, de uma casa, de um território, de um país ou de uma nação — e, ao mesmo tempo, ser habitado e contido pelo exterior.

Em um deslocamento de sentidos, o *habitus* — a incorporação cultural do indivíduo — parece substituir o eu físico (Airyung, 2005, p. 6), como sugere de maneira evocativa Virginia Woolf em um trecho de Orlando: “há forte fundamento para a opinião de que são as roupas que nos usam, e não nós que as usamos; [...] elas moldam nossos corações, nossos cérebros e nossas línguas a seu bel-prazer.”¹¹

Roupas e corpos como campos simbólicos de batalha

A desclassificação das linguagens no mundo da arte a partir da década de 1970 produziu uma ampla liberdade de expressão, tanto no uso de materiais quanto de linguagens. Muitas práticas artísticas passaram a revelar as conexões e as simetrias/assimetrias de sentido entre vestimenta, identidade e corpo (Steinberg, 2005). Nesse período, a roupa na arte tornou-se um veículo de retórica cultural, narrando identidades, estereótipos, traumas e feridas, tanto pessoais quanto coletivas (Campitelli, 2005), além de amplificar mensagens psicológicas, sexuais e culturais. Como meio de expressão da identidade (de gênero, de grupo ou étnica), a roupa evidencia o caráter transitório e negociado de sua construção social, bem como seu papel como campo simbólico de disputa.

Exemplos disso podem ser observados nos *body-dresses* utilizados por diversas artistas feministas nas décadas de 1970 e 1980 para denunciar estereótipos de gênero, violência e controle social sobre o corpo feminino.¹²

Um exemplo notável é a instalação-perfomática *Vanitas* (1987), de Jana Sterbak, que apresentava um vestido hiperbólico feito de carne. Em *Flesh Dress for an Albino Anorectic*, a artista performou vestindo uma roupa confeccionada com carne verdadeira. Ao duplicar literalmente a carne do corpo (Valeriani, 2004, p. 208), a obra parece rejeitar o corpo cultural para se reconectar com seu interior “natural”, cru e desromantizado, composto por tecidos, nervos, sangue e gordura. Por meio de uma ação aparentemente naturalista, Sterbak encena

¹⁰ Na definição de Lacan, assemelha-se a ser definido pela linguagem ou, na análise de Lévi-Strauss, pela própria posição na cadeia de parentesco.

¹¹ Conforme citado por Felshin (1995a, p. 20).

¹² Aqui, examinei apenas alguns deles. Para uma ilustração mais abrangente do trabalho da primeira e da segunda gerações de artistas feministas (décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990), consulte Felshin (1995b). As artistas são: Sarah Charlesworth, Maureen Connor, Lesley Dill, Leslie Fry, Kathy Grove, Harmony Hammond, Miriam Schapiro, Mira Schor, Judith Shea, Elise Siegel, Mimi Smith e Yong Soon Min.

e denuncia de modo dramático a feminilidade ocidental como habitus de gênero e como sistema naturalizado de diferenças inscritas em um corpo saturado de cultura¹³.

No âmbito dos estereótipos e das imagens de gênero, a figura da noiva e seus vestidos constituem um tema recorrente na história da arte contemporânea, desde *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–23), de Marcel Duchamp. Juntamente com o ready-made *Bottle Rack* (1914), essas obras ambíguas e esotéricas de Duchamp constituem o ponto de referência para a obra *The Bride Redressed* (1989), de Maureen Connor, na qual um corpo/suporte de escorredor de garrafas é coberto por um véu de noiva branco e impalpável. A respeito da relação entre roupa e identidade, Maureen Connor afirmou:

Suspeito, no entanto, que a relação entre roupa e identidade tenha sido, em certa medida, mal compreendida. Embora as identidades não sejam inatas, tampouco são escolhidas livremente. Com frequência, elas nos são impostas por necessidade ou circunstância, e geralmente cada uma delas carrega consigo exigências vestimentais que limitam estritamente as escolhas de roupa. Neste momento histórico, contudo, temos uma consciência ampliada da roupa, especialmente no que diz respeito à sua capacidade de representar a gama de identidades disponíveis” (Felshin, 1995b, p. 78).

Durante o prolongado período de alerta em torno da AIDS nas décadas de 1980 e 1990, muitos artistas gays e feministas criaram roupas para corpos ausentes. Essas obras/ vestimentas funcionavam como documentos literais da perda ou como verdadeiros *memento mori*. Ao mesmo tempo, constituíam gestos públicos de rejeição às imagens culturalmente impostas ou formas de resistência à transformação em objeto por aqueles que detêm o poder simbólico de construir os olhares culturais (Felshin, 1995a, p. 20).

Um dos exemplos mais conhecidos é *Wedding Gown* (1989), do artista norte-americano Robert Gober: um vestido de noiva vazio, isolado, que se assemelha a uma larva suntuosa e inacabada. Funcionando como símbolo tanto de papéis quanto de desejos e projetos individuais e coletivos, o vestido de noiva vazio também aparece em *Forgotten Dream* (2000), do artista afro-americano David Hammons. Nessa obra, Hammons denuncia as frustrações e os fracassos da inclusão e da integração social na sociedade norte-americana da década de 1990, ainda percebida como terra prometida. Aqui, o vestido de noiva branco emerge de uma tampa de bueiro cinzenta e permanece suspenso no teto.

Na década de 1990, as “vestimentas culturais” passaram a sinalizar identidades irreversivelmente hibridizadas e a denunciar ausências. Tratava-se de histórias e geografias marcadas por guerras, migrações e deslocamentos involuntários de mulheres e homens, assumindo a forma de verdadeiros habitus culturais (Trasforini, 2010). Exemplos disso podem ser observados nas performances e videoperformances da artista bósnia Maja Bajevic e da

¹³ Jana Sterbak também é conhecida pela sua enorme crinolina mecânica controlada remotamente (*Remote Control*, 1989), na qual ela se introduzia para simbolizar a transformação dos corpos das mulheres em objetos submissos na era moderna.

artista búlgara Daniela Kostova, que cortam, costuram ou vestem roupas portadoras de imagens simbólicas de suas origens — como o mapa da antiga Iugoslávia em *Dressed Up* (1999), de Bajevic, e os monumentos de Sófia em *Made in* (2004–05), de Kostova (De Cecco, 2006).

Na série fotográfica *Static Drift* (2001), a artista queniana Ingrid Mwangi — nascida em Nairóbi e residente na Alemanha — mapeia sua genealogia nacional e étnica sobre o próprio corpo, transpondo as fronteiras da Alemanha e da África para si mesma. Quando deslocadas de seus contextos habituais e inscritas em seu corpo, essas fronteiras geográficas evidenciam o peso do nacionalismo, da cor da pele e da identidade étnica, isto é, as relações entre colonizadores e colonizados, e entre opressores e oprimidos.

As roupas-arte contemporâneas oferecem linhas de interpretação múltiplas e multiculturais que se cruzam com categorias como roupas vazias ou preenchidas, roupas tatuadas no corpo¹⁴, roupas que duplicam o corpo e roupas ausentes ou intangíveis.

Entre os exemplos estão *A-Z Fiber Form Uniform* (1998–2008), de Andrea Zittel; os pequenos sapatos contendo fotografias (1998), de Yin Xiuzhen; *Landscape* (1993), de Beverly Semmes; *Hermès' Mistress* (1994–99), de Regina Franck; *V.I.P. (Voile Islamique Parisien)* (2004), de Majida Kattari; *She Said* (2004), da artista norte-americana Donna Rosenthal; *Liebes Kind* (2004), da artista alemã Gudrun Kampl; assim como as vestimentas de corpo inteiro *Mistress* (1994–99), de Regina Franck

Como já foi mencionado, as artistas mulheres parecem intérpretes mais convincentes do que os artistas homens. No catálogo da exposição realizada em Paris em 2005, organizada pela UNESCO e intitulada *Art-Robe: Women Artists at the Nexus of Art and Fashion*¹⁵, uma das curadoras enfatizou:

A roupa é um símbolo complexo e eloquente que personifica quem a veste. Como metonímia do corpo e símbolo da identidade sociocultural, a roupa sempre interessou aos artistas, que frequentemente a utilizam como material, meio e símbolo. Acima de tudo, porém, eles a utilizam como substituto do sujeito 'corpo'. As artistas mulheres, em particular, mantêm uma relação especial com o tecido, a alfaiataria e a moda, demonstrando uma extraordinária capacidade de explorar esse campo. Ao jogar com as diferentes camadas do corpo, elas se expressam sobre temas diversos como identidade, memória, cultura, diferença sexual e, por fim, moda (Airyung, 2000).

A relação entre arte e roupa na arte contemporânea configura-se, assim, como um campo polissêmico e um espaço teórico expandido. Metaforicamente, ela se estende entre dois paradigmas opostos que colocam em questão a relação entre a criação e a experiência da arte e a história individual e coletiva. Refiro-me a eles como os paradigmas do esvaziamento e da privação, por um lado, e do preenchimento e da reparação, por outro.

¹⁴ Veja também a série de fotos de roupas tatuadas intitulada *Chameleon* (2003), da própria Mwangi.

¹⁵ Esta exposição não é a única sobre este tema durante este período. Gostaria de mencionar outras duas: *DressCode: Das Kleid als künstlerisches Symbol*, realizada no *Historisches und Völkerkundemuseum* em St. Gallen, Suíça, em 2006–07, e *Reflecting Fashion: Kunst und Mode seit der Moderne*, que foi realizada no *Mumok* em Viena em 2012.

Christian Boltanski: a destruição e a sobrevivência da experiência

O conceito de “despir” e de “esvaziar as roupas” como forma de privação é exemplarmente encenado na instalação de grande escala *Personnes*, de Christian Boltanski, apresentada no *Grand Palais*, em Paris, em fevereiro de 2010 (Lequeux, 2010). O próprio título constitui um poderoso oxímoro, combinando os sentidos de “ninguém” e “pessoas”. Conhecido por sua releitura radical da memória do Holocausto por meio do uso de objetos, roupas e fotografias de pessoas deportadas e exterminadas nos campos de concentração nazistas, Boltanski reuniu milhares de roupas usadas e as dispôs em pequenos quadrados ordenados sob as vastas abóbadas *Art Nouveau* do *Grand Palais*¹⁶. Ao lado desse conjunto, ergue-se uma alta montanha de roupas, sobre a qual atua um gigantesco braço mecânico cego que, com um ruído surdo e obsessivo, seleciona aleatoriamente peças, ergue-as e as deixa cair novamente em um amontoado. Ao “esvaziar” as roupas de seus antigos proprietários, Boltanski cria uma obra monumental e assombrada, na qual os corpos ausentes surgem como fantasmas, remetendo à definição de fotografia de Roland Barthes: aqui, os objetos, assim como as fotografias, mostram a ausência do sujeito.

A roupa usada fala de alguém que esteve ali, mas que já não está mais. O cheiro e os vincos permanecem, mas não a pessoa [...] Tento sempre utilizar roupas do nosso tempo, para que sejam imediatamente reconhecíveis como coisas de hoje [...].¹⁷

Personnes encena a experiência da privação e da nudez, despojando a roupa de todas as suas funções conotativas. Essas características efêmeras e transitórias são típicas da moda na modernidade, mas não apenas dela. Ao retirar da roupa seu papel de individualização, o artista inverte a ação historicizante da moda, por meio da qual os códigos do vestuário são utilizados para classificar as pessoas segundo classe social, tempo e espaço, materializando a distinção social.

Trata-se de uma obra profundamente antibourdieuiana: *Personnes* redefine os códigos de distinção e de diferenciação de status ao jogar simbolicamente com as dimensões do aplainamento e da verticalidade. Na obra, o achatamento das estruturas e a disposição regimentada das roupas em pequenos quadrados evocam o cancelamento dos sinais identitários e o declínio. A verticalidade da pilha de roupas, sobre a qual o braço mecânico “pesca” aleatoriamente, evoca, por sua vez, a verticalidade do campo visual moderno¹⁸, a negação das hierarquias e o nivelamento aleatório operado pela morte. A obra também remete às responsabilidades históricas subjacentes aos campos de extermínio do século XX.

¹⁶ Usar roupas vazias e descartadas não é um conceito novo na arte contemporânea. Faz parte de uma tendência mais ampla de reutilizar e reaproveitar objetos descartados para dar-lhes nova vida através da arte (Vergine, 2006). Essa tendência pode ser vista em algumas obras da *Arte Povera* do final dos anos 1960, particularmente na peça mais conhecida de Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci* (Vênus dos Trapos), criada em 1967.

¹⁷ Boltanski, citado por Vergine (2006, p. 121).

¹⁸ Para mais informações sobre o debate entre historiadores da arte e críticos em relação ao contraste entre a ‘verticalidade do campo visual da modernidade’ e o ‘informe’, que desafia a primazia da visão ao apresentar de forma horizontal o que está ‘no chão’, consulte Didi-Huberman (2002).

Ao privar radicalmente as roupas de seus significantes (Barthes, 1964), retirando-lhes a capacidade de narrar histórias e produzir sentido histórico, Boltanski parece remeter indiretamente à definição de Walter Benjamin (1980 [1933]) acerca da destruição da experiência. Trata-se do fim do sujeito narrativo, uma destruição que, no entanto, permanece incompleta enquanto a história daquilo que foi destruído continua a sobreviver (Didi-Huberman, 2009).

É justamente nessa lacuna que Boltanski, por meio de sua obra, cria a possibilidade de uma experiência física intensificada: a sensação de frio e de desorientação, bem como o sentimento de estar diante de uma presença feita de ausência.

Um frio cortante cumprimenta o espectador, contrabalançado por uma luz de néon difusa por todo o espaço. Um deserto silencioso de roupas estende-se no chão diante de nós; fileiras de roupas empilhadas se abrem como caminhos para o olhar e para os passos a seguir. Antes vestidas, agora silenciosamente privadas do corpo, elas marcam a passagem de cada visitante. *Personnes* é a instalação mais radical e democrática de Boltanski, colocando o artista e o espectador em um mesmo plano. Ela convida o público a embarcar em uma viagem iniciática, a esquecer a entrada para alcançar o fim e a desmaterialização do corpo, superando o peso gravitacional da roupa [...] (Bonito Oliva, 2010, p. 44–45).

Longe de ser um objeto de contemplação, *Personnes* é uma verdadeira obra aberta: um espaço de travessia e de imersão, no qual o público simultaneamente “habita” a obra e é por ela “habitado”. De fato, o verbo “habitar” revela aqui toda a sua polissemia, designando tanto o estar “dentro” — de si mesmo, de uma casa, de um território, de um país, de uma nação ou de uma obra — quanto o ser contido e habitado pelo exterior. Em um sentido estruturalista, o verbo “habitar” remete à definição bourdieusiana de habitus (Bourdieu, 1979), discutida anteriormente, como um exterior “vestido” que molda e estrutura simultaneamente o interior.

Enquanto a roupa “cheia”, que cobre os corpos, é política — moldada pelas tecnologias modernas dos sistemas de signos e de poder que produzem corpos dóceis na modernidade (Foucault, 1988) —, a roupa vazia parece significar a “vida nua”, isto é, a ausência de suas dimensões política, social e comunicativa. Esse conceito emerge da desumanização da humanidade após Auschwitz (Agamben, 1995). Em *Personnes*, Boltanski explora o paradoxo entre destruição *versus* sobrevivência, enfatizando a noção de sobrevivência por meio da roupa enquanto signo. Quando a vida dos protagonistas parece irremediavelmente comprometida e a forma humana desaparece, o trapo permanece (Didi-Huberman, 2002)¹⁹.

¹⁹ As roupas descartadas remetem ao conceito de “vidas desperdiçadas” de Bauman (2003), representando a humanidade dos refugiados que fugiram da guerra e da pobreza, deixando para trás as roupas que vestiam quando chegaram.

De Louise Bourgeois à arte de reparação: reparar a própria história e a história coletiva

No extremo oposto do paradigma da roupa vazia e despersonalizada de Boltanski encontra-se o trabalho de subjetivação de Louise Bourgeois. Em suas obras têxteis da década de 1990, a artista utilizou roupas e esculturas de tecido para reconstruir, reparar e narrar repetidamente a sua autobiografia. Seu trabalho parece antecipar aquilo que hoje é amplamente definido como Arte de Reparação, uma prática com implicações filosóficas, políticas e culturais que aborda a memória de traumas coletivos — como os causados pelo colonialismo e pelas guerras — e o tema da sobrevivência humana em um planeta dramaticamente ferido.

Louise Bourgeois

Seu ato pioneiro de reparação — remendar esculturas de tecido — pode ser definido como um processo de “rememoração”, no qual a artista atua como narradora de si mesma, traçando e retrazendo o percurso de sua sobrevivência²⁰.

Nesse processo, ela utiliza tecidos e instrumentos de tecelagem e costura, como em suas esculturas em forma de agulha das décadas de 1940 e 1950 — tema que ela revisitou na série *Needle* dos anos 1990. Ela também transformou sua mãe em uma aranha tecelã gigante (as *Spiders* da década de 1990). Por meio dessas obras, Louise Bourgeois evoca a presença materna, representando-a como uma figura solitária, ameaçadora e, ao mesmo tempo, protetora, à semelhança do arquétipo da aranha que tece, produz e repara redes de relações (Legrand, 2008).

Assim, arte e vida parecem ser tecidas a partir do “fio do pensamento” que sustenta a filosofia da aranha (Rigotti, 2002, p. 47–58). A agulha é um instrumento de cuidado (Steinberg, 2005) e pode ser utilizada para construir uma mitologia pessoal por meio da incessante re-narração de seu *roman de famille*, com seu enredo interno continuamente revisitado. “Chamo-me Louise Joséphine Bourgeois. Nasci em 25 de dezembro de 1911, em Paris. Todo o meu trabalho [...] todos os meus temas encontram sua fonte na minha infância” (Boutouille, 2008, p. 14).

Da década de 1990 aos anos 2000, Bourgeois esculpiu corpos como se fossem tecidos, criando figuras e roupas com uma construção primordial, na qual tecido e corpo se confundem: corpos nus vestidos com uma pele de tecido sulcada por costuras como cicatrizes.

Nesses híbridos de tecido — roupas, manequins e esculturas (Coignard, 2008, p. 27) —, o processo de costura assume a forma de um contínuo “faço-desfaço-refaço”, no qual a roupa funciona como a ego-pele do receptáculo, conforme definido por Anzieu (1985). Ao explorar materiais que vão do tecido ao ferro e ao mármore, Louise Bourgeois inscreve o par vestido-nu em um quadro antropológico de oposições primárias e binárias. Essas obras assumem a forma de corpos e objetos — como esculturas compostas por novelos

²⁰ Novamente segundo Didi-Huberman (2009), que retoma esse tema a partir de Benjamin, a impressão pela qual o narrador deixa sua marca é a memória épica, cuja transformação dá origem aos processos de rememoração nos romances modernos.

de lã, carretéis, fios e roupas suspensas — e são apresentadas como instrumentos de desconstrução tanto de sua arte quanto de sua biografia. As vestimentas acolhoadas aparecem em posições dolorosas e encerradas em vitrines, como memórias. Há também conjuntos de roupas usadas, outrora vestidas pela própria artista, agora confinadas em células, apoiadas em cadeiras ou penduradas em cabides e pregadores. Em sua nova configuração, elas testemunham um diário pessoal inacabado (Vettese, 1997, p. 36). Em suma, suas roupas são suas memórias. Como a própria artista afirmou a propósito de *Cell 1* (1991): “Eu preciso das minhas memórias. Elas são meus documentos” (Coen, 2004, p. 58).²¹

Esses documentos funcionam como instrumentos de uma tecnologia cotidiana e “baixa” do eu e do processo de subjetivação (Foucault, 1988), mas também expõem, desmontam e interrogam continuamente o próprio processo de criação artística.

Arte de Reparação

No contexto contemporâneo da Arte de Reparação, entendida como uma forma de “costura” política e coletiva, emergem, na realidade, duas abordagens distintas²²: a crítica pós-colonial associada à resistência e à resiliência, e a denúncia ecológica voltada à sobrevivência do planeta e da própria humanidade. O principal expoente da primeira é o artista franco-argelino Kader Attia, enquanto uma representante significativa da segunda é a artista inglesa Lucy Orta.

A pesquisa de Attia sobre a história europeia do século XX inicia-se com a descoberta de fotografias perturbadoras de rostos de soldados feridos na Primeira Guerra Mundial, cirurgicamente “reparados” por meio de técnicas experimentais, e prossegue com uma reflexão sobre a hibridização pós-colonial (Attia, 2017; 2019; Jones, 2016)²³. Assim como os rostos feridos e reparados são rostos “novos”, a história pós-colonial, precisamente por ser híbrida e não necessariamente reconciliada, configura-se como uma história “nova”.

A “recuperação” operada por Attia envolve artefatos “pós-coloniais” restaurados e incorporados a um novo tipo de arquivo/museu, criando uma nova memória e uma nova existência híbrida. Segundo o artista, a hibridização e a reutilização cultural constituem uma forma de existência reparada e não vitimizada — uma reapropriação que remete à definição de antropofagia de Oswald de Andrade: os ocupados, dominados e colonizados absorvem — comem e digerem — os símbolos da cultura dominante, produzindo algo novo nesse processo (Attia-Vanier, 2020).

²¹ A tecelagem era o negócio da família Bourgeois, que possuía uma pequena empresa especializada em restauro de tapeçarias perto de Paris, onde sua mãe era tecelã e onde a pequena Louise também trabalhava nas tapeçarias.

²² A arte de reparar objetos quebrados encontra sua expressão mais refinada na filosofia japonesa do *Kintsugi*: não esconder as partes quebradas, mas mostrá-las e destacá-las para enfatizar a beleza da imperfeição e dar aos objetos a chance de uma segunda vida. Muitos artistas contemporâneos fazem do reparo de objetos (e da roupa em particular) um ato político de consumo ético e sustentável. Veja, por exemplo: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/aug/22/back-for-good-the-fine-art-of-repairing-broken-things> (Visitado em julho de 2025).

²³ Veja também a entrevista com o artista por ocasião da exposição de 2017 *Reflecting Memory* na Galleria Continua, em San Gimignano: <https://www.galleriacontinua.com/artists/kader-attia-7/videos> (Acessado em agosto de 2025).

Inspirada por sua formação como designer têxtil, a artista inglesa Lucy Orta²⁴ — em parceria com Jorge Orta — cria arquiteturas corporais resilientes por meio de tecidos técnicos destinados a vestimentas “apocalípticas”. Essas construções coletivas assumem a forma de performances em grande escala que exploram temas como exclusão social, migração forçada, direitos humanos e desenvolvimento sustentável (De Cecco; Romano, 2002, p. 325–330; Belen, 2022). Nessas performances provocativas, encenadas em diversos eventos políticos internacionais, os indivíduos são frequentemente conectados uns aos outros por meio de suas roupas reconstruídas.

Conclusões

O esvaziamento abstrato dos corpos, no qual apenas as roupas permanecem, e — em sentido inverso — o preenchimento de corpos construídos com subjetividade parecem definir os polos analíticos da roupa-arte contemporânea. Embora as obras recorram a instrumentos diversos e alcancem resultados distintos, todas parecem mobilizar um processo baseado na memória²⁵.

Enquanto Boltanski utiliza seus “trapos” para recorrer à memória coletiva do século XX como um vasto arquivo a partir do qual reflete sobre o presente, Louise Bourgeois transforma seu passado pessoal e familiar em um *ready-made* experiencial (Bourriaud, 2002), por meio do qual constrói um novo corpo “vestido”. A pesquisa contemporânea em *Repairing Art* revela que remendar e reparar corpos, objetos e narrativas constitui um poderoso conector semântico da memória. O próprio ato de “costurar” e recosturar — literal ou metaforicamente — coloca em movimento o fio da narração, tecendo vínculos e construindo redes de fios, nós e vazios (Rigotti, 2002).

Concluo com a obra da artista coreana Kim Sooja²⁶, que reencena sua memória cultural por meio dos tecidos, tratando o próprio corpo como uma espécie de tecido imaterial através do qual pode “costurar” e “tecer” relações e conexões (Nakamura, 2000).

Em seus primeiros trabalhos, ela utilizou os *Bottari* — colchas tradicionais coreanas impregnadas de memórias, histórias e dores, mas também da força das mulheres. Juntamente com outros tecidos e roupas, esses objetos tornaram-se substitutos do corpo e testemunhas de sua ausência. Posteriormente, sua pesquisa tornou-se cada vez mais imaterial e mental, transformando-se em um instrumento de costura de conexões. Na série de videoperformances *The Needle Woman* (1999–2001; 2005), realizada em grandes cidades

²⁴ Consulte o site dos artistas: <https://www.studio-orta.com/en/artworks>.

²⁵ A narração artística, como memória literalmente impressa na roupa/no corpo, oferece exemplos de uma intensidade quase literal. A memória da participação na Guerra do Vietnã foi transformada pelo artista americano Kim Jones em uniformes militares usados pelo próprio artista na performance dos anos 1970 *Mudman*: uniformes como telas branqueadas sobre as quais reescrevem o trauma, refazendo os mapas das aldeias vietnamitas destruídas. Outra sobreposição literal da biografia sobre a roupa é a da artista francesa Annette Messager em sua *Histoire des robes* (1991), na qual ela expõe algumas de suas roupas do passado, dispostas em estruturas abertas como caixões, cobertas com fotos tiradas de seu álbum pessoal.

²⁶ Veja o site da artista: <http://www.kimsooja.com/> (visitado em setembro de 2025).

contemporâneas como Tóquio, Xangai, Cidade do México, Londres, Délhi, Nova York, Cairo e Lagos, a artista permanece imóvel, filmada de costas, em intensa concentração *zen*, cercada por multidões em movimento.

Nesse contexto, sua obra atualiza a definição de Michel de Certeau (1980) do “cotidiano performativo” como produtor de sentido²⁷: até mesmo a costura parece funcionar como uma linguagem.

Como muitas outras formas de arte contemporânea, a roupa-arte dos anos 1990 e início dos anos 2000, bem como sua evolução pós-colonial na *Repairing Art*, produzem novos significados e novas formas de consciência. São percursos e práticas que atravessam fronteiras e produzem espaços contraditórios e inquietos de identidades individuais e coletivas. Acima de tudo, constituem testemunhos de culturas irreversivelmente hibridizadas.

References

AGAMBEN, G. **Homo sacer**. Il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Einaudi, 1995.

AIRYUNG, K. Art-robe: habits des pensées. In: **Art-Robe**: Women artists at the nexus of art and fashion. Exhibition organised by Unesco, 2005. Catalogue on <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001388/138861M.pdf> (site visited in September 2025).

ANZIEU, D. **Le Moi-peau**. Paris : Bordas, 1985.

ATTIA, KADER. **Reflecting Memory**. (interview) in <https://www.galleriacontinua.com/artists/kader-attia-7/videos>, 2017. (Visited in September 2025).

ATTIA, KADER. **The Museum of Emotion**. Catalogue of Exhibition curated by Ralph Rugoff. Hayward Gallery, London: Hayward Gallery Publishing, 2019.

ATTIA, K.; VANIER, A. Symptômes du politique: les recyclages de la colonisation. **Figures de la Psychoanalyse** n. 40, 2. 2020. p. 159-169. on line <https://shs.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2020-2-page-159?lang=fr> (Visited in September 2025).

BARTHES, R. **Éléments de sémiologie**. Paris: Editions du Seuil, 1964.

BAUDOT, F., Elsa Schiapparelli toujours vivante. **Elle**, Paris: Musée de la Mode et du Textile, 2004.

BAUMAN, Z., **Wasted Lives**: Modernity and its Outcasts. Cambridge: Polity, 2003.

BAUMANBECKER, H.S. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

²⁷De Certeau (1980) inclui entre as práticas de performance cotidianas o caminhar, que cria espaços; a leitura, que cria textos; e o narrar, que cria direcionamentos de sentidos nas histórias.

BELEN, V., Lucy Orta. Activismo Artístico en clave textile. **NEO2**, Mar/Abril 2022, n. 178 (PDF scaricabile dal sito dell'artista <https://www.studio-orta.com/en/bibliography> (Visited in September 2025))

BENJAMIN W. Esperienza e Povertà. In: RELLA, F. (ed.), **Critica e storia**. Venezia: Cluva, 1980 (orig. ed. 1933).

BENJAMIN, W.; TIEDEMAN, R. (ed). **Das Passagen-Werk**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

BENTIVOGLIO, M.; ZOCCOLI, F. Women Artists of Italian Futurism. **Almost Lost History**. New York: Midmarch Arts Press, 1997.

BONITO OLIVA, A. Christian Boltanski. Monumenti di vestiti. A Parigi l'Expo del dolore universale. In: **La Repubblica**, 13 febbraio, 2010.

BOURRIAUD, N. Post Production. **La culture comme scénario**: comment l'art reprogramme le monde contemporain. Dijon : Les Presses du Réel, 2002.

BOUTOULLE, M., Roman de famille. In : Louise Bourgeois. Paris : Centre Pompidou, **Hors-series de Connaissance des Arts**, 2008, p. 14-23.

BOURDIEU, P. **La distinction**. Critique social du jugement . Paris : Minuit, 1979.

BOURDIEU, P. La domination masculine. **Sciences Sociales**, n. 84 , 1990, p.3-31.

BOURDIEU, P. ; WACQUANT, L.J.D. **Risposte**. Per un'antropologia riflessiva. Torino: Bollati Boringhieri, 1992.

BRAUN, E. Futurist Fashion: Three Manifestoes. **Art Journal**. Vol. 54, n.1, 1995, p. 34-41.

BRENSON, M. Magdalena Abakanowicz's "Abakans". **Art Journal**. Vol. 54, n.1, 1995, p. 56-61.

BUCKBERROUGH, S. Delaunay Design: Aesthetics, Immigration, and the New Woman. **Art Journal**. vol. 54, n.1, 1995, p. 47-51.

CAMPITELLI, M. Corpo, moda, mente. In: CAMPITELLI M. (ed.) Corpo, moda, mente. **Natura naturans 10**, Exhibition Catalogue, Trieste: Juliet Editrice, 2005, p. 8-13.

COEN, V. Louise Bourgeois (o della giovinezza perenne). In: Andata e Ritorno. **Artiste contemporanee fra Europa e America**, Catalogue of Exhibition, Ferrara: XI Biennale Donna, 2004, p. 53-71.

COIGNARD, J. Etre Sculpteur. *In* : Louise Bourgeois, Paris : Centre Pompidou, **Hors-series de Connaissance des Arts**, 2008, p. 24-31.

CRANE, D. L'abito fa la donna. Stiliste, stilisti e cambiamenti sociali. *In*: TRASFORINI M.A (Ed.), **Arte a parte**. Donne artiste fra margini e centro. Milano: FrancoAngeli, 2000, p. 101-115.

DE CECCO,E.; ROMANO,G. **Contemporanee**. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi. Milano: Posmediabooks, 2002

DE CECCO, E. (Ed.), **Passaggi a Sud – Est. Sguardi di artiste fra storie, memorie, attraversamenti**. Catalogue of Exhibition, Ferrara: XII Biennale Donna, 2006.

DE CERTEAU, M. , **L'invention du quotidien**. Arts de faire, Paris: Gallimard, 1980.

DIDI-HUBERMAN, G. **Survivance des lucioles**. Paris: Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa Moderna**. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.

FELSHIN, N. Clothing as Subject. **Art Journal**, vol. 54, n.1, 1995a, p. 20-29.

FELSHIN, N. Women's Work: A Lineage, 1966-94. **Art Journal**, vol. 54, n.1, 1995b, p.71-87.

FOUCAULT, M., **Tecnologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault**. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988 .

HENRY, A., **Metonimia e Metafora**. Torino: Einaudi, 1975 (orig.ed. 1971).
JONES, D.H, From Commonplace to Common Ground: Facial Injury in Kader Attia's Continuum of Repair, **Journal of War and Culture Studies**, 2016 (ORE-Open Research Exeter) https://www.academia.edu/113231068/From_Commonplace_to_Common_Ground_Facial_Injury_in_Kader_AttiasContinuum_of_Repair (visited in September 2025).

LEGRAND, F, Naissance et renaissance de Louise Bourgeois. *In* : Louise Bourgeois. Paris : Centre Pompidou, **Hors-series de Connaissance des Arts**, 2008, p. 4-12.

LEQUEUX, E., Bienvenue dans le cercle de l'Enfer. *In* : **Christian Boltanski, Monumenta 10/ Grand Palais**. Paris : Beaux Arts ed., 2010, p. 7-9.

MACRI', T., **Il corpo postorganico**. Sconfinamenti della performance. Milano: Costa&Nolan, 1996.

MURARO, L., **Maglia o uncinetto**. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia. Milano: Feltrinelli, 1981.

NAKAMURA, K., **Kim Sooja's A Needle Woman**. In: <http://www.kimsooja.com/texts/kim-sooja-s-a-needle-woman>, 2000 (Visited in September 2025).

PANELLA, L. Colore contrasto, movimento: gli abiti simultanei di Sonia Delaunay. In: CAMPITELLI M. (Ed.), **Corpo, moda, mente**. Natura naturans 10. Catalogue of Exhibition, Trieste: Juliet Editrice, 2005, p. 30-31.

PAGE', S. e PARENT, B. Entretien avec Louise Bourgeois. In : BOURGEOIS, Louise. **Sculptures, environnements, dessins 1938-1995**, Catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (giugno-ottobre 1995), p.15-19, 1995.

PANSERA, A. (Ed.), **Dal merletto alla motocicletta**. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento. Catalogue of Exhibition, Ferrara: X Biennale Donna, 2002.

PARKER, R.; POLLOCK, G. **Old Mistresses**. New York: Pantheon Books, 1981.

RIGOTTI, F. **Il Filo del pensiero**. Tessere, scrivere, pensare. Bologna: Il Mulino, 2002.

STEINBERG, C. Introduction. In: **Art-Robe: Women artists at the nexus of art and fashion**, Catalogue of Exhibition, 2005, p. 5. In: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001388/138861M.pdf>

TRASFORINI M.A. **Nel segno delle artiste**. Donne, professioni d'arte e modernità. Bologna: Il Mulino, 2007.

TRASFORINI M.A., Tagli d'habitus. Corpi culturali, linguaggi tessili e arte metonimica. In: MORA E. (Ed.), **Geografie della moda**. Milano: FrancoAngeli, 2010, p. 37-47.

TRASFORINI M.A., Abiti smodati. Dall'arte tessile alla clothes-art. In : PEDRONI, M.; VOLONTE' P. (Eds) **Moda e Arte**. Milano: FrancoAngeli, 2012, p. 171-186.

VALERIANI, L., **Dentro la trasfigurazione**. Il dispositivo dell'arte nella cibercultura. Roma: Meltemi, 2004.

VERGINE, L., **Quando i rifiuti diventano arte**. Trash, rubbish, mongo. Milano: Skira, 2006.

VETTESE, A., Fare lo scultore per distruggere il passato. **Il sole-24 ore**, 18 may 1997.

ZOCCOLI, F. The Applied Arts and Photography. In: BENTIVOGLIO M.; Zoccoli F., (Eds.) **Women Artists of Italian Futurism. Almost Lost History**. New York: Midmarch Arts Press, 1997, p. 139-162.

Revisor: Henrique Grimaldi Figueredo. Doutor em Sociologia (UNICAMP). E-mail: henriquegrimaldi.figueredo@ufjf.br.

Os tecidos de Olly e alguns vestígios da urdidura na tecelagem do mundo

Olly's fabrics and some traces of the warp in the weaving of the world

Patricia Reinheimer¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4779-244X>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.1980>

[resumo] A ideia de “mapas culturais” de Stuart Hall supõe que habitamos uma cultura dentro da qual compartilhamos alguma quantidade de informação e conhecimento, ainda que o pertencimento a comunidades e grupos seja complexo e multiplamente constituído. Certos mapas culturais que envolvem julgamentos, sobre práticas e produtos conferem e/ou negam valores a produtores, consumidores e proprietários. A produção de Olly nos oferece um mapa cultural das malhas que constituíram valores relativos a roupa, ao design e à arte no início da segunda metade do século XX. Nesse sentido, faço uma abordagem contextual, procurando compreender os significados simbólicos e culturais dos tecidos e roupas produzidos pela artista a partir principalmente da documentação por ela acumulada e por mim organizada entre os anos de 2013 e 2018. Para tanto, a produção dos tecidos e roupas não é tomada como separada das formas de apreensão e locais de consumo.

[palavras-chave] Artesanato. Moda. Arte. Design.

¹ Professora de Antropologia Social da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional. E-mail: patriciareinheimer2007@gmail.com Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8609934417466702>

[abstract] Stuart Hall's idea of "cultural maps" assumes that we inhabit a culture within which we share some amount of information and knowledge, even though belonging to communities and groups is complex and multifaceted. Certain cultural maps involving judgments about practices and products confer and/or deny value to producers, consumers, and owners. Olly's production offers us a cultural map of the networks that constituted values related to clothing, design, and art in the early second half of the 20th century. In this sense, I take a contextual approach, seeking to understand the symbolic and cultural meanings of the fabrics and clothes produced by the artist, based mainly on the documentation she accumulated and I organized between 2013 and 2018. To this end, the production of fabrics and clothes is not taken as separate from the forms of apprehension and places of consumption.

[keywords] **Crafts. Fashion. Art. Design.**

Recebido em: 05-08-2025.

Aprovado: 01-11-2025.

Introdução

Num apartamento amplo, com uma grande janela, por onde entram a luz e a brisa do mar, caminha Werner, um homem relativamente baixo e redondo, que aprecia comida, música clássica e ironizar a vida. O canto dos pássaros se mistura aos sons que atravessam as paredes e a porta da cozinha. Salivando, curioso, mas sem muita esperança, ele abre a porta e pergunta: é comida ou papel?

De dentro da cozinha, entre enormes painéis ao fogo, o liquidificador denunciando uso recente e uma infinidade de ferramentas que tornam confusa a função daquele cômodo, a voz de Olly ecoa em resposta: é papel. O último investimento no campo da criação artística levou-a a tecer todo tipo de fibras em folhas de papel: plantas, algodão, palmito duro demais para os dentes e até chapéus velhos.

Em certa medida, essa história me alcançou quando fui ao Canadá, em 2010. Lá, recebi o e-mail de um casal de amigos de Olly e Werner que gostariam que o filho conhecesse o apartamento de Ipanema, no Rio de Janeiro, que os tinha hospedado quando de sua lua de mel, na década de 1970. Ao informar que me encontrava em Toronto, coincidentemente, onde morava o casal, fui convidada para jantar em sua casa. Nos arredores da cidade, eles viviam em um espaço aconchegante, construído e decorado com muita madeira e cheio de objetos de arte. Após muitas histórias, Betty White (1944-)² me presenteou com uma caixa onde guardava toda a correspondência que tinha trocado com o casal alemão até a morte de cada um, Olly em 1986 e Werner em 1992.

Embora as cartas não tenham sido feitas com as fibras processadas pelo liquidificador da artista, os rastros de tinta pareciam conformar uma continuidade das mãos, braços, corações, olhos e vozes da artista e seu marido. Conseguia ler seus sotaques ao longo

² <https://www.modernism.ro/2015/02/09/betty-white-teodoraart-gallery-toronto-canada/>,
<https://www.marionvoysey.com/my-betty-white/>

das linhas – o “português em alemão” de Werner (que parecia sempre usar seu idioma, em qualquer língua) e o português com o sotaque suavizado na aparente “imperfeição” de Olly; ouvir o sarcasmo de Werner dizendo que, mesmo após cinco anos, a maioria de suas correspondências ainda eram para Olly (sendo a última uma carta contendo o pedido de que ela produzisse uma nuvem com enormes novelos de lã enviados juntos com a carta); escutar o estímulo afável de Olly em relação ao trabalho artístico da amiga e perceber o interesse inextinguível de Werner pela política de um mundo em desalinho em pleno debate sobre a perestroika e a queda do muro de Berlim.

Mas se as cartas me foram confiadas naquele acaso – em que uma consulta para que o filho de um casal amigo conhecesse a moradia de Olly e Werner no Rio me levou a conhecer a residência de Betty e Stephen {2010-} em Toronto –, foi somente com o início da pesquisa³ sobre o casal alemão, em 2014, que me dediquei a ler seu conteúdo de maneira minuciosa.

No segundo ano de organização do acervo, visitei Heidelberg para entrevistar Mela {2014-}, uma amiga do casal que, após ter vivido no Brasil durante algumas décadas, voltara para sua cidade natal. Depois de algumas horas de conversa, ela me levou a um dos cômodos de seu apartamento e mostrou uma tela na parede constituída por uma bricolage de diversas folhas de papéis, acrescentando: “depois da morte de sua avó, apresentei Werner à mãe de uma amiga, que também era artista. Algum tempo após a morte de Werner, a mãe dessa amiga me deu esse quadro dizendo que os papeis tinham sido produzidos por Olly, a ela entregues por seu viúvo”.

Olly escolheu a pintura em tecido e, depois, a tecelagem a partir do final da década de 1950 em substituição à cerâmica, praticada como expressão criativa na década anterior. Se, em seu último investimento, a trama de fibras a levava à produção de papéis nas décadas anteriores, 1960 e 1970, as fibras entravam também na produção de tecidos para a confecção de roupas, acessórios e objetos decorativos. Imigrante alemã, Olga Helene Blank que chegou ao Brasil na década de 1930, escolheu o pseudônimo Olly e o sobrenome do marido, Reinheimer, com o qual ganhou reconhecimento artístico. Na década de 1960, com seus panos de algodão e lã pintados e bordados, e com roupas inteiramente tecidas em seu tear caseiro na década de 1970.

Antes dela, outras mulheres tiveram papel fundamental na constituição do que viria, na década de 1990, a ser institucionalizado como design de moda. A pesquisadora Ana Paula Simioni (2007) analisa Regina Gomide Graz e a negociação de sua posição empreendida no circuito modernista ocorrido nas décadas anteriores, 1920 a 1940, a partir de fronteiras que definiam o que era arte e o que era artesanato. As personagens estudadas por Ana Júlia Melo Almeida (2022), Fayga Ostrower [1920-2001], Irene Ruchti [1931-2020], Klara Hartoch [1901-?], Luisa Sambonet [1921-2010], Marta Erps-Breuer [1902-1977], além de Olly Reinheimer [1914-1986] foram apresentadas como tendo constituído as bases para o ensino do design profissional a partir de museus em São Paulo e Rio de Janeiro. E, na década de 1980, Rita Cáurio apresentou nomes como Marlene Trindade [1932-2018], Arlinda Volpato [1946-], Sonia Malta [1943-2018], Maria Thereza Camargo [1928-2014], entre outras, na tentativa de construir uma “evolução” da tapeçaria/tecelagem brasileira a partir de seu

³ Com apoio da Faperj, Capes e CNPq.

vínculo com a Europa, por um lado, e com supostas origens pré-históricas como as pinturas rupestres e indígenas, por outro.

De diversas formas, o valor do tecido, da tecelagem (Weiner, 1992) e da participação das mulheres no mundo da produção artística vem sendo recuperado. As pesquisas e pesquisadoras buscam mostrar o valor do pano (Stallybrass & Jones, 2000) na legitimação de uma forma de produção hierarquizada como feminina, principalmente, a partir das escolas de design do início do século XX, na institucionalização do design e no estabelecimento de economias de trocas em redes tão distintas como intelectuais, de amizades e familiares.

Em uma publicação anterior (Reinheimer, 2023), recuperei a trajetória de Olly para compreender seu papel na institucionalização da moda como parte do design no Brasil e o papel do tecido na economia das trocas observadas a partir do arquivo mencionado acima, denominado Olly e Werner Reinheimer (1912-1992). Aqui, me interessa pensar o papel das coisas – cidades, artefatos arqueológicos, objetos artísticos, artefatos indígenas, vestuários, comidas, exposições – na constituição de estilos de vida que conformaram o contexto no qual as roupas são um dos elementos constitutivos.

Arte, vestimentas, design de roupas ou moda

As vestimentas, seus usos e produção têm despertado renovado interesse de diversas disciplinas desde o final do século XX. No século XIX, diversos autores utilizaram a moda como metáfora para pensar as dinâmicas sociais. Foi o caso de Adam Smith, Herbert Spencer, Walter Benjamin, Emile Durkheim, Georg Simmel e Gabriel Tarde, em geral tratando de imitação e distinção, mudança e continuidade a partir do fenômeno no Ocidente (Silvano, 2021).

Na antropologia, desde muito cedo o vestir foi tema de interesse como forma de observação das construções e manutenções dos lugares sociais ocupados pelas pessoas e/ou técnicas do corpo e da cultura material, ainda que sempre de forma marginal aos temas considerados centrais em relação às sociedades não industrializadas. Foi somente a partir dos anos 1980, com a volta da atenção aos objetos e coisas enquanto constituintes de coletividades das quais os seres humanos eram somente mais uma espécie em interação, que as vestimentas passaram a ser tomadas com interesse pelos antropólogos, interessados em pesquisar as relevâncias que possuem também nas suas próprias sociedades⁴. A atenção ao corpo foi em parte responsável pelo olhar lançado para as roupas como parte do processo de construção de identidades, graças aos novos paradigmas que observaram a agência, a prática e a performance na formação de uma cultura em processo e também a quadros conceituais consistentes em torno da própria noção de identidade. Stuart Hall, Paul Gilroy, Marc Augé e Homi Bhabha são alguns dos importantes autores nesse debate.

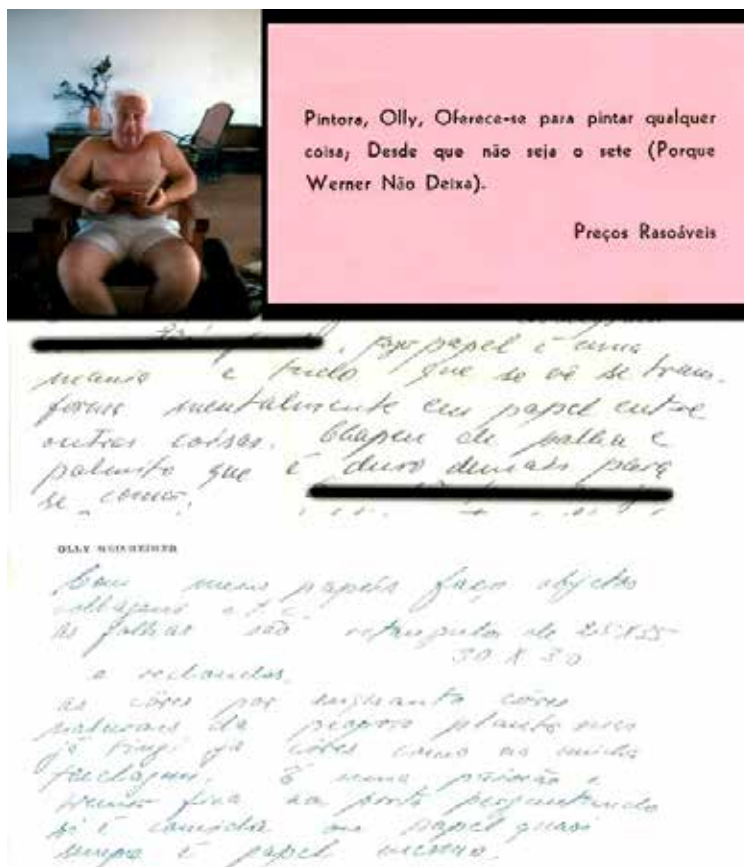
As vestimentas podem ser localizadas no limiar de diversas dualidades sociais: entre arte e artefato, mercadoria e objeto, indústria e artesanato, design e arte, ritual e performance. Examinando esses deslizamentos a partir da personagem Olly Reinheimer, cuja trajetória está intimamente ligada à de seu marido, Werner Reinheimer (Figura 1). Ao contrário dos grandes feitos masculinos, apresentados em sua maioria como individuais, as trajetórias femininas carregam consigo a marca das alianças, afetos, amores, compartilhando suas artimanhas com redes de apoio que constroem o mundo como malhas (Ingold, 2015). Para

⁴ Turner, 1980; Cohn, 1996; Miller, 2008 são alguns exemplos.

realizar o proposto, mobilizo a ideia de “mapas culturais” de Stuart Hall (2003), que supõe habitar uma cultura dentro da qual compartilhamos alguma quantidade de informação e conhecimento, ainda que o pertencimento a comunidades e grupos seja complexo e multiplemente constituído. Certos mapas culturais que envolvem julgamentos sobre práticas e produtos conferem ou negam valores a produtores, consumidores e proprietários. Argumento que a produção de Olly nos oferece um mapa cultural das redes que constituíram valores relativos à roupa, ao design e à arte no início da segunda metade do século XX. Nesse sentido, faço uma abordagem contextual procurando compreender os significados simbólicos e culturais das roupas produzidas pela artista a partir principalmente da documentação por ela acumulada e por mim organizada entre os anos de 2013 e 2018. Para tanto, a produção dos tecidos e roupas não é tomada como separada das formas e locais de consumo.

Adoto o termo vestuário para contemplar tanto os panos pintados, tecidos e costurados como roupas, quanto esses mesmos panos transformados em objetos de decoração (almofadas, quadros e outros), além de também inserir os acessórios feitos com tecelagens, fios e fibras (colares, chapéus, chales, cintos, etc.). Reconstituo brevemente a trajetória da artista de forma a tornar visível a malha na qual estava enredada, constituída tanto de pessoas como de instituições, ideias, coisas e valores.

FIGURA 1 - PRIMEIRO VEMOS WERNER, AO LADO, O ANÚNCIO DE OLLY ONDE PERCEBEMOS A PARCERIA ENTRE O CASAL E ABAIXO, TRECHOS DE CORRESPONDÊNCIA DE OLLY PARA BETTY WHITE ONDE MENCIONA SUA PRODUÇÃO DE PAPEL E O QUESTIONAMENTO DE WERNER SOBRE SER COMIDA



Fonte: Acervo da autora.

Entre arte e artefato: a produção feminina de cerâmica e objetos em suporte têxtil

A partir de entrevistas, foi possível remontar a trajetória artística de Olly ao início da década de 1950⁵. A poetisa e musicista Geni Marcondes [1916-2011] mencionou sua participação em uma escola de arte junto com Olly e Maria Teresa Vieira [1932-1998]⁶. Maria Teresa ensinava pintura e desenho, Geny, música e Olly, cerâmica. Em 1952 e 1953, Olly participou do II e III Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com a conquista do prêmio aquisição no último. Conhecermos os investimentos anteriores às suas primeiras exposições individuais é importante para mostrar como no universo artístico, e não só nele, há um investimento na construção de redes tão ou mais importante do que a “qualidade” do trabalho de criação.

Ainda que a artista tenha sido aclamada pela cerâmica produzida, foi a partir da década seguinte, com sua produção em tecidos, que Olly se colocou resolutamente no limiar entre arte e artesanato, objeto e mercadoria. A única peça de cerâmica de sua produção que sobreviveu ao tempo foi, alegadamente, aquela premiada em 1953. Como não há registros da peça, contei somente com o depoimento do filho de Olly sobre ter sido essa a que recebeu o prêmio. Mesmo sabendo como a memória é reconstituída a partir de referências que não têm necessariamente vínculo com o evento rememorado, a única peça de cerâmica mantida entre as coisas da artista foi uma escultura estritamente decorativa e não um objeto utilitário (ver imagem nesse artigo). Disso deduzi que o trabalho feito por ela em cerâmica poderia ter um caráter menos prático e mais estético.

Tanto a cerâmica como o tecido são matérias primas cujo manuseio gera produtos que podem ser classificados como artesanais, utilitários e comerciais ou artísticos e estéticos. Se a noção de comercial aponta, principalmente, para a ideia de produção em série, as noções de artesanal e utilitário são quase uma oposição direta a artístico e estético. Segundo Alvim (1983), por oposição à mercadoria, o artesanato supõe um trabalho individualizado a partir do qual é possível criar/produzir objetos singulares, amparados em conhecimentos e capacidades produtivas. Assim, as qualificações próprias ao artesanato garantem ao trabalhador artesanal a manutenção de sua individualidade no processo produtivo. Por outro lado, quando se trata de diferenciar arte e artesanato, o artesanato é a dimensão considerada tradicional, vinculada ao passado e ao atraso. Ana Paula Simioni (2010) aponta para o papel do universo artístico na nomeação e definição do que é ou não arte como o ápice de um processo de libertação de classificações menores como produção manual ou artesanal. Nesse mesmo trabalho, a socióloga trata de obras de arte realizadas em suporte têxtil.

No caso do trabalho de Olly, a transição para o tecido coloca seu trabalho em um limiar entre os valores do campo artístico, representado então pela pintura em tecido, e a esfera do artesanato ou da mercadoria, representada pela produção de roupas. Entretanto, seu trabalho foi classificado por curadores, columnistas de arte e artistas como “arte para vestir”, “roupas para pendurar na parede” e “design de roupas em diferentes situações”, ao longo da década de 1960 (Figura 2).

⁵ Essa última pesquisa começou no final de 2013. As pessoas que conheceram o casal e ainda vivem hoje participaram apenas dos últimos anos de vida dos dois. Todos que compartilharam experiências das décadas iniciais no Brasil já se foram.

⁶ Em comunicação pessoal com a autora.

FIGURA 2 – ACESSÓRIO FEITOS EM TECELAGEM.



Fonte: Acervo da autora.

A primeira exposição individual da artista aconteceu na Galeria Contemporânea, em 1958, localizada na loja de móveis e decorações Mobília Contemporânea, do designer inglês Norman Westwater [1924-2005]. A expografia adotada acompanhou uma estratégia comum da época, a saber, a exposição de móveis mostrando um estilo de decoração composto com trabalhos de artistas vivos (Bueno, 2005). Niomar Muniz Sodré [1916-2003], então diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, convidou-a para fazer uma exposição no museu depois de ver sua produção nessa primeira individual. No ano seguinte, Olly faria sua primeira exposição nessa instituição carioca e, dali, mostraria os trabalhos apresentados em sua primeira exposição no MAM, e outros, no Museu de Arte Moderna da Bahia e de Belo Horizonte, nos anos seguintes.

Do final da Segunda Guerra mundial até 1960, quando Mario Pedrosa assumiu a direção do MAM, testemunhou-se no Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente, a disputa entre a representação figurativa e a abstração como forma de redefinição do que era considerado arte e de quem era considerado artista. A instituição e o crítico foram centrais para esse embate (Reinheimer, 2013). Voltando a essas primeiras exposições de Olly, a presença de personagens importantes do circuito cultural da época, como Burle Marx [1909-1994], João Cabral de Melo Neto [1920-1999] e o próprio Mário Pedrosa, visitando ou comentando as peças exibidas dão indícios da localização da produção de Olly no circuito artístico para o qual a forma de apresentação de seu trabalho corroborava: os tecidos foram pendurados nas paredes do museu como se fossem quadros sem chassis, onde ela apresentava pinturas em cores com padrões abstratos. Através dessa forma de exposição, do tipo de trabalho apresentado e no interior dessas instituições modernas, a artista borrava as fronteiras entre o fazer artesanal e a arte.

A classificação diversa de sua criação em tecidos e vestimentas variou de acordo com o local onde Olly expôs, a forma de exposição (incluindo os títulos das exposições, fotografias e cartazes) e os interesses daqueles que os apresentavam. Vestimentas, arte decorativa, design ou arte dependia se o crítico era alguém inserido na luta pela profissionalização do design ou se o interesse estava em defender uma arte abstrata em oposição ao figurativo. Mário Pedrosa, por exemplo, chamou atenção para a “qualidade musical” do trabalho de Olly. A música foi uma das maneiras de produzir sentido para a ideia de abstração em pintura. Kandinsky, por exemplo, alegava que a música tinha sido uma influência fundamental para seu trabalho, tendo nomeado diversas pinturas com termos musicais como “composição” e “improvisação”.

A ambiguidade do trabalho da artista permitiu que os atores a ela relacionados pudessem negociar os perigos das margens e limiares num mundo em intensas transformações na segunda metade do século XX. Essa ambiguidade era também dela, mulher, branca, europeia e de camada média que podia exibir de forma extravagante um “marketing através da diferença” (McClintock, 2010) aliando ângulos retos e círculos perfeitos à cultura de grupos não-hegemônicos, classificada na década de 1960 como designer de roupas.

Entre indústria e artesanato, design e arte: design de roupas e a institucionalização do desenho industrial no Rio de Janeiro

Em 1967, Yves Saint Laurent [1936-2008] apresentou uma coleção de alta-costura na França tendo a África como tema. As roupas utilizavam técnicas e materiais africanos, como rafia e sementes. Filomena Silvano identifica os primeiros registros de mistura de elementos de culturas não ocidentais nas roupas europeias junto com o surgimento da própria noção de moda, ocorrido no século XVI, com ênfase nos materiais, nas técnicas e decorações provenientes do Oriente. De acordo com a pesquisadora, “as elites de então começaram a vestir roupas confeccionadas em sedas importadas da China”, passando a fabricá-las na Itália com padrões que remetiam aos modelos asiáticos (Silvano, 2021, p. 69).

No Brasil da década de 1960, o design surgia como uma das formas de manifestação da arte moderna a partir do trabalho da Escola de Ulm e da Bauhaus, principalmente. No Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna havia sediado diversas exposições de artistas das duas Escolas e fundado o Instituto de Desenho Industrial, dirigido por Karl Heinz Bergmiller [1928-], ex-aluno da Escola de Ulm entre 1951 e 1953 e trabalhou com Max Bill [1908-1994] entre 1956 e 1958.

Em meados da década de 1950, o MAM-RJ anunciou a criação de uma Escola Técnica de Criação (ETC) que ganhou independência e se tornou uma instituição autônoma, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Norman Westwater, proprietário da Galeria Contemporânea onde Olly expôs em 1958, foi professor dessa instituição no início da década de 1960. Ele foi também um dos primeiros membros da recém instituída Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI) (Reinheimer, 2023).

Bergmiller, colaborador do projeto de fundação da ESDI, foi o coordenador da segunda exposição individual de Olly no MAM-RJ, ocorrida em 1969. A ESDI tinha como modelo a Escola de Ulm, que, por sua vez, revisitava os ideais da Bauhaus a partir da ótica industrial do pós-Segunda Guerra. No Brasil, a profissionalização do Desenho Industrial, como se denominava o que hoje chamamos Design, tinha como sentido apresentar o país enquanto vanguarda da industrialização. Nas décadas de 1950 e 1960, esse movimento que apostava na profissionalização de uma industrialização pautada na criatividade e estética tinha duas vertentes discursivas que, mais que se opor, se complementavam. Uma apostava na racionalidade e industrialização modernas, próximas às diretrizes da Escola de Ulm. A outra defendia uma mistura desses valores com materiais e referências locais, populares e indígenas. Algumas personalidades representantes da primeira vertente eram Joaquim Tenreiro (1906-1992), José Zanine Caldas (1919-2001), Sérgio Rodrigues (1927-2014), Michel Arnoud (1915-1990) e Norman Westwater. Lina Bo Bardi (1914-1992) se identificava com a segunda? e dirigia à época, o MAM de Salvador, Bahia. Ela e o compositor, professor e musicólogo Hans Joachim Koellreuter (1915-2005), que foi casado alguns anos com Geni Marcondes, na década de 1940, idealizaram um projeto de escola em Salvador articulando a produção local com a indústria? (Anastassakis, 2014).

A convite de Lina Bo, Olly expôs suas criações no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1961. A aproximação da produção artesanal, do “colorido local”, da produção de grupos indígenas e da arte negra ou popular com a universalidade pretendida pela Escola de Ulm e a Bauhaus se expressavam no trabalho da artista. Através da pesquisa de Hélio Menezes, vemos como diferentes classificações foram acionadas para se referir a um grupo heterogêneo de produtores artísticos, considerando por vezes a origem desses, outras a temática tratada, outras ainda um suposto cânone de produção em relação à ideia de arte negra, afrodescendente, afro-brasileira, naïf, popular, diaspórica, afro-orientada, de matriz africana. Essas adjetivações, hoje carregadas de atribuições raciais, não são usadas quando críticos, historiadores e galeristas se referem a produções e artistas considerados universais, ocidentais (Menezes, 2018). Da mesma forma, o trabalho de Olly exposto nos Museus de Arte Moderna que vinham sendo inaugurados no imediato pós-Segunda Guerra não era adjetivado e não apresentava explicitamente os vínculos com a produção desses grupos. Pelo contrário, seu trabalho era vinculado à ideia de universalidade e racionalidade da produção industrial, criando a aproximação entre a ideia de roupa como mais uma área para o design, aproximando-a ainda à noção de identidade nacional.

A vinculação com o “colorido local”, a arte popular, a referência a grupos indígenas foi uma das formas de tecer uma identidade brasileira para um grupo de artistas, galeristas, designers e críticos que tinham vindo parar no Brasil devido a contingências históricas. Mas esse vínculo não estava explícito no trabalho de Olly do início da década de 1960. Por um lado, sua produção ganhava maior visibilidade nas exposições e nos artigos de jornais e revistas que a apresentavam aproximando-a dos expressionistas alemães. Por outro, a liminaridade de seu trabalho entre o significado e a materialidade prática, entre arte e mercadoria, entre a modernidade e a tradição de uma identidade brasileira, de tecidos que se tornavam roupas, era refeita no espaço em que a artista disponibilizava essa produção para consumo de sua clientela: no seu apartamento.

Os discursos sobre os quais a artista ancorava seu trabalho estavam ali expostos nos livros de sua biblioteca, nos objetos decorativos, nos quadros adquiridos majoritariamente através de trocas, nos móveis desenhados que carregavam a assinatura de personalidades como Sérgio Rodrigues [1927-2014] e Joaquim Tenreiro, mas também na luminosidade que entrava por janelas amplas e remetiam às cores vibrantes de sua produção. O apartamento era, assim, um espaço de interação entre as noções de modernidade racional, industrial e universal e de tradicionalidade, afetividade e artesanato. Essa mistura era permeada de ambivalências (Figura 3).

FIGURA 3 – RESQUÍCIOS DE UM ESTILO DE VIDA: CERÂMICA DE OLLY; A ARTISTA COM A PEÇA DE AGNALDO MANUEL DOS SANTOS [1926-1962]; PÁGINA DE ROSTO DO LIVRO DE RECEITAS PUBLICADO COM HENDA, 'UMA PORÇÃO DE AÇÚCAR, DUAS DE AMOR', 1980; E MINI-TÊXTIL.



Fonte: Acervo da autora.

Uma delas apareceu no testemunho de uma vizinha, moradora do mesmo prédio onde o casal residia e com quem mantinha relações próximas. Respeito, admiração, mas também temor foram descritos em relação a uma escultura de Agnaldo Manuel dos Santos que Olly tinha em sua sala de estar. Em certas épocas, a artista cismava que a escultura trazia energias negativas para o apartamento e seus moradores, solicitando à vizinha que a abrigasse em sua casa. Passado o incômodo, a escultura voltava para seu próprio lar.

A própria localização do imóvel também apontava para essa ambiguidade ao se apresentar como contexto de sua produção. Ipanema era um bairro que, ao longo do século XX, se transformou em um importante centro cultural e social do Rio de Janeiro. Inicialmente pouco desenvolvido, começou a atrair imigrantes europeus na década de 1930, responsáveis por ideias das vanguardas europeias e contribuidoras para uma atmosfera de liberdade e experimentação cultural. Na década de 1950, o bairro destacou-se como espaço de contracultura, sendo palco de movimentos como a Bossa Nova e o Cinema Novo, além de se tornar um símbolo de modernidade, juventude e criatividade.

Durante as décadas de 1960 e 1970, Ipanema consolidou-se como um centro de encontros intelectuais e artísticos, com casas e apartamentos servindo como locais de debates sobre arte, política e outros temas, em um período marcado pela ditadura civil-militar. O bairro era conhecido por sua efervescência cultural, boemia e militância política, abrigando figuras importantes do Partido Comunista e de outros movimentos de esquerda. Além disso, Ipanema era um espaço de sociabilidade e resistência cultural, com eventos organizados por intelectuais e artistas em suas residências, como o apartamento de Olly Reinheimer, que se tornou um ponto de encontro para discussões e trocas culturais. A urbanização e a verticalização do bairro consolidaram sua posição como um local de destaque, com lojas de design, galerias de arte e eventos culturais moldando sua identidade como um centro de inovação artística e cultural.

Ali, a tradição indígena, negra, popular se encontravam com a racionalidade, a musicalidade, a universalidade moderna e eram lidas a partir das performances de Olly. Tanto as assinaturas nos quadros e móveis como as autorias nos livros que ficavam expostos na estante, se juntavam aos intelectuais e políticos brasileiros e estrangeiros que eram recepcionados por Olly e Werner nesse apartamento. A moldura (Simmel, 2014) reenquadrava as roupas que eram reclassificadas como arte, a tradição como modernidade e a mercadoria, como coisas singulares. Essa prática de colecionamento e exposição de objetos até então considerados etnográficos como arte não era prerrogativa de Olly.

FIGURA 4 – VESTIDO DA COLEÇÃO CARAJÁ, LINHAS RETAS E CORES QUE REMETIAM ÀS USADAS NA PINTURA CORPORAL DO GRUPO INDÍGENA EM QUESTÃO. COLEÇÃO MAM-RJ. ABAIXO ROUPA PRODUZIDA COM PINTURAS E BORDADOS.



Fonte: Acervo da autora.

Performance, identidade e feminismo no museu

A partir do arquivo Olly e Werner Reinheimer foi possível vislumbrar o interesse de colecionadores na construção do valor e significado para a produção então classificada como negra, popular ou folclórica em consonância com a valorização de uma produção tida como nacional e “descoberta” por esses garimpeiros da autenticidade nacional. Essas “descobertas” eram, ao mesmo tempo, uma invenção de si mesmos. Franco Terranova (1923-2013), curador, colecionador e galerista, proprietário da Petite Galerie, importante galeria de arte moderna de Ipanema nas décadas de 1950 a 1980, formou uma coleção constituída também por grande quantidade de peças que foram classificadas como arte religiosa afro-brasileira ou popular. Seu interesse não era na definição dessa produção e sim na constituição de um mercado de trocas para esses bens. Mas como se constituíram os valores que fizeram com que esses objetos ganhassem relevância?

O movimento de artifização dos objetos da cultura material de povos indígenas e negros acontecia não somente em museus, galerias e livros. Era em grande medida nos espaços domésticos dos críticos, artistas e galeristas que se afirmava o valor dos objetos e de uma estética “moderna” e “rústica”, “racional” e “afetiva”. Os espaços domésticos desafiavam a dimensão de reprodução social para se apresentarem como espaços de produção e consumo, de subjetividades e identidades de classe, e de uma etnicidade fundada na mistura de migração recente para o Brasil com um pertencimento prévio a classes economicamente privilegiadas, uma imigração que ao invés de temida, era enaltecida por sua dimensão de produção intelectual e cultural. Me refiro aqui ao caso de Olly e Werner, mas o mesmo poderia ser analisado a partir de casas tão distintas como as do próprio Franco Terranova, Fayga Ostrower e outras. O uso desses objetos se tornou um estilo consagrado nas revistas de decoração da década de 1970, corroborando para a configuração de um estilo de vida.

Objetos indígenas eram também parte desse processo de constituição de uma identidade brasileira moderna afinada com os ideais da miscigenação. Objetos produzidos por grupos indígenas eram apresentados no apartamento de Olly e Werner como objetos de decoração: pentes, cestas, instrumentos musicais, teares, arco e flecha, potes de cabaca, pinces e máscaras⁷ eram dispostos principalmente nos cômodos sociais da casa como o eram a sala de estar, de jantar, o ateliê e o banheiro. O conjunto de sentidos incorporado nas coisas era produzido pela associação dos objetos com o lugar que ocupavam na decoração e pela associação destes com a artista e sua teia de relações. Os adjetivos indígenas, populares, folclóricos, negros iluminam o ocultamento dessa produção e desses produtores, assim como os enquadram em um nicho ao qual deveriam se ater para ganhar espaço e visibilidade no mundo artístico (Marcondes, 2022), ao contrário das peças de artistas como Olly, cuja ambiguidade social permitia que sua produção fosse vista a partir de distintos referenciais.

É importante mencionar que seu marido, Werner Reinheimer, havia fugido da Alemanha por causa de sua associação com um partido socialista/comunista e sua crítica ao

⁷ Uma delas doada ao Museu Nacional e perdida no incêndio de 2018: https://www.museunacional.ufrj.br/see/o_incendio_de_2018.html

nacional socialismo. No Brasil, trabalhou com Leonel Brizola [1922-2004] e Miguel Arraes [1916-2005]) e teve como amigos Adão [1909-1985] e Alaíde Pereira Nunes [1914-2011], fundadores do (PDT - Partido Democrático Trabalhista), dentre outros intelectuais e políticos. A biblioteca do casal incluía livros sobre história, ciência política, sociologia, antropologia, arte, poesia e ficção literária em vários idiomas. O apartamento era, ao mesmo tempo, uma galeria de arte, um ateliê de produção e um cenário para as performances de Olly, que as localizava ao lado das de seu marido como crítica ao capitalismo e ao colonialismo.

A apropriação da cultura de povos não ocidentais (indígenas brasileiros, pré-colombianos⁸, orientais) e de outros grupos não hegemônicos para ganhos pessoais dava alguma visibilidade para esses grupos. Entretanto, quem lucrava, no sentido estrito do termo, eram os grupos não-indígenas, não-negros, não-outros. Brancos de classe média e alta produziam os sentidos que atribuíam valor aos objetos desses grupos para consumo nesse circuito restrito de trocas, onde as coisas eram valorizadas a partir dos agentes colecionadores e rearticuladores dos significados, descontextualizando e “modernizando” seus objetos ou a produção feita a partir daquelas referências⁹. O trabalho de Olly ganhava sentido não somente nos museus e galerias, mas em seu apartamento onde críticos, artistas e colecionadores de arte apreendiam o significado de sua prática na interseção de suas performances também com a retórica política de Werner, entre livros, objetos de arte moderna, objetos indígenas, de arte negra e cultura popular. Os tecidos e roupas carregavam, então, parte do valor desses objetos, inalienáveis que eram suas coleções e os souvenirs de suas viagens aos países europeus e latino americanos.

Olly recepcionava em seu apartamento com uma culinária que incluía tanto a variedade de sabores, aromas e cores, como utensílios e apresentações que tornavam seus convidados cúmplices, plateias e coparticipantes de uma performance e de uma nova expressão de sociabilidade ainda em ascensão. No início do século XXI, essa prática passaria a incluir a participação dos comensais no preparo dos alimentos (Gomes e Barbosa, 2004), com cozinhas em estilo americano integradas à sala de jantar. No apartamento do casal, a cozinha ainda era um cômodo à parte, mesmo que seu uso fosse intercambiável entre o preparo de alimentos e o espaço criativo onde se tingia tecidos, preparava-se pasta para feitura de papel, montava-se um enorme tear para produção das tecelagens e armazenava-se diversos tipos de materiais para a prática artística de Olly.

A socióloga Maria Lucia Bueno (2013) já argumentou sobre a importância dos estilos de vida na constituição de identidades que ganharam visibilidade no interior de práticas culturais que incluem as maneiras de beber, comer, vestir, morar, associadas às escolhas literárias e artísticas. Bueno ressalta que foi a partir da década de 1980 que, no Brasil, os universos da moda e da gastronomia apareceram sintonizados com um circuito globalizado, “despontando como espaços econômicos e culturais relevantes” (Bueno, 2013: p.89). No entanto, para que esses fenômenos ganhassem visibilidade nesse período, foi nas décadas anteriores que se processou a transformação da percepção acerca das práticas em relação a vestimentas e comidas não mais como artesanais, mas como parte de uma produção intelectual.

⁸ A produção têxtil e cerâmica do Peru pré-colombiano teve grande impacto na produção de Olly, tendo resultado em uma mudança cromática e na adoção da tecelagem como forma de expressão no início da década de 1970.

⁹ Sobre o processo de valorização de colecionadores-quase-caçadores ver Price (2000) e Duncan (1995).

Durante a pesquisa, chamou atenção as menções às recepções que Olly oferecia e a forma performática de apresentação da comida. A artista Marília Rodrigues narrou em forma de anedota uma síntese dessa apresentação: "ela vinha com um gaspacho e na hora H ela derramava aquele creme branco no centro de uma imensa vasilha. Era uma festa, com aplausos. Era um teatro em torno daquilo" (Rodrigues apud Reinheimer, 2023, p.74).

Alguns registros sobre uma exposição de Olly no MAM-RJ, em 1969, também dão conta da dimensão performance das apresentações de seus trabalhos. As colunas de jornais da época descreveram a inauguração da mostra como um "happening". Entretanto, as descrições das colunas e de alguns depoimentos nos remetem a uma linguagem performática que produz acontecimentos (a valorização do design como fenômeno de uma modernidade projetada), mas também de práticas que engendram identidades de gênero e sexualidade (Butler, 2013), assim como expressões teatralizadas da experiência vivida.

Portando, vestidos curtos e coloridos ou brancos e beges com padrões geométricos em preto e ocre, modelos desfilavam com pernas desnudas acompanhando o ritmo de músicas eletrônicas. Fotografias eram projetadas por carrosséis, em looping, ao longo de telas penduradas ao teto do museu, formando "paredes" entre as quais o público e as modelos caminhavam. O projetor de slide tipo carrossel foi uma revolução, na década de 1960, que permitia a apresentação de grande número de imagens em uma bandeja rotativa, ininterrupta. Junto com música eletrônica e ambientação de Karl Heinz Bergmiller, o espetáculo remetia ao assistido no teatro e a performances musicais. O crítico de arte Quirino Campofiorito (1969) se incomodou com a sensualidade que encantou a outros. Segundo ele, o "vistosíssimo" e "barulhento" espetáculo ofuscava a visão, "não deixando que aparecessem os vestidos criados por Olly" e as joias de Pedro Correia de Araújo [1928-2019].

No templo da arte (Duncan, 1995), o ambiente ritual, o santuário para contemplação, foi dessacralizado com música, performance e sensualidade. Hélio Oiticica [1937-1980] tinha sido expulso do mesmo museu quando, em 1965, apresentou os parangolés vestidos pelos passistas de uma escola de samba. No ano seguinte, seu penetrável Tropicália consolidou uma estética para o movimento cultural que também influenciaria as criações de Olly. Nessa exposição de 1969, entretanto, eram as mulheres, com suas roupas, que desafiavam as convenções sociais e do mundo artístico.

As particularidades do feminismo no Brasil apontam para o ressurgimento na década de 1970 de reivindicações potentes em consequência, em grande medida, da revolução dos costumes ocorrida na década de 1960, mesmo sob uma ditadura civil-militar. A reivindicação pela emancipação feminina se dava dentro dos limites e possibilidades, tanto do contexto social e político brasileiro, como das referências sociais, culturais e históricas específicas das mulheres. A menção a algumas das mulheres que adquiriram tecidos e roupas de Olly nos remete a seu contato com esse universo político de militância de gênero. Betty Friedan [1921-2006], Elisabeth Bishop [1911-1979], Clarice Lispector [1920-1977] e Irene Kassorla [1925-2023] conheceram e experimentaram seus tecidos e roupas no apartamento da artista, como comprovam diversas fotos de modelos como Vera Manhães [1950-] vestindo suas produções ou passagens do conto "O morto no mar da Urca", de Lispector, além de minhas memórias do quarto de vestir repleto de roupas e tecidos para serem provadas por mulheres que à época eu desconhecia.

Essas roupas foram classificadas não como moda ou mercadoria, mas como o crítico de arte Marc Berkowitz [1914-1989] cunhou para o conjunto apresentado por Olly o termo “vestidos-objeto”. Em depoimento, a artista declarava que o vestido era apenas a moldura para seu desenho (Campofiorito, 1969). As vestes com grafismos em preto e ocre compunham uma coleção denominada carajá que tomava suas pinturas corporais como base¹⁰. Na década de 1960, vestir tinha se tornado uma forma de contestar os valores e as convenções da sociedade e forjar identidades. Entretanto, se as vestimentas estiveram presentes entre os interesses de antropólogos desde o século XIX, esse era um assunto marginal mesmo que desde 1931 os verbetes Dress e Fashion constasse na *Encyclopedia of the Social Sciences V* (Benedict, 1923[1935]) e *VI* (Sapir, 1923[1935]), respectivamente. Foi somente em 1973, com o artigo “Costume and Identity” da antropóloga Hilda Kuper, que o papel das roupas e do vestir na construção de identidades, incluído na composição performática máscaras, ornamentos, decorações, penteados e mutilações começaram a despontar como interesse de estudos antropológicos nas sociedades industrializadas. Ainda assim, foi preciso aguardar o interesse na cultura material se tornar parte de um deslocamento epistemológico que passou a questionar delimitações no campo científico como as que separam a experiência humana da materialidade do mundo. Pesquisas sobre adornos corporais, tecidos, cores, roupas começaram, então, a ser ponto de partida para pensar temas tão diversos como a manipulação de códigos estéticos ligados à reprodução, ao trabalho e à oratória (Turner, 2012). Outros trabalhos mostram, a partir de narrativas museais, que os sentidos de objetos e coleções não estão inteiramente nas peças, nem em suas apresentações, mas em algum lugar entre os dois (Abreu, 2002).

Considerações finais

As anedotas que mencionei na apresentação desse ensaio sobre Olly e Werner Reinheimer e a neta do casal em sua trajetória de pesquisa falam da circulação das pessoas, coisas e ideias, da não linearidade e dos rastros da memória e das emoções que se inscrevem nos artefatos, imagens, lugares, sotaques, odores e paisagens. Falam também da dispersão de pessoas divididas entre as coisas que produzem, que colecionam, que deixam. Escrevendo esse artigo, em 2025, penso em quantos momentos mais vivenciei/senti/relembrei meus avós, após suas mortes. Quantas “coincidências” colocaram à minha frente objetos e lembranças quando eu menos esperava. Quem disse que os mortos morrem quando eles morrem? Quem disse que as coisas não têm agência sobre o mundo? Em *Casa Tomada*, Júlio Cortázar (1971) fala de como os objetos se apropriam das pessoas. Muitas vezes, as ficções são mais claras e eficientes na comunicação sobre as relações que constituem o mundo do que textos científicos.

O estímulo em concretizar o projeto de pesquisa sobre as trajetórias destes dois personagens se deve em grande parte às coisas que eles legaram e seus efeitos sobre mim e outras pessoas que passaram pela vida dos protagonistas dessa história ou que tiveram

¹⁰ A referência ao grupo indígena foi completamente ressignificada quando, em 2018, uma peça da coleção foi encontrada por uma modelo no acervo da produtora de Luiz Carlos Barreto e usada na comemoração dos cinquenta anos do filme 2001. Uma odisseia no espaço, de Stanley Kubrick. Ali, a geometria se tornava referência quase estritamente de modernidade, sem vínculo com a pintura corporal carajá.

contato, de alguma forma, com seu legado. Olly e Werner ficaram nos inúmeros objetos distribuídos por sua casa e pelo mundo. Os dois inventaram sua volta gritando de dentro das gavetas, das frestas dos tacos e das páginas dos livros.

Pretendi, aqui, mostrar como os mortos não estão mortos, mas seguem seu caminho de interferência no mundo social, contribuindo para produzir encontros, transformar valores e engendrar relações. Também quis apontar para como as coisas são produzidas pelas pessoas, ao mesmo tempo em que elas produzem as pessoas: a cultura material de grupos não-hegemônicos produzindo imigrantes-brasileiros, as geometrias fundadas nos corpos carajá engendrando a modernidade no contexto do aniversário de Kubrick, os vestidos curtos e coloridos materializando a liberdade feminina, o uso de ângulos retos e círculos perfeitos dando ensejo à roupa como design e assim por diante. Apontei, além disso, que as coisas são muitas coisas, dependendo de quem olha/diz/veste, de onde são olhadas/ditas/vestidas e na relação entre essas dimensões com seu tempo.

Os tecidos produzidos por Olly apareceram como um tipo de moeda, às vezes dados em pagamento, às vezes como meio de troca¹¹, um padrão de valor ainda que não o meio principal ou usual de distribuição na economia. Como coloquei em outro lugar (Reinheimer, 2023), a utilização de motivos indígenas e de outros grupos em seus trabalhos não significava necessariamente um engajamento da artista com a cultura ou os grupos não-hegemônicos — a crítica social e o interesse por esses grupos parecia ser apenas de seu marido. Fauna, flora, pinturas corporais indígenas, literatura de cordel e cultura material de povos pré-colombianos acabavam sendo uma forma de produzir roupas não convencionais para aqueles que não eram adeptos da alta costura, mas que prezavam pela roupa como forma de construção de distinção em ocasiões rituais. Consumir e, principalmente, vestir suas roupas era incorporar literalmente um pouco do exotismo de seus temas, de sua personalidade e de sua trajetória.

Mais do que uma unidade temática e um discurso nacionalista ou político, o trabalho de Olly encorajava uma sensação de fortalecimento de uma subjetividade singular que se adequava com a forma de expressão da arte moderna no Brasil e sua associação com o design. Sua criatividade estava não na novidade e no rompimento com as convenções, mas na continuidade e na conexão com formas e motivos entretecidos de diversas maneiras pelas pessoas que faziam parte de sua malha de relações sociais. Essa continuidade, entretanto, reafirmava em grande medida a posição estrutural da classe média branca, ainda que buscasse construir uma nova posição para as mulheres desse grupo ao reivindicar sua entrada no mercado de trabalho (Reinheimer, 2023, p. 328).

Sua produção variou entre arte, artefato, roupas, objetos e design, principalmente. O termo moda só começou a aparecer no discurso da artista em relação ao seu trabalho na década de 1970, quando a moda se tornou uma forma de engajamento político importante. A menção, entretanto, vem acompanhada de uma vontade não alcançada devido à impossibilidade de criar um processo industrial ou parcialmente industrial para suas criações. Nesse sentido, seu trabalho nunca se configurou efetivamente como mercadoria, “esvaziada de particularidades e de seu caráter de coisa” (Stallybrass, 2008), ainda que fosse um bem de troca.

¹¹ Ao longo da pesquisa, diversas menções foram feitas em entrevistas ou foram encontradas nos escritos da artista sobre seus tecidos serem oferecidos ou pedidos em situações distintas.

Se eu não estivesse preocupada com a tecelagem do mundo, também seria possível pensar na analogia do iceberg. Para que dez por cento da geleira apareça sobre a água, são necessários 90% de sustentação sob ela. Os artistas consagrados aparecem como tendo concebido ideias até então inimagináveis por que se perdem no caminho aquelas pessoas que construíram as condições de possibilidade para que aquele que se consagrou como criador pudesse criar sua obra. A trajetória de Olly pode ser paradigmática para se pensar a memória como construção em cima do que se esqueceu tanto quanto, ou mais do que, o que se lembrou. Mas mais do que pedaços de gelo que vão ficando pelo mar, desgarrados da geleira principal, essa artista da roupa é tratada como parte de um tecido constituído por conceitos, ideias, práticas, pessoas, coisas, lugares. O exercício realizado aqui foi o de mostrar que a ideia de moda como parte do mundo do design, e este como uma das formas contemporâneas de arte, são resultado de uma série de práticas que foram sendo esquecidas depois da constituição dessas ideias como caixas pretas (Latour, 2001) cujos processos prosaicos ficaram “pelo caminho”.

Aqui, as finalidades individuais e coletivas, conscientes ou inconscientes, foram consideradas de forma a facilitar a compreensão das potencialidades estéticas que são próprias ao contexto histórico. É no encontro dessas múltiplas dimensões que o trabalho de desvelamento do processo de construção de uma historicidade própria, mas não linear, para a produção artística foi observada. Não se trata de apresentar as obras em correlação com seu tempo, mas de apresentar o tempo que as conheceu. A arte foi, então, tomada como uma dimensão social que requer reflexões teóricas para pensar suas relações, privilegiadas ou conflituosas, com outras dimensões como o ritual, a política, a ciência, a literatura.

Referências

ABREU, Regina. **O vestido de Maria Bonita e a escrita da História nos museus**. Anais do Museu Histórico Nacional. 80 anos, vol. 34, Ministério da Cultura, IPHAN, 2002.

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e profissionalização no design: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escola MASP e MAM Rio** / Ana Julia Melo Almeida; orientadora Maria Cecilia Loschiavo dos Santos. - São Paulo, 2022.

ALVIM, Maria Rosilene Barbosa. **Artesanato, tradição e mudança social** – um estudo a partir da ‘arte do ouro’ de Juazeiro do Norte In O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. Textos de Berta Ribeiro e outros. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. 253p, 1983.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

BENEDICT, Ruth. **Dress In Encyclopeadia of the Social Sciences**. V.5. The Macmillan Company, New York, 1935.

BUENO, Maria Lúcia. **O mercado de galerias e o comércio de arte moderna.** Sociedade e Estado. Brasília, v. 20, n. 2, maio/ago. p. 377-402, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. (6ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAMPOFIORITO, Quirino. **Tecidos e vestidos de Olly.** In: O Jornal, 14 ago, 1969.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato:** O sistema doméstico na perspectiva da Cultura material. 1870-1920. São Paulo: Editora Edusp, p. 368, 2008.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil:** Viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Primor, 1985.

CORTÁZAR, Júlio. **Casa tomada.** In: Bestiário. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

DUNCAN, Carol. **Civilizing Rituals:** inside public art museums. Routledge, London and New York, 1995.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora:** ensaios sobre a realidade dos escudos científicos. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. -- Bauru, SP: EDUSC, 2001.

GOLDSTEIN, Ilana Selzer. **Da “representação das sobras” à “reantropofagia”:** povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v.3, n.3, p.68-96, set. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>, Acesso em 2019.

GOMES, Laura Graziela e Barbosa, Livia. **Culinária de papel.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.33, janeiro-junho, p. 3-23, 2004.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. ORG. Liv Sovik. Trad. Adelaine Resende. [et al] BH: UFMG, 2003.

INGOLD, Tim. **Estar vivo.** Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2015.

KUPER, Hilda. **Costume and Identity.** Comparative Studies in Society and History 15, n.º 3: 348-367, 1973.

MARCONDES, Guilherme. **Implodindo a colonialidade:** a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, São Paulo, v.6, n.2, p.147-177, mai. Disponível: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668411>, 2022.

MENEZES, Helio. **Exposições e críticos de arte afro-brasileira**: um conceito em disputa. Histórias Afro-Atlânticas. Vol.2. Antologia. Catálogo de exposição, Instituto Tomie Ohtake, MASP. São Paulo, 2018.

MILLER, Daniel e Küchler, Susanne (orgs). (2008) **Clothing as material culture**. Oxford-New York, Berg.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

REINHEIMER, Patricia. **Oly**: raça, classe e gênero na invenção de uma modernidade rústica. Editora Telha, Rio de Janeiro, 2023.

REINHEIMER, Patricia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa**: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil / Patrícia Reinheimer. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

SAPIR, Edward. **Fashion In Encyclopeadia of the Social Sciences**. V.6. The Macmillan Company, New York, 1935.

SILVANO, Filomena. **Antropologia da moda**. Documenta, Lisboa. ISBN 978-989-9006-97-3, 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Bordado e transgressão**: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Revista Proa, n. 02, v. 01, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Regina Gomide Graz**: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. Revista do IEB n 45 p. 87-106 set, 2007.

SIMMEL, Georg. **A moldura**. Um ensaio estético. In: Simmel e a modernidade. Brasília: Editora Universidade de Brasília, pp. 119-126, 2014.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Tradução de Tomaz Tadeu. - 3. ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STALLYBRASS, Peter e Jones, Ann Rosalind. **Renaissance clothing and the materials of memory**. Cambridge University Press, USA, 2000.

TURNER, Terence. **The social skin In HAU**: Journal of Ethnographic Theory 2(2): 486–504. Reimpressão de Terence S. Turner, 1980. “The Social Skin”. Em Not work alone: A cross-cultural view of activities superfluous to survival, edited by Jeremy Cherfas and Roger Lewin, 112–140. London: Temple Smith, 2012.

WEINER, Annette B. **Inalienable Possessions.** The paradox of keeping-while-giving. Univesity of California Press, USA, 1992.

Agradecimentos: Agradeço à equipe da revista D'Obras, aos coordenadores do dossiê e aos pareceristas anônimos pelas sugestões e revisões.

Revisora: Maria Lucia Bueno, Doutora em Ciências Sociais (UNICAMP).
E-mail: marialucia.bueno@gmail.com

La apariencia de las trabajadoras: vestido, adorno y experiencia corporal del trabajo en la Argentina del siglo XX

A aparência das trabalhadoras: roupa, adorno e experiência corporal do trabalho na Argentina do século XX

The appearance of female workers: clothing, adornment, and the embodied experience of labor in 20th-century Argentina

María Isabel Baldassarre¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6808-6451>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.1993>

[resumen] Este artículo analiza la apariencia de diversas mujeres trabajadoras en la Argentina a lo largo del siglo XX. Se propone un enfoque que, desde los estudios visuales, los estudios de moda y la historia de las mujeres, pone el acento en cómo se vestían, peinaban y maquillaban distintos grupos femeninos que se incorporaron al mercado laboral entre 1920 y 1970. Examinar la apariencia de obreras, empleadas domésticas, vendedoras, secretarias y enfermeras constituye una vía de acceso privilegiada a las subjetividades que estas mujeres desplegaron al insertarse en ese nuevo mundo que implicaba el trabajo remunerado fuera del entorno doméstico. Buscamos así complejizar las lecturas tradicionales elaboradas desde la historia social del trabajo y la historia de las mujeres, desplazando el foco hacia las formas en que las trabajadoras se vestían y se mostraban. El análisis de imágenes y testimonios orales – obtenidos a partir de entrevistas con distintas trabajadoras –, centrado en sus prácticas de vestimenta y adorno, permite captar instancias de agencia femenina que no siempre respondieron a los patrones de dominación heteropatriarcal impuestos sobre sus cuerpos. Asimismo, atender a estas dimensiones contribuye a comprender con mayor profundidad lo que el ingreso al ámbito laboral, la posibilidad – o la necesidad – de vestirse

¹ Doctora en Historia del Arte y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora de carrera del CONICET con sede en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio y profesora titular de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Es autora de los libros: *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006 y *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires (1870-1914)*, Buenos Aires, Ampersand, 2021.

para salir al espacio público y el acceso al consumo pudieron haber significado para muchas de ellas como instancias inéditas para moverse y ser en el mundo.

[palabras-clave] **Moda. Apariencia. Trabajadoras. Argentina. Siglo XX.**

[resumo] Este artigo analisa a aparência de diversas mulheres trabalhadoras na Argentina ao longo do século XX. Propõe-se uma abordagem que, a partir dos estudos visuais, dos estudos de moda e da história das mulheres, enfatiza como se vestiam, penteavam e maquiavam diferentes grupos femininos que se incorporaram ao mercado de trabalho entre 1920 e 1970. Examinar a aparência de operárias, empregadas domésticas, vendedoras, secretárias e enfermeiras constitui uma via de acesso privilegiada às subjetividades que essas mulheres desenvolveram ao se inserirem nesse novo mundo que implicava o trabalho remunerado fora do ambiente doméstico. Buscamos, assim, complexificar as leituras tradicionais elaboradas pela história social do trabalho e pela história das mulheres, deslocando o foco para as formas como as trabalhadoras se vestiam e se apresentavam. A análise de imagens e depoimentos orais – obtidos a partir de entrevistas com diferentes trabalhadoras –, centrada em suas práticas de vestimenta e adorno, permite captar instâncias de agência feminina que nem sempre corresponderam aos padrões de dominação heteropatriarcal impostos sobre seus corpos. Além disso, atentar para essas dimensões contribui para compreender com maior profundidade o que o ingresso no âmbito laboral, a possibilidade – ou a necessidade – de se vestir para sair ao espaço público e o acesso ao consumo puderam ter significado para muitas delas como experiências inéditas de movimento, visibilidade e existência no mundo.

[palavras-chave] **Moda. Aparência. Trabalhadoras. Argentina. Século XX.**

[abstract] This article analyzes the appearance of various working women in Argentina throughout the twentieth century. It proposes an approach that, drawing on visual studies, fashion studies, and women's history, emphasizes how different groups of women who entered the labor market between 1920 and 1970 dressed, styled their hair, and wore makeup. Examining the appearance of factory workers, domestic servants, saleswomen, secretaries, and nurses provides a privileged avenue for accessing the subjectivities these women developed as they entered this new world of paid labor outside the domestic sphere. Our aim is to complicate traditional readings produced within the social history of labor and women's history by shifting the focus to the ways in which working women dressed and presented themselves. The analysis of images and oral testimonies – gathered from interviews with different workers – centered on their practices of dress and adornment, allows us to capture instances of female agency that did not always conform to the heteropatriarchal patterns of domination imposed upon their bodies. Moreover, attending to these dimensions helps to better understand what entering the workplace, the possibility – or necessity – of dressing to appear in public, and access to consumer goods may have meant for many of them as unprecedented experiences of movement, visibility, and being in the world.

[keywords]: **Fashion. Appearance. Women workers. Argentina. 20th century.**

Recebido em: 01-08-2025.

Aprovado em: 02-11-2025.

Introducción

En las últimas décadas del siglo XIX, muchas mujeres accedieron a la educación pública y, al ritmo del crecimiento de las ciudades, se multiplicaron las posibilidades de emplearse, ya fuera llevando trabajo a domicilio como fuera de él. Se trataba de un mapa heterogéneo de ocupaciones, entre las que primaban las maestras, costureras, parteras y empleadas domésticas (cocineras, mucamas, lavanderas), además de vendedoras y manufactureras de diversos bienes. En el nuevo siglo, con la paulatina industrialización y las nuevas áreas de servicio, se delinearon otras ocupaciones que hicieron que muchas accedieron al espacio público para trabajar, muchas veces en los escalafones más bajos de fábricas y empresas.

La principal actividad que congregó a obreras durante toda la mitad del siglo XX fue la industria textil y de la confección (Lobato, 2007, p. 50), pero las mujeres tuvieron también una presencia significativa en la industria alimenticia, en la fabricación de calzado, en la industria química y la tabacalera, rara vez ocupando puestos jerárquicos, estratificación que se mantuvo durante la segunda parte del siglo². También proliferaron las profesiones de enfermera, telefonista, secretaria, dactilógrafa, vendedora de tienda, peluquera y azafata, así como todas las tareas vinculadas al embellecimiento y el cuidado corporal, en donde las mujeres fueron mayoría.

Muchas veces esta situación era temporaria o al menos considerada como tal. La idea extendida sostenía que el lugar natural de las mujeres era la casa, asociado al rol maternal y reproductivo. Se pensaba al empleo como producto de la soltería y que, por tanto, tendría un final cuándo un hombre pudiese proveer el sustento imprescindible para el mantenimiento de la pareja o grupo familiar. No obstante, en los sectores de bajos recursos, incluso para las mujeres casadas, el trabajo fuera de casa podía resultar ineludible, aunque siempre concebido en términos de complementariedad respecto del salario masculino. Este era considerado el principal sostén económico del hogar (Lobato, 2007, p. 91; 101), y descansaba en un sistema diferencial de remuneraciones, sensiblemente más bajo para las mujeres y que muchas veces impedía su especialización para acceder a mejores puestos e ingresos (Barrancos, 2007, p. 143-144).

En suma, más allá de si se trataba de una ocupación temporaria o sostenida, el tránsito por el espacio laboral colocó a estas mujeres en una situación inédita, brindándoles un motivo para salir al mundo. Como bien señala Greer Litton Fox, las mujeres han necesitado una razón para “atravesar” el espacio público en el verdadero sentido de la palabra, ya que deambular sin un motivo aparente podía dar lugar a sospechas sobre su decencia y la respetabilidad (Fox, 1977, p. 814). A esto se sumaba el frecuente acoso sufrido por parte de patrones y transeúntes en sus trayectos laborales (Barrancos, 2007, p. 144).

No obstante, pasar gran parte del día con compañeras, colegas o amigas, vincularse con superiores y clientes, tratar con mujeres de otros sectores sociales y disponer de algo de dinero para adquirir bienes propios fueron experiencias que impactaron en la subjetividad de las trabajadoras.

² “La mujer que trabaja en la Argentina”, *La Razón*, 01.08.1969.

Estas vivencias incidieron en los modos de arreglar sus cuerpos y de ocupar el espacio que las rodeaba. Al respecto, es preciso insertar la salida de la mujer al ámbito laboral, con el proceso de ampliación del consumo de sectores medios y bajos que propagó ya desde los años 20 y se acentuó durante las décadas siguientes. Así, la tensión entre la imposición de una buena presencia y el goce con la transformación de la apariencia guía muchos de los análisis que realizamos a continuación.

Si bien había disposiciones y posibilidades que eran producto del origen social de cada trabajadora, y aquí haremos eje en mujeres provenientes de sectores bajos y medios, durante el siglo XX sus cuerpos no pueden ser pensados por fuera de la cultura del consumo masivo de indumentaria y productos de belleza que se produjo en paralelo. En 1962, década de la proclamada liberación femenina, artículos como el firmado por Violette Mariaud en la revista *Para Ti*, seguían reconociendo que el presupuesto masculino no bastaba para hacerse cargo de las dinámicas económicas y de consumo femenino: “Si yo trabajo afuera no es porque mi marido no gana lo suficiente para mantener nuestro hogar, sino para poderme comprar las cosas que deseo, sin pedirle dinero a él”³.

¿Cuáles eran esas cosas que deseaban las mujeres trabajadoras? Desde 1920 hasta 1970, los medios prensa abundaron en artículos y publicidades centradas en la mujer que salía a trabajar y los nuevos consumos que esta situación aparejaba. Los comercios de indumentaria comenzaron a promocionar ropas adecuadas para trasladarse por las calles, para viajar en transporte público o pasar largas horas sentada en la oficina o parada tras el mostrador. Los estilos no buscaban solo vestir a estas nuevas huestes de asalariadas, sino, sin desconocer tampoco sus restricciones presupuestarias, dotarlas de un componente de sensualidad y encanto. Incluso sectores progresistas, como el socialismo, que luchaban por mejores condiciones y derechos para las trabajadoras, daban por sentado la necesidad de “cambiar de traje con más frecuencia” y vestirse acorde a “las distintas circunstancias y horas del día”⁴.

No era solamente el rubro de la indumentaria el que diversificaba sus posibilidades sino toda una gama de productos cosméticos, capilares y medicinales apuntaban a conservar la belleza y la salud mental y física de las trabajadoras. Cada vez eran más las imágenes que de la prensa, las publicidades y el cine que promocionaban las bondades de ser una joven moderna y trabajadora.

Es de admirar, cada mañana, esos millares de jovencitas que se van al trabajo, las medias rosadas, perfectas, bien tirantes sobre la pierna ágil, un abrigoito correcto, las manos enguantadas cuidadosamente, un bonito sombrero, la carterita al brazo, ir a prisa hacia las facultades, los laboratorios, los almacenes, los talleres... Nuestras jovencitas tienen el espíritu moderno tempranamente destacaba la revista *Femenil* en 1929⁵.

³ Violette Mariaud, “Donde, cuándo y cómo pedirle dinero a él. Problema de todas las mujeres”, *Para Ti*, 24.07.1962.

⁴ Neda T. de Sily, “El sueño de toda mujer realizado”, *Vocación Femenina*, 24.04.1930.

⁵ Marta G. Megret, “Las jovencitas modernas”, *Femenil*, 28.01.1929.

A partir de la Primera Guerra Mundial los cosméticos se abarataron, comenzaron a ser ampliamente publicitados, y se integraron a la performance pública de muchas de estas mujeres. Ya no se ocultaban para retocarse los labios; por el contrario, incorporaban estos gestos como parte de una nueva mascarada que no temía enfatizar estos gestos relativos a la construcción de feminidad en el espacio público: “Son las mujeres que trabajan decididas y fuertes, que frente a la vida no se atemorizan y, con un toque de rouge y arreglándose la permanente en nervioso ademán, se aprontan a ganar a la suerte esquivando su derecho a vivir”⁶.

¿Se viste, se peina, se maquilla, se mueve igual quien desempeña tareas dentro del hogar que aquella que debe trasladarse y pasar largas horas en la fábrica, en el taller, en la tienda o en la oficina? ¿En qué medida las nuevas ocupaciones incidieron sobre la apariencia de quiénes las llevaron adelante? ¿Cuáles fueron las modas, opciones vestimentarias y de embellecimiento que predominaron entre las mujeres trabajadoras? Estas son algunas de las preguntas que guían las páginas que siguen. El objetivo es enriquecer la lectura construida desde la historia social del trabajo y la historia de las mujeres, centrada mayormente en las trayectorias y condiciones laborales de las trabajadoras, para hacer foco en cómo construían su apariencia. Un análisis desde las imágenes y la teoría de la moda, en diálogo con testimonios de historia oral, permite captar instancias de agencia femenina que no siempre respondieron a los patrones de dominación heteropatriarcal que se buscó imponer sobre sus cuerpos.

A lo largo del siglo XX, se conformó todo un elenco de vestir profesional que tuvo que ver con el tipo de ocupación llevada adelante, pero también con las expectativas individuales y colectivas que estas ocupaciones tenían para cada una de las trabajadoras. El miedo a la masculinización femenina, sitio de condensación de las inquietudes sociales, estuvo a la orden del día. Se temía que, al ser “arrebataada del hogar” en esos “duros trajines” del taller o de la fábrica, las mujeres perdieran la “feminidad”, equiparada tanto con la belleza como con la capacidad reproductora o el cuidado de la prole”⁷.

El énfasis que muchas de ellas pusieron para construir su apariencia, ya fuera para las horas laborales o para salir y entrar de recintos, habla de una voluntad por contrarrestar estas percepciones que creían que la inserción en el mercado laboral equivalía al abandono de los imperativos femeninos, el arreglo corporal entre ellos. La respetabilidad era un valor esencial en la ideología de las mujeres trabajadoras, organizando sus prácticas y modelando fuertemente su apariencia física, considerada como un signo de conducta “donde parecer era ser” (Skeggs, 2019, p. 164). En este sentido, la historia del vestir de las trabajadoras es también la de la ropa de calle o del tiempo libre, aquella que muchas veces se piensa como contraste o complemento de las prendas de fajina. En su apariencia laboral una mujer podía encarnar identidades múltiples que iban del uniforme al *look* reservado para el final de la jornada. La propuesta aquí es analizar algunas de estas confluencias entre trabajo, moda y

⁶ “Mientras la ciudad despierta”, *Chabela*, julio de 1937.

⁷ “Cómo trabajan las mujeres en las tiendas y las oficinas, las fábricas y el hogar”, *Crónica Femenina*, 22.01.1925.

construcción de la apariencia, atendiendo tanto a las imágenes como a testimonios orales, para ver cómo se encarnó visualmente en Argentina esta particular conformación de mujer moderna que fue la trabajadora.

Modernas, sobrias y elegantes: trabajadoras de oficina y vendedoras

Los trabajos más redituables, en general realizados en oficinas o en tiendas de lujo, representaron mecanismos de ascenso social para muchas mujeres. El requisito de una alfabetización completa –o al menos avanzada– marcaba una diferencia significativa entre estas trabajadoras y otras como las costureras, obreras o empleadas domésticas (Queirolo, 2018, p. 26). La jerarquización de las tareas iba de la mano de una mayor exigencia respecto del aspecto físico: la tan requerida “buena presencia”, equiparada con el vestir elegante, el rostro cuidado y maquillado y el cabello impecablemente peinado. Además, estas ocupaciones demandaban mujeres enmarcadas dentro de cánones hegemónicos de belleza, integrando aquello que la sociología define como “trabajo estético y sexualizado” y que equivale a una “inversión de habilidad, conocimiento, tiempo, dinero y energía” para encarnar los ideales de la feminidad (Pettinger, 2005, p. 475).

Distintos artículos denunciaban que los estereotipos de belleza tenían un peso restrictivo a la hora de la obtención de un puesto y la juventud seguía operando al punto de dejar fuera del mercado a las mujeres maduras. Al respecto, Ana María, recuerda que había sido favorecida por su aspecto “europeo”, rubia, de piel blanca y ojos claros, para incorporarse al Banco Supervielle Societé, donde se desempeñó en la atención al público entre 1965 y 1973. Rememora, asimismo, el cuidado con el que se producía para ir trabajar y la cantidad de ítems que componían su atuendo: “los tacos altos, las medias de nylon, los guantes, el tapado de piel, (f)amos) bien peinadas, maquilladas, muy bien arregladas...”⁸.

En esta línea, el ingreso al mercado laboral, sobre todo en aquellos empleos de oficina y mostrador, representó para muchas mujeres una imposición para consumir productos de belleza e indumentaria. Los editoriales de las revistas pivotaban entre el imperativo de estar elegante y vestida a la moda, evitando la indumentaria demasiado llamativa, sexualizada y el exceso de maquillaje (Tossounian, 2021, p. 79) y el estereotipo de la secretaria víctima de las últimas tendencias que emanaban del cine de Hollywood. “La dependienta, la normalista, la profesora podrá ejercer todo el hechizo y la coquetería que sea posible, pero la mecanógrafa, la secretaria, tal vez por razón de su puesto, monopoliza la quinta esencia de la seducción” ratificaba un artículo en 1933⁹.

⁸ Entrevista con Ana María C., 11 de abril de 2025. Ana María nació en Buenos Aires en 1944. Trabajó en el Banco Supervielle Societé, ubicado en Reconquista 330, entre 1965 y 1973.

⁹ Alberto Mendizabal, “¿Quién supiera escribir!”, *Rosalinda*, diciembre de 1933. Ver también: Alberto del Río, “Si es buena secretaria será mejor esposa”, *Chabela*, diciembre de 1935. Cecilia Tossounian analiza el personaje la dactilógrafa Mangacha, tira cómica de *Para Ti* de, famosa precisamente por ser una víctima de la moda (Tossounian, 2021: 78).

De acuerdo a los datos analizados por Graciela Queirolo, para fin de los años 1920 las empleadas como telefonistas, cajeras y dactilógrafas destinaban aproximadamente un 30% de su salario en la construcción de su apariencia, en rubros que incluían el vestido y el calzado, los accesorios (sombreros, guantes, carteras) y los productos cosméticos (Queirolo, 2018, p. 53). Las miradas más conservadoras asumían que las mujeres gastaban sin demasiado control ni conocimiento, basadas por el predominio del sentimiento sobre la razón práctica¹⁰ mientras otros afirmaban que lo que ellas invertían en embellecerse representaba menos de lo que un hombre dispensaba en cigarrillos¹¹. En realidad, desde mediados del siglo XIX, era habitual que los consumos domésticos estuviesen regulados por las mujeres (Auslander, 1996). Ellas estaban acostumbradas a manejar con criterio el presupuesto familiar y el trabajo reenumerado no hacía más que objetivar esta realidad.

Los casos concretos, o al menos aquellos que merecieron la atención de la prensa, dan cuenta de la modernidad de las secretarias, que se canalizaba en la práctica deportiva, las fiestas y el cinematógrafo y en la renovación de los *looks*. Así sucedía por ejemplo con Chela, secretaria general de radio Splendid, que caminaba por Buenos Aires con un conjunto de traje claro, blusa oscura con cuello volcado y gran sombrero a tono, y se declaraba una *fashion victim*:

¿Es pecado gustar de un lindo traje? Si estuviese en mis manos, cambiaría un vestido cada día. Lástima que los gustos no coincidan siempre con el superávit que indique la cartera (...) Y si trabajo más y mejor cada día, aunque esto parezca inmodesto, es porque pienso que alguna vez he de poder satisfacer todos mis deseos¹².

Sin duda, la cotidianidad de la radio hacía a esta mujer más permeable al glamour de las estrellas que la frecuentaban. Sin embargo, en las fotografías de secretarias anónimas cuyas biografías son menos espectaculares también se registra una voluntad por el adorno y la adhesión a las últimas tendencias como parte del capital estético de quiénes desarrollaban este tipo de profesiones (Imagen 1).

¹⁰ Emilio A. Coni, "Psicología Económica de la Mujer", *Rosalinda*, febrero de 1935.

¹¹ Ernesto C. Drago, "La mujer porteña gasta en su tocado menos que el hombre en cigarrillos", *Chabela*, diciembre de 1935.

¹² "Mujer llena de inquietudes", *Radiolandia*, 06.03.1937.

IMAGEN 1 - FOTO ABRAS. ARCHIVO *CARAS Y CARETAS*. *LA DACTILÓGRAFA*. 1929. ARGENTINA.



FUENTE: Archivo General de la Nación. Departamento de Documentos Fotográficos. Inv. 164.045.

¿Cuáles eran las características del *look* recomendado para las empleadas administrativas? A partir de mediados de los años veinte, se repitieron con insistencia tres soluciones vestimentarias: vestidos de líneas simples por debajo de la rodilla, con bolsillos y cuellos cerrados realizados en diversos géneros según la estación del año, y que apuntaban a las trabajadoras más modestas, el traje sastre o *tailleur*, accesible para las que necesitaban una apariencia más sofisticada y tapados largos, de tipo redingote de corte clásico, que cubrían todo el vestido.

El traje femenino, surgido ya en la última década del siglo XIX sobre la base de la sastreía masculina, estaba constituido por una chaqueta y una falda, en general de lana, tela gruesa o hilo, dependiendo la estación, y en tonos oscuros o neutros (gris, marrón, azul), llevados sobre camisas o blusas claras. De inmediato, el *tailleur* se asoció a las nuevas posibilidades profesionales y atravesó toda la primera mitad del siglo promocionado como la prenda idónea para la mujer trabajadora ya que reunía todas características asociadas con sus necesidades: era clásico, cómodo, práctico, elegante y resistente. Y algo central, era factible de ser fabricado en casa siguiendo los moldes y modelos provistos por las revistas, y también era ofrecido en cuotas por los comercios del ramo. Podía combinarse con distintas blusas, para otorgarle variedad y se sugería la confección de dos faldas para ir las reemplazando y no deformarlas al estar mucho tiempo sentada. Se aconsejaba saberlo llevar, es decir, introducirle guiños femeninos como un clavel o una camelia en la solapa, un chaleco de organdí blanco o un jabot plisado, para no homologarse con la indumentaria masculina, y ser tratada como tal, como “compañeros”¹³.

Si bien las siluetas se irían alterando acordes el paso de la moda, el *tailleur*, los vestidos sencillos por debajo de la rodilla y los zapatos de tacón bajo continuaron siendo las opciones recomendadas para las dactilógrafas y secretarias incluso iniciada la década del sesenta. “Para trabajar prefiero la ropa clásica: faldas, blusas, sweaters (...) los vestidos tejidos ocupan el segundo lugar en mis preferencias” confesaba, promediando esa década, Beatriz Dichiará secretaria de Coca Cola, mientras Gabriella María Fasoli, trabajadora de la empresa Duperial agregaba: “Nada de colores chillones ni extravagancias en la oficina. Nada de botas, escotes exagerados o faldas ultracortas. Hay que ser agradable, pero discreta”¹⁴. Ratificando lo señalado por Gabriella, si para esos años la minifalda se transformaría en una moda transversal expandida hasta “los barrios más populares de las áreas metropolitanas” (Manzano, 2017, p. 305), en la oficina los ruedos no subieron más allá de la rodilla, precisamente por el recato y seriedad asociado con las tareas allí realizadas.

Tampoco el pantalón fue una opción vestimentaria, por su desafío a las ideas hegemónicas de feminidad y decoro, incluso ya iniciada la década del sesenta y cuando ya estaba generalizado como prenda diaria de las más jóvenes. Los recuerdos de quiénes se desempeñaron como trabajadoras administrativas ratifican esas mismas imposiciones: no estaba

¹³ “Confort en el hogar. Los trajes-sastre”, *Crónica Femenina*, 04.06.1925.

¹⁴ “Las secretarias somos así”, *Para Ti*, 25.07.1966

permitido el uso del pantalón, y a veces incluso era obligatorio cubrirse con un guardapolvo durante las horas transcurridas tras el mostrador: “Era tan estricto el *look* que a una compañera que vivía en Ramos Mejía se le rompió la llave y no pudo sacar el guardapolvo y estaba en pantalones. La hicieron trabajar al fondo para que nadie la vea” recuerda Ana María sobre sus años en el Banco Supervielle. Por su parte, Pirucha, empleada administrativa del Consejo de Educación en Santa Cruz durante la primera mitad de la década del sesenta, afirma que a ella y a sus colegas no les estaba permitido el uso del pantalón, incluso bajo condiciones climáticas tremendamente adversas¹⁵. Las fotografías las exhiben luciendo faldas, medias de nylon, y peinados batidos a la moda, aún bajo la nieve patagónica, resguardando la femineidad esperable a su juventud y rol laboral.

En el caso de las vendedoras, en los departamentos de ropa y joyería se privilegió a las mujeres que encuadraran dentro de estereotipos hegemónicos de belleza, incluso en los departamentos de ropa masculina como un modo de atraer y retener a los clientes. Las tiendas departamentales tenían una clientela mayormente femenina y los gerentes se dieron cuenta de inmediato de la necesidad de contar con un elenco de empleadas del mismo sexo, factibles de establecer lazos de confianza, empatía e identificación. Ser vendedora de tienda era, tal como sostiene Queirolo un puesto de “prestigio social” para las hijas de la clase trabajadora. Los requisitos eran educación primaria, amabilidad y buena presencia, representando una posibilidad de ascenso social tanto para ellas como para su grupo familiar (Queirolo, 2014). En esta promesa de movilidad ascendente tuvieron mucho peso el despliegue vestimentario, los modales refinados y los contactos sociales a los que estas trabajadoras tenían acceso una vez incorporadas a las huestes de las tiendas de lujo.

Ya para la década de 1930, encontramos a las vendedoras de las grandes tiendas homologadas mediante el uso de uniformes. Conformaban así un equipo fácilmente distinguible e identificable, incluso durante las liquidaciones y rebajas que transformaban el local en un hervidero de clientas. El uniforme, en general compuesto por un vestido oscuro y sencillo de cintura entallada, evitaba además que se establecieran comparaciones o se instalaban competencias con las damas elegantes que frecuentaban los negocios.

Largos hasta la rodilla, tal como fue la tendencia que se instaló desde los años 20, eran acompañados por medias de seda y zapatos de taco alto, ítems que, como veremos a continuación, constituyeron sinécdoques de femineidad extendidas entre todas las empleadas y obreras. Los uniformes de las vendedoras, como los del servicio doméstico, tenían cuellos y, en algunos casos, puños blancos que comunicaban profesionalismo y limpieza. Estas eran las zonas que más se desgastaban por el uso y se ensuciaban con mayor facilidad. Saltaba a la vista si alguna mancha contaminaba la ropa, y por lo tanto el cuerpo, de las trabajadoras.

Las vendedoras de las tiendas elegantes mantenían con frecuencia un contacto físico con las mujeres que formaban su clientela. Parte de su labor consistía en manipular, ajustar y probar prendas de lujo, lo que confería a su ocupación un alto estatus aspiracional. La

¹⁵ Entrevista con Pirucha, 26 de marzo de 2025, Pirucha había nacido en Salta en 1941 y se desempeñó como empleada administrativa del Consejo de Educación en Río Gallegos entre 1962 y 1966.

modernidad, connotada en aspectos como sus peinados, maquillajes y accesorios, creaba puntos de afinidad entre clientas y vendedoras. Por ejemplo, Jeanette, quien se desempeñó entre 1955 y 1973 como vendedora en la tienda de calzados Mingo, en la ciudad de Mendoza, combinaba sus modales refinados y su dominio del francés y el árabe con el capital que le otorgaban su silueta estilizada y su estilo al vestir. Al cuidado del cutis y el cabello, añadía una manicura siempre impecable. Esta sumatoria la convertía en una candidata ideal para atender a las clientas de la zapatería más fina y costosa de la capital cuyana¹⁶.

Coquetas como las “pitucas”: obreras y trabajadoras domésticas

Al panorama glamoroso que hemos reconstruido hasta acá, se le superponía una realidad menos amable: no todas eran condiciones ideales para las trabajadoras. Su día podía estar marcado por largas jornadas de pie y exigencias físicas constantes, más habituales aun entre las operarias, trabajadoras de fábricas y de casas particulares que constituyeron las alternativas más frecuentes para aquellas “sin especialización ni oficio y seguramente con bajos niveles de instrucción” (Allemandi, 2017, p. 51). No obstante, estas mujeres, ubicadas en los estratos más bajos de la pirámide social, también aspiraron a una apariencia femenina y respetable, que además estaba en tensión con los trajines más duros y sucios que realizaban durante sus horas laborales.

Existen numerosos registros fotográficos sobre trabajadoras manuales, producidos por los fotógrafos de la prensa periódica. Pueden considerarse parte de lo que Griselda Pollock ha caracterizado, para la Europa del siglo XIX, como el interés burgués por “las tecnologías de regulación sexual del cuerpo del proletariado”. Son imágenes de trabajadoras fabriles, dentro o fuera de las fábricas, que en general, a través de la afirmación de su femineidad, ponen a resguardo la división sexo-genérica que aseguraba la autoridad de la identidad masculina (Pollock, 1993-94).

Es interesante detenerse en estas trabajadoras y sus performances vestimentarias para comprender cómo el ingreso al mercado laboral habilitaba en ellas identidades múltiples. Las fábricas y talleres muchas veces eran ambientes sucios, y esas condiciones ambientales se hacían extensivas al cuerpo de las propias trabajadoras. No fue casual entonces el énfasis que muchas de ellas tuvieron a la hora de conformar sus apariencias al dirigirse a o al salir de estos recintos.

En el caso de las obreras dentro de las fábricas, todas llevaban el cuerpo cubierto por el delantal o guardapolvo, el cabello recogido o con cofia y los zapatos de taco bajo o zapatillas. El guardapolvo, que como vimos también podía ser impuesto a las trabajadoras administrativas, no solo protegía la ropa sino que buscaba proyectar uniformidad, orden y

¹⁶ Entrevista con Jeanette, Mendoza, 31 de marzo de 2025. Jeanette nació en Río Segundo, Córdoba, en 1934. Vivió en Damasco, Beirut e Italia. Además de trabajar en zapaterías Mingo, tuvo una zapatería propia con su marido (Calzados Viviane) en Mendoza y trabajó en la tienda Pierre Cardin como vendedora de ropa femenina.

disciplina sobre el cuerpo colectivo que las obreras pasaban a integrar en sus horas laborales. De hecho, los artículos que promocionaban el progreso alcanzado por estas fábricas señalaban como logro primordial la higiene que se encarnaba, aunque no fuera enunciado, en el cuerpo de las trabajadoras¹⁷.

Conforme avanzó el siglo, la apariencia de las obreras fabriles se profesionalizó. Su imagen pasó a estar asociada con la de las trabajadoras sanitarias, asemejando el ámbito del taller al de un laboratorio. El control buscado sobre el microterritorio de sus cuerpos a través de la implantación de los uniformes fue programático, y en muchas instancias se cimentó tanto en la jerarquía laboral como en razones patriarcales sobre la supuesta tendencia femenina a destinar demasiado tiempo y querer destacarse a través de sus toilettes. Más allá de la voluntad de homologación buscada por los delantales, muchos detalles revelan como el maquillaje, las cejas depiladas o el pelo arreglado a la última moda, permitían a muchas escamotear la pretensión de uniformidad y la suciedad implicada en las tareas realizadas. Las fotografías parecen entonces hacerse eco de los artículos de las revistas que reivindicaban el derecho a la belleza y las publicidades que aseguraban que esta era accesible, incluso para los presupuestos más escuetos.

Algo similar sucedía entre las horas laborales y el tiempo libre de las empleadas domésticas. Desde fines del siglo anterior, se promocionaba en Argentina el uniforme inspirado en las criadas francesas e inglesas del siglo XIX. Siguiendo el modelo del servicio doméstico en Inglaterra, que se regía por estrictos códigos de vestimenta, se recomendaba que las mucamas llevaran un delantal o guardapolvo durante las tareas de limpieza, el que debía reemplazarse por un vestido de tarde o de noche para servir la mesa. Diseñado para ostentar una apariencia profesional dentro de hogares burgueses, el uniforme consistía en un vestido largo y oscuro de sarga, con un delantal blanco de madapolan con peto y breteles, anudado con un lazo sencillo en la parte trasera. Podía estar ornamentado con pequeños detalles de encaje, alforjas, vainillas o bordados. Los vestidos en general tenían cuello alto y mangas largas con el objetivo de transmitir modestia y decoro. La cabeza estaba invariablemente cubierta por una cofia o gorro banco plisado. Los zapatos eran negros, cerrados y prácticos, con tacón bajo o plano. A veces, durante el servicio formal, se añadían guantes blancos o puños limpios para reforzar la apariencia de pulcritud y establecer una separación con los ítems de comida y limpieza que este personal manipulaba.

El atuendo era un signo de distinción de las familias burguesas, a la hora de recibir invitados. Era además un recordatorio visual de las jerarquías sociales que se operaban dentro de la propia casa (Louvier, 2019, p. 583; 586) al estipular un distanciamiento con quienes eran en realidad las trabajadoras más íntimas del entorno familiar. Al igual que sucedía con el cuerpo de las obreras, las patronas reglamentaban la apariencia de las trabajadoras domésticas, imponiendo normas respecto de su vestimenta, higiene y comportamiento.

¹⁷ "La industria tabacalera", La Nación, 01.01.1928.

Es preciso, al tomar la sirvienta, darle un papel con su reglamento personal: limpieza, empleo de desodorantes, prohibición de usar perfume, pintarse las uñas o llevar el pelo caído sobre los hombros. Un poco de maquillaje discreto no choca en una sirvienta y por eso no es necesario ser tan riguroso al respecto como se era antaño aconsejaba Jacobita Echaniz desde las páginas de *Rosalinda* en 1937¹⁸. Un estricto código vestimentario y de comportamiento se consideraba clave para evitar los problemas con el personal de servicio.

Tanto las condiciones de vida como el vestir de las trabajadoras domésticas estaba ligado “al nivel de vida de sus patrones”, fuese real o aspiracional, así como al lugar que estos le daban “al interior de la vida doméstica y familiar” (Allemandi, 2017, p. 240). En los relatos recogidos, el uniforme resulta un ítem cargado de connotaciones morales, precisamente por esta capacidad de marcar distancia social. Algunas entrevistadas, al rememorar el vínculo entre uniformes y empleadas, afirmaban que en sus casas estaban exceptuadas de llevarlo porque eran “como de la familia”¹⁹ mientras otras justificaban su uso señalando que “la gente estaba orgullosa de usar el uniforme porque los hacía formar parte de algo”²⁰.

Esta posibilidad de control respecto de sus cuerpos era un modo de regular un empleo con escasa legislación laboral. El sector debió esperar hasta 1956 para la sanción del primer régimen legal que, no obstante, siguió con poco acatamiento, siendo un trabajo que mayormente se realizaba de manera informal (Pereyra, 2013).

Al ritmo de las modas, el uniforme fue acortando las faldas. Adoptó un diseño tubular en los años veinte, volvió a resaltar la cintura en los treinta y, finalmente, enfatizó los hombros en los cuarenta. Las mangas y los delantales también se redujeron. Estos últimos incluso se transformaron en pequeños retazos de broderí, organdí o clarín, llevados sobre el pecho o el regazo, en estampados que se replicaban en tocas, cuello y puños²¹. Perdieron su funcionalidad y permanecieron casi como un índice que connotaba servicio. A partir de estas persistencias formales, no es difícil deducir porqué estos uniformes trascendieron su función práctica para convertirse en símbolos de fantasías vinculadas al servilismo y la obediencia.

Sabemos que eran las patronas las que se encargaban de comprar la indumentaria para sus empleadas, y de hecho todas las tiendas elegantes como Harrods o Gath y Chaves incluían en sus catálogos estacionales conjuntos para “quehaceres domésticos”. En Buenos Aires, sobresalía la casa Leonor, famosa por tener todo tipo de uniformes y confeccionarlos a pedido. Objetivando el cuerpo de las trabajadoras, los mismos se promocionaban

¹⁸ Jacobita Echaniz, “El personal de servicio”, *Rosalinda*, abril de 1937.

¹⁹ Entrevista con Ana María B., 24 de junio de 2025. Ana María nació en Buenos Aires en 1933. En su casa tenían una empleada con cama adentro, que cocinaba para la familia de trece miembros, y una lavandera que iba una vez por semana y se ocupaba exclusivamente de la ropa.

²⁰ Entrevista con Adriana, 26 de marzo de 1925. Adriana nació en Rosario en 1945. Es hija única. Su padre tenía una empresa de transporte y en su casa natal vivían dos empleadas domésticas.

²¹ Véase por ejemplo el catálogo: *La Casa Ideal de los novios*, Buenos Aires, 1938: 34

como “el toque final” capaz de dar “la visión distinguida de un hogar moderno y de buen gusto” (Imagen 2)²².

IMAGEN 2 - “LOS UNIFORMES DE CASA LEONOR SON EL TOQUE FINAL”.



FUENTE: *Atlántida*, diciembre de 1963.

²² Publicidad de Casa Leonor, *Atlántida*, diciembre de 1963.

Es interesante pensar las tensiones que se despertaban tanto en la imposición del uniforme dentro del hogar, como en la comparación de la ropa del tiempo ocioso que se establecía entre patronas y empleadas, sobre todo cuándo estas comenzaron a gozar de mayores recursos para el consumo de prendas y productos de belleza. De acuerdo a lo que señala Omar Acha, durante el primer gobierno peronista (1946-1952) “las trabajadoras (domésticas) demandaban (...) evitar el uso de un traje vergonzante de sirvienta en la vía pública” (Acha, 2023, p. 241). Mientras, Natalia Milanesio sostiene que uno de los argumentos de más peso en la mirada condenatoria de las mujeres de clase media y acomodada respecto de sus mucamas era el hecho de que estas, al ver mejoradas sus condiciones laborales comenzaban a imitarlas en el vestir, al punto de resultar imposible distinguir a unas de otras (Milanesio, 2010, p. 62-63)²³.

En su estudio de las subjetividades de mujeres de clases populares, Beverly Skeggs habla precisamente de la gran inversión que estas hacen en sus cuerpos, ropas y prácticas de consumos, bajo un “fuerte deseo de pasar por integrantes de la clase media”. No obstante, esa pretensión resulta trunca, pues en realidad aspiran a una clase media imaginada, insalvable en tanto tal (Skeggs, 2019, p. 158). En otras palabras, el mayor acceso al consumo no implicaba una erosión de las diferencias de clase sino, como bien señala Angela Partington, una re-articulación de estas al proponer una reapropiación deliberadamente distinta (Partington, 1992, p. 145-146), observable por ejemplo en la combinación de medias brillantes con vestidos caseros de telas modestas.

La entrada y salida del trabajo era el momento clave en que las obreras y trabajadoras domésticas se permitían un mayor lucimiento de los estilos entonces en boga. Un poema sobre las trabajadoras fabriles, publicado a mediados del siglo, destacaba el alboroto que provocaban al atravesar los barrios obreros de Buenos Aires (Parque Patricios, Villa Crespo, Boedo o Puente Alsina) y sobre todo el cuidado implicado en la construcción de su apariencia: “Para andar arregladas siempre se las componen. / No envidian a las pitucas²⁴ su popular belleza, / sobre todo, el domingo, el día en que se ponen / el traje que aguarda seis días en la pieza”²⁵. Casi con seguridad, sus mejores galas habían sido fabricadas en el ámbito doméstico, gracias a las destrezas de la aguja de la que toda mujer urbana tenía entonces algún tipo de competencia. Tanto la silueta más recta, ajustada a la cadera, de los años 20 y aquella ceñida a la cintura de la década siguiente, daban cuenta de la voluntad de los sectores populares por formar parte del universo de la moda con su consecuente afán por el cambio (Imagen 3). Así, en su tiempo libre, las obreras cristalizaban esa tensión entre las fantasías de la moda y la experiencia vivida (Craik, 1994, p. 2; 61).

²³ Este miedo a la homologación de clase mediante la vestimenta no era nuevo. Sus primeros ecos habían sido en el siglo XIX a partir del surgimiento de la ropa lista para usar, véase Baldassarre, 2021: 18.

²⁴ *Pituca*: término coloquial usado en algunos países de habla hispana para referirse a una persona de clase alta o que aparenta refinamiento y privilegio.

²⁵ “Casi madrigales. La fabriquera”, *Idilio*, 06.09.1949.

IMAGEN 3 - FOTÓGRAFOS DE CARAS Y CARETAS. OBRERAS SALIENDO DEL TALLER. 1933. ARGENTINA.



FUENTE: Archivo General de la Nación. Departamento de Documentos Fotográficos. Inv. 155.014.

Dos ítems que emergen con insistencia en la apariencia de las trabajadoras son las medias de seda y los zapatos de tacón, prendas que, a diferencia de los vestidos, debían sí o sí ser adquiridos en comercios del ramo. Junto con la limpieza del atuendo y la compostura

del peinado, constituían elementos centrales del guardarropa de las obreras, para encarnar su fiabilidad y respetabilidad en tanto mujeres trabajadoras (Buckley y Clark, 2017, p. 95).

Las medias eran onerosas y a la vez delicadas. Había que saber manipularlas mediante las ligas y los suspensores, cuidarlas de que no se corrieran, lavarlas con precaución. Pero finalmente todo valía la pena, ya que como sostenía una revista contemporánea ayudaban “a la adquisición del aspecto de nitidez y buen gusto en el vestir” (...) “aspiración de toda mujer”²⁶. Su uso atravesaba el invierno y se perpetuaba en el verano, en el que muchos trabajos e instituciones impedían a las trabajadoras asistir con las piernas al aire.

Con sus variaciones, la aspiración de estar a la moda se extendía fuera y dentro de la fábrica, por delante y detrás del mostrador. La mirada tradicional, alimentada por el feminismo de la segunda ola, buscó circunscribir estas prácticas a la proyección del deseo escópico de un otro, inevitablemente masculino, sobre un cuerpo femenino vuelto objeto²⁷. No obstante, algunos detalles de estas imágenes, como las sonrisas de sus protagonistas y las miradas directas a la cámara, revelan la conciencia estar siendo observadas y la búsqueda activa por cautivar mediante estas performances. A pesar de sus presupuestos limitados, las mujeres de sectores populares buscaron deliberadamente participar en los rituales habilitados por la cosmética, el peinado y la indumentaria. En medio de vidas signadas por la escasez, por qué no interpretarlos entonces como pequeños gestos que, más que imponer patrones de control, escamoteaban algo del placer de la autoindulgencia.

Inmaculadas: enfermeras y profesionales de la salud

Nuestro último caso aborda las derivas locales de un oficio femenino que, desde su surgimiento, estuvo fuertemente regulado en términos vestimentarios: la enfermería, y demás disciplinas auxiliares vinculadas a la salud. En Europa, los primeros uniformes se formalizaron hacia las últimas décadas del siglo XIX, buscando comunicar orden y disciplina, pero también dedicación por la labor de cuidado. Así como sucedió con muchos uniformes, que se rigieron más por las expectativas respecto de determinados roles sociales que por requerimientos prácticos, en el caso de las enfermeras, la vestimenta tuvo un peso sustantivo. Se esperaba que fueran éticamente transformadas por el uniforme, y que al usarlo encarnaran una nueva identidad ocupacional y también institucional (Hardy y Coronas, 2017).

En la Argentina de inicios del siglo XX, la enfermería todavía estaba capitalizada por trabajadores de escasa formación específica. Tal como señalan Ana Laura Martín y Karina Ramacciotti, hasta la década de 1940, quienes se desempeñaban en esta área eran en su mayoría mujeres sin capacitación formal, conocidas como “empíricas”. Esta situación comenzó a modificarse con la creación de la Secretaría de Salud Pública en 1946, que impulsó la profesionalización de las prácticas sanitarias (Martín y Ramacciotti, 2023, p. 165-171). En este

²⁶ “El cuidado de las medias de seda”, *Para Ti*, 18.09.1923.

²⁷ Para una excelente síntesis sobre las miradas del feminismo respecto de la moda véase: Wallenberg, 2023.

contexto, el uniforme tuvo un papel destacado a la hora de comunicar la identidad profesional de las trabajadoras, además de representar un reservorio de feminidad en estructuras jerárquicas claramente masculinizadas como eran clínicas y hospitales.

Muchas veces eran las propias enfermeras las que debían costear sus uniformes reglamentarios, como aclaraba por ejemplo la Escuela de Enfermeras de la Obra de la Conservación de la Fe que, en 1939, aclaraba que el uniforme era obligatorio y su precio ascendía a \$35²⁸.

La evolución de la apariencia de las enfermeras en nuestro país atravesó las dos principales tipologías que Craik identifica para los uniformes femeninos. Si en primera instancia primaron los atuendos feminizados que connotaban tareas de cuidado y crianza, provenientes de ocupaciones serviles, hacia mediados del siglo, veremos surgir versiones derivadas de uniformes masculinos, asociados con la disciplina, el liderazgo y aptitudes para actuar en la esfera pública, inspirados en la sastrería militar (Craik, 2005, p. 80). Pasemos a algunos ejemplos.

Entre las décadas del veinte y el cuarenta las enfermeras exhibieron con orgullo sus conjuntos blancos impolutos, color privilegiado por sus supuestas cualidades higiénicas. Estos eran de algodón, material de fácil limpieza y mantenimiento y en general estaban almidonados. Podían estar compuestos por un jumper de pechera redonda o cuadrada, largo casi hasta los talones, usado encima de un vestido –también parte del uniforme–, o por una prenda completa, en general de escote en V, que llevaba encima un delantal entallado en la cintura. Muchas veces tenían el distintivo de la Cruz Roja sobre el pecho o el cuello y las mangas ribeteadas por un color. El cabello estaba cubierto por una toca o cofia, que se volvería otro de los emblemas de su profesionalismo. Al igual que en otras partes del mundo, también en Argentina se celebraron ceremonias asociadas con la portación de este accesorio, como símbolo de obtención del grado profesional (Houweling, 2004, p. 46). Las piernas llevaban indefectiblemente medias y el calzado podía ser zapatillas o zapatos de tacón de color blanco. Completaban el conjunto, guantes blancos y elegantes capas azules a la cintura, derivadas del hábito religioso. A diferencia de lo que sucedía con las obreras, se asumía que la enfermera no dejaría nunca de serlo ni de transmitir su estatus, que excedía sus horas laborales para abarcar todo su tránsito por la ciudad.

Hallamos también otras soluciones, menos frecuentes, en que la cabeza aparece totalmente cubierta por un velo igual al utilizado por las órdenes religiosas. De hecho, el cuidado de los enfermos estuvo, en sus inicios, a cargo de monjas y hermanas²⁹. Pero, a diferencia de las religiosas, el maquillaje, el peinado, y los adornos se filtraban entre los impolutos uniformes de las enfermeras levantando reparos por las connotaciones higiénicas y de entrega desinteresada que aparentemente debían regir esta profesión. La coquetería podía ser considerada un impedimento moral para un buen desempeño: “¿Merecen ese nombre (el de enfermeras) las que, tocadas de perendengues y pinturas, más parecen muñecas de vidrieras puestas al asalto de una aventurilla que matice las horas?” cuestionaba un artículo

28 Enfermeras Obras de la Conservación de la Fe, *Bodas de Plata*. Buenos Aires, 1939.

29 “La acción femenina en el Instituto del Cáncer”, *Para Ti*, 15.01.1924.

en 1933. Las nurses y enfermeras ejemplares debían tener los rostros “sanos y frescos” y las “tocas inmaculadas”³⁰. No obstante, las cejas depiladas, la boca delineada en forma de corazón, la bijouterie y la melena ensortijada con esmero, daban cuenta que muchas veían compatibles su dedicación a las tareas sanitarias con la pasión por las tácticas de adorno y embellecimiento corporal³¹.

La instalación de las escuelas profesionales de enfermería durante el peronismo tuvo un peso sustantivo en la redefinición de los uniformes y la importancia de los rituales asociados con ellos. Este nuevo estatuto profesional se expresó a través de los cuerpos de las egresadas de la Escuela de la Fundación Eva Perón, mujeres jóvenes de condición humilde en las que se buscaba reforzar los “valores morales y espirituales” (Ramaciotti y Valobra, 2010, p. 367).

Fabricados por los propios talleres de costura de la escuela, los uniformes incluían los “reglamentarios internos”, “de labor” y “de gala” y se proveían gratuitamente. El uniforme reglamentario interno era muy similar al de las enfermeras de las décadas previas, aunque tenía sus rasgos distintivos: un cárdigan oscuro con botones, entallado a la cintura, que ostentaba sobre su lado izquierdo un prendedor del escudo peronista.

En las fotografías, creadas para ratificar la existencia de un colectivo profesional, se destaca la diversidad étnica de las egresadas, entre las que abundaban las muchachas mestizas. La enfermería era así una posibilidad concreta abierta por el peronismo para el ascenso social de jóvenes humildes de distintas partes del país, siendo los únicos requisitos para el ingreso el examen de buena salud, estudios primarios y certificado de buena conducta. Así, la uniformidad de sus cuerpos, que se multiplicaban casi idénticos no solo en las ropas sino en los peinados y la pose, buscaba erosionar las distinciones de clase.

El conjunto utilizado para desfiles y actos oficiales estaba compuesto por un *tailleur* de saco y falda de paño oscuro, calzado de cuero negro y una gorra con visera del mismo género, que ostentaba también el escudo peronista. El atuendo podía completarse con guantes blancos y una bandolera de cuero que colgaba del hombro a modo de cartera (Imagen 4)³². Confirmando una vez más el vínculo estrecho que los uniformes tienen con la moda contemporánea, es significativo registrar las similitudes de estos trajes con aquellos usados para esa misma fecha por las mujeres que asistían a la oficina, la universidad o la escuela, así como, en versiones más sofisticadas lucidas por la que la líder del partido. De hecho, los *tailleurs* sobrios y entallados de Eva Perón se convirtieron en un su *look* más icónico como “abanderada de los humildes”³³.

³⁰ “La escuela de Nurses del Instituto Médico Experimental”, *Rosalinda*, junio de 1933.

³¹ Mabel Wilson, “Cruz Roja Argentina”, *Rosalinda*, septiembre 1933.

³² Numerosas fotografías de los actos están incluidas en: Fundación Eva Perón, *Escuela de Enfermeras*. Buenos Aires, Subsecretaría de Informaciones, 1951.

³³ Sobre Eva Perón y el traje sastre, véase Melo, 2022: 48-52.

IMAGEM 4 - SUBSECRETARÍA DE INFORMACIONES. *ENFERMERAS DE LA FUNDACIÓN EVA PERÓN DESFILANDO*, CA. 1951, ARGENTINA.



FUENTE: Archivo General de la Nación. Departamento de Documentos Fotográficos. Inv. 257.661.

Existía también una versión con chaqueta y pantalón de montar para aquellas profesionales que tenían que trasladarse en motocicleta, o se ocupaban por ejemplo de manipular los canes adiestrados para socorrer a heridos y enfermos. Sin duda, el peronismo había tomado el ejemplo de las legiones de enfermeras enlistadas durante la Segunda Guerra Mundial. Sobre sus cuerpos impactaba tanto la indumentaria militar, así como en el modo de posar y moverse que pasaba a constituir una *hexis corporal* propia. En su uso programático de la vestimenta, los ideólogos del partido daban cuenta de conciencia respecto de la relevancia de los uniformes para la constitución de las identidades colectivas.

A finales de la década del sesenta, los uniformes tampoco fueron inmunes a la transformación de la apariencia femenina. Las enfermeras de mayor jerarquía, conocidas como “cabas”, seguían usando uniformes ligados a fórmulas de la primera mitad del siglo, en línea con la estructura jerárquica del régimen hospitalario³⁴. Sin embargo, la irrupción de una estética para la juventud (Walford, 2013) también alteró los ideales de recato y respetabilidad

³⁴ Entrevista a Noemí, 29.06.2025. Nacida en Buenos Aires en 1944, Noemí estudió medicina entre 1961 y 1968, y recuerda que, durante sus primeras guardias, las enfermeras jefe del Hospital de Clínicas y del Hospital Pedro Fiorito, de Avellaneda, seguían utilizando estas estéticas dentro de un sistema hospitalario “que casi establecía un régimen militar”.

vinculados a la vestimenta de las trabajadoras de la salud. Esto se observa, por ejemplo, en las fotografías de las enfermeras del hospital Durand en 1971, donde muchas aparecen con delantales por encima de las rodillas o incluso con cortes estilo minifalda, en consonancia con los estilos del momento. Los gorros, cuestionados entonces por anticuados e incómodos (Houweling, 2004, p. 47) comienzan a ser abandonados y los peinados, fruto de los rulos o la toca, exhiben el impacto de las tendencias capilares en boga. Como en gran parte del siglo, las modas y las fórmulas propias se filtraron más allá de la homologación buscada por los uniformes, que en su plasticidad demostraban su capacidad de permanencia.

¿Hacia la liberación?

Nuevos rumbos laborales se vienen ofreciendo a la mujer porteña en los últimos tiempos. Trabajos que hasta hace poco tiempo se consideraban de exclusivo fuero masculino, son ahora realizados por lindas y desenvueltas muchachas, como si la ley de los derechos Civiles que niveló a ambos sexos, se extendiera también al campo de la actividad callejera.

Con estas palabras en 1963 un artículo de la revista *Así* identificaba las nuevas ocupaciones desempeñadas por mujeres como taxistas, surtidoras de combustible, conductoras de colectivos, mecánicas, guardabarreras, fleteras, carniceras y albañiles. Si bien representaba una diversificación de las posibilidades laborales, la proporción femenina seguía siendo baja, y todos los registros aludían a la apariencia de las trabajadoras y a las reacciones que despertaban en el sexo opuesto. Es decir, la amplitud no se hacía extensiva a las opciones vestimentarias: “Para nosotras es preferible usar pantalones, pero los ‘surtidores’ no lo autorizan; por eso usamos este uniforme con pollera” confesaba Ilda Beatriz Pineda, una de las decenas de jóvenes que se dedicaba a cargar combustible y revisar vehículos en la ciudad de Buenos Aires³⁵. El conjunto, compuesto por falda, blusa, corbata y birrete, resultaba poco práctico. Se manchaba con grasa al revisar el motor o medir el aceite y resultaba incómodo para maniobras como agacharse para inflar las ruedas de un coche.

Si en la vida cotidiana, muchas parecían haberse liberado de la necesidad responder a los marcadores sexo genéricos para optar por prendas confortables y juveniles, con el blue jean a la cabeza, otras debían, todavía, lidiar con los imperativos de la que se suponía la ropa adecuada a su género. El pantalón estaba excluido como prenda cotidiana de las trabajadoras de escuelas y oficinas, incluso para las estudiantes de escuelas normales, industriales y universidades. Asimismo, la belleza hegemónica, equiparada en una gran proporción con la juventud, seguía teniendo favoritismo a la hora de definir posiciones en trabajos administrativos o de atención al público. Aspirantes que rondaban la treintena, denunciaban, por ejemplo, que una empresa de transporte de larga distancia había ignorado si sus camareras tenían nociones de primeros auxilios para seleccionar chicas “estilo nueva ola y vocabulario

³⁵ “Nafta, grasa y simpatía de muchachas ‘mecánicos’”, *Así*, 13.11.1963.

elemental, pero menor de 20 años...”. En síntesis: “Las que podrían ganar un concurso de belleza siempre tienen preferencia”³⁶.

El proceso de liberación del imperativo de la feminidad fue lento. En 1965 una encuesta sobre los consumos y hábitos femeninos señalaba que el 94% de las mujeres de clase media y alta consumía cosméticos, siendo el porcentaje de 78% entre la clase popular³⁷. Hacia la década del sesenta se registran algunas trabajadoras que optan por el pantalón o el overol para el desempeño de estos nuevos oficios, que de todas maneras seguían siendo referidos como excepcionales. En todos los casos, ellas tenían que justificar porqué habían decidido abocarse a dichas tareas. La preservación de la feminidad, por ejemplo, en la alusión a las mujeres taxistas que se retocaban el maquillaje en el espejo retrovisor o las policías que no abandonaban la elegancia y la coquetería, aparecía con frecuencia sobre el tapete, como un bastión que se debía resguardar.

A primera vista, son más las permanencias que las rupturas en los casi cincuenta años aquí recorridos, sobre todo en las opciones que las mujeres tenían para ir a trabajar. Entre uniformes y delantales, vestidos, trajes-sastre, pantalones, maquillaje y modernos cortes de pelo, el trabajo fuera del hogar y el espacio público habilitó, con sus límites, recursos materiales y simbólicos para nuevas performances vestimentarias. Sin desconocer el poder de regulación patriarcal sobre el cuerpo femenino, en el que dietas, rutinas y tratamientos se volvieron los censores del espacio intelectual de las mujeres, ni tampoco en lo extenuante, agotadora y poco redituable que podía resultar la jornada laboral, propongo introducir al placer como categoría de análisis. Siguiendo a Jane Gaines, porque no incorporar al placer y al auto-adorno, a la fantasía y la compensación como mecanismos que proveen a las mujeres de un sentido de potencia para actuar en el mundo (Gaines, 1990).

Al detenernos en las imágenes y las modas de estas trabajadoras, se revela una visión más matizada de cómo las mujeres internalizaron y negociaron las normas de una feminidad hegemónica, la cual fue flexibilizándose —aunque sin romperse del todo— a medida que nos acercamos al fin de siglo. Este acto, lejos de ser pasivo, puede pensarse como una forma de resistencia basada en el placer y el derecho a sentirse bellas, en una época marcada por profundas luchas y una intensa movilidad social en la Argentina.

Referencias bibliográficas

ACHA, Omar. Paisanita rebelde y contestadora. Domésticas, clase y delito durante el primer peronismo. En: D'ANTONIO, Débora; PITA, Valeria Silvina (dirs.). **Nueva historia de las mujeres en la Argentina**. Buenos Aires: Prometeo, 2023, vol. 2, pp. 234-249.

ALLEMANDI, Cecilia. **Sirvientes, criados y nodrizas**: una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires (fines del siglo XIX y principios del XX). Buenos Aires: Universidad de San Andrés, 2017.

³⁶ “El drama cotidiano de las mujeres que buscan trabajo”, *Así*, 17.03.1964.

³⁷ Ricardo Warnes, “La mujer argentina en la encrucijada”, *Siete Días*, 11.05.1965.

AUSLANDER, Leora. "The Gendering of Consumer Practices in the Nineteenth-Century France. *En*: DE GRAZIA, Victoria; FURLOUGH, Ellen (ed.). **The Sex of Things**: Gender and Consumption in Historical Perspective. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 79-112.

BALDASARRE, María Isabel. **Bien vestidos**: una historia visual de la moda en Buenos Aires, 1870-1914. Buenos Aires: Ampersand, 2021.

BARRANCOS, Dora. **Mujeres en la sociedad argentina**. Una historia de cinco siglos. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

BUCKLEY, Cheryl; CLARK, Hazel. **Fashion and everyday life**: London and New York. London: Bloomsbury, 2017.

CRAIK, Jennifer. **The face of fashion**: cultural studies in fashion. London; New York: Routledge, 1994.

CRAIK, Jennifer. **Uniforms exposed**: from conformity to transgression. Oxford: Berg, 2005.

FOX, Greer Litton. "Nice Girl": Social Control of Women through a Value Construct. **Signs**: Journal of Women in Culture and Society, v. 2, n. 4, p. 805-817, jul. 1977.

GAINES, Jane. Introduction: Fabricating the Female Body *en*: GAINES, Jane; HERZOG, Charlotte (ed.). **Fabrications**: costume and the female body. New York: Routledge, 1990, pp. 1-27.

HARDY, Susan; CORONES, Anthony. The Nurse's Uniform as Ethopoietic Fashion. **Fashion theory**, v. 21, n. 5, p. 523-552, 2017.

HOUWELING, Lynn. Image, function, and style. A history of the nursing uniform. **The American journal of nursing**, v. 104, n. 4, p. 40-48, 2004.

LOBATO, Mirta Zaida. **Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)**. Buenos Aires: Edhasa, 2007.

LOUVIER, Fanny. Beyond the Black and White: Female Domestic Servants, Dress and Identity in France and Britain, 1900-1939. **Cultural and social history**, v. 16, n. 5, p. 581-602, 2019.

MANZANO, Valeria. **La era de la juventud en Argentina**: cultura, política, y sexualidad desde Perón hasta Videla. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.

MARTIN, Ana Laura; RAMACCIOTTI, Karina, Esenciales pero subestimadas. Enfermeras buscando reconocimiento en la primera mitad del siglo XX. En: D'ANTONIO, Débora; PITA, Valeria Silvina (dirs.). **Nueva historia de las mujeres en la Argentina**. Buenos Aires: Prometeo, 2023, vol. 2, pp. 158-175.

MELO, Adrián. Los vestidos de Eva: la Eva Duarte drag y la Evita Perón militante del creador Paco Jamandreu. MARINO, Marcelo (ed.). **Evita frente al espejo**: ensayos sobre moda, estilo y política en Eva Perón. Buenos Aires: Ampersand, 2022, pp. 27-63.

MILANESIO, Natalia. Peronists and Cabecitas: Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change. En: KARUSH, Matthew B.; CHAMOSA, Oscar (orgs.). **The New Cultural History of Peronism**. Durham: Duke University Press, 2010. p. 53-84.

PARTINGTON, Angela. Popular Fashion and Working-Class Affluence. En: ASH, Juliet; WILSON, Elizabeth (ed.). **Chic thrills**: a fashion reader. Berkeley: University of California Press, 1992. p. 145-161.

PEREYRA, Francisca. El acceso desigual a los derechos laborales en el servicio doméstico argentino: una aproximación desde la óptica de las empleadoras. **Revista de Estudios Sociales**, n. 45, p. 54-66, jan. 2013.

PETTINGER, Lynne. Gendered Work Meets Gendered Goods: Selling and Service in Clothing Retail. **Gender, work and organization**, v. 12, n. 5, p. 460-478, 2005.

POLLOCK, Griselda. The Dangers of Proximity: The Spaces of Sexuality and Surveillance in Word and Image. **Discourse**, v. 16, n. 2, p. 3-50, 1993-1994.

QUEIROLO, Graciela. Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950). **Estudios feministas**, v. 22, n. 1, p. 29-50, 2014.

QUEIROLO, Graciela. **Mujeres en las oficinas**: trabajo, género y clase en el sector administrativo (Buenos Aires, 1910-1950). Buenos Aires: Biblos, 2018.

RAMACCIOTTI, Karina; VALOBRA, Adriana. La profesionalización de la enfermería en Argentina: disputas políticas e institucionales durante el peronismo. **Asclepio. Revista de Historia de Medicina y de la Ciencia**, v. LXII, n. 2, p. 353-374, dez. 2010.

SKEGGS, Beverley. **Mujeres respetables**. clase y género en los sectores populares. Los Polvorines: UNGS, 2019.

TOSSOUNIAN, Cecilia. **La joven moderna en la Argentina de entreguerras**: género, nación y cultura popular. Rosario: Prohistoria, 2021.

WALFORD, Jonathan. **Sixties fashion:** from less is more to youthquake. New York: Thames & Hudson, 2013.

WALLENBERG, Louise. Fashion and Feminism. En: POUILLARD, Veronique; DUBÉ-SENÉCAL, Vincent (ed.). **The Routledge History of Fashion and Dress, 1800 to the Present**. London: Routledge, 2023, p. 185–206.

Revisor: Henrique Grimaldi Figueredo. Doutor em Sociologia (UNICAMP). E-mail: henriquegrimaldi.figueredo@ufjf.br.

A questão da formalidade no vestuário carioca no início do séc. XX

The issue of formality in Rio de Janeiro clothing in the early 20th century

Maria Cristina Volpi¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1832-3011>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.1998>

[resumo] Este artigo discute a formalidade no vestuário e sua relação com as práticas sociais retratada numa série fotográfica de família, no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. A partir da identificação do padrão vigente em manuais de etiqueta e da análise dos trajes de 149 fotografias, feitas entre 1890 e 1955, foi identificada a disposição objetiva do consumo de vestuário por frações das camadas médias urbanas da capital brasileira. Partindo dos pressupostos teórico-metodológicos de Bourdieu (1979) para identificar o estrato social do grupo familiar, e de Ruffiè (1982), Barthes (1988) e Eco (1991) que compreendem o vestuário como linguagem não verbal, empregamos uma metodologia elaborada a partir dos conceitos de Ostrower (1983) e Mauad (1996) para realizar a análise. A formalidade surge como um eixo central, ligado às fronteiras entre o público e o privado, ilustrando a ritualização do cotidiano nos usos do vestuário, em cinquenta anos. Com isso, buscamos contribuir para o estudo histórico das formas vestimentares no Brasil.

[palavras-chave] **História do vestuário no Brasil. Códigos de comportamento urbano. Regras de uso do traje. Rio de Janeiro. Primeira metade do século XX.**

¹ Doutora em História, Universidade Federal Fluminense. Professora Titular (aposentada) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail mcvolpi@gmail.com. ID Lattes: 9190076196174431.

[abstract] This article discusses formality in clothing and its relationship with social practices, as portrayed in a series of family photographs taken in Rio de Janeiro in the early decades of the 20th century. Based on the identification of the prevailing standard in etiquette manuals and the analysis of the clothing in 149 photographs taken between 1890 and 1955, the objective distribution of clothing consumption by segments of the urban middle classes in the Brazilian capital was identified. Based on the theoretical and methodological assumptions of Bourdieu (1979) to identify the social stratum of the family group, and Ruffiè (1982), Barthes (1988) and Eco (1991), who understand clothing as non-verbal language, we employed a methodology based on the concepts of Ostrower (1983) and Mauad (1996) to carry out the analysis. Formalism emerges as a central theme, linked to the boundaries between public and private life, illustrating the ritualisation of everyday life in clothing habits over fifty years. With this, we seek to contribute to the historical study of clothing styles in Brazil.

[keywords] **History of clothing in Brazil. Urban codes of behaviour. Rules of dress. Rio de Janeiro. First half of the 20th century.**

Recebido em: 20-08-2025.

Aprovado em: 12-11-2025.

Composição indumentária e vida social²

Este artigo discute a questão da formalidade no vestuário e sua relação com as práticas sociais nos primeiros cinquenta anos do século XX. Para tanto, foram mobilizadas fontes escritas e visuais, de modo que fosse possível estabelecer os padrões vigentes e identificar a disposição objetiva do uso do vestuário por frações das camadas médias urbanas na capital brasileira. As fontes principais foram os manuais de etiqueta³ que descrevem e relacionam trajes e acontecimentos sociais e uma série de 149 fotografias feitas entre 1890 e 1955, retratando quatro gerações de uma família e seu cotidiano no Rio de Janeiro, período em que se deu a formação de um gosto e práticas sociais de caráter burguês.

² Este artigo resulta da minha tese de doutorado defendida em 2000 junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, sob orientação de Ana Maria Mauad, e publicada com o título: **Estilo urbano: modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018. Uma versão deste artigo foi apresentada na 10ª Conferência da AISV-IAVS *Contemporary dilemmas of visibility / Dilemas contemporâneos de lo visual / Dilemmes contemporains du visuel*, 4-8 de setembro de 2012, Universidade de Buenos Aires, Argentina. Resp. José Luis Caivano. Resumo disponível em: <https://aisviavs.wordpress.com/congresses-2/aisv-iavs-2012/>. Acesso em 15/06/2025.

³ Os seguintes manuais foram empregados nesta pesquisa: obras em língua estrangeira – L'Hereux (1910), Mathieu e Firquet-Adam (c, 1913), obras traduzidas para o português – Boysen e Orthof (1936), Garnell (1948), obras produzidas por escritores e/ou colunistas sociais brasileiros – D'Ávila (1946; 1949), Castanho (1952), Bonini (1963), Carvalho (1966; 1967) e Sued (1979; 1986).

Ocupando um lugar central na cultura burguesa, as práticas vestimentares obedeciam, desde meados do século XIX, aos paradigmas propostos por uma elite franco-inglesa, atenta aos signos distintivos que as variações frequentes dos trajes proporcionavam. Em que medida esse padrão, importado pela elite brasileira em visita aos grandes centros difusores da época, penetrou as camadas médias urbanas e influenciou os usos e costumes vestimentares? Como o padrão vestimentar das camadas médias cariocas se modificou? Como circulavam e se mantinham ou se modificavam os códigos de representação social por meio do vestuário?

O vestuário como leitura do mundo

O vestuário é um conjunto formado pelas peças que compõem o traje e por acessórios que servem para fixá-lo ou complementá-lo. Utilizado como interface entre o ser humano e o meio natural e cultural, o vestuário tem múltiplas funções cujas origens são complexas, não podendo ser reduzido unicamente à sua funcionalidade. Os seus aspectos práticos e simbólicos parecem estar indissociáveis, resultando da elaboração cultural da qual fazem parte a linguagem abstrata e a confecção de objetos.

O objeto e, por conseguinte, o vestuário, é “um substrato material portador de significado” (Ruffié, 1983, p. 70) e como tal nos remete ao conceito do qual ele é a representação concreta e, ao mesmo tempo, à matéria e à técnica com as quais foi feito. Desse modo, podemos dizer que a origem do vestuário está na manifestação de um significado, tanto individual quanto sociocultural. Ou seja, o vestuário - enquanto objeto - engendra uma linguagem não verbal.

Barthes (1988, p. 45) verificou que “a função-signo tem, pois - provavelmente - um valor antropológico, já que é a própria unidade em que se estabelecem as relações entre o técnico e o significante”, uma vez que a função utilitária do vestuário se neutraliza diante do uso diferenciado socialmente, em que função-signo é um signo cuja significação é decorrente de um uso, de uma função. Mais do que isso, a função-signo está associada ao processo de produção de sentido em termos dinâmicos, e não estritamente funcionais e como tal deve ser reconhecida como parte integrante de um processo de semiose (Eco, 1991, p. 58).

O vestuário tem, pois, uma dupla origem: ao mesmo tempo simbólica e instrumental. Como prática significante ele situa-se ao lado da linguagem e da arte e como objeto faz parte do conjunto de instrumentos através dos quais o ser humano interfere no ambiente natural. A história das formas vestimentares deverá levar em conta as diversas representações do corpo humano, no tempo, no espaço e no interior das diversas camadas sociais.

Considerando a propriedade cinética do corpo, fica claro que os aspectos plásticos do vestuário não se reduzem a termos puramente estáticos. Por outro lado, o significado social que o traje adquire se torna visível pela estética do vestuário e, ao mesmo tempo, revela a ligação intelectual e afetiva que se estabelece entre as roupas e seus usuários (Burguelin, 1995, p. 338).

Não só a forma e o movimento do corpo servem como referencial para a elaboração das formas vestimentares. O vestuário se adapta ao ambiente natural ou ao ambiente urbano; ao mesmo tempo, aponta as relações sociais presentes na sociedade em que é usado; por fim, tende a sinalizar os aspectos do indivíduo, inserindo-o no grupo social do qual faz

parte. A utilização social e simbólica do vestuário estaria presente na especialização do traje pelo gênero e pelas idades da vida. O *status* social se afirmaria a partir das categorias de trabalho e intercâmbio e a partir da ritualização do cotidiano, expressa através dos acontecimentos sociais: ritos de passagem, expressão de sentimentos, saúde, festas, lazer, esporte etc. A combinação das sinalizações de idade, gênero e categoria funcional ou social contidas no vestuário representa um fator de ordenação visual de uma sociedade.

Diante do exposto, podemos supor que um estilo vestimentar seria definido ao mesmo tempo por uma base material e um significado social. É nesse contexto que o vestuário, em suas diversas formas e representações sociais, em seus aspectos técnicos e significantes, estudado no tempo e no espaço, vem a ser um rico domínio da cultura.

Códigos de comportamento e regras vestimentares

A escolha do período analisado – os primeiros cinquenta anos do século XX – foi motivada por três razões principais: é nesse período que se dá a formação de uma camada dominante urbana que gradualmente assume o padrão burguês de comportamento e representação, ou seja, referência e paradigma do comportamento e representação para outras camadas sociais; a primeira metade do século XX apresenta um padrão de produção e comercialização de trajes mais ou menos homogêneo, já que a infraestrutura do processo de produção e comercialização de trajes só irá se modificar drasticamente entre as décadas de 1950 e 1970 (Durand, 1985, p. 47; Abreu, 1986, p. 102-107).

Nas últimas décadas do século dezenove, a fotografia tende a se tornar, graças ao avanço técnico e à comercialização de equipamentos, mais acessível às camadas médias, aumentando consideravelmente em número à medida que se aproxima à época atual. Ao mesmo tempo, as fotografias utilizadas nesta pesquisa podem ser facilmente identificadas por seus proprietários por serem parte da minha família. Os manuais de etiqueta estão disponíveis em acervos públicos ou podem ser adquiridos em livrarias especializadas e, finalmente, as coleções públicas de indumentária, em sua maioria, não ultrapassam o início do século XIX.

Manuais de etiqueta

Como apontado anteriormente, os manuais de etiqueta instruem sobre como se comportar em sociedade, incluindo aí a maneira de vestir mais adequada para cada evento social. O levantamento dos manuais de etiqueta visou cobrir os primeiros cinquenta anos do século XX com exemplares variados, sem a pretensão de esgotar o universo de publicações. Nos livros antigos, os vestígios do uso — nomes e datas nas páginas, marcadores esquecidos — sugerem que os ensinamentos foram, em alguma medida, aplicados.

Alguns manuais eram publicados em francês; outros, traduções de títulos norte-americanos. Colunistas sociais também publicaram obras cujas inúmeras edições atestam sua relevância para um público formado por homens e mulheres urbanos: eles, trabalhando fora; elas, administrando o lar e os empregados, em número proporcional à fortuna da família.

O corpus analisado abrange obras de 1910 a 1963, divididas em três categorias: almanaques domésticos, manuais pedagógicos para escolas técnicas femininas e manuais de

etiqueta com orientações gerais. Apenas o manual pedagógico era voltado para jovens de poucos recursos. Os outros se dirigiam a adultos — donas de casa ou interessados em regras de convivência. Todos reservavam espaço para o vestuário, tema central deste estudo.

Os almanaques eram patrocinados por anúncios de produtos domésticos e distribuídos gratuitamente. Apesar de endereçados às donas de casa, tratavam de temas variados — da jardinagem à fotografia — que interessavam a homens e mulheres. O manual pedagógico, de caráter técnico, explicava desde materiais de utensílios de cozinha até orçamento doméstico e valores nutricionais dos alimentos. Também servia de guia para professores, com tabelas e ilustrações.

Já os manuais gerais descreviam em detalhes as práticas sociais cotidianas e memoráveis — refeições, visitas, passeios, noivados, casamentos, batizados, primeiras comunhões, funerais e datas religiosas —, além de regras para correspondência, viagens, vilegiatura, cumprimentos e modos de se portar em diferentes situações.

As condições históricas que favoreceram o surgimento e consumo dos livros de boas maneiras transformaram, ao longo do século XX, seu significado para o público urbano e burguês. No final do primeiro quarto do século, as prescrições desses manuais já estavam interiorizadas, tornando desnecessário discutir abertamente os maus hábitos.

Escritos em linguagem clara e com índices organizados para leitura rápida, esses livros orientavam sobre condutas sociais, incluindo o uso adequado do vestuário — considerado por Erasmo “o corpo do corpo” — em tempos em que a higiene se expressava pela limpeza das roupas mais que do corpo. Herdeiros da literatura das civilidades, esses manuais normativos refletiam práticas idealizadas, vindas de regras criadas por uma nova classe dominante europeia do século XIX — formada por cortesãos e novos ricos —, cuja posição social, sustentada apenas pela riqueza, era precária. A burguesia buscava legitimação nos símbolos aristocráticos para minimizar sua ansiedade social. Como qualquer pessoa com dinheiro podia comprar objetos de luxo, as distinções sociais se davam pelo gosto e pelo estilo de vida, revelados nas escolhas estéticas do cotidiano. Para evitar a ascensão de “alpinistas sociais” e consolidar novos valores, as práticas e regras sociais da alta burguesia multiplicaram-se e tornaram-se mais estilizadas, exigindo uma educação familiar para transmitir esse “saber” que parecia natural aos membros da elite. Essa estilização da vida — o primado da forma sobre a função — transformava gestos cotidianos em estratégias de distinção (Bourdieu, 1979. p. 7).

Os manuais de etiqueta instruíam e civilizavam, reforçando o caráter europeu do comportamento aceito pela elite brasileira. Orientavam a vida urbana e ajudaram a substituir hábitos coloniais por práticas modernas, nas quais aparência, comportamento e convivência ganhavam centralidade.

A vilegiatura, lazer no campo no verão, derivava de hábitos aristocráticos do século XVIII e passou a ser adotada também pelas classes médias, que frequentavam hotéis em estâncias balneárias ou de águas minerais. As férias tornaram-se símbolo de descanso do estilo de vida urbano.

Os manuais visavam públicos diversos e refletiam continuidades e rupturas das práticas sociais ao longo do tempo. As camadas médias em ascensão eram seu principal público, como se vê em recomendações que reconhecem limitações econômicas, como a contratação de poucos empregados ou a recepção modesta de hóspedes.

O discurso normativo sobre vestuário orientava os leitores a adequarem a roupa à idade, atividade, ocasião e meio social: “use vestuário apropriado às suas atividades, ao seu modo de vida, ao seu meio e à ocasião” (Garnell, 1948). Ou ainda: “um homem está bem-vestido quando seu traje se ambienta às condições de lugar e de hora” (Carvalho, 1967).

Às jovens estudantes das escolas profissionais prescreviam-se as virtudes femininas: coragem, paciência, doçura, alegria, ordem, economia, amor ao trabalho e ao asseio — qualidades que garantiriam prosperidade familiar e harmonia doméstica. Os manuais justificavam-se também pela percepção de um declínio nos bons modos em locais públicos (Almeida, 1949).

Quanto aos homens, esperava-se que dominassem naturalmente as regras sociais: “o homem de qualidade sabe tudo sem ter nunca aprendido” (L’Heureux, 1910). As normas de polidez refletiam hierarquias sociais e cristãs, como a caridade e a modéstia. Até mesmo os cumprimentos eram regrados: o modo de empunhar chapéu ou bengala, a profundidade do aceno variava conforme a idade e posição social do interlocutor. O aperto de mãos era visto com reserva; preferia-se a reverência com o chapéu levemente erguido.

As crianças tinham participação restrita nas práticas sociais, limitando-se a ocasiões familiares ou festas religiosas. As mulheres, por sua vez, eram rigidamente tuteladas por homens — pais, maridos ou irmãos — e apresentadas à sociedade em bailes supervisionados por mães e tias. Mais tarde, surgiram os chás-dançantes e bailes de debutantes.

No início do período estudado, uma mulher nunca visitava um homem solteiro sozinho, exceto se acompanhada ou se o homem fosse artista. Já nos anos 1940 e 1960, nota-se maior liberdade: festas juvenis sem vigilância adulta e jantares com mesas redondas para promover convívio democrático, abolindo a hierarquia espacial.

Os manuais também orientavam sobre a convivência em jantares: não se devia sentar casais lado a lado, nem permitir que homens e mulheres se agrupassem separadamente para falar apenas de negócios ou de moda. Essas obras revelam como as regras de convivência moldavam identidades sociais e reforçavam distinções, adaptando-se, ao longo das décadas, a transformações culturais, econômicas e de gênero.

A excelência das boas maneiras ou a ritualização do cotidiano

Perrot (1981) afirma que os manuais de etiqueta descrevem práticas vestimentares mais próximas da realidade do que as revistas de moda, que exibiam modelos idealizados e distantes do cotidiano, mesmo entre as elites. Contudo, o consumo desses manuais por camadas urbanas não garante a prática efetiva das normas ali descritas, que expressam muito mais um ideal de comportamento e vestuário do que uma realidade vivida, sobretudo para além das elites. Para Bourdieu (1989), todo consumo é visível e distintivo, mesmo sem intenção consciente de se diferenciar. Assim, os estilos de vida, os usos do vestuário, os tipos de lazer, a linguagem empregada, a organização do tempo e do espaço refletiam hierarquias sociais.

Ao longo do dia, as oportunidades sociais se sucediam: manhãs para missas, mercados e “saídas higiênicas”; início da tarde para compras, consultas e visitas menores; meio e fim da tarde para visitas de cortesia, caridade, concertos e chás. À noite concentravam-se os eventos mais importantes: jantares íntimos ou de gala, bailes, ceias e, mais tarde, *cocktail-parties*. A partir dos anos 1940, nota-se influência norte-americana, com simplificação de cerimônias

e novas práticas, como festas infantis e viagens de avião. Os manuais revelam como as elites organizavam o tempo e marcavam distinções sociais em cada detalhe do convívio.

Nos manuais de etiqueta, o levantamento da indumentária descrita evidencia o padrão vigente no período. Por eles podemos identificar a vida em sociedade, o emprego do tempo e a hierarquia das práticas sociais. Revelou práticas sociais que se reportavam ao tempo, e ao conjunto vestimentar, pormenorizado a partir das categorias de formalidade formuladas por elementos e acessórios que o constituíam - traje de passeio, traje a rigor, traje esporte etc.

Os trajes prescritos nos manuais obedeciam a padrões ligados à hora do dia: manhã, tarde e noite. A maioria dos eventos sociais ocorria em locais internos; práticas esportivas e ao ar livre eram menos citadas. Com o tempo, o uso adequado do vestuário tornou-se mais difundido e, a partir dos anos 1950, os manuais deixaram de descrever detalhadamente os diferentes trajes (passeio, rigor, esporte etc.).

No início do século XX, não havia trajes específicos para cada modalidade esportiva. O “traje de passeio” englobava roupas variadas para o dia, de homens e mulheres. Os trajes esportivos derivavam de adaptações desses, adequados às atividades matinais como caminhadas. Para passeios pela manhã recomendavam-se vestidos curtos, sapatos sem salto e tailleurs amplos e confortáveis.

Atividades como ciclismo, automobilismo, equitação e banho de mar exigiam trajes específicos. Inicialmente, os trajes de banho eram feitos de flanela de lã ou brim de algodão, evoluindo para malhas de lã nos anos 1920 e fibras sintéticas mais tarde. A especialização dos trajes esportivos só se consolidou após os anos 1950.

À tarde, o traje deveria estar limpo e em bom estado. As roupas masculinas variavam segundo a formalidade: no campo, paletó; na cidade, fraque ou redingote para visitas cerimoniais. As mulheres usavam tailleur em visitas íntimas e vestidos de passeio com luvas, chapéu e sapatos finos para ocasiões formais. À noite, os trajes se tornavam mais sofisticados, com gala para cerimônias formais.

Peças como o redingote caíram em desuso após a Primeira Guerra, e o fraque, nos anos 1930. O paletó saco, em tons cinza ou marrom para o dia e azul-escuro para a noite, tornou-se padrão. Nas décadas de 1920 e 30, surgiram ternos de linho branco ou bege para o verão; nos anos 1940, o *summer-jacket* (paletó saco branco e calça de smoking) acompanhava o smoking em cerimônias estívais.

A moda feminina variou bastante, sempre influenciada por Paris, mas mantendo regras de sobriedade e decência. Modelos excêntricos e cores fortes eram desaconselhados. Em visitas diurnas, mulheres de boa reputação evitavam exageros, adequando-se ao seu poder aquisitivo. O uso do véu (*voilette*) caiu após a década de 1910, restrito a saídas diurnas.

Luvas eram indispensáveis em quase todas as situações, sendo retiradas apenas à mesa. Com a maior participação feminina na vida social, seu uso foi diminuindo e desapareceu no fim do período estudado. À noite, nos jantares de gala, os vestidos femininos eram longos e decotados, acompanhados de joias, luvas longas e leques. Casacos de baile ficavam no vestiário, mas *écharpes* podiam ser usadas. Mulheres mais velhas poderiam usar decotes menos ousados.

As cores também tinham simbolismo: luvas brancas para festas e cerimônias, pretas para luto e tons discretos para o dia a dia. Quando recebia em casa, a mulher deixava as mãos nuas como sinal de franqueza.

No casamento civil, usava-se traje de passeio; no religioso, um traje de cerimônia, claro, simples e sem excessos. O enxoval era cuidadosamente marcado com as iniciais da noiva ou do marido.

Até os empregados tinham trajes regulamentados, evidenciando a posição social da família e a formalidade do evento. As prescrições atingiam homens e mulheres, mas regulavam mais rigorosamente o vestuário feminino, destacando a influência católica e certo ascetismo, gradualmente flexibilizado ao longo das décadas.

A indumentária feminina era especialmente controlada nas fases da vida: da camisola de batismo ao vestido de noiva. As viúvas tinham luto prolongado, marcado por vestimentas específicas, muito mais rígido que para os homens.

O luto, muito importante nas primeiras décadas do século, impunha trajes escuros, véus para as mulheres, gravata branca para os homens e rígido protocolo durante enterros. A duração do luto era determinada mais pelo grau de parentesco que pela afeição. A partir dos anos 1950, os costumes americanos simplificaram essa prática, substituindo trajes pretos por bracheiras pretas, e o luto caiu em desuso.

Durante o luto, não se participava de eventos sociais, e a retomada era gradual: reuniões discretas, concertos e, por último, bailes.

Os tecidos e cores variavam segundo a estação e a formalidade. Lãs e sedas dominavam para tailleurs, vestidos e casacos; algodão era aceito para roupas íntimas ou de verão, promovido pelos produtores nacionais nos anos 1940. No inverno, usavam-se cores escuras; no verão, cores claras.

Já o vestuário masculino permaneceu estável: paletós, calças, coletes e sobretudos de lã em tons sóbrios, e roupas de baixo em algodão ou lã. Uniformes militares ou escolares tinham peso simbólico nas cerimônias mais importantes. Tecidos como tweed para esportes no inverno e linho para o verão eram comuns desde os anos 1920.

Camisas e roupas íntimas eram de popeline, tricoline ou malhas. Pijamas e *chambres* podiam ser de seda, lã ou algodão.

Ao longo das décadas, a rigidez das regras foi sendo suavizada, mas os manuais de etiqueta mantiveram sua função de prescrever comportamentos e reforçar hierarquias por meio do vestuário, marcando identidades sociais em cada momento da vida e do dia.

Composição indumentária e vida social

A análise do contexto social foi feita segundo Bourdieu (1979, p. 142-143) (1989, p. 134), tendo em vista os indicadores de patrimônio econômico, cultural e social da trajetória familiar e sua evolução em quatro gerações, levando-se em conta a profissão do chefe da família, o capital escolar, o emprego do tempo livre e o local de residência. A trajetória familiar está em consonância com a conquista de um estilo de vida condizente com os padrões representativos de frações da camada dominante, as quais adaptaram-se de uma forma acelerada aos novos valores, distanciando-se dos antigos padrões de sociabilidade, onde a convivência estreita com a família e com os vizinhos era conservada por muitas gerações. Essa trajetória foi registrada em imagens, cuja análise enfatizará a forma como a indumentária decalca-se na autoimagem que a camada dominante elaborava para si e para os demais grupos sociais.

Já a composição indumentária foi analisada segundo uma abordagem histórico-semiótica onde a fotografia é compreendida como signo icônico (Mauad, 1996). Parte do princípio de que o comportamento humano é entendido como comunicação e a cultura, um

conjunto de códigos e convenções simbólicos de uma sociedade, cujas escolhas realizadas de acordo com a dinâmica social são determinadas por uma ideologia, sendo a classe dominante aquela que possui o controle da emissão das mensagens verbais e não verbais.

Aplicando esses pressupostos ao estudo de um conjunto de fotografias de camadas médias da população urbana, evidenciam-se os pontos de convergência e de divergência entre práticas de meios sociais diversos. Enquanto a abordagem semiótica visa resgatar a produção histórica de mensagens não verbais em várias matérias significantes, incluindo aí os objetos e, por conseguinte, as formas vestimentares, o conteúdo expressivo do vestuário se dá por meio dos elementos da linguagem visual, ou seja, por meio das formas, cores,⁴ volumes combinados segundo padrões e articulados no espaço, elemento estruturador da linguagem visual (Ostrower, 1983).

Os trajes das pessoas retratadas correspondem a unidades de análise e constituem a forma do conteúdo. O conjunto vestimentar associado às práticas sociais no espaço/tempo constituem a forma da expressão. O cenário representado na imagem fotográfica assinala aspectos da dimensão espaço/tempo na qual ela se insere: interior/exterior, dia/noite.

A qualidade narrativa destes cenários contextualiza as pessoas retratadas com seus trajes, associando-as com a experiência vivida e com o espaço construído. Estes cenários completam a informação dada pelas roupas; sua qualidade narrativa faz deles o fator que contextualiza o modelo, ampliando assim as informações que o traje isolado não consegue nos dar. Esses podem ser muito variados: compõem o fundo da fotografia, associam-se ao modelo representado ou podem ser apenas um detalhe do vestuário.

Na coleção fotográfica, o vestuário usado evidenciava aspectos do sistema vestimentar vigente à época, expresso pelo par individual/ coletivo, sendo individual o que corresponde ao padrão geral da moda de uma época, revelando um gosto pessoal e coletivo a indumentária definida por demandar uma prescrição por escrito quanto a forma e ao uso, como os uniformes e as roupas que representam um cargo ou função. A esta tipologia sobrepõe-se a formalidade: formal/informal.

Tipos de formalidade na aparência vestida

A formalidade emerge como eixo dilemático, estreitamente relacionado com as fronteiras incertas das esferas pública e privada, quando relacionamos a morfologia e a composição da indumentária com as práticas sociais, ilustrando aspectos da ritualização do cotidiano e sua evolução no tempo.

O sistema vestimentar vigente à época constitui a base semântica da composição indumentária e, ao mesmo tempo revela um gosto pessoal, uma posição social. O traje masculino era composto pelo paletó, colete, calça comprida, colarinho, gravata, chapéu e sapato de amarrar. No período estudado, as variações da moda masculina se expressavam por diferentes formas de paletó, colarinho, gravata e chapéu. O traje feminino era composto por saia e blusa ou vestido, chapéu, sapato e luvas. A grande variedade de formas do decote, da gola, das mangas, da altura da cintura, do comprimento da saia, das várias formas de chapéus,

⁴ No caso do conjunto fotográfico analisado, a cor não pode ser auferida, por se tratar de fotografias preto e branco.

sapatos e bolsas, ornamentos e tecidos evidenciava a moda, signo do consumo ostentatório historicamente atribuído às mulheres (Veblen, 1970, p.118).

Fazem parte deste conjunto os uniformes e as roupas que representam um cargo ou função, assim definidos por demandar uma prescrição por escrito quanto à forma e ao uso. Acompanham, na maioria das vezes, as mudanças que a moda imprime ao sistema de vestuário em uso, mas em alguns casos muito específicos podem quase não sofrer variações em sua forma e material.

A formalidade na indumentária se define pelo conjunto de peças e ornamentos, pelas matérias e cores que compõe o traje [de passeio/ a rigor / esporte], associada a uma prática socialmente regulada e definida segundo o tipo, o local [público/privado] e o tempo [manhã/ tarde/noite] e as estações do ano, assinaladas por cores e materiais: trajes mais claros, tecidos de seda e linho, chapéus de palha no verão e trajes mais escuros, tecidos de lã, chapéus de feltro no inverno.

FIGURA 1 - FORMALIDADE DO TRAJE - FORMA DO CONTEÚDO

Tipo	Morfologia e Composição indumentária	Gênero
Traje de gala	Vestido longo com decote e mangas curtas/sandalias/joias/abrigo	Feminino
	<i>Smoking /dinner jacket/summer-jacket</i>	Masculino
Traje de passeio	Vestidos ou tailleur Sapato/bolsa/chapéu/luvas	Feminino
	Paletó [fraque/ jaquetão/ saco] /colarinho branco/gravata de nó /calça comprida/chapéu [paleta/ coco/ feltro]	Masculino
Traje informal	Saia e blusa/ ou vestido caseiro ⁵	Feminino
	Paletó saco/ camisa social sem gravata e com as mangas arregaçadas/ usadas ou não sob suéter sem mangas de tricô ou camisa de mangas curtas; essas modalidades, eram usadas com calças sociais, sapatos de amarrar ou sapatos mocassim com meias	Masculino
Traje esporte/ equitação	Calças de montaria/cinto fino de couro/ blusa de mangas curtas/ botas até o joelho/ gravatinha	Feminino
	calça de montaria/ camisa de malha com gola polo/ cinto fino de couro/ chapéu de feltro / botas até o joelho	Masculino
Traje esporte/ banho de mar	Maiô	Feminino
	Calção de tricô	Masculino
Traje esporte//futebol	Calção até o joelho/camisa de malha/ cinto de tecido/ meia ¾/ chuteira/boina de malha	Masculino
Traje esporte/voleibol	calça comprida/camisa de malha com mangas compridas/ tênis	Masculino

FONTE: A autora (2000).

⁵ O vestido caseiro define-se por ser de modelagem mais simples, geralmente em tecido fosco e usado sem nenhum dos complementos comuns ao traje de passeio: chapéu, luvas, bolsa, sombrinha.

FIGURA 2 - FORMA DA EXPRESSÃO

Formalidade	Prática social	Espaço	Tempo
Traje de passeio	Viagem Passeio	cenários externos e públicos: o exterior do prédio/ a calçada/ o jardim/ a praia/ a quadra esportiva/ a praça/ o mirante/ o pátio/ o lago/ o campo/ o coreto	Dia
Traje de gala	Baile Formatura casamento	cenários internos e públicos: estúdio fotográfico/igreja/escola/ interior do prédio/salão de baile	Noite
Traje esporte	Jogo Passeio	cenários externos e públicos: a praia/ a quadra esportiva/o campo cenários externos e privados: o quintal/o jardim da casa/ em frente à casa/ a varanda/ o sítio/ a fazenda	Dia
Traje informal		cenários internos e privados: a sala/o interior da casa cenários externos e privados: o quintal/o jardim da casa/em frente à casa/a varanda/o sítio/a fazenda.	Dia

FONTE: A autora (2000).

O traje de passeio masculino, conjunto formal indicado para ser usado durante o dia, evoluiu em cinquenta anos com o desaparecimento/substituição de formas do paletó [fraque – paletó saco], do colarinho [colarinho duro com diversos tipos de dobras], dos chapéus, [paleta – panamá - chapéu coco – chapéu de feltro], com a flexibilização das normas da aparência.

Entre 1910 e 1920 torna-se muito comuns fotografias que retratavam pessoas andando nas ruas, registro importante das variadas formas de vestir da população urbana. Temos aí registros dos trajes de passeio envergados pelas camadas médias. A partir dos anos 1930, as regras de civilidade prescritas evoluem gradativamente em consonância com a flexibilização dos hábitos, como a disseminação dos esportes nas camadas médias e a introdução da prática esportiva nos currículos escolares durante o Estado Novo⁶ (1937/1945).

Novos conjuntos vestimentares emergem dos trajes caseiros e esportivos, ressignificando o traje de passeio. Estas mudanças se dão em maior grau na composição indumentária de jovens enquanto os homens mais velhos são mais conservadores, aplicam normas mais rígidas, conservam conjuntos vestimentares mais antigos ou formas já em desuso.

O traje de passeio feminino usado pelas camadas médias era composto pelo tailleur [saia, blusa e paletó] e caracterizava o estilo ‘alternativo’ estudado por Crane (1999, p. 241-268). Muito comum entre mulheres de camadas médias nos principais centros europeus e norte-americanos, surgiram na segunda metade do século XIX como uma reação dessas mulheres e como alternativa aos vestidos muito elaborados da moda da época, com saias arrastando no chão, feitos de tecidos delicados, como a seda e as rendas.

Este traje alternativo, adaptado do repertório masculino, era composto por saia, paletó, camisa com colarinho duro, pequena gravata e chapéu [paleta/feltro]. Estes elementos,

⁶ Período em que vigorou um regime político de direita, um dos mais repressores da história do Brasil, sob a liderança do presidente Getúlio Vargas apoiado pela hierarquia militar e por alguns setores das oligarquias.

que mais tarde serão introduzidos no repertório vestimentar das elites, expressam novas formas de sociabilidade, apontam novos papéis que a mulher de classe média conquista na vida pública, mas também assinala a condição pecuniária e as características das formas de sociabilidade das camadas médias, a margem do luxo ostentatório das elites.

Estes elementos emprestados do repertório masculino são aplicados à elaboração de novos trajes adequados ao trabalho feminino, cuja composição inclui saia, blusa e gravata – de conotação estética e ornamental ressignificada para correção e eficiência. O mesmo modelo é transposto para uniformes escolares femininos, evidenciando o avanço da educação das parcelas médias da população urbana. Este conjunto era chamado ‘tailleur’ justamente porque era feito por alfaiates, com a mesma técnica empregada na confecção dos trajes masculinos. Depois de 1940 torna-se comum o uso de calças compridas com blusas de malha por mulheres jovens como trajes de passeio informal ou caseiro, peças que faziam parte da indumentária masculina.

O vestido, peça do vestuário feminino por excelência e presente em todas as formalidades, era prescrito tanto para o traje de passeio quanto para o traje de gala, assinalando a importância de acontecimentos sociais como formaturas, casamentos e bailes. Variavam segundo a forma [mais curto, de mangas mais compridas e sem decote, no traje de passeio/ longo de mangas curtas e decotado] e segundo os materiais e complementos [tecidos de lã ou seda/ tecidos de seda], usados com sapatos, meias de seda, chapéus e casacos ou sandálias, joias e abrigos. Variavam também conforme a idade e a época do ano, mais claros para jovens e no verão, e mais escuros para mulheres mais velhas e no inverno. Os trajes esportivos femininos se aplicavam à prática da equitação, ao banho de mar e às aulas de educação física na escola.

Os espaços de convivência cotidiana eram o interior da casa, o jardim em frente à casa, a varanda, o quintal, os espaços de lazer, como o sítio e a fazenda ou as cidades serranas do Rio de Janeiro e do interior de Minas Gerais. As cidades balneárias onde membros da família iam passar as férias escolares, se tornaram mais comuns depois de 1930.

Ambiente de trabalho ou pátio do colégio de membros da família, ou ainda os espaços públicos privilegiados, como a igreja ou o salão de baile.

A vida mundana era restrita ao ambiente familiar e profissional. Os cenários evidenciam a circulação dos membros da família entre a cidade do Rio de Janeiro e cidades no interior do estado, em visita a parentes ou de férias. O cenário das práticas sociais, locais de moradia e deslocamentos de partes da família para a Europa devido a vida profissional do chefe da família, possibilitava embora esporadicamente o contato com os padrões culturais europeus, aspectos do estilo de vida adotado pelo grupo familiar.

A estreita convivência entre familiares e amigos próximos ampliava-se entre vizinhos e pessoas que pertenciam ao mesmo grupo religioso, e mais adiante entre colegas de escola favorecendo um alargamento do grupo de convívio.

Nas formas de sociabilidade revelam-se os hábitos de lazer e sociabilidade e a composição indumentária associada a práticas vivenciadas.

Grupo social e padrão vestimentar

A definição das normas do vestuário tende a ser feita arbitrariamente pela fração dominante, sendo disseminadas na convivência familiar, na educação formal e pelo registro impresso dos códigos de civilidade.

O grupo familiar analisado pertence a setores médios que nos primeiros vinte anos do século constituíam uma fração da camada dominante, devido ao acesso sistemático à escolaridade para ambos os gêneros, à proximidade com os setores burocráticos do Estado e com as forças armadas de elite (Marinha). Membros da família com situação financeira melhor tinham maiores acesso a bens de consumo de luxo, ostentando um padrão vestimentar mais formal e conservador, frequentemente atualizado pela proximidade dos padrões importados, uma vez que moravam na cidade do Rio de Janeiro ou por viagens aos centros difusores desses padrões.

As mudanças na conjuntura política e econômica do país depois dos anos 30 reposicionaram o grupo familiar entre as frações mais altas dos setores médios, devido a sua antiguidade na posição, ao investimento na escolaridade feminina e às profissões escolhidas pelas novas gerações.

De um modo geral, nas primeiras décadas de 1900 a 1930, a silhueta da moda vigente nas grandes capitais europeias era reproduzida com algum atraso. Quando se aceleram as formas de circulação de modelos por meio da imprensa e da importação de mercadorias depois de 1940, a moda europeia passou a ser mais rapidamente copiada.

Nessa camada social, a moda no vestuário era incorporada quando já havia sido consagrada pelas camadas dominantes. Novas modas eram reproduzidas com cautela e de acordo com as práticas sociais típicas desse segmento. Um aspecto da forma vestimentar que se pode associar às camadas médias era o fato dos acontecimentos que demandavam trajes de gala serem pouco comuns.

Os trajes caseiros ou os trajes de passeio sem formalidade, muito comuns, serviram como uma transição para as formas vestimentares menos formais que tenderam a prevalecer a partir da década de 50 em diante.

Os hábitos sociais das camadas médias levaram a uma simplificação das formas vestimentares que acabaram retornando, circularmente, para as camadas dominantes introduzindo composições indumentárias passíveis de expressar as novas formas de sociabilidade.

Referências

ABREU, Alice Rangel de Paiva. **O avesso da moda**; trabalho a domicílio na indústria de confecção. São Paulo: Hucitec, 1986.

ALMEIDA, Guilherme de. Diário de São Paulo, 12/01/1949.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

BONINI, Íside M. **Boas Maneiras (em sociedade)**. São Paulo: Edigraf, c. 1963. Tomo II.

BONINI, Íside M. **Boas Maneiras (em família)** casa, higiene, beleza e personalidade. São Paulo: Edigraf, c. 1963. Tomo I

BOURDIEU, Pierre. **La distinction**. Critique sociale du jugement. Paris: Ed. de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

BOYSEN, Henry, (ed.), ORTHOF, G. (org.), **O conselheiro do lar**; almanack domestico. 2ª ed., Rio de Janeiro: Agencia Will, 1936.

BURGELIN, Olivier. Vestuário. **Enciclopédia Einaudi, V. 32**. Soma/Psique – Corpo. Tradução Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

CARVALHO, Marcelino de. **Guia de boas maneiras**. 6ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

CARVALHO, Marcelino de. **Só para homens**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

CASTANHO, Iracema Soares. **Etiqueta Social**. São Paulo: Editora Universitária, Ltda., 1952.

CRANE, Diane. Clothing Behavior as Non-Verbal Resistance: Marginal Women and Alternative Dress in the Nineteenth Century. In: **Fashion Theory**; The Journal of Dress, Body & Culture. June, vol. 2, 1999, p. 241-268.

CRESPO, Jorge. **A história do corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

D'AVILA, Carmen. **Bôas maneiras**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, c. 1949.

D'AVILA, Carmen. **Bôas maneiras**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1946.

de Doutorado. São Paulo. F.F.L.C.H., Universidade de São Paulo, 1992.

DURAND, José Carlos. **Vestuário, gosto e lucro**. São Paulo: Cortez/ ANPOCS, 1985, p. 47,

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. Revisão: Geraldo Gerson de Souza e Valéria Oliveira de Souza. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Coleção Estudos. v. 73.

GARNELL, Helene. **Que hei de vestir?** Um manual completo de elegância e de chic no vestir. Rio de Janeiro: Irmãos di Giorgio, 1948.

L'HEUREUX, Marie-Anne, dir. **Pour bien connaître les usages mondains**. Paris: Pierre Lafitte & Cie. C. 1910. Col. Femina-Bibliothèque.

MATHIEU, Louisa, FIRQUET - ADAM, Angèle. **Traité d'économie domestique et d'hygiène** (d'après les programmes officiels) pour les ecoles normales, moyennes et ménagères. Verviers, Bélgica: Librairie Alb. Hermann, c. 1913.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, nº 2, 1996. Pp. 73 – 98.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PERROT, Philippe. **Les dessus et les dessous de la bourgeoisie**. Bruxelles: Librairie Arthème Fayard, 1981.

RUFFIÉ, Jacques. **De la biologie à la culture**. s. l.: Flammarion, 1983. 2 v.

SUED, Ibrahim. **Nova Etiqueta**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Top Promoções e Publicidade, 1978.

SUED, Ibrahim. **Vida, sexo, etiqueta e culinária (do rico ao pobre)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

VEBLEN, Thorstein. **Théorie de la classe de loisir**. Tradução: Louis Évrard. Paris: Gallimard. 1970.

VOLPI, Maria Cristina. **Estilo urbano: modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

VOLPI, Maria Cristina. La question de formalité dans le vêtement: dilemmes de la formalité/informalité dans l'espace/temps. Trabalho apresentado na **10ª Conferência da AISV-IAVS Contemporary dilemmas of visibility** / Dilemas contemporâneos de lo visual / Dilemmes contemporains du visuel", 4-8 de setembro de 2012, Universidade de Buenos Aires, Argentina. 2012, p. 163. Resumo disponível em: <https://aisviavs.wordpress.com/congresses-2/aisv-iavs-2012/>. Acesso em 15/06/2025.

Agradecimentos

Registro o inestimável auxílio dos familiares que generosamente cederam seu tempo, informações e acervo fotográfico. Agradeço ainda à Ana Mauad, que orientou minha pesquisa de tese com generosidade e disposição. Agradeço a solicitude dos chefes, bibliotecários e funcionários das instituições seguintes, nas quais trabalhei alternadamente durante os anos de levantamento de dados: Biblioteca do Museu Histórico Nacional, Biblioteca Nacional, Museu Carmen Miranda, Museu Casa da Hera (Vassouras-RJ), Museu da Fundação Casa de Rui Barbosa, Museu da Justiça (Niterói-RJ), Museu da República, Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Museu Histórico Nacional, Museu do Ipiranga (USP-SP).

Revisor (a) do texto: Maria Lúcia Bueno, Doutora em Ciências Sociais.
marialucia.bueno@gmail.com

Vestir-se para viver no seu tempo: depois da revolução, a construção do “mundo da moda” em Portugal¹

Dressing to live in your time: after the revolution, the construction of the “fashion world” in Portugal

Filomena Silvano²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7756-9292>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.1999>

[**resumo**] A moda é um mecanismo cultural que faz com que a vida daqueles que a ela adere se desenrole sobre um constante lastro de instabilidade: já não se ser o que se era, mas ainda não se ser o que se virá a ser, é essa, segundo Giorgio Agamben (2008), a experiência do tempo que a moda nos proporciona. Essa experiência faz parte da construção histórica da ideia de modernidade. Apenas as democracias criaram as condições políticas, sociais e culturais necessárias ao pleno exercício da moda, porque só elas construíram as zonas de indeterminação social e de liberdade individual em que ele se desenrola. Em Portugal, vigorou o mais longo período ditatorial (48 anos) da Europa do século XX, pelo que, durante quase meio século, a moda não pôde acontecer. A partir de 1974, as condições necessárias ao seu exercício foram se criando e o “mundo da moda” foi também aí tomando forma. Neste texto, que tem por base um trabalho de pesquisa centrado na cidade de Lisboa, é feita uma breve apresentação do percurso que permitiu aos portugueses ir acedendo às formas de construção do tempo e das identidades que, progressivamente, se foram associando à sedimentação simultânea da democracia e do mundo da moda.

[**palavras-chave**] **Cultura Material. Antropologia da Moda. Mundo da Moda. Portugal.**

¹ Este texto foi redigido em português de Portugal.

² Professora Catedrática do Departamento de Antropologia da NOVA FCSH. Investigadora Integrada do CRIA FCSH e do IN2PAST. fsilvano@fcsh.unl.pt. Os seus trabalhos relacionam a temática das identidades com o estudo do espaço, da casa, das migrações, das coisas, da cultura expressiva, do vestir e da moda. É autora dos livros “Territórios da Identidade”, “Antropologia do Espaço”, “De Casa em Casa: sobre um Encontro entre Etnografia e Cinema”, “Antropologia da Moda” e “Antropologia da Vida Material”.

[abstract] Fashion is a cultural mechanism that causes the lives of those who adhere to it to unfold against a constant backdrop of instability: no longer being what one was, but not yet being what one will become, this, according to Giorgio Agamben (2008), is the experience of time that fashion provides us with. This experience is part of the historical construction of the idea of modernity. Only democracies have created the political, social and cultural conditions necessary for the full exercise of fashion, because only they have built the zones of social indeterminacy and individual freedom in which it unfolds. Portugal experienced the longest period of dictatorship (48 years) in 20th-century Europe, which meant that for almost half a century, fashion could not happen. From 1974 onwards, the necessary conditions for its exercise were created and the 'world of fashion' (Becker, 1982) also took shape there. This text, based on research focused on the city of Lisbon, briefly presents the path that allowed the Portuguese to access the forms of construction of time and identities that were progressively associated with the simultaneous sedimentation of democracy and the world of fashion.

[keywords] **Material Culture. Anthropology of Fashion. Fashion World. Portugal.**

Recebido em: 08-09-2025.

Aprovado em: 25-09-2025.

Tout vêtement est un uniforme chamanique qui provoque une rencontre entre différents mondes et qui permet en quelque sorte de voyager dans la vie des autres.

Alessandro Michelle, 2025, p. 79

Os tempos da moda e a necessária democracia

Na Primavera de 1974 eu tinha 14 anos. Pouco tempo antes do dia 25 de Abril, o dia da Revolução, tinha comprado umas calças de algodão grosso azul escuro. Lembro-me da ida à loja, da dificuldade da escolha e de no fim ter experimentado uma sensação ambivalente, algures entre a satisfação e a frustração. Tinha umas calças novas, o que era bom, mas elas não se pareciam com aquelas, de um azul céu vagamente enevoado, que apareciam nas raras fotografias da imprensa portuguesa que davam conta do que estava a acontecer no mundo. Em Portugal, calças de ganga não eram ainda *jeans*. Era adolescente e estava desolada porque sentia que não estava a viver no meu tempo. Numa ditadura, não tinha direito a experienciar a constante mudança que define o tempo da modernidade, aquele tempo que, lá fora, os jovens que apareciam nas fotografias estavam a viver. O que eu não sabia, quando no dia 25 de Abril saí à rua vestida com as minhas calças azuis demasiado escuras, era que a partir daquele dia os portugueses iriam também sentir a impermanência da contemporaneidade.

Num texto escrito em 1895, Georg Simmel afirmava que a relação com o tempo é construída pela moda no interior de uma maneira peculiar de relacionar os opostos.

Segundo ele, passado e futuro articulam-se numa forma específica de construção do tempo a que chamamos contemporaneidade.

A questão que coloca não se resume a ser ou não-ser, pois ela é e não é ao mesmo tempo; está sempre na linha divisória entre o passado e o futuro e dá-nos, enquanto está no seu auge, um forte sentimento de atualidade como poucos outros fenómenos são capazes de o fazer. Mesmo se é certo que na culminação da consciência social num ponto determinado pela moda já nasce o germe da sua morte, o seu destino de ser substituída, esta efemeridade não a desqualifica de todo, mas acrescenta um novo atrativo aos que já possui (Simmel, 2004, p. 107).

Nas notas escritas, na primeira metade do século XX, por Walter Benjamin, surgem, numa pequena secção dedicada à moda, referências ao texto de Simmel. Aí, Benjamin refere a forma peculiar como a moda anuncia, no presente, o futuro, e como ao mesmo tempo ela transforma dialeticamente o passado.

[...] a moda consegue estar em contacto muito mais constante e preciso com o que aí vem, por força do incomparável faro que o colectivo feminino tem daquilo que o futuro nos reserva. Cada estação traz, com as suas novas criações, uma série de sinais secretos das coisas futuras (...). Este espectáculo, o que mostra como aquilo que é mais recente se configura através do que é mais antigo, é o verdadeiro espectáculo dialéctico da moda (Benjamin, 2019, p. 172-173).

A relação entre a moda e o tempo foi, mais de um século depois, também abordada por Giorgio Agamben (que co-editou, em 2012, os escritos fragmentados de Benjamin). Para este autor, a contemporaneidade, tal como a modernidade a constituiu, implica sempre uma deslocação, uma distanciação crítica face ao tempo presente: ser do seu tempo é não coincidir exatamente com ele. A moda é um exemplo dessa experiência particular do tempo:

O tempo da moda está portanto, de maneira constitutiva, em avanço face a si próprio, e por essa mesma razão, também sempre em atraso; ele tem sempre a forma de uma inacessível fronteira entre o ‘pas encore’ e o ‘ne plus’ (Agamben, 2008, p. 29)³.

Segundo estas perspectivas, a moda é um mecanismo cultural que, quando a ele aderimos, nos faz viver o tempo numa modalidade de constante instabilidade. Se considerarmos, num sentido algo restrito, que a moda se ocupa sobretudo do vestir e, consequentemente, das modalidades de construção de si que integram técnicas de modelação do corpo, roupas e acessórios, essa ideia de instabilidade estende-se à construção das identidades. Quando aderimos a uma forma de construção da silhueta, sabemos que ela contém

³ Tradução minha, para: Le temps de la mode est donc, de manière constitutive, en avance sur lui-même, et pour cette raison même, toujours aussi en retard; il a toujours la forme d’une insaisissable frontière entre le “pas encore” et le “ne plus” (Agamben, 2008, p. 29).

a fragilidade que decorre da certeza de que deixará rapidamente de estar na moda. Sabemos também que passado pouco tempo iremos provavelmente aderir a uma outra silhueta e que este movimento incessante nos coloca numa também incessante instabilidade identitária: já não se ser o que se era, mas ainda não se ser o que se virá a ser – é essa a condição da vida na contemporaneidade.

Historicamente, apenas as democracias criaram as condições políticas, sociais e culturais necessárias ao pleno exercício da moda, porque só elas construíram as zonas de indeterminação social e de liberdade individual em que ele se desenrola. Nesse sentido, e apesar de se poder inscrever numa lógica sociocultural de carácter mais universal, a moda possui especificidades que são indissociáveis da história do capitalismo e das transformações sociais e culturais dos últimos dois séculos.

Ela traduz não a continuidade da natureza humana (gosto pela novidade e pelo adorno, desejo de distinção, rivalidade de grupos, etc.), mas uma descontinuidade histórica, uma ruptura maior, mesmo que circunscrita, com a forma de socialização que se exerceu de facto desde sempre: a lógica imutável da tradição. À escala da aventura humana, o aparecimento da temporalidade curta da moda significa uma disjunção com a forma de coesão coletiva que assegurou a permanência costumeira [...] (Lipovetsky, 1987, p. 36)⁴.

Mas, e apesar da pertinência da perspectiva de Lipovetsky, a moda não é o único mecanismo cultural a organizar as dinâmicas do vestuário nas atuais sociedades democráticas. As sociedades onde ele está presente manifestam a copresença de mecanismos costumeiros e, de uma forma ou de outra, todas as pessoas, ao longo das suas vidas, aderem também a formas de vestir com características mais estáveis.

A moda – o sistemático gerador de fluidez estilística – é uma expressão apropriada do movimento na sociedade. Aqueles que abandonam essa montanha-russa social e estilística trocam a liberdade associada à mobilidade social pela segurança da estabilidade social, e a aventura de mudança perpétua própria da moda muda para a permanência fiável das “nossas roupas” e para a inclusão reconfortante num “Nós” (Polhemus, 2011, p. 57)⁵.

⁴ Tradução minha, para : Elle traduit non la continuité de la nature humaine (goût de la nouveauté et de la parure, désir de distinction, rivalité de groupes, at.), mais une discontinuité historique, une rupture majeure, fut-elle circonscrite, avec la forme de socialisation s'exerçant de fait depuis toujours: la logique immuable de la tradition. À l'échelle de l'aventure humaine, le surgissement de la temporalité courte de la mode signifie la disjonction d'avec la forme de cohésion collective ayant assuré la permanence coutumière (Lipovetsky, 1987, p. 36).

⁵ Tradução minha, para: Fashion – the systematic generator of style fluidity – is an appropriate expression of movement through society. Those who disembark from this social and stylistic Roller-coaster ride give up the freedom of social mobility for the security of social stability, and the adventure of perpetual fashion change for the reliable steadfastness of ‘our costume’ and comforting inclusion within as ‘Us’ (Polhemus, 2011, p.57).

Nas últimas décadas, a moda foi-se afastando do modo de construir a nossa relação com o tempo já descrito por Simmel no fim do século XIX. A lógica da sucessão de silhuetas, que construía uma certa ideia de progressão no tempo e se materializava nos livros de tendências, atenuou-se e apareceu, em simultâneo, uma forma de construção do tempo que convoca, numa lógica de simultaneidades, para o presente, vários tempos (e também vários espaços)⁶. Mesmo se nos afastarmos dos modos de vestir das pessoas comuns e restringirmos a observação ao topo da indústria da moda, compreendemos que já não há silhuetas dominantes, cores dominantes ou materiais dominantes, mas antes uma enorme diversidade de propostas. O êxito que Alessandro Michele teve na direção criativa da casa Gucci (2015 a 2022) teve provavelmente que ver com o facto de ele não ter proposto novas silhuetas bem delineadas, mas antes um novo modo de compor coordenados. Foi buscar fragmentos a universos temporais e geográficos diferentes e inventou formas de os associar: viam-se os desfiles e ficava-se com a sensação de estarmos a ver jovens que tinham ido comprar roupa em lojas de segunda mão, e, quando íamos a lojas de segunda mão e olhávamos para os clientes, ficávamos com a sensação de estar a ver modelos de um desfile da Gucci. O que estava em causa, de facto, era uma coincidência de regras de composição que permitiam juntar roupas cujas origens eram temporalmente muito diversas. Se havia algo de novo, era essa forma de reorganizar o tempo.

Num livro escrito por Alessandro Michele e pelo filósofo Emanuele Coccia, ambos se referem a essa alteração dos modos de arquitetar a moda e o tempo. O designer afirma que, na sua forma de fazer, inverteu a cronologia: “Utilizei o ‘antes’ para o fundir com o ‘agora’, acrescentando mesmo um ‘antes antes’; e é esta alquimia que me permitiu atravessar o meu tempo” (Miccele e Coccia, 2025, p. 36)⁷. E, a esse propósito, o filósofo fala do abandono daquilo que classifica como tendo sido uma forma de escravidão face ao tempo, que nos obrigava a uma adaptação permanente à novidade: “(...) trata-se antes de deixar viver simultaneamente outros tempos (passados ou futuros, tanto faz)” (Miccele e Coccia, 2025, p.23).⁸ Tendo o trabalho de Alessandro Michele como referência, a obra pretende ainda dar conta de uma nova configuração identitária, baseada na liberdade e nas possibilidades infinitas que decorrem do acolhimento da ambiguidade (de género, no essencial) e das possíveis descoincidências connosco próprios. Poder-se-á contrapor que as condições de construção identitária a que aludem os dois autores estão longe de ser universais e até que, na complexidade do mundo de hoje, elas na realidade nunca existem (a liberdade é sempre limitada por regras de inserção em coletivos). Mas parece-me razoável considerar que estamos perante um momento de viragem cultural que comporta uma alteração das formas e das matérias das roupas, bem como das práticas relacionais que desenvolvemos com elas. Resta saber se essa viragem está também a alterar a nossa experiência do tempo.

⁶ Seguindo uma lógica cultural que foi identificada nas últimas décadas do século XX e que configura o denominado pós-modernismo, nomeadamente na arquitectura.

⁷ Tradução minha, para : Je me suis servi de l’“avant” pour le fondre avec le “maintenant”, en lui ajoutant même un “avant avant”; et c’est cette alchimie qui m’a permis de traverser mon temps (Miccele e Coccia, 2025, p.36).

⁸ Tradução minha, para: (...) il s’agit plutôt de permettre à d’autres temps (passés ou futurs, peu importe) de vivre simultanément” (Miccele e Coccia, 2025, p. 23).

Em Portugal, vigorou o mais longo período ditatorial (48 anos) da Europa do século XX, pelo que, durante quase meio século, não se realizaram as condições políticas, económicas e sociais necessárias ao funcionamento do mecanismo cultural a que chamamos moda. A partir de 1974, elas foram-se criando e o “mundo da moda” — tal como o mundo da arte (Becker, 1982), um sistema complexo que, ao estabelecer múltiplas conexões entre a área da produção e a área do consumo, cria comunidade — foi também tomando forma. Neste texto faço, a partir de um trabalho de pesquisa diversificado⁹ centrado na cidade de Lisboa, uma breve apresentação desse percurso, que permitiu aos portugueses ir acedendo às formas de construção do tempo e das identidades que se foram associando ao mecanismo cultural da moda.¹⁰

Uma revolução que começou antes da Revolução

Quando se deu a queda do régimen ditatorial, estávamos a meio de uma década em que, no mundo democrático, as mudanças no vestir acompanhavam grandes mudanças culturais e sociais. As pernas mostravam-se generosamente (no seguimento das propostas londrinas de Mary Quant); os jeans, apropriados pelos jovens das classes médias americanas, iniciavam o seu processo de conquista global do mundo; as roupas étnicas (ou de influência étnica) invadiam as ruas, graças aos novos movimentos de estilo. Estava-se num momento de viragem entre a contestação esperançosa dos hippies e a contestação desencantada dos punks.

Em Portugal, nada disso tinha acontecido. Vivia-se abaixo do limiar mínimo de liberdade de escolha individual necessário ao desencadear do constante movimento de renovação de si próprio que caracteriza a moda. A informação que chegava estava sujeita a censura e, mesmo tendo acesso a algumas revistas, a algumas capas de discos e a algum cinema, no mercado português não era possível encontrar as roupas e os adornos que alguns jovens então desejavam. Para além disso, os costumes não eram brandos e censuravam sem pejo qualquer saída excessiva da norma. As mini saias não tinham nada de realmente mini, as calças de ganga pareciam-se com calças de algodão grosso, os vestidos compridos de inspiração étnica nunca eram transparentes, o biquíni era proscrito. O que fazia a diferença não estava de facto lá.

Em Lisboa, as coisas tinham, no entanto, começado recentemente a mudar, anunciando a existência de uma classe média que viria sustentar a queda do régimen e a opção civilizacional de construir uma sociedade de cariz liberal. Ana Salazar, uma mulher que nasceu

⁹ A pesquisa que esteve na base deste texto incluiu uma participação pessoal nas semanas da moda de Lisboa desde os anos 1990, trabalho etnográfico no atelier do designer Filipe Faísca e nas Modas-Lisboa, entrevistas estruturadas a pessoas do mundo da moda e a pessoas da classe média exteriores ao mesmo e trabalho de arquivo.

¹⁰ Valter Carlos Cardim (2011;2013) publicou duas obras sobre “A Moda em Portugal” (de 1914 a 1959 e de 1960 a 1999, respetivamente). A partir de um trabalho de arquivo extenso, mostra-nos como, durante o período da ditadura, algumas costureiras reproduziam em Lisboa e no Porto modelos propostos pelas casas de alta costura francesa, possibilitando assim a uma pequena elite urbana um seguimento (embora adaptado às vicissitudes do conservadorismo local) da moda internacional. Cristina Duarte (2017) escreveu uma obra sobre “Moda e feminismo em Portugal”, que nos dá acesso à resistência que algumas mulheres praticaram, através do vestir, face à ditadura.

em 1941 numa família de classe média com ligações ao mundo das artes, tinha aberto, em 1972, uma loja – *A Maçã* – na zona nova da cidade onde vivia a recente classe média. Nela vendia roupas importadas de Londres e os *jeans*, da cor dos das revistas, foram um enorme sucesso. Na provinciana Lisboa, a roupa vendida n’*A Maçã* era sem dúvida, na altura, antissistema. O sucesso da loja veio revelar a existência de pessoas que desejavam aproximar-se dos estilos de vida que emergiam então nas sociedades democráticas (era pelo menos isso que prediziam as roupas que vestiam). Ana Salazar sempre afirmou que a sua loja foi uma pequena revolução, antes da Revolução. Ela terá, pelo menos, sido um vislumbre da Revolução. A preços mais acessíveis, havia também os *Porfírios*, uma loja que vendia, desde 1965, “moda jovem” (eu, que cresci fora de Lisboa, quando vinha à capital, ia lá comprar roupas de ressonância londrina).

Vestir-se em liberdade foi, a partir da revolução, algo que aconteceu ao ritmo das transformações culturais, sociais e económicas do País. Nos primeiros anos a situação era algo desoladora: as importações quase não existiam, o pronto-a-vestir de produção nacional era insipiente e os ateliers tradicionais estavam em extinção. Mas ainda assim, havia a liberdade de procurar soluções, mesmo que apenas individuais: pedir a quem viajava para fora do País ou aos emigrantes que retornavam nas férias para trazerem roupas, mandar fazer às costureiras que ainda se mantinham ativas, comprar em segunda mão (havia lojas que importavam roupa usada de Paris e de Londres), vestir roupa recuperada dos avós, reapropriar peças ditas “tradicionais” ou até fazer as suas próprias roupas. Num país em que os modos de vestir não correspondiam, há quase cinco décadas, a verdadeiras opções, descobrir o que Umberto Eco tinha afirmado nos anos 1960 – que eles revelam as opções políticas de cada um – obrigou a uma aprendizagem que não esteve isenta de dificuldades.

Nos anos 1980, uma vez terminado o período revolucionário – que foi algo adverso à ideia de moda – surgem, nas várias áreas de produção cultural, pessoas que se deram como objetivo criar objetos que estivessem em consonância com um movimento cultural cosmopolita que então se antevia. Na sua maioria, essas pessoas tinham feito uma formação académica ou profissional em países democráticos. Foram os protagonistas de um movimento que englobou também uma geração mais nova, que fez a sua formação académica em Portugal, mas já em democracia. O encontro entre muitas dessas pessoas aconteceu num lugar, o Frágil, um bar noturno que abriu no Bairro Alto, um bairro antigo da cidade de Lisboa. O seu proprietário, Manuel Reis, era um homem que conhecia bem as capitais culturais europeias e americanas e que teve, a partir desse lugar, a capacidade de dinamizar a vida cultural da cidade. Numa cidade pequena como era Lisboa, a produção cultural intensificou-se e associou num só movimento pessoas das artes plásticas, da joalharia, da música, da literatura, do cinema, do jornalismo e da moda.

Nesse contexto de renovação social, cultural e urbana (a cena cultural dos anos 1980 desenvolveu-se na zona antiga da cidade, então degradada e, no caso do Bairro Alto, até estigmatizada), surgiram algumas lojas que tinham por objetivo produzir localmente roupas e objetos que estivessem acertados com as tendências internacionais. Ana Salazar, que já tinha aberto em 1976 uma loja no Chiado (zona central para a vida cultural do séc. XIX), lançou, em 1982, no mesmo espaço, a marca *Ana Salazar*. Manuela Gonçalves, que fez uma formação na *Saint Martin’s – Fashion School*, em Londres, abriu, em 1979, a *Loja Branca* na

Praça das Flores e desenhou roupa para a *Jonas*, uma loja de roupa masculina. Helena Redondo, que também tinha feito uma formação na *Saint Martin's*, foi uma das responsáveis pela *Cliché*, uma loja que abriu no Bairro Alto em 1979 e que vendia roupa conforme a um certo gosto londrino (depois abriu *Os Latinos*, com roupa a preços mais abordáveis). Tereza Seabra, que estudou no departamento de joalheria do *Art Center* em Nova Iorque, abriu, em 1984, também no Bairro Alto, a *Galeria Artefacto 3*.

A *City – magazine international*, uma das primeiras revistas internacionais dirigidas aos leitores cosmopolitas do mundo globalizado, propunha, para lá de textos de crítica cultural, roteiros de visita a cidades de todo o mundo. Incluiu Lisboa na revista de Dezembro de 1985 e nela fez referência à *Loja Branca*, de Manuela Gonçalves, e aos *Latinos*, de Helena Redondo, e deu destaque, na rubrica *Createurs*, à biografia de Ana Salazar:

Hoje, Ana Salazar está à venda em Madrid, Amesterdão, Berlim, nos Estados Unidos e no Canadá. Colabora com os conceituados designers londrinos Jeff Bannks, Starling Coopere e Janice Wainsight. Acaba de inaugurar uma boutique nos Les Halles, em Paris, com a decoração vibrante de um artesão português: a consagração!¹¹

A construção do mundo da moda em Portugal resultou do cruzamento entre algumas, poucas, pessoas que durante a ditadura tinham tido contacto com o exterior, e jovens que começavam a sua vida adulta tendo por referência modelos culturais, profissionais, sociais e económicos que não tinham ainda existência no país. No final dos anos 1980, começou a surgir uma nova dinâmica cultural, associada a novas formas de fazer roupa e protagonizada por pessoas com um novo perfil: jovens que frequentavam escolas de arte e que concebiam a moda como uma prática de autor. Inês Simões, hoje professora de design de moda, descreve esses tempos, em que estudava pintura e começou a interessar-se por fazer roupa:

Começou quando estava em Belas Artes, com o Victor Neto, o Pedro Casqueiro. Fizemos um evento nos Alunos de a Polo, organizado com o Luís Albuquerque e o Victor Neto. Depois, a Ana Salazar convidou-nos – aos *Pérolas a Porcos* – para ter um *stand* na FIL. Estava também o Mário Matos e a Eduarda Abbondanza. Faziam-se umas roupas que se iam vendendo aos amigos.

Foi nesse quadro que, em 1986, ocorreu um evento que se veio a revelar, com a consciência que o passar do tempo nos trouxe, um momento fundador da nova cena da moda portuguesa: as *Manobras de Maio*. Tratou-se de um acontecimento público, que se desenrolou no Largo do Chafariz da Rua de O Século e que consistia num desfile de moda coletivo, em que participaram alguns dos profissionais que viriam a ocupar posições centrais no mundo da moda que foi tomando forma e se estruturou nas décadas seguintes. Passados cinco anos, na Primavera de 1991, surgiu a primeira *ModaLisboa*, o primeiro evento de uma

¹¹ Tradução minha, para: « Aujourd'hui, Ana Salazar est distribuée à Madrid, Amsterdam, Berlin, aux Etats-Unis et au Canada. Elle collabore avec les grands stylistes de Londres, Jeff Bannks, Starling Coopere et Janice Wainsight. Elle vient d'ouvrir une boutique aux Halles, à Paris dans le décor moucheté d'un artisan portugais: la consécration! ». Cf. *City – magazine international*, nº 17, Décembre, 1985.

sucessão que se manteve até aos dias de hoje e que se revelaria central para a estruturação e profissionalização do mundo da moda. Aconteceu no Teatro Municipal São Luiz e foi organizado, a pedido da Câmara Municipal, por Eduarda Abbondanza e Mário Matos Ribeiro, então jovens designers com alguma experiência de organização de desfiles para a indústria têxtil. O design do espaço foi da autoria de Manuel Reis. Os desfiles foram organizados por Isabel Branco e coreografados por Paulo Gomes. Ana Salazar – que nessa altura já desfilava em Paris e produzia uma coleção nova todos os seis meses – abriu o evento. Desfilaram ainda Manuela Gonçalves – que até aí fazia desfiles independentes –, as duplas Alves/Gonçalves e Abbondanza/Matos Ribeiro e outros então jovens designers: Nuno Gama, Nuno Eusébio, Luís Buchinho, José António Tenente, Luís Barbeiro, Lena Aires, José António Tenente, Júlio Torcato. Ao convocar a memória desse primeiro acontecimento, Eduarda Abbondanza pensa-o como uma afirmação de cidadania:

A democracia era jovem. Antes do 25 de abril, imagino eu, as questões da afirmação individual e de uma identidade própria não eram relevantes. Em 1991, fazer a ModaLisboa era também para nós exercer a nossa própria cidadania e o nosso contributo para essa democracia. Na primeira ModaLisboa não tínhamos essa consciência. Mas rapidamente percebemos que era uma oportunidade para criar uma área que Portugal não tinha. E que não só servia para a nossa própria afirmação como profissionais e criativos, como para as gerações que viriam a seguir a nós. Nesse sentido, ao fazermos a ModaLisboa o nosso contributo é imenso. Nós éramos um grupo multidisciplinar e portanto estivemos envolvidos no desenvolvimento das várias áreas do que hoje em dia é a indústria da moda. Tem a ver com as escolas, com a investigação, com a formação, com as lojas, com as marcas, com as revistas, com o jornalismo, com as agências de manequins.

Hoje sabemos que a primeira ModaLisboa corresponde, na história da moda portuguesa, ao momento em que uma vivência informal e algo inorgânica de um mundo da moda emergente se transforma, para se profissionalizar e se institucionalizar. Na altura nada disso era evidente, mas o que as memórias nos dizem é que havia, por parte de todos os envolvidos, que eram então mais ou menos principiantes, uma grande vontade de fazer bem, de ser exigente e profissional. Referindo-se aos anos 1990, Maria João Guardão, jornalista e cineasta, evoca o aparecimento das primeiras edições portuguesas de revistas de moda internacional, no quadro desse movimento cultural:

Tudo isto não é dissociável da cena lisboeta dos anos 1990, que foi explosiva. A existência destas revistas de moda tem um contexto: não era possível sem a moda, a dança, a música, as noites. *Super* energia, *super* abertura de horizontes. Coisas que não existiam nos anos 1980 e passaram a existir nos anos 1990. Afirmação do diferente. Do direito a teres uma voz que não é a voz quadrada e conservadora. Mesmo em termos de comunicação social: uma geração que quer afirmar a sua voz e a sua voz já não é a voz que luta contra uma tirania, mas a voz que quer ser diferente, quer ser a de uma pessoa.

A portugalidade nas roupas

Em fevereiro de 1970, uma portuguesa que tinha vivido em Nova Iorque durante a segunda guerra mundial, é apresentada, num texto do New York Times intitulado “Tapetes de Arraiolos e crochês de moda ajudam a colocar Lisboa no mapa das compras¹², como a pessoa que em Lisboa, sendo a moda o assunto, contava. Sereira Amzalak tinha aprendido, numa estadia nos EUA nos anos 1940, a arte da tecelagem, e coordenava agora um atelier com mais de uma dezena de trabalhadoras, onde se produziam tecidos e galões e onde se confeccionavam vestidos por medida. Segundo o jornal, a sua clientela incluía membros do governo, banqueiros, homens de negócio, diplomatas e notáveis locais (deduz-se que as clientes seriam, de facto, as suas mulheres). Também respondia com mestria às encomendas de turistas. Ao jornal nova-iorquino, Amzalak afirmava então que os portugueses estavam convencidos de que um tecido português pode ser tão chique como uma malha francesa. A perspectiva narrada queria ser animadora, mas refletia já aquele que viria a ser, durante mais de meio século, o paradoxo estrutural da produção cultural portuguesa: ser uma produção local que se tem de colocar num mercado que é global. Ao longo dos anos, a moda portuguesa foi trabalhando ancorada na instabilidade deste paradoxo, que dificulta tanto a implementação no mercado exterior (cuja disponibilidade para os localismos culturais é limitada), como no mercado local (que sobrevaloriza a cultura produzida a partir dos grandes centros globais). Não sendo um país com uma tradição de produção de moda — no essencial, Portugal limitou-se a fazer aproximações de maior ou de menor qualidade a peças francesas, inglesas ou italianas — a afirmação da portugalidade passou, desde sempre, por formas de reconfiguração do traje popular.

Sabendo nós que “o popular é – literalmente – o produto do encontro de duas culturas: a cultura que lá estava e que não sabia que era popular e a cultura de quem chega lá e a nomeia como popular” (Leal 2009, p. 475), podemos afirmar que a cultura material popular só existe a partir do momento em que alguém que a ela não pertence a denomina como tal. Em Portugal, esse processo cultural de criação do “popular” percorreu o Estado Novo e não mais parou. O popular foi sempre um produto híbrido e os seus sentidos dependem das pessoas que, num dado contexto histórico, o estão a reconfigurar. Foi o que aconteceu na produção de moda¹³. Ainda antes de 1974, Amália Rodrigues, a única portuguesa a atingir o estatuto de diva à escala internacional, vestiu roupas que reconfiguravam trajes populares que já tinham, eles próprios, sido reconfigurados, no interior de um processo de folclorização orquestrado pelo Estado Novo: foi o caso do traje negro dos estudantes de Coimbra ou ainda do traje de casamento minhoto. Maria-Thereza Mimoso foi uma das estilistas que produziu roupa para Amália Rodrigues e que inseriu o seu trabalho nessa lógica de reconfiguração do popular, usando técnicas tradicionais como os bordados de Castelo Branco ou as rendas

¹² Tradução minha, para: “Arraiolos Rugs and Crocheted Fashions Help Put Lisbon on Shopper’s Map”. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1970/02/28/archives/arraiolos-rugs-and-crocheted-fashions-help-put-lisbon-on-shoppers.html>.

¹³ Em 2025, o MUDE – Museu do Design apresentou em Lisboa uma exposição denominada “Portugal Pop: Fashion in Portuguese 1970-2020”, onde foi trabalhada a relação entre roupas de alguns criadores portugueses e as formas de representação/construção da portugalidade (Coutinho 2025).

de bilros. Na década de 1970 e ainda no início de 1980, teve alguma projeção internacional, apresentando coleções em Paris e em Nova Iorque. Amzalak e Mimoso representaram uma certa excecionalidade cosmopolita, que se inseria numa forma particular de uma parte da elite portuguesa estetizar o popular que se inseria ainda no lastro da folclorização operada pela ditadura. A partir do fim da década de 1980, num contexto político e social completamente diferente, a citação do popular e do nacional retorna à moda portuguesa. Ana Salazar, a criadora que tinha trazido para Lisboa alguma da irreverência londrina, re-significa, no início dos anos 1990, alguma da cultura material que, com sentidos diversos, estava presente na narrativa nacional desde o início do século XX: a cruz de cristo, a esfera armilar, as âncoras ou a azulejaria. O mesmo fizeram alguns dos criadores da nova geração, já formada em democracia: Nuno Gama, Filipe Faísca, Anabela Baldaque, Paulo Cravo/Nuno Baltazar, José António Tenente ou Helena Cardoso, todos, de forma explícita e afirmada, convocaram formas e usaram técnicas que objetificam (Miller 1987) a portugalidade.

Por ter feito uma etnografia prolongada no seu atelier, refiro aqui os modos de fazer essa reconfiguração da cultura material popular em coleções de Filipe Faísca, um dos designers que iniciou a sua vida profissional na década de 1990. Na coleção Outono/Inverno de 2017/2018 – “Caleidoscópio”, a primeira que acompanhei, foi usada uma técnica de plissados (favos) utilizada para fazer um tipo de almofadas que estavam presentes na maioria das casas da pequena e média burguesia portuguesa dos anos 1960/1970. É uma técnica artesanal simples, mas que exige o cumprimento de várias etapas que implicam desenho geométrico e cozedura com ponto fino. Foram feitas uma saia e um top extralargo (lembro-me que a saia, peça em que trabalhei, se vendeu, após o desfile, a uma japonesa de visita a Lisboa). Os casacos foram confeccionados a partir de mantas artesanais de lã felpuda colorida. Foi também usada uma velha toalha bordada para colocar por baixo da saia de favos. As coleções Outono/Inverno 2018/19 – “6º Sentido” e Primavera/Verão 2019 – “Innocence” foram realizadas no quadro de uma parceria institucional com o Instituto que certifica os bordados da Madeira. Na primeira coleção só foi possível aceder a material pré-existente, pelo que no essencial foram usadas velhas toalhas de tecido fino e pequenos panos bordados que foram manipulados — cortados e tingidos — e depois transformados em vestidos, saias ou blusas. Foram ainda utilizadas toalhas de linho antigas para compor vestidos assimétricos onde se usavam as bordas bordadas. Os bocados de tecido bordado que sobraram foram transformados em pequenas pregadeiras que foram oferecidas aos espectadores do desfile sentados nas primeiras filas. Para a coleção seguinte, foi já possível fazer bordados específicos, a branco e depois tingidos com diferentes cores, que reproduziram desenhos de insetos – abelhas, libelinhas... Foram depois aplicados sobre diversas peças de roupa. Havia também aplicações de flores e de pequenos círculos bordados. Os vestidos eram feitos em organdi (um tecido de algodão muito fino e cheio de goma, vindo de armazéns da Ilha da Madeira).

A geração do novo século XXI já conta com novas ferramentas comerciais apoiadas na Internet, pelo que o funcionamento parece ter sido, desde o início, diferente. Constança Entrudo destaca-se no seio da jovem geração pelo reconhecimento dos seus pares e pela consonância com as lógicas culturais e de mercado globais. O seu percurso coincide, em alguns pontos, com o das pioneiras Ana Salazar e Manuela Gonçalves: estudou *design* têxtil em Londres na *Saint Martins*, estagiou e trabalhou em marcas internacionais reputadas – *Marques Almeida*, *Peter Pilotto* e *Balmain* – e retornou a Portugal, onde abriu um estúdio e

onde trabalha também com a indústria. Apresentou a sua primeira coleção na ModaLisboa (Primavera/Verão 2018). Nos últimos anos, as suas participações na semana da moda assumiram formatos próximos das *performances arts*. O trabalho de Constança Entrudo ocorre no interior de um novo posicionamento de alguns criadores de moda face ao mundo da produção cultural, que afirmam uma mais evidente aproximação, ou mesmo um cruzamento, com o mundo da arte.

Desde os anos 1980, que existem vários *designers* artistas que estão assim nesse limbo, nesse *in-between*, não sei bem. No meu caso, acho que consigo explicar muito bem: acho que se deve ao curso que tirei. Tendo estudado têxtil e nunca tendo estudado moda, trabalhei mais até com joalharia, arquitetura, do que propriamente com moda. Eu sou especializada em estampagem e logo no estágio na Peter Pillotto o diretor criativo pediu-me para desenhar estampados durante dois meses. Eu não me situo só como designer de moda, nem como uma marca de roupa. Pretendo que sejamos um estúdio multidisciplinar em que façamos *design* para interiores, peças de arte, esculturas têxteis.

O posicionamento face ao mercado também parte de uma relação diferente com a exportação, visto que a comunicação acontece no interior das redes sociais, contexto em que os acontecimentos são mais imprevisíveis, podendo direcionar o processo de internacionalização dos *designers*, mesmo se sediados num país relativamente periférico.

Mas a moda é um totoloto. Aquele vestido que nós fazemos, com a imagem de um corpo feita na própria malha, coloquei-o espontaneamente no Instagram quando estava a trabalhar numa fábrica de malhas. Depois quando olhei para o telefone, vi que tinha muitas reações. Mais tarde houve uma grande celebridade americana, a SZA, que o vestiu, filmou-se e colocou num vídeo essas imagens. Isso fez disparar as vendas.

Nessa lógica global, os mercados asiáticos são relevantes, o que faz com que a internacionalização passe pela mediação de agentes capazes de fazer as necessárias traduções das representações culturais que estão na base do consumo contemporâneo.

Também ajusto o que faço a mercados. Visto que o nosso mercado agora é o asiático, Japão e China principalmente, houve uma adaptação que eu fiz e que me deu imenso prazer fazer. Encontrei-me em Paris com a agente chinesa para ela ver a coleção e escolher as peças que ela achava que eram as mais adequadas para a China. Nós fizemos um chinelo que pensámos, visto ser uma coleção de Verão, que funcionariam, mas ela disse: chinelo na China, isso é coisa de terceiro mundo. Nós temos aversão a modas do terceiro mundo.

Mas se a relação com os mercados globais se afigura mais rapidamente como uma possibilidade do que acontecia com as gerações anteriores, a relação com o mercado português revela-se igualmente difícil. Porque as lojas multimarcas raramente consideram a

possibilidade de vender marcas portuguesas e, também, porque os estratos de população que poderiam constituir os nichos de mercado para as produções dos novos designers não têm disponibilidade financeira para comprar peças de produção mais cuidada e individualizada. Constança Entrudo conta que fez uma venda de *stokes* a preços reduzidos num fim de semana e que, quando chegou ao estúdio, tinha uma fila de pessoas à porta. Há por isso curiosidade e apetência cultural, mas quem a tem, não dispõe dos meios financeiros, e quem dispõe dos meios financeiros, não tem essa apetência. Essa contradição parece ser estrutural no mundo da moda português, provavelmente desde o tempo em que a criadora de tecidos Amzalak aparecia referenciada no *New Yorque Times*, como alguém que vendia para a comunidade internacional sediada ou de passagem por Lisboa. Algumas lojas tentam furar esse mecanismo de afastamento das classes abastadas portuguesas face à produção nacional, resta saber se acontecerão as mudanças de representação cultural que permitirão que isso aconteça. Outras marcas – como sejam a *HIBU*, de Marta Gonçalves, a *BÉHEN*, de Joana Duarte, ou a *+351*, de Ana Penha e Costa (esta com lojas abertas em Lisboa) – operam hoje também numa lógica de colocação no mercado que conta, à partida, com a comunicação digital, com os públicos globais e, como já acontecia nos anos 1970, com as representações que estes fazem das singularidades culturais. A narrativa sobre a portugalidade alterou-se e os sentidos que as coisas ditas portuguesas transportam hoje não são os mesmos que transportavam nas décadas de 1960 e 1970. Num quadro de distribuição mais global, parte delas acolhem hoje os valores da diversidade, da multiculturalidade e da sustentabilidade.

Roupas de todos os tempos

Hoje podemos dizer, sem margem para erro, que há muito mais quantidade de roupa no mundo do que havia há apenas algumas décadas e que esse facto está sem dúvida associado ao modo como a indústria da moda respondeu, exacerbando-o, ao imperativo de mudança que esta, enquanto mecanismo cultural, já comportava. A lógica da moda associou-se a uma aceleração da produção do novo que, para uma grande parte da população mundial, conduziu à construção de um novo tipo de relação com as roupas: curta no tempo e de grande desapego. No entanto, esse tipo de relação não é nem universal nem, eventualmente, maioritário. As nossas identidades constroem-se, é certo, em parte reproduzindo a lógica instável da modernidade, mas também reproduzindo outras lógicas que asseguram a estabilidade, nomeadamente através da experiencia de continuidade que resulta da presença, prolongada no tempo, das coisas.

Num projeto em que trabalhei, em Lisboa, sobre a relação de algumas pessoas da classe média com as suas roupas, a resposta, dada pelos entrevistados, à questão de saber se têm ou não muita roupa, nada tem que ver com uma hipotética objetividade que resultaria de uma mera quantificação da mesma. Ela tem, antes de mais, que ver com a forma como cada pessoa concebe a roupa enquanto objeto, o que implica fazer comparações entre a roupa e as outras coisas que possui. São ou não são objetos da mesma natureza? Essa é uma questão fundamental, que depende do modo como os objetos são colocados no eixo do tempo. Há aqueles que têm passado, presente e futuro, e há aqueles que só têm presente. Sendo que esse presente é definido, no essencial, pela função de uso, enquanto o passado e o futuro convocam dimensões complexas, como são a construção das memórias ou as projeções de

prazer e satisfação. Se o objeto não convoca o passado, se não é usado e se não promete um uso futuro, então está ali a mais. Ter muita roupa é então ter peças que não se usam, que não são rememorativas e que não são uma promessa de futuro. São peças que ocupam espaço, sem terem um lugar no tempo. Os entrevistados que consideraram, de forma explícita, não ter muita roupa, situaram as suas peças de vestuário fora dessa configuração, muito associada ao descarte e valorizada negativamente.

Não dá para responder sem se perguntar de onde é que a roupa vem. Acho que não tenho muita roupa, porque quase toda a roupa vem de segunda mão ou é antiga. Tipo anos 1960, para trás. O critério para se dizer que se tem muita roupa tem a ver com ser comprada nova, não ser reutilizada e ser mandada fora quando se quer mudar de visual. Tenho uma quantidade ok para o uso que eu lhe dou e lhe vou ainda dar. Se fosse tudo H&M e tal, que dura pouco, teria muita roupa (Ana, estudante, 19 anos).

Ana divide a sua roupa em duas categorias. Uma em que apenas o presente e o valor de uso contam. Essas peças existem para serem, literalmente, consumidas pelo uso. Dá-lhes pouca importância, não as conserva quando estragadas e não as coloca na mesma categoria dos outros objetos que possui. A outra categoria compreende as peças que situa numa linha do tempo que comporta o passado, o presente e o futuro, e, por isso, tal como os outros objetos que possui, elas não podem nunca ser consideradas “muitas”.

Tenho uma sub-divisão na roupa: a que eu sei que vai ficar destruída daqui a pouco tempo e a que vai durar a minha vida toda. Não aplico os mesmos critérios, nem de preços, nem de qualidade de material, nem de qualidade estética, às duas. A relação que eu tenho com objetos é a que tenho também com roupa. Eu não compro objetos para os ter pouco tempo e para os substituir depois. Face a um objeto, penso sempre: quero isto e vou ficar com ele a minha vida toda? Por isso é bom que sejam poucos, porque se não, não há espaço para todos. Tenho o mesmo critério com a roupa: é um objeto lindo? É. Tem uma durabilidade qualquer? Tem. Se não tem a durabilidade, tem uma qualidade histórica particular? Tem, e por isso, como qualquer outro objeto antigo, não será muito usado, para não ser destruído (Ana, estudante, 19 anos).

Quase todos os entrevistados têm peças antigas nos seus guarda roupas, algumas herdadas, mas na maioria dos casos compradas em segunda mão. A compra e o uso de peças *vintage* inserem-se numa tendência antiga, presente nos estilos de vida de algumas classes médias cosmopolitas desde os anos 1960. Nas últimas duas décadas, essa tendência expandiu-se e passou a incluir também novas franjas da juventude, dando forma a um movimento cultural que foi, como vimos, adotado e retrabalhado por Alessandro Michele na Gucci. Seguindo o mesmo movimento, outras marcas, como foi o caso da Miu Miu, fizeram pequenas produções a partir de peças de segunda mão e começaram a oferecer serviços de restauro para peças já usadas. O cruzamento direto com a indústria da moda, acabou por legitimar, no interior de novos grupos, o uso de roupa de segunda mão, alargando o impacto social dessa prática.

Quando eu vivia em Paris, pela primeira vez comprei roupa em segunda mão, porque lá há muita oferta. Em Paris comprei vários quimonos: para o meu pai, para o meu marido, para a minha filha e para mim. Aqui em Portugal acho que a oferta ainda não é muito boa (Mónica, investigadora, 40 anos).

Comprar em segunda mão, há séculos que faço isso. Compro mais em segunda mão do que artigos novos. Tem a ver com o *design* (está tudo incluído: desde a boa confeção, à beleza da peça). É mais satisfatório comprar em segunda mão do que comprar marcas globais. Não sendo única, comprando uma peça em segunda mão é mais difícil encontrar alguém com uma igual vestida. Por outro lado, não estou a participar na demência coletiva de comprar roupa muito barata, que dura uma estação ou nem isso (Jaime, realizador de cinema e diretor de arte, 55 anos).

As previsões de algumas agências apontam para um aumento significativo do mercado de segunda mão, relativo a toda a gama de preços. Essa tendência ancora-se na articulação de uma série de razões de natureza diferente. Para os meus entrevistados, as razões para comprar peças usadas prendem-se antes de mais com aquilo a que chamam as “qualidades dos objetos”. Primeiro, procuram roupas e acessórios que abriguem narrativas históricas, porque essa densidade temporal lhes dá, como afirma Octave Debary (2007, p. 227)¹⁴, um certo tipo de “força”: “Este “valor biográfico” das roupas dá-lhes uma força, um valor de “encantamento” ligado ao seu poder de captação de história, como o mostrou Alfred Gell”. Se, como explica Debary, o processo de lavagem, de marcação de preços e de apresentação nas lojas conduz, de certa forma, à des-significação das peças vendidas, as marcas materiais do uso, as inscrições da presença do humano, são realidades físicas que apelam à sua re-significação: “A memória enquanto arte de acomodar os restos, resulta de um trabalho de requalificação atributiva sinónimo de invenção. (...) de um diálogo entre valores atributivos a que chamamos o passado e o presente” (Turgeon, 2007, p.6)¹⁵. Depois, procuram também objetos com qualidades matéricas e de feitura reconhecíveis – bons tecidos, bom corte e boa confeção – que os distanciem das peças de baixo preço e os aproximem de peças novas que só se encontram no mercado de luxo. A roupa nova de baixo preço não contém as memórias dos corpos que estiveram envolvidos no fazer da roupa. Pelo contrário, a roupa antiga, tal como a roupa nova de luxo, apresenta as marcas do corpo de quem a confeccionou: ao manuseá-la compreende-se a sua feitura. Há nelas um rasto do envolvimento do humano no fazer da peça. A estas razões, os entrevistados acrescentam outras de carácter cívico e político: não ser cúmplice da manutenção de regímenes de exploração laboral, nem de pegadas ecológicas excessivas.

¹⁴ Tradução minha, para: Cette “Valeur biographique” des vêtements leur donne une force, une valeur d’ « enchantement » liée à leur pouvoir de captation d’histoire comme l’a montré Alfred Gell” Debary (2007, p. 227).

¹⁵ Tradução minha, para: La mémoire comme art d’accommoder les restes, relève d’un travail de requalification attributive synonyme d’invention. (...) d’un dialogue entre des valeurs attributives que nous nommons le passé et le présent (Turgeon, 2007, p.6).

Traz aquela coisa, que poderá ser quase pretensiosa e uma ilusão, de pensares: “esta roupa não foi para o lixo e está a ser usada por mim, porque ainda está completamente usável”. Depois, uma coisa antiga garante-me que vai sobreviver mais tempo. Se já sobreviveu a uma pessoa, significa que é uma coisa bem feita e também sobreviverá o tempo da minha vida. E é também uma questão de gosto pessoal: eu gosto mais das silhuetas dos anos 1960 para trás. E gosto de objetos com muita mão de obra, o que é difícil encontrar agora. Não me importo de gastar mais dinheiro num objeto desses. E temos também de lutar contra o ciclo da roupa que dura duas semanas e tem de ser mandada para aterros (Ana, estudante, 19 anos).

Nas gerações mais novas, com menos meios económicos, a compra em segunda mão significa poder comprar peças com características que só podemos encontrar no mercado de luxo, mas a preços abordáveis. É por isso uma maneira de aceder à qualidade com orçamentos de *fast fashion*. A essa lógica, associa-se a dimensão moral: no interior de alguns estratos sociais, a compra em segunda mão encontra-se hoje, pelo menos simbolicamente, colocada do lado do “bem”. Enquanto docente universitária que leciona uma disciplina de “Antropologia da moda” (Silvano, 2021), verifiquei que alguns estudantes, chegados ao fim do curso, mudaram os seus hábitos e começaram a equacionar comprar roupa em segunda mão (coisa que antes não faziam e que as suas famílias frequentemente não aprovam). Apesar da oferta ser ainda limitada, as peças de segunda mão começam também a organizar os guarda roupas dos portugueses.

Os jovens distribuem o dinheiro: compram coisas mais baratas em segunda mão e depois compram uma coisa cara que lhes dá o estatuto social. São duas coisas numa mesma coisa: és um egocêntrico capitalista que queres saber o que as pessoas acham de ti pela roupa que tu usas, mas, ao mesmo tempo, és uma pessoa moralmente correta, porque compras em segunda mão. Há pessoas que compram roupa em segunda mão para usar como se fosse *fast fashion*, com a velocidade da *fast fashion*, mas têm a almofada moral de dizer: “mas eu estou a usar segunda mão!” Há dois tipos de consumo de coisas em segunda mão: um é esse, e, o outro, é o das pessoas que conhecem os tecidos, a história e compram roupa de facto *vintage*. Essas estão mais disponíveis para pagar mais. O assunto não é a segunda mão, mas o gosto pelos objetos (Ana, estudante, 19 anos).

Meio século depois, os novos tempos da moda portuguesa

No dia 25 de Abril de 2024, a cidade de Lisboa encheu-se de pessoas que saíram à rua para comemorar meio século de liberdade. No que ao vestir diz respeito, para lá do uso de cravos vermelhos como adorno — verdadeiros ou representados em múltiplos materiais (malha, papel, metal) — e de alguma insistência em peças de roupa dessa mesma cor, o que era visível era a enorme diversidade das vestimentas. Essa diversidade é a prova de que a República portuguesa permite hoje que os seus cidadãos construam as imagens de si próprios com uma muito significativa margem de liberdade. Como em quase todo o mundo, a

fast fashion tomou conta do essencial do mercado e é ela que sustenta tanta possibilidade de escolha. Mas, e apesar disso, outras formas de vestir foram tomando forma. A recolocação das roupas numa temporalidade longa será talvez a alteração mais significativa. Feita ou pela via da disponibilização de mais recursos para comprar peças de maior durabilidade ou pela reactualização de peças antigas, esse alargamento do arco temporal modela a relação com as suas roupas de pessoas que, embora incluídas num grupo de população minoritário – constituído, no essencial, por jovens de classes médias urbanas – integram um movimento de estilo de implantação internacional.

Quanto à produção de roupa por autores portugueses, penso que ela só poderá sobreviver se se conseguir inserir em movimentos culturais que tomam forma no interior de estilos de vida que são também eles simultaneamente minoritários e globais. O que implica ultrapassar o paradoxo da dupla inserção de escala que sempre dificultou a sua sustentação. Para existir, a moda portuguesa precisa, por um lado, de uma clientela internacional cosmopolita que procura as particularidades culturais locais, e, por outro, de uma clientela portuguesa que reveja a excessiva valorização simbólica que faz da produção internacional mais hegemónica, e passe também a valorizar as particularidades, entre elas as nacionais. No fundo, a moda portuguesa dependerá do modo como se irão estruturar, globalmente, os estilos de vida das classes médias, e da forma como for capaz de lhes apresentar objetos desejáveis e conformes aos seus novos valores, nomeadamente os que se prendem com a sustentabilidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Qu'est-ce que le contemporain**. Paris: Rivages, 2008.

BECKER, Howard. **Art worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BENJAMIN, Walter. 2019. **As Passagens de Paris**. Lisboa: Assírio & Alvim (1ª ed. 1982).

CARDIM, Valter Carlos. **A moda em Portugal, 1914 a 1959**. Lisboa: Edições IADE, 2013.

CARDIM, Valter Carlos. **A moda em Portugal, 1960 a 1999**. Lisboa: Edições IADE, 2011.

COCCIA, Emanuel e MICHELE, Alessandro. **La vie des formes** – Philosophie du réenchantement. Paris: Flammarion, 2025.

COELHO, Tereza e AVILEZ, Maria Assunção. **A moda em Portugal nos últimos trinta anos**. Lisboa: Edições Rolim, 1987.

COUTINHO, Bárbara. **Portugal POP: fashion in Portuguese 1970-2020**. Lisboa: CML/MUDE – Museu do Design, 2025.

DEBARY, Octave. L'indignité de la merchandise. In: TURGEON, Laurier; DEBARY, Octave. **Objets & memoires**. Paris, Québec: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université Laval, 2007. p.211-228.

DUARTE, Cristina. **Moda e feminismos em Portugal** – o género como espartilho. Lisboa: Círculo Leitores, 2017.

ECO, Umberto. 1982. O hábito fala pelo monge. **Psicologia do Vestir**. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 7-20 (1ª ed. 1969).

LIPOVETSKY, Gilles. **L'Empire de l'éphémère** — La mode et son destin dans les sociétés modernes. Paris: Gallimard, 1987.

LEAL, João. Da arte popular às culturas populares híbridas, **Etnográfica**, 13 (2), novembro, 2009. p. 467-480.

MILLER, Daniel. **Material Culture and Mass Consumption**. Oxford: Blackwell, 1987.

POLHEMUS, Ted. **Fashion and Anti-Fashion**: Exploring Adornment and Dress from an Anthropological Perspective. Londres: Edição de autor. 2011 (1ª ed. 1978).

SILVANO, Filomena. De verdade tenemos muchas ropas?. In: DACOSTA, Arsenio; Torres, Andreia Martins. **Esas cosas em mi vida** – prácticas, significados y representaciones en torno a los objetos cotidianos. Madrid: ediciones Doce Calles. 2025. p.57-67.

SILVANO, Filomena. Quando a moda ficou na moda. In: RAMOS, Afonso Dias. **Hoje soube-me a pouco** – introversões e utopias artísticas no pós-25 de abril. Lisboa: Tinta da China e Maat. 2024.p.15-22.

SILVANO, Filomena. Quando as roupas habitam a cidade: as *fashion weeks* e a transmutação ritual dos lugares, **Latitude**, 15(2), 2022. p. 34–54.

SILVANO, Filomena. Sobre os desfiles de moda, os sentidos e os valores das roupas: a partir de uma etnografia do fazer no atelier de Filipe Faísca. In: FRADIQUE, Teresa; LACERDA, Rodrigo. **Modos de fazer, modos de ser** – Conexões parciais entre antropologia e arte. Lisboa: Etnográfica Press, 2022. p.91-120.

SILVANO, Filomena. **Antropologia da Moda**. Lisboa: Documenta, 2021.

SIMMEL, George. **Fidelidade e gratidão e outros textos**. Lisboa: Relógio d'Água, 2004 (1ª ed. 1895)

TURGEON, Laurier. La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire. In: TURGEON, Laurier; DEBARY, Octave. **Objets & memoires**. Paris, Québec: Éditions da la Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université Laval, 2007. p.16-36.

Agradecimentos

Este texto, em que retomo algumas publicações anteriores (Silvano, 2025; 2024; 2022; 2021), é o resultado de um percurso de investigação que só foi possível graças ao apoio de várias pessoas e instituições. Agradeço à NOVA FCSH a atribuição de duas licenças sabáticas, ao CRIA o apoio no âmbito dos seus projetos estratégicos e à Université Paris Cité a estadia, enquanto professora convidada. Agradeço ao Filipe Faísca o acolhimento no seu atelier, à Eduarda Abbondanza, ao Pedro Curto, à Rita Rolex, à Graziela Sousa e ao Daniel Matos Fernandes o acolhimento nas Lisboa *Fashion Weeks*, ao Francisco Vaz Fernandes a minha inclusão na equipa da *Parq Magazin*, à Associação *ModaLisboa* a autorização para aceder aos seus arquivos. Novamente ao Filipe Faísca, ao Pedro Curto e ao Francisco Vaz Fernandes, bem como à Eduarda Abbondanza, à Tereza Seabra, à Inês Simões, à Maria João Guardão, à Marta Costa Reis, à Marta Duarte, à Joana Barrio e à Constança Entrudo a partilha das suas opiniões e memórias, aos entrevistados do projeto individual “As pessoas e as suas roupas”, a disponibilidade para falarem das suas coisas. Aos pareceristas, agradeço a leitura atenta e os comentários à primeira versão do texto.

Diversidade e sustentabilidade: duas tendências das produções audiovisuais sobre moda (2000-2025)

Diversity and Sustainability: Emerging Trends within Fashion Audiovisual Productions (2000–2025)

Maria Celeste Mira¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1073-3297>

Beatriz Salgado Cardoso de Oliveira²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2486-5570>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2012>

[resumo] O artigo examina as transformações recentes nas produções audiovisuais sobre moda, marcadas pela emergência das temáticas da sustentabilidade e da diversidade, sobretudo a partir do final da década de 2010 e início dos anos 2020. Entendemos que tais produções funcionam como mediadoras entre identidades e consumo, de modo que essas novas pautas refletem mudanças não apenas no campo da moda, mas também na sociedade. A investigação combinou, de um lado, uma dimensão etnográfica, a partir da audiência das atrações, e, de outro, um levantamento documental e o mapeamento de produções da televisão paga e do *streaming*, com o objetivo de analisar tais transformações à luz da noção sociológica de “estilo de vida” de Pierre Bourdieu. Sustentamos que esses novos temas devem ser compreendidos de forma relacional, como parte do discurso mais amplo da diversidade. Concluímos que, embora questionem regras e dinâmicas do campo da moda, as soluções ligadas à sustentabilidade e à diversidade emergem de dentro do próprio campo, ao mesmo tempo em que reproduzem certas lógicas já consolidadas e subvertem outras.

[palavras-chave] **Diversidade. Sustentabilidade. Produções audiovisuais sobre moda. Moda. Estilo de vida.**

¹ Livre Docente em Antropologia e Sociologia da Cultura. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. celestemira@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/5670732345876177>.

² Doutora em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita. beatrizsalgado.co@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/6786857474279273>.

[abstract] The article examines recent transformations in audiovisual productions on fashion, marked by the emergence of sustainability and diversity as central themes, especially from the late 2010s and early 2020s onward. We argue that such productions operate as mediators between identities and consumption, so that these new agendas reflect changes not only within the field of fashion but also in society at large. The research combined, on the one hand, an ethnographic dimension, through the viewing of these shows, and, on the other, a documentary survey and mapping of productions from pay television and streaming platforms, with the aim of analyzing these transformations in light of Pierre Bourdieu's sociological notion of "lifestyle." We contend that these new themes should be understood relationally, as part of the broader discourse of diversity. We conclude that, although they question the rules and dynamics of the fashion field, the solutions associated with sustainability and diversity emerge from within the field itself, simultaneously reproducing certain already consolidated logics while subverting others.

[keywords] **Diversity. Sustainability. Fashion Audiovisual Productions. Fashion. Lifestyle.**

Recebido em: 23-09-2025.

Aprovado em: 28-10-2025.

Introdução

Nos anos 2000, estreava no Brasil o programa *Esquadrão da Moda* (*What not to Wear*). Em sua versão norte-americana, de 2003, os apresentadores Clinton Kelly e Stacy London lideravam a missão de transformar não apenas o guarda-roupa de uma mulher, mas toda sua aparência. Junto com duras avaliações sobre suas vestimentas e orientações gerais sobre o que lhe "cairia melhor" em diferentes ocasiões, os "gurus" da moda examinavam as roupas da participante para jogar, peça por peça, numa lata de lixo. Posteriormente, a "vítima" (Pedro, 2016) – ou a "felizarda" – ganhava um cartão de crédito de US\$ 5.000,00 para comprar novas peças, agora "adequadas" ao seu corpo, sua idade e às ocasiões de sua vida (Esquadrão, [s.d.]). O programa *Esquadrão da Moda* foi um paradigma para os demais programas exibidos no Brasil na época – contando, inclusive, com uma versão nacional produzida pelo SBT –, enquadrando as participantes, com poucas diferenças, no mesmo padrão de vestimenta umas das outras.

Mais de 10 anos depois, em 2016, estreia no canal GNT a produção brasileira *Desengaveta*. Neste programa de moda, a apresentadora e atriz Fernanda Paes Leme também invade o guarda-roupa de um participante, geralmente uma celebridade nacional. A intenção, porém, é outra: desengavetar peças e acessórios pouco usados para "viver com menos" e, ainda, "contribuir para a sociedade", uma vez que os itens selecionados seriam vendidos na loja do programa na internet e o dinheiro arrecadado doado a uma instituição beneficente (GNT, 2016).

Ainda antes do *Desengaveta*, em 2009, temos como exemplo dessa nova safra de atrações televisivas o *Tamanho Único*, também do GNT, que se autodefine como "um programa

de moda sem estilistas nem desfiles” (Mendonça, 2009). Sua proposta era evoluir para além dos tamanhos PMG, buscando “uma moda que serve para todas”, como resumiu uma das apresentadoras do programa, a consultora de moda Chiara Gadaleta:

Queremos acabar com esse conceito antigo de dizer: “você é gordinha, não pode usar isso; você é baixinha precisa evitar aquilo”. Isso acabou. Cada um é um. A moda, como ficou muito “na moda”, democratizou total e todo mundo fica muito confuso, sem saber o que comprar nas lojas de departamento (depoimento de Chiara Gadaleta em Mendonça, 2009).

O contraste entre essas duas últimas produções e o temido *Esquadrão* é indicativo de mudanças nos programas televisivos dedicados ao tema, o que sugere também deslocamentos de posições no campo da moda, como se percebe ao estudar a *slow fashion* (Mira; Oliveira, 2025). Um mapeamento histórico realizado no primeiro semestre de 2025 para esta pesquisa levantou grande parte das produções audiovisuais sobre moda disponíveis na televisão e/ou no *streaming* de 1990 até 2025, como será explicado adiante. Por meio dele, foi possível notar que o formato do clássico *Esquadrão da Moda* “saiu de moda”, dando lugar a novas configurações e novos temas. Através da audiência a vários programas e da análise das descrições das produções mapeadas, observamos que são duas as principais temáticas emergentes aproximadamente a partir do final da década de 2010: a da diversidade e a da sustentabilidade.

Com base neste mapeamento, o artigo tem como objetivo analisar as mudanças dessas produções audiovisuais, as quais consideramos como mediadores culturais. Entendendo que as novas temáticas mencionadas refletem o que há de novo não apenas no campo da moda, mas na sociedade, procuramos captar essas transformações com vistas à tradicional noção sociológica de “estilo de vida”. Para isso, partimos do arcabouço teórico de Pierre Bourdieu (1988), articulando-o com debates mais recentes, como os colocados pelos próprios meios, ou seja, a diversidade e a sustentabilidade.

A grande vantagem do conceito de “estilo de vida” é que ele faz a mediação entre cultura, ou identidade(s), e consumo, a esfera que perpassa todas as outras na sociedade moderna. Visando compreender grupos de pessoas que se identificam por seus gostos e práticas culturais, o “estilo de vida” é o mediador entre o único e o todo. Esses grupos, que não são palpáveis, estão dispersos no espaço social, embora possam reunir-se, em parte, em determinado evento do seu agrado. A grande desvantagem deste conceito é ser tão importante para o mercado publicitário quanto para a Sociologia de Bourdieu. Segundo o autor, é preciso, justamente, seguir a tradição sociológica (Bourdieu *et al.*, 2010), o que significa atrelar fortemente o conceito de estilo de vida ao de classe social. Não a classe no papel que os teóricos marxistas conceberam, nem mais um grupo específico que possa ser localizado no espaço geográfico, mas classe no sentido de um grupo de indivíduos também dispersos no espaço social, perceptível porque tende a reagir do mesmo modo diante do mesmo acontecimento (Bourdieu, 1989). Os estilos de vida adotados pelos indivíduos são fortemente vinculados a sua origem de classe social por força do que Bourdieu chamou de *habitus*, uma espécie de segunda natureza que se adquire ao longo do processo de socialização. A força do *habitus* também explicaria a afinidade entre os diversos domínios de determinado estilo de

vida, por exemplo, daquele grupo que gosta de tomar cerveja, fazer churrasco na laje, ouvir pagode e por aí vai.

Em relação à mídia, nossa visão é de que há uma circularidade entre o que dizem os meios de comunicação e os movimentos sociais, culturais e políticos que dinamizam constantemente o espaço social. Dessa maneira, lembrando Martín-Barbero (1987), pensamos que todos esses canais e sua programação são mediadores de novos valores e crenças. No entanto, entendemos que é preciso levar em conta a desigualdade de forças entre produtores e consumidores, fazendo com que as “sugestões” ou “dicas” fornecidas pelos programas assumam um caráter prescritivo para o espectador.

Como no caso do conceito de estilo de vida, essas produções são mediadoras entre o âmbito da(s) identidades e o mundo do consumo. Por isto, foi reunida sob título de *lifestyle media* (Bell; Hollows, 2005). Podendo se apresentar em diferentes veículos, como jornal, revista, televisão etc., a *lifestyle media* reúne assuntos como gastronomia, viagens, arquitetura, decoração/design, beleza, cuidados corporais e, evidentemente, moda. Essa mídia propõe novos repertórios para os grupos de estilo de vida em diálogo com os movimentos socioculturais e as tendências do mercado de consumo.

Assim, temos, por exemplo, a moda *plus size*, tema de um dos programas que veremos ao longo do artigo. Hoje também um segmento de mercado, essa moda surge de um movimento de mesmo nome, iniciado nos Estados Unidos, que entendia a “necessidade de aceitação e interação dos corpos gordos” (Souza, 2019)³, reivindicando a inclusão de “outras categorias de corpos” no universo da moda, marcada ao longo de sua história pela valorização da magreza (Moda, [s.d.]). Como segmento de mercado, a moda *plus size* começa a se consolidar a partir dos anos 2000, com a venda de peças de vestuário com uma maior variedade de tamanhos, atendendo à diversidade de corpos, em especial, de corpos gordos⁴.

Também ocupando espaço nos programas de TV, temos o exemplo importante da moda agênero, ou *genderless*, que contesta a produção de roupas dentro da lógica binária, ou seja, peças de vestuário exclusivamente femininas ou masculinas, igualmente incompreensível se não associada ao movimento LGBTQIAPN+⁵. Finalmente, em relação ao tema da sustentabilidade, podemos lembrar da *slow fashion* que tem início como movimento sociocultural e torna-se, rapidamente, um segmento de mercado cujos princípios são:

[...] o apoio à economia local em detrimento das corporações multinacionais; a valorização de produtos confeccionados de maneira artesanal em oposição ao consumo de bens de massa, ou seja, a fast fashion; e a busca do “consumo consciente”, que valoriza a importância de se conhecer a procedência daquilo que consumimos (Mira; Oliveira, 2025).

³ Segundo Souza (2019, p. 74), é difícil precisar quando e onde ocorre a primeira aparição do termo *plus size* relacionado a um movimento social. Por meio de dados de blogs especializados, acredita-se que tenha sido nos Estados Unidos, timidamente, em meados da década de 1970, e com maior popularidade na década de 1990.

⁴ A discussão é, evidentemente, muito mais ampla, e envolve relações de tensão entre o movimento social e o segmento mercadológico. A esse respeito, ver: Peters, 2023.

⁵ Assim como no caso da moda *plus size*, a moda agênero ou *genderless* envolve discussões que tensionam segmento de mercado e movimentos sociais. Para esta discussão, ver: Portinari; Coutinho; Oliveira, 2018.

A programação sobre estilos de vida se dirige prioritariamente aos estratos socioeconômicos AB das pesquisas de mercado. A audiência da TV por assinatura é dispersa: apenas o Discovery H&H figura entre os 30 canais mais assistidos por todas as classes, incluindo os abertos (Feltrin, 2020a). Mas, quando se trata dos programas sobre casa, gastronomia, viagem, decoração/design, ela se concentra nas camadas superiores, ou seja, nos estratos AB: dos 30 canais mais assistidos na TV por assinatura, vistos com altas porcentagens (61 a 78% de audiência) por esses estratos, estão os canais HGTV, Travel Box, GNT, Discovery H&H, Lifetime, Foodnetwork e TLC (Feltrin, 2020b).

No entanto, é importante frisar que as pesquisas de mercado não atingem os muito ricos ou as elites. Podemos dizer, portanto, que os estratos socioeconômicos AB aos quais se dirige a mídia de estilo de vida são as classes médias brasileira, tal como as definiu André Salata:

[...] a classe média no Brasil diz respeito não àquela camada estatisticamente intermediária – a “classe C” de Neri (2008) – mas sim aos indivíduos mais abastados (camada “AB”) da população: pessoas com renda domiciliar elevada, nível superior de escolaridade, inseridas em categorias ocupacionais de prestígio médio-alto, com maiores probabilidades de possuir plano de saúde, poupança, frequentar teatros, viajar para o exterior, ter os filhos estudando em escolas privadas etc. São essas pessoas que formam a classe média brasileira, embora estejam longe de ser a imagem mais próxima do brasileiro mediano, ou a camada intermediária (Salata, 2015, p. 134).

Do ponto de vista das técnicas de pesquisa, o trabalho teve, de um lado, um aspecto mais etnográfico, que consistiu no acompanhamento de vários programas no momento de sua exibição e, de outro, o levantamento documental, explicado a seguir, que consistiu no rastreamento de todas as informações que complementam o quadro de programas, bem como esclarecem tantos outros aspectos ligados ao debate, conferindo, por assim dizer, uma perspectiva mais histórico-sociológica, embora de curta duração, que nos permite perceber as mudanças ocorridas na programação específica e, portanto, nos seus produtores, públicos/ consumidores, movimentos e dinâmicas sociais em geral.

O mapeamento dos programas sobre moda na televisão brasileira

O mapeamento dos programas sobre moda na televisão brasileira foi realizado por meio de busca exaustiva no Google. Procurou-se, em primeiro lugar, pela expressão “programas televisivos de moda”. Em geral, os resultados consistiram em breves notícias sobre estreias de atrações ou ainda em listas de programas sobre moda, tanto em reportagens de plataformas jornalísticas – caso do website da “FFW” (um roteiro, 2011) – como em postagens de blogs – caso de “Estilo, Modas e Manias” (Caterina, [s.d.]).

Em um segundo momento, foi realizada a busca por duas outras expressões: “programas de moda” e “televisão brasileira moda”. Os resultados gerados foram, mais uma vez, sistematicamente analisados até a busca não gerar novos títulos. Finalmente, dada a presença da Fashion TV na televisão paga brasileira e sua grade exclusivamente voltada à temática, consultamos diretamente o website da emissora e listamos seus programas.

Inicialmente, foi gerada apenas uma tabela com os nomes das atrações e as fontes consultadas. Em seguida, por meio de consulta ao IMDb (*Internet Movie Database*), começamos a desenvolver uma base de dados com as seguintes informações:

- Nome original do programa;
- Nome do programa em português;
- Data de lançamento (no país de origem e no Brasil);
- Nome dos(as) apresentadores(as) (caso houvesse);
- Sinopse/descrição da atração;
- Gênero (informativo; reality show; reality show de competição; reality show de beauty makeover, dicas; entrevista; documentário; docu-reality e DIY).

Caso o programa não estivesse listado no IMDb, buscamos por outras fontes de informação, em notícias, reportagens ou nos próprios *websites* dos canais. Esse foi o caso de grande parte das atrações da Fashion TV que, provavelmente por serem brasileiras e de menor impacto, não estavam listadas na plataforma⁶.

A partir da leitura da sinopse dos programas, a seleção dos programas levou em conta os seguintes critérios:

- A atração deveria ter sido televisionada no Brasil, na TV aberta ou paga, independentemente do período;
- A atração deveria ter como principal temática a “moda”, não importando o gênero audiovisual, ou seja, poderia tratar-se de um programa de cunho jornalístico, de um *reality-show*, de um programa com dicas de moda, de um documentário etc. Para cada uma dessas categorias, entende-se que um programa tem como tema a “moda” se:
 - Programas de Dicas / DIY (*Do It Yourself*): o programa deveria dar “dicas” sobre como se vestir ou apresentar tutoriais de como fazer/customizar roupas e acessórios;
 - Programa Informativo: o programa deveria fornecer informações sobre tendências da moda; sobre eventos como *Fashion Week* ou tapetes vermelhos; sobre a indústria da moda etc.;
 - *Reality-show* de *beautymakeover* (transformação de beleza): o reality-show deveria ter como foco as vestimentas/estilo da participante;
 - *Reality-show* de competição: o reality-show deveria apresentar uma competição que girasse em torno de elementos da indústria da moda (trabalho de modelo, confecção de roupas, *styling* etc.);

⁶ Para além da sinopse, não foram localizadas outras informações sobre as atrações da Fashion TV.

- Programa de entrevista: deveria ser voltado à discussão da indústria da moda, abordando seus temas centrais e contando com a presença de especialistas e protagonistas do campo;
- *Docu-reality*⁷ e Documentário: deveriam ser produções que mostrassem dinâmicas do universo da moda e sua indústria, como processos de criação, bastidores de desfiles, empreendedorismo etc.

Ressalte-se que optamos por incluir na investigação programas que não se enquadrem estritamente na temática da moda, e abrangem áreas como design e decoração, organização e beleza. Ao longo da pesquisa, constatamos que essas atrações contribuem para evidenciar uma certa configuração simbólica, ou “atmosfera” que se delineia nas grades de programação — marcada não apenas pelas pautas da sustentabilidade, mas também pela da diversidade. Por essa razão, tais programas são mencionados ao longo do artigo.

Evidentemente, o mapeamento realizado não lista todas as atrações sobre moda na história da televisão brasileira. Todavia, nos forneceu um panorama interessante para a análise das transformações das produções audiovisuais. Uma tabela com o mapeamento está disponível no anexo I.

Mudanças das produções audiovisuais: a noção de diversidade e a contestação das regras da moda

As pautas da diversidade e da sustentabilidade não são novas no jornalismo de moda na televisão. Basta lembrar do programa *GNT Fashion*, durante anos o único ou um dos poucos sobre o tema. A atração estreou em 1991, com o nome *Modos, Modas & Manias*, focado em moda e comportamento, e com conteúdo internacional. Em 1995, a produção foi reformulada e passou a ter o nome que a consagrou. O programa constitui um marco por sua longevidade (uma vez que foi ao ar até 2017, ou seja, por 26 anos), por seu vanguardismo nos temas aqui tratados, e por sua principal editora e apresentadora: Lilian Pacce.

A trajetória dos apresentadores dos programas de moda é bastante relevante para o tema que abordamos. Eles são o que Pierre Bourdieu (1988) denominou “intermediários culturais”, fração da pequena burguesia responsável pela transmissão dos estilos de vida das elites para as classes médias e populares. Embora não possamos aprofundar sua trajetória nos limites deste artigo, basta mencionar alguns aspectos da atuação da apresentadora mais importante do *GNT Fashion*, Lilian Pacce. A jornalista demonstra proximidade com os temas da sustentabilidade e da diversidade. Em relação ao primeiro, temos que, desde 2008, é responsável pelo portal que leva seu nome e que teve “a iniciativa pioneira de dedicar um espaço exclusivo à sustentabilidade, o Recicle-se”. Em 2007, ela foi curadora da exposição “Eu Não Sou de Plástico”, parte da campanha de mesmo nome, realizada em conjunto com a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente da Prefeitura de São

⁷ O *docu-reality* é um híbrido entre documentário e *reality-show*, atualmente comum na televisão e em plataformas de *streaming*. Tem como objetivo mostrar o cotidiano ou o “bastidor” de pessoas ou grupos reais, mas com estrutura dramatizada, misturando cenas espontâneas com roteirização parcial. Muitas vezes, é apresentado em forma de série.

Paulo. Em 2023, organizou a *Brazil Creating Fashion for Tomorrow*, exposição realizada “na embaixada do Brasil em Londres, [que] reuniu 23 criadores e inovadores com foco na sustentabilidade ambiental” (Quem, [s.d.]). Ela também é autora do livro *Ecobags – Moda e Meio Ambiente* (2007), ministra palestras sobre “ecotendências” e lançou, mais recentemente, as campanhas #1LookPorUmaSemana e #CanudinhoNão. Quanto à questão da diversidade, podemos citar, por exemplo, a curadoria de Pacce da *Brasil Tupi*, em 2019, exposição para a qual convidou “21 profissionais de diversas áreas a reinterpretar a rede de dormir, autêntico objeto indígena”. Em 2021, também foi responsável pela curadoria da mostra “Feminino Plural”, parte do projeto *Exposição da Paulista*, a qual reuniu “30 obras das artistas Criola e Claudia Liz ao longo da avenida Paulista” (Quem, [s.d.]).

Apesar da importância de programas precursores como o *GNT Fashion*, este artigo propõe-se a analisar com maior detalhe uma nova safra de programas surgida no espaço audiovisual brasileiro (televisão e *streaming*) feita por pequenas produtoras, no caso da moda, em franca ascensão com a emergência do canal especializado Fashion TV. Vale ressaltar que também não nos ativemos apenas aos programas sobre moda *stricto sensu*: para compor a dinâmica história e a nova configuração, trouxemos à tona algumas atrações sobre design e beleza, como, por exemplo, o *Superbonita*⁸, que estreou no GNT em 2000, trazendo um novo enquadramento da temática da moda, explorada num universo mais amplo, da beleza e da qualidade de vida (Superbonita, 2022). Por meio de entrevistas com diferentes celebridades nacionais, o *Superbonita* deu evidência às questões de gênero e do feminismo, como é possível observar na descrição: “*As mulheres querem se sentir bonitas sendo quem são*, de cara limpa ou super montadas. Querem encontrar a melhor versão de si mesmas, a versão que mais gostam. O programa traz um olhar descontraído sobre essa mulher em redescoberta” (Superbonita, [s.d.], grifos nossos).

Com efeito, estes e outros programas de moda e beleza do GNT foram precursores na abordagem de novos temas no universo midiático e, assim, podem servir como indicativo das mudanças que procuramos analisar. Isso porque, na década de 2000, boa parte deste tipo de produção audiovisual ainda seguia o formato do *Esquadrão da Moda*.

Assim acontecia, por exemplo, com o programa *Mude Meu Look (How do I Look)*, de 2004. Originalmente apresentado pela atriz inglesa Finola Hughes e, mais tarde, pela *stylist* de celebridades Jeannie Mai, a produção mostrava a trajetória de uma “vítima fashion”, indicada por um conhecido seu, para um *makeover* de estilo. Duas pessoas próximas desta participante, os chamados “cúmplices”, expressavam abertamente suas preocupações e inquietações em relação à sua aparência e forma de se vestir, e se juntam ao *stylist* na tarefa de explorar seu guarda-roupas, jogando, mais uma vez, suas roupas fora. Posteriormente, os tais “cúmplices” recebem U\$1.200,00 cada um para comprar novas peças para a “vítima” que, ao final, encontra seu “novo estilo” (How, [s.d.]).

O formato de *Tim Gunn: Guru de Estilo (Guide to Style)*, lançado em 2007, também apresentava forte semelhança com os programas anteriormente descritos. A atração girava em torno da transformação de um participante, cujo estilo e aparência eram avaliados por Tim Gunn e por sua coapresentadora. Como de praxe nesse tipo de produção, grande parte

⁸ Programa televisionado até 2022 (Superbonita, 2022), e que passou por diferentes formatos ao longo de sua história (Ramos, 2018).

das roupas do convidado era descartada, abrindo espaço para uma nova etapa: a busca pelos chamados “itens essenciais”. As escolhas feitas durante as compras eram cuidadosamente analisadas pelos apresentadores e, ao longo do processo, o(a) participante passava por diversas intervenções, incluindo orientação de consultores de moda, visitas a salão de beleza e sessões de maquiagem. O percurso culminava na apresentação do novo visual a amigos e familiares. O propósito de todas essas etapas era ensinar os(as) participantes a “valorizar o corpo que possuem, se vestirem de acordo com a idade e a posição que representam na sociedade e o gosto pessoal” (Fique, 2010).

Em 2009, uma versão brasileira do *Esquadrão da Moda* foi lançada pelo SBT. A atração era apresentada pela modelo Isabella Fiorentino e pelo consultor de imagem e *stylist* Arlindo Grund, que deram lugar, a partir de 2022, à modelo Renata Kuerten e ao estilista Dudu Bertholini. O objetivo da versão brasileira era o mesmo do programa original: mudar o estilo do participante, a “vítima fashion”, indicada por amigos, familiares ou colegas de trabalho (SBT, 2009).

Todavia, especialmente a partir do final dos anos 2010 e início dos anos 2020, assiste-se, por um lado, ao declínio desse tipo de produção que tende a enquadrar a participante em um padrão e, por outro, à emergência de uma nova safra de programas cujo discurso é diferente, e de forma radical em alguns casos. Além do já citado *Desengaveta*, a televisão paga e as plataformas de *streaming* passaram a oferecer atrações sobre moda em diferentes formatos e, mais importante, explorando outros temas. Nesse novo panorama, como comentamos, a temática da diversidade se mostra uma questão relevante do segmento *fashion*.

A ideia de uma moda mais diversa é atualmente veiculada em várias produções audiovisuais, como foco principal, ou pontualmente, em certos episódios ou séries especiais. Em 2012, por exemplo, o canal E! lança o *Fashion Stamp*, programa apresentado por Thaís Lee, à época uma jovem especialista em design de moda, que conduzia bate-papos descontraídos com o objetivo de falar com “os telespectadores de modo que eles possam se adaptar à moda sem regras e imposições, como acontece atualmente na mídia” (Um roteiro, 2011). Em 2015, no Discovery H&H, passa a ser também televisionado o *Socorro, não sei o que vestir (Styled by June)*, no qual a apresentadora June Ambrose “rompe barreiras e questiona estereótipos sobre o corpo ideal, ajudando suas clientes a rever seus conceitos e encontrar um estilo próprio” (7 Programas, 2017).

Lançado pelo canal E!, temos também o programa *Beleza GG*, um marco importante para a aceitação dos corpos gordos. Surgiu como um documentário centrado em modelos *plus size*, retratando como essas profissionais lidam com a vida pessoal, a rotina de trabalho, o preconceito e os desafios para alcançar seus objetivos (Lauterjung, 2018). A atração chegou à sua terceira temporada em 2023, ainda exibida pelo mesmo canal. Note-se que, apesar do canal ser estrangeiro, a produção e suas protagonistas são brasileiras. Nesta fase mais recente, além de uma pequena mudança no elenco, houve um reforço na proposta de exaltar o conceito de *body positive*, centrado na aceitação do próprio corpo (Monte, 2023).

No mesmo canal, em 2020, passa a ser televisionado o programa *Born to Fashion* (Catanhêde; Estevão, 2024). Apresentado pela modelo brasileira Lais Ribeiro, trata-se de uma competição pioneira de modelos na América Latina, uma vez que seus participantes são exclusivamente pessoas transgênero. Tendo entre os jurados o artista de beleza Sasa Ferreira, trans masculino não-binário, e a estilista Isa Isaac Silva, cuja marca de “roupas sem gênero”

e que “vestem todo os tipos de corpos” (Isaac, [s.d.]) é inspirada “na visão e vivência afro e indígenas”, o programa reúne 10 participantes que passam “por aulas de estilo, fotografia, vídeo, atuação e passarela, entre outros”. A segunda temporada do programa teve estreia em 2024 e passou a estar disponível também no streaming Universal+ (Moda, 2024).

Ainda no E!, vale certamente ressaltar o *New Faces*, apresentado pela atriz Danni Suzuki e lançado em 2024. A atração seleciona “oito mulheres com talentos e competências exigidos pela nova realidade do mercado da moda”, e todas elas “são representantes de grupos minoritários (...). Há mulheres PcDs, transgênero, com mais de 60 anos e albinas, entre outras”. Não apenas a ideia de diversidade aqui entra em jogo, mas também a questão de gênero. Em matéria da Folha *online*, o programa é caracterizado como “uma produção com foco no empoderamento feminino abrindo espaço a todos os indivíduos da sociedade, especial às mulheres, independentemente de raça, gênero, idade e padrões de beleza” (Lima, 2024).

Esse elenco da diversidade não estaria completo sem as *drag queens*. Em 2009 estreia nos Estados Unidos o *RuPaul’s Drag Race*, outra competição cujos episódios mostram “um grupo de drag queens (...) passando por provas relacionadas ao universo drag como a criação de looks, dublagem, canto ao vivo, atuação, coreografia, dentre outros” (Reis; Ferreira, 2017). A produção foi ao ar por 17 temporadas e tornou-se um sucesso internacional: até 2025, teve 39 nomeações para o Emmy Awards e foi premiada 24 vezes (Rupaul’s, 2025). Ademais, ganhou versões em outros países, incluindo o Brasil que, em agosto de 2023, estreou na MTV e no streaming Paramount+ a *Drag Race Brasil* (Martins, 2023).

Não há dúvida de que o fenômeno *drag queen* tenha influenciado a moda, uma vez que influenciou todo o cenário cultural contemporâneo. No Brasil, também assistimos, em 2017, à estreia no GNT de *Drag Me as a Queen* (Angelo, 2017), com as apresentadoras drag queens Ikaro Kadoshi, Penelopy Jean e Rita Von Hunty. Em cada episódio, uma mulher era recebida para passar por uma experiência de transformação, por meio de descoberta pessoal, guiada pelas três apresentadoras, para, ao final, tornar-se ela também uma *drag queen*.

Nesse sentido, é interessante observar como os programas de competição de moda, que ganharam popularidade a partir dos anos 2000 — especialmente com a estreia de *Project Runway*, em 2004, nos Estados Unidos —, passaram por transformações significativas. A antiga centralidade de modelos magras e da produção de vestuário voltada exclusivamente a esses corpos foi gradualmente substituída pela inclusão de modelos *plus size*, que passaram a apresentar com frequência os *looks* elaborados pelos competidores dos programas, até mesmo no próprio *Project Runway*. As atrações do tipo *makeover* igualmente se modificaram: se antes as chamadas “vítimas” tinham sua aparência moldada segundo um ideal normativo, hoje as transformações procuram valorizar e respeitar a singularidade de cada participante.

O discurso da sustentabilidade na moda e no design televisivos: “menos é demais”

No final da década de 2010, o canal GNT foi mais uma vez precursor das novas produções audiovisuais de moda no Brasil, neste caso, daquelas focadas especificamente na “moda sustentável”. Logo após o *Desengaveta*, estreou, em 2017, o *Caixa de Costura*, programa de competição apresentado pela jornalista Patrícia Poeta e que tinha como jurados os estilistas Isabela Capeto e André Lima, ambos ligados à “moda sustentável”. A cada episódio,

o programa reunia três competidores para “recriar peças clássicas e colocar sua marca registrada em soluções criativas de customização e reaproveitamento” (Fernandes, 2017). Outro programa do GNT voltado à chamada moda sustentável foi o *Se Essa Roupa Fosse Minha*, lançado em 2019 e apresentado por Giovanna Nader, consultora de moda sustentável, que tinha como foco principal “promover uma conversa em torno de um estilo de vida sem excesso, repensando a maneira como lidamos com o consumo” (Yahn, 2019). Por meio de uma crítica à indústria da moda (Graça, 2019), a produção estimulava a criação de “armários mais sustentáveis”, enaltecendo a “cultura dos brechós” (Se essa, 2019). Além disso, pela fala da diretora Nascimento Silva, a seguir, vê-se o alinhamento do programa com preceitos que orbitam também a temática da diversidade:

O programa desmistifica o garimpo em brechós, mostrando que fazer compras num espaço como esse, pode ser, além de mais econômico e sustentável, uma experiência divertida. O projeto também levanta uma outra discussão e *inverte a lógica clássica de que nós, mulheres, devemos tentar caber na ‘calça tendência da vez’*. A gente tenta mostrar que *na verdade é a roupa que tem que estar a nosso favor. Que roupa abraça o teu corpo? Que peça te dá mais poder para ser quem você é?* E qual cabe no teu bolso? (Yahn, 2019, grifos nossos).

No final da década de 2010 e início de 2020, assiste-se ao lançamento de produções audiovisuais que, apesar de não terem como tema principal a moda, passam também a promover práticas sustentáveis. Em 2022, o GNT lançou *Desapegue se For Capaz*, apresentado por Sabrina Sato. A mentora da atração era Micaela Goés, antiga apresentadora do clássico *Santa Ajuda*, programa lançado em 2011, no mesmo canal (Britto, 2011). De fato, em termos de formato, essa última atração não era muito diferente das que surgiram mais recentemente, porém, tinha um aspecto importante: não abraçava o “discurso da sustentabilidade”. A pessoa “denunciada” por parentes ou amigos para participar do programa era chamada de “bagunceiro”, e era convidado, então, a esvaziar seus armários por meio de descartes e doações para, em seguida, ter seu ambiente organizado pela especialista.

Já no programa *Desapegue se for capaz*, o tema do “consumo consciente”, intimamente relacionado à sustentabilidade, está em evidência. A atração “apresenta famílias que têm problemas no dia a dia pelo excesso de coisas acumuladas, que impedem as pessoas de trabalhar e até receber visitas em casa”. Na primeira visita às casas dos participantes, a apresentadora os desafia a desapegar “de 30% dos itens” que possuem (Oliveira, 2023). Apesar de não abordarem especificamente a temática da moda, esses programas se alinham às ideias do “desapego”, do “viver com menos” e do “consumo sustentável” e “consciente”.

Desapegar, reciclar, reinventar, viver com menos. Assim como no caso do tema da diversidade, não são apenas os programas de moda que passaram a promover essas ideias. Em 2017, teve estreia na televisão paga o programa *Menos é Demais*. Essa atração do Discovery Home&Health era originalmente apresentada por Chiara Gadaleta e Fê Cortez, ambos nomes importantes no cenário da moda e do *design* ligados à sustentabilidade. A produção,

até hoje no ar com outras apresentadoras⁹, aborda o que considera um consumo excessivo, selecionando “famílias brasileiras extravagantes, numerosas e consumistas” e desafiando-as a “mudar seu estilo de vida e viver a vida com menos... bem menos” (Menos, [s.d.]). Embora não seja um programa de moda *stricto sensu*, os episódios mais significativos mostravam armários com muitas roupas, sapatos e acessórios, propondo soluções como trocas em feiras ou aluguel de peças em roupatecas como saída possível do “consumismo”.

Na mesma linha, em 2018, a Globo produziu e exibiu no canal GNT o *Missão Design*, competição focada em “sustentabilidade” e “consumo consciente”, com a mesma apresentadora do *Desengaveta*, Fernanda Paes Leme. Na atração, três *designers* têm o desafio de “criar um cômodo dentro de um contêiner, de 3x4m, usando objetos, novos ou usados, que estejam dentro de um orçamento bem limitado” (GNT, 2018). As regras do programa premiam as atitudes mais sustentáveis: ganha vantagem quem gasta menos e compra mais objetos e móveis de segunda mão na loja do programa, também quem faz a melhor reciclagem de um objeto, um trazido de casa e outro no programa. Em matéria para a Vogue, a diretora, Mariana Koehler, afirmou que “diferente de outros programas de decoração do GNT, o *Missão Design* incentiva o consumo consciente, o bom uso dos materiais, do tempo e do dinheiro” (Bastian, 2018).

A partir da década de 2020, as produções audiovisuais específicas sobre moda com foco em sustentabilidade são mais numerosas. Nesse contexto, merece destaque o canal Fashion TV, fundado em 1997, na França, e relançado no Brasil pela Box Brazil, em 2012 (FashionTV, [s.d.]). Esse canal, presente em mais de 100 países, é completamente voltado para o universo da “moda, da beleza, das tendências e estilo de vida” (About, [s.d.]). No Brasil, além da programação internacional, seus espectadores têm igualmente acesso a materiais nacionais, cujas produções foram incentivadas pela própria Box Brazil, por meio de chamadas públicas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) (Nicolau, 2022).

Em relação aos programas que exploram a temática da moda sustentável, temos, por exemplo, o *Design Vision*, lançado em 2021. Nesta competição, os participantes criam suas peças exclusivamente com resíduos têxteis (Design, 2021), técnica importante da *slow fashion* chamada de *upcycling*, que diz respeito à produção de uma roupa nova e sustentável, confeccionada com sobras de tecidos ou com tecidos de peças e/ou objetos descartados. A atração é apresentada por Day Molina, estilista indígena brasileira, e tem no papel de mentores dos participantes famosos estilistas brasileiros, como Walter Rodrigues e Alexandre Herchcovitch, e a curadora, pesquisadora e professora de moda e arte, Hanayrá Negreiros (Espinossi, 2021).

Já em 2022, a Fashion TV exibe no Brasil a série documental *Moda.Doc*, que

[...] explora a moda ética e o artesanato na América Latina, destacando marcas e comunidades que atuam com base nos cinco pilares da sustentabilidade: herança cultural, responsabilidade ambiental, igualdade social, prosperidade econômica e inovação tecnológica (América, 2020).

⁹ Chiara e Fê Cortez foram substituídas pelas apresentadoras Bárbara Vieira e Cora Fernandes. A primeira, artista e arquiteta com “paixão por trabalhos manuais”. A segunda, “especialista em organização” (Quarta, 2023).

No mesmo ano, também estreiam *Manufatura Fashion* e *Sertão Criativo*. A primeira, uma série de oito episódios que explora “a produção de moda sustentável 100% brasileira, propondo o enfrentamento de questões ambientais e sociais que envolvem este universo, além de educar o consumidor e influenciar grandes marcas a seguirem um rumo mais salutar ao meio ambiente” (Manufatura, 2022). A segunda, apresenta “a moda ética e sustentável através de matérias-primas encontradas e produzidas no Nordeste brasileiro com empreendedores locais da economia criativa” (Ramos, 2022).

Finalmente, em 2023, é lançado o *Customize*, programa que

[...] apresenta artistas e *makers* urbanos e suas criações. Cada episódio acompanha o planejamento, processo e desenvolvimento de colaborações criativas, sempre com o intuito de *produzir de forma consciente*. De *garimpos em feiras*, *concertos em materiais desgastados até projetos sociais*, os personagens buscam *soluções com estilo e sustentabilidade* (Artistas, 2023, grifos nossos).

Mais uma vez, é interessante invocar aqui o quadro mais amplo de lançamentos da Fashion TV no Brasil neste início da década de 2020. Assim como aconteceu com os programas do GNT, as produções sobre moda sustentável foram acompanhadas de diferentes estreias, que nos dão pistas sobre as mudanças mais gerais dos programas de moda: em 2022, na ocasião da comemoração dos 10 anos do canal no Brasil, foram lançadas pelo menos quatro produções com foco no “empoderamento” e no “feminino”¹⁰.

Além dessas produções, vale mencionar ainda o programa *Descosturando*, que estreou no canal E!, em 2024. Nele, o estilista brasileiro Alexandre Herchcovitch, auxiliado por sua mãe e dois amigos, vai à casa de duas pessoas, seleciona algumas de suas roupas, desmanchando-as para, depois, criar com elas novas peças, destinadas ao outro convidado do programa. No *teaser* da atração, imagens de modelos têm como som de fundo as falas de Herchcovitch: “A gente tá fazendo um trabalho de ressignificação de roupa”, e, mais, são sobrepostas pela afirmação: “consumir já foi moda, agora a tendência é consciência” (Não perca, 2023).

A valorização da diferença: elo entre diversidade e sustentabilidade

Não se pode dizer que o campo da moda não tem mais regras. Por outro lado, não é possível afirmar que nada mudou. É notória a luta social pela aceitação da diversidade dos corpos, questão central no caso da moda. É evidente também que, desde o seu surgimento, no século XIX, até os dias atuais, a esfera de produção da moda tem sido alvo de críticas recorrentes, sendo frequentemente associada ao caráter supérfluo de seus produtos e, mais recentemente, ao seu impacto ambiental, como uma das atividades mais poluidoras.

¹⁰ Como exemplo, temos: a) a 3ª temporada de “Estilo Próprio”, programa makeover de empoderamento; b) o “Mulheres Mix”, programa já exibido em outro canal do Box Brazil que migrou para o Fashion TV, e que debate assuntos do universo feminino; c) o “Casa TPM”, concebido e produzido pela Trip e que tem como objetivo “refletir, produzir e trocar ideias sobre as questões mais importantes do feminino”; d) e o programa “A Mulher e o Mercado de Trabalho”, série que “mostra as conquistas do universo feminino” e questiona “as dificuldades que as mulheres ainda enfrentam” (Nicolau, 2022).

A questão da sustentabilidade fatalmente teria que ser colocada. Mas, por que a busca por diversidade e sustentabilidade apareceriam lado a lado, como nos sugerem os programas de televisão? Nossa hipótese é a da disseminação e popularização do discurso da diversidade.

De acordo com Michel Foucault (1999), os discursos devem ser vistos enquanto práticas que estão submetidas a certos limites e condições¹¹. A fim de desvendar as regras às quais obedecem os discursos, o método arqueológico de Foucault propõe alguns princípios, dentre eles, o de regularidade. Para Nicolau Netto (2015, 2017), a regularidade que caracterizará o discurso da diversidade é a produção de uma diferença que carrega um sinal positivo, que se torna um valor, algo a ser protegido e promovido¹². Evidentemente, a diferença, como uma forma de “classificação das coisas sociais em um determinado meio”, sempre existiu; porém, ela “não está entre as coisas, mas nos sentidos que damos às coisas de forma a classificá-las” (Nicolau Netto, 2017, p. 45): tais sentidos variam imensamente, e a diferença nem sempre foi positivada ou valorizada.

Até pouco tempo atrás, a noção de diversidade esteve limitada, seja ao domínio antropológico, seja a uma função restrita, como se pode ver na Constituição da Unesco de 1948, na qual a “diversidade das culturas” é concebida como forma de garantir a soberania dos Estados-nação diante do organismo internacional. Hoje, porém, a noção desfruta de maior liberdade (Nicolau Netto, 2017).

Renato Ortiz (2015) nos dá variados exemplos da valorização da diversidade a partir do século XXI, nos mais diferentes contextos e situações, demonstrando como esta noção, além de atravessar “relações locais, nacionais, internacionais, transnacionais, civilizacionais”, se expressa tanto na cultura como no mercado, não mais separando-os (Oliveira, 2024, p. 149).

Assim, ao produzir diferenças que vão além daquelas étnicas ou religiosas e que não negam o aspecto econômico da cultura (Nicolau Netto, 2017, p. 58), o discurso da diversidade “reina” sobre outros discursos da diferença, formando “o léxico” ou a “gramática” da “modernidade-mundo”, na qual “a produção da diferença nunca se estabiliza” (Nicolau Netto, 2017, p. 55).

Importa observar que, no final do século XX, o discurso da diversidade se constrói em diálogo estreito com o da “sustentabilidade”, podendo-se dizer, inclusive, que este último prepara o terreno para aquele:

De acordo com Armand Mattelart (2005), as discussões que levaram, na década de 1990, à consagração da ideia de diversidade cultural surgiram no limiar da primeira crise do petróleo e da constatação da falência das estratégias de desenvolvimento por essa via. (...) “em 1972, a Conferência da ONU sobre o Meio Ambiente em Estocolmo associa a questão da biodiversidade à da diversidade cultural, entendendo que ambas estão ameaçadas pela lógica predatória e con-

¹¹ Tais regras são impostas pelo próprio conjunto de enunciados. Assim, nessa perspectiva, o que está em jogo não é o sentido, ou simplesmente, o significado de palavras, afirmações, formulações, mas sim sua relação com outras proposições: enunciados “só podem ser identificados como elementos, apenas num sistema específico em que fazem sentido” (Dreyfus; Rabinow, 1995, p. 61).

¹² Para aprofundamento da discussão, ver Oliveira, 2024, pp. 133-202.

sumista do modelo de desenvolvimento ocidental. Na Eco-92, realizada no Rio de Janeiro, o conceito de diversidade cultural é associado ao de desenvolvimento sustentável e, por meio desse conceito, ainda segundo Mattelart, o Banco Mundial e outras instituições financeiras incorporam a, da cultura a suas preocupações no início do terceiro milênio” (Mira, 2016, p. 154).

As fortes noções de diversidade e sustentabilidade atraem a atenção da ONU e de agências de financiamento globais porque são, por sua própria natureza, questões planetárias. Como causas sociais e políticas, elas se propagam nas chamadas “cidades globais” (Sassen, 2010), estimulando projetos socioculturais, criando novos segmentos de mercado, e novas produções audiovisuais, como as de que falamos aqui.

Nada de regras, apenas escolhas?

As produções audiovisuais aqui examinadas e as temáticas que introduzem revelam tentativas consideráveis de desafiar cânones estabelecidos da moda e de reconfigurar os padrões do campo. Porém, as transformações desta espécie não são tão simples. A moda é um campo relativamente autônomo, com regras e posições de poder estruturadas que, ao serem contestadas, tendem a um rearranjo, sem que, no entanto, haja revolução. Assim, as soluções não vêm de fora do universo da moda, mas de dentro dele, ou seja, seguem algumas das dinâmicas já consolidadas no campo ao mesmo tempo que subvertem outras. Esse processo estabelece novas regras, consolida novas posições e traz evidência a novos agentes.

Para os agentes dessas novas posições, porém, como expressou Chiara Gadaleta, a moda “democratizou total” (Mendonça, 2009). Ou seja, como repetem sem cessar os criadores de moda, tudo é uma questão de estilo, algo que permanece propositadamente inexplicado. Há mais de três décadas, Mike Featherstone (1995) criticou o que se tornou o slogan dos criadores, em particular dos estilistas de moda:

A concepção “nada de regras, apenas escolhas” (celebrada por alguns como um movimento relevante em direção ao rompimento com as velhas hierarquias de moda, estilo e gosto, em favor de uma aceitação tolerante e igualitária das diferenças...) não representa nada tão dramático como a implosão do espaço social, mas deveria ser vista como um movimento novo no interior do espaço social (Featherstone, 1995, p. 120).

Influenciado por Pierre Bourdieu, o autor vai destacar o papel dos intermediários culturais, como vimos, fração da nova pequena burguesia que “como classe em expansão, dotada de uma preocupação central com a produção e disseminação da informação e do imaginário da cultura de consumo, está preocupada em expandir e legitimar suas próprias disposições e estilos de vida específicos” (Featherstone, 1995, p. 120).

Os programas de televisão apontam no mesmo sentido, o de que a “moda sustentável” não abre mão do estilo. Em primeiro lugar, sua produção é cuidada em termos de cenário, figurino e tudo o mais. Observa-se, mais ainda, que o que prevalece em todos os episódios é a questão não explicada do estilo, ou seja, privilegia-se o julgamento estético. Isto é ainda mais evidente quando materiais reaproveitados e resíduos têxteis tornam-se

matéria-prima para criações ousadas em desafios *fashion*, nos quais o que está em jogo não é apenas a viabilidade ecológica, mas o próprio design avaliado com rigor pelos especialistas e jurados. Evidentemente, seus produtores sabem disso há muito tempo. No evento já citado “Eu não sou de Plástico”, Lilian Pacce convidou “120 estilistas renomados, desde participantes do São Paulo Fashion Week até jovens da Casa de Criadores para criarem ecobags a fim de conscientizar o consumidor de que é possível colaborar com o meio ambiente sem perder o estilo” (Quem, [s.d.]).

No caso da moda, a sustentabilidade, à semelhança da diversidade, configura-se possivelmente como o domínio mais resistente à implementação de mudanças profundas. A moda se situa no coração do consumo e da construção de identidades pessoais e coletivas; demarca fronteiras entre os iguais e os diferentes; entre gostos e desgostos de classe. Estudos recentes (Domingos *et al.*, 2022; Ferraz; Ferreira, 2022) revelam que o critério que mais pesa na decisão de compra dos consumidores de moda sustentável é a exclusividade que a roupa pode proporcionar. Em outras palavras, há um conflito entre a compreensão da questão ecológica e os anseios de consumo de moda.

ANEXO I – MAPEAMENTO DOS PROGRAMAS SOBRE MODA NA TELEVISÃO BRASILEIRA

Título	Lançamento	Emissora	Origem	Tipo
GNT Fashion	1995	GNT	Brasil	Informativo
Fashion Police	2002 (EUA)	E!	Estados Unidos	Informativo
How do I Look	2004 (EUA)		Estados Unidos	Reality-show
Mude Meu Look				beauty makeover
Guide to Style				
Tim Gunn: Guru de estilo	2007 (EUA)	DISCOVERY H&H	Reino Unido Estados Unidos	Reality-show beauty makeover
Esquadrão da Moda	2009	SBT	Brasil	Reality-show beauty makeover
Project Runway	2004 (EUA) 2009 (Brasil)	LIFETIME	Estados Unidos	Reality-show Competição
Tamanho Único	2009	GNT	Brasil	Dicas
It MTV	2010	MTV	Brasil	Entrevista
Vamos combinar	2011	GNT	Brasil	Dicas
Fashion Stamp	2012	E!	Brasil	Dicas
Styled by June				
Socorro, não sei o que vestir	2012 (EUA) 2015 (Brasil)	DISCOVERY H&H	Estados Unidos	Reality-show beauty makeover
Troca de Estilos	2015	DISCOVERY H&H	Brasil	Reality-show
Desengaveta	2016	GNT	Brasil	Reality-show
Sound-à-porter	2016	E!	Brasil	Entrevista
Desafio Brasil Fashion	2017	LIFETIME BRASIL	Brasil	Reality-show Competição
Caixa de Costura	2017	GNT	Brasil	Reality-show Competição
Moda-O-Rama	2017	E!	Brasil	Docu-reality
Beleza GG	2018	E!	Brasil	Docu-reality
Fashion House	2019	Fashion TV	Brasil	Reality-show Competição
Se Essa Roupa Fosse Minha	2019	GNT	Brasil	Dicas
Estilo Próprio	2020	Fashion TV	Brasil	Documentário
Estilo Próprio na Prática	2020	Fashion TV	Brasil	Dicas
Born To Fashion	2020	E!	Brasil	Reality-show Competição
Design Vision	2021	Fashion TV	Brasil	Reality-show Competição
Moda & Conceito	2021	Fashion TV	Brasil	Documentário
Made In	2022	Fashion TV	Brasil	Docu-reality
Moda.Doc América Latina	2022	Fashion TV	Brasil	Documentário
Manufatura Fashion	2022	Fashion TV	Brasil	Docu-reality
Sertão Criativo	2022	Fashion TV	Brasil	Documentário Série
Crônicas da Moda	2023	Fashion TV	Brasil	Documentário
Customize	2023	Fashion TV	Brasil	Docu-reality
Teu Armário é Show	2023	Fashion TV	Brasil	Entrevista
Lumberjills	2024	Fashion TV	Brasil	DIY
Descosturando	2024	E!	Brasil	Reality-show Competição
New Faces	2024	E!	Brasil	Reality-show Competição
What not to wear	2001 (Reino Unido)		Reino Unido	
Esquadrão da Moda	2003 (EUA)	DISCOVERY H&H	Estados Unidos	Reality-show
Análise Fashion	S.I.	Fashion TV	Brasil	Informativo
Backstage	S.I.	Fashion TV	Brasil	Informativo
Caravana Internacional da Moda	S.I.	Fashion TV	Brasil	Docu-reality
Designers Work	S.I.	Fashion TV	Brasil	Entrevista
Estúdio FTV	S.I.	Fashion TV	S.I.	Docu-reality
Fashion TV News	S.I.	Fashion TV	Brasil	Informativo
Fashion Week	S.I.	Fashion TV	S.I.	Informativo
Idades da Moda	S.I.	Fashion TV	Brasil	Documentário
You Fashion	S.I.	Fashion TV	Brasil	Dicas
Naked Fashion	S.I.	sem informação	S.I.	Informativo
Top Models	S.I.	Fashion TV	Brasil	Entrevista
Glam	2012	Glitz / Fashion TV	Brasil	Informativo

Referências

7 PROGRAMAS de TV para quem ama moda e beleza. **Guia da Semana**, 16 fev. 2017. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/tv-e-famosos/galeria/programas-de-tv-para-quem-ama-moda-e-beleza>. Acesso em: 15 jul. 2025.

ABOUT Fashion Tv+. **Fashion TV**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.fashiontv.com/about>. Acesso em: 15 jul. 2025.

AMÉRICA Latina ganha documentário inédito sobre moda ética. **Abit**, 28 out. 2020. Disponível em: <https://www.abit.org.br/noticias/america-latina-ganha-documentario-inedito-sobre-moda-etica>. Acesso em: 17 jul. 2025.

ANGELO, Lu. Programa com drag queens transforma as mulheres em divas. **Marie Claire**, 08 nov. 2017. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Comportamento/noticia/2017/11/programa-com-drag-queens-transforma-mulheres-em-divas.html>. Acesso em: 07 set. 2025.

ARTISTAS urbanos apresentam seus processos criativos em nova série da Fashion TV. **Tela Viva**, 31 out. 2023. Disponível em: <https://telaviva.com.br/31/10/2023/artistas-urbanos-apresentam-seus-processos-criativos-em-nova-serie-do-fashion-tv/>. Acesso em: 18 jul. 2025.

BASTIAN, Winnie. Fernanda Paes Leme comanda novo programa de decoração do GNT. **Casa Vogue**, 04 mai. 2018. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/noticia/2018/05/fernanda-paes-leme-comanda-novo-programa-de-decoracao-do-gnt.html>. Acesso em: 05 jul. 2025.

BELL, David; HOLLOWES, Joanne. **Ordinary lifestyles**: Popular media, consumption and taste. London: McGraw-Hill Education, 2005.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e a gênese das classes. In: ___. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989, pp. 133-162.

BOURDIEU, Pierre. **La distinción**. Criterio y bases sociales del gusto. Madri: Taurus, 1988.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude ; PASSERON, Jean-Claude. **Ofício de Sociólogo**: metodologia da pesquisa na Sociologia. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

BRITTO, Thaís. Personal organizer há oito anos, Micaela Góes apresenta o ‘Santa ajuda’, que estreia no GNT. **O Globo**, 02 jul. 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/personal-organizer-ha-oito-anos-micaela-goes-apresenta-santa-ajuda-que-estrea-no-gnt-2721645>. Acesso em: 07 set. 2025.

CATANHÊDE, Angelo; ESTEVÃO, Ilca Maria. Após quatro anos, Born to Fashion chega à 2ª temporada com novidades. **Metrópoles**, 24 set. 2024. Disponível em: <https://www.metrópoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/apos-quatro-anos-born-to-fashion-chega-a-2a-temporada-com-novidades>. Acesso em: 02 ago. 2025.

CATERINA, Fernanda. Nove programas de TV para quem é apaixonado por moda. **Estilo, Modas e Manias**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.fernandacaterina.com/2017/06/nove-programas-de-tv-para-quem-e.html>. Acesso em: 20 ago. 2025.

DESIGN Vision: reality estreia na Fashion TV. **Harper's Bazaar Brasil**, 17 nov. 2021. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/design-vision-reality-estreia-na-fashion-tv/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

DOMINGOS, Mariana; VALE, Vera Teixeira; FARIA, Silvia Faria. Slow fashion consumer behavior: a literature review. **Sustainability**, n. 14, v. 5, p. 1-15, 2022.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ESPINOSI, Rosângela. TV: Herchcovitch, Slama e Rodrigues ensinam moda sustentável. **Terra**, 09 jun. 2021. Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/autocuidado/moda/tv-herchcovitch-slama-e-rodrigues-ensinam-moda-sustentavel,52d15312ecde1448b371d51d21ed615d4o6ofniv.html>. Acesso em: 17 jul. 2025.

ESQUADRÃO da Moda. **IMDb**, [s.d.]. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt0393009/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_What%2520not%2520to%2520Wear. Acesso em: 26 ago. 2025.

FASHIONTV. **TVPedia Brasil**, [s.d.]. Disponível em: <https://tvpediabrasil.fandom.com/pt-br/wiki/FashionTV#:~:text=FashionTV%20%C3%A9%20um%20canal%20de,2007%20e%20relan%C3%A7ado%20em%202012>. Acesso em: 15 jul. 2025.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FELTRIN, Ricardo. Exclusivo: Ranking mostra canais pagos que a elite brasileira vê. **UOL**, 02 jun. 2020a. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2020/07/02/exclusivos-quais-os-canais-pagos-preferidos-pelos-mais-ricos-no-brasil.htm?cmpid=>. Acesso em 26 ago. 2025.

FELTRIN, Ricardo. Ranking: 30 canais abertos e pagos mais vistos em maio. **UOL**, 21 jun. 2020b. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2020/06/21/ranking-30-canais-abertos-e-pagos-mais-vistos-em-maio.htm?cmpid=>. Acesso em: 26 ago. 2025.

FERNANDES, Simone. GNT estreia Caixa de Costura, um novo reality show que promete revelar novos talentos nacionais. **Smiletic**, 02 abr. 2017. Disponível em: <https://smiletic.com/2017/04/02/gnt-estreia-caixa-de-costura-um-novo-reality-show-que-promete-revelar-novos-talentos-nacionais/>. Acesso em: 02 jul. 2025.

FERRAZ, Marina Castro; FERREIRA, Frederico Leocádio. Uma revisão sistemática sobre o slow fashion e o seu consumo. In: **46º Encontro da ANPAD**, 2022, online. Disponível em: <https://anpad.com.br/uploads/articles/120/approved/ecb287ff763c169694f682af52c1f309.pdf>. Acesso em: 12 set. 2024.

FIQUE por dentro dos programas de moda na TV brasileira. **Zero Hora**, 13 ago. 2010. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2010/08/fique-por-dentro-dos-programas-de-moda-na-tv-brasileira-3003229.html>. Acesso em: 15 abr. 2025.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GNT estreia “Missão Design”, programa de decoração focado em sustentabilidade e consumo consciente. **Tela Viva**, 3 mai. 2018. Disponível em: <https://telaviva.com.br/03/05/2018/gnt-estreia-missao-design-programa-de-decoracao-focado-em-sustentabilidade-e-consumo-consciente/>. Acesso em: 04 jul. 2025.

GNT estreia programa para valorizar consumo consciente com Fernanda Paes. **NT**, 25 set. 2016. Disponível em: https://natelinha.uol.com.br/noticias/2016/09/25/gnt-estreia-programa-para-valorizar-consumo-consciente-com-fernanda-paes-102330.php?utm_. Acesso em: 13 ago. 2025.

GRAÇA, Luísa. “Se Essa Roupas Fosse Minha”: novo programa do GNT coloca moda consciente em pauta na TV. **Vogue**, 06 ago. 2019. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2019/08/se-essa-roupa-fosse-minha-novo-programa-do-gnt-coloca-moda-consciente-em-pauta-na-tv.html>. Acesso em: 02 jul. 2025.

HOW do I look. **IMDb**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0417331/>. Acesso em: 07 jul. 2025.

ISAAC Silva. **Website Isaac Silva**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.isaacsilva.com.br/>. Acesso em: 02 ago. 2025.

LAUTERJUNG, Fernando. Canal E! estreia “Beleza GG”, série original brasileira. **Tela Viva**, 02 out. 2018. Disponível em: <https://telaviva.com.br/02/10/2018/canal-e-estreia-beleza-gg-serie-original-brasileira/>. Acesso em: 01 ago. 2025.

LIMA, Ana Cora. Novo reality do canal E! já tem data de estreia. **Folha de São Paulo**, 06 nov. 2024. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2024/11/novo-reality-do-canal-e-ja-tem-data-de-estreia.shtml>. Acesso em: 02 ago. 2025.

MANUFATURA Fashion: moda 100% brasileira e sustentável. Vídeo do canal do **Fashion TV Brasil** no Youtube (30s), 03 fev. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qOkajis_R1M&list=PLUg0j2eRN2mf86EsQs1_7j9YWLkvjJoooh&index=4. Acesso em: 17 jul. 2025.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Comunicación, cultura y hegemonia. México: G. Gilli, 1987.

MARTINS, Maura. 'Drag Race Brasil' faz jus às expectativas e entrega primeira temporada excelente. **Escotilha**, 16 nov. 2023. Disponível em: <https://escotilha.com.br/televisao/drag-race-brasil-primeira-temporada-paramount/>. Acesso em: 02 ago. 2025.

MENDONÇA, Olívia. Nova estreia do GNT, 'Tamanho único' ensina mulheres a usar no dia-a-dia as tendências. **O Globo**, 24 mai. 2009. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/nova-estreia-do-gnt-tamanho-unico-ensina-mulheres-usar-no-dia-dia-as-tendencias-3145682>. Acesso em: 25 jul. 2025.

MENOS é Demais. PrimeVideo, [s.d.]. Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Menos-%C3%A9-Demais/0LF70IB0ZDW9RDLRI0ZK6JK2RM>. Acesso em: 04 jul. 2025.

MIRA, Maria Celeste. **Entre a beleza do morto e a cultura viva**: mediadores da cultura popular na São Paulo da virada do milênio. São Paulo: Intermeios, 2016.

MIRA, Maria Celeste; OLIVEIRA, Beatriz Salgado Cardoso de. O despojamento elegante: reflexões sobre a slow fashion a partir das marcas da cidade de São Paulo. **Estudos de Sociologia**, v. 30, n. 2, 2025, p. 467-490.

MODA plus size: como é sua relação com a alta costura? **ABRA**, [s.d.]. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/moda-plus-size-como-e-sua-relacao-com-a-alta-costura/>. Acesso em: 02 ago. 2025.

MODA, carão, resiliência: 'Born to Fashion' volta ao E! Entertainment ainda mais babadeiro! Diversidade? Sim, temos! **Lagoa Nerd**, 24 set. 2024. Disponível em: <https://www.lagoanerd.com.br/post/moda-carao-resiliencia-born-to-fashion-volta-ao-e-entertainment-ainda-mais-babadeiro>. Acesso em: 02 ago. 2025.

MONTE, Luísa. Beleza GG: Terceira temporada foca sucesso conquistado pelas modelos plus size. **Folha de São Paulo**, 02 nov. 2023. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2023/11/beleza-gg-terceira-temporada-do-programa-foca-no-sucesso-conquistado-pelas-modelos-plus-size.shtml>. Acesso em: 01 ago. 2025.

NÃO PERCA "Descosturando com Herchcovitch", a nova produção do Canal E!. Vídeo do canal do **E! NOW Brasil** no Youtube (45s), 16 out. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIkaaMFMUeY&list=PL2yltIRjDVVG-bub4nWgXFkWAYU86mQ9d&index=21>. Acesso em: 20 jul. 2025.

NICOLAU NETTO, M. A Diferença do Discurso da Diversidade. **Contemporânea** - Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, v. 7, n. 1, 2017, p. 39-61.

NICOLAU NETTO, M. From exoticism to diversity: the production of difference in a globalized and fragmented world. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**, v. 12, n. 1, 2015, p. 9-36.

NICOLAU, Analice. FashionTV – Com novos programas, maior canal de moda do mundo celebra 10 anos. **Jornal de Brasília**, 09 fev. 2022. Disponível em: <https://jornaldebrasilia.com.br/blogs-e-colunas/analice-nicolau/fashiontv-com-novos-programas-maior-canal-de-moda-do-mundo-celebra-10-anos/>. Acesso em: 16 jul. 2025.

OLIVEIRA, Beatriz Salgado Cardoso de. **Transformações de Paisagem no Baixo Augusta, São Paulo**. São Paulo: Intermeios, 2024.

OLIVEIRA, Denise. “Desapegue Se For Capaz” está com inscrições abertas para 2ª temporada. **Meu passeio**, 05 jan. 2023. Disponível em: <https://saopauloparacrianças.com.br/blog/inscricoes-desapegue-se-for-capaz-inscricoes/>. Acesso em: 04 jul. 2025.

ORTIZ, R. **Universalismo e Diversidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

PACCE, Lilian. **Ecobags: moda e meio ambiente**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

PEDRO, Ana Carolina de Souza. **Sufrimento e transformação: uma análise do processo das vítimas do “Esquadrão da Moda”**. 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

PETERS, Lauren Downing. **Fashion Before Plus-Size: Bodies, Bias, and the Birth of an Industry**. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2023.

PORTINARI, Denise Berruezo; COUTINHO, Fernanda Ribeiro; OLIVEIRA, Janara Morena da Silva de. Moda agênero: uma proposta de moda que desconstrói as fronteiras de gênero? **dObra[s]**: Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 11, n. 23, 2018, p. 140-156.

QUARTA temporada de de ‘Menos é Demais’ estreia no Discovery Home & Health e Discovery+. **Observo**, 09 jun. 2023. Disponível em: <https://www.observo.com.br/quarta-temporada-de-menos-e-demais-estreia-no-discovery-home-health-e-discovery>. Acesso em: 04 jul. 2025.

QUEM somos. **Website Lilian Pacce**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 07. Jul. 2025.

RAMOS, Anderson. FashionTV comemora dez anos ampliando sua linha editorial e incentivando a moda no Brasil. **O Universo da TV**, 07 fev. 2022. Disponível em: https://www.ouniversodatv.com/2022/02/fashiontv-comemora-dez-anos-ampliando.html?utm_. Acesso em: 17 jul. 2025.

RAMOS, Anderson. GNT estreia o novo 'Superbonita' sob o comando de Karol Conka e Giovanna Ewbank. **O Universo da TV**, 02 ago. 2018. Disponível em: <https://www.ouniversodatv.com/2018/08/gnt-estreia-o-novo-superbonita-sob-o.html>. Acesso em 07 jul. 2025.

REIS, Kaipe Arnon Siva; FERREIRA, Raquel Marques Carriço. Shantay, You Stay: o consumo de RuPaul's Drag Race no Brasil. **Revista Anagrama**, n. 11, v. 1, 2017.

RUPAUL'S Drag Race. **Television Academy Emmys**, 2025. Disponível em: <https://www.televisionacademy.com/shows/rupauls-drag-race>. Acesso em: 02 ago. 2025.

SALATA, André Ricardo. Quem é Classe Média no Brasil? Um Estudo sobre Identidades de Classe. **Dados**, v. 58, n. 1, 2015, pp. 111-149.

SASSEN, Saskia. **Sociologia da globalização**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

SBTEstreia versão nacional de Esquadrão da moda. **Folha de São Paulo**, 18 fev. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/adblock.shtml?origin=before&url=https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/02/505960-sbt-estreia-versao-nacional-de-esquadrao-da-moda.shtml?loggedpaywall>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SE ESSA RoupA fosse minha. **Clube de criação**, 02 ago. 2019. Disponível em: <https://www.clubedecriacao.com.br/ultimas/se-essa-roupa-fosse-minha/>. Acesso em: 02 jul. 2025.

SOUZA, Bárbara Pavei. O Movimento Plus Size e o Corpo. **ModaPalavra**, Florianópolis, v. 12, n. 26, 2019, p. 68-91.

SUPERBONITA, Visão Geral. **Apple TV**, [s.d]. Disponível em: <https://tv.apple.com/br/show/superbonita/umc.cmc.4rbzg6wq5fo1yhxzei92uhl24>. Acesso em: 07 jul. 2025.

SUPERBONITA deixa grade do GNT após 20 anos. Atracção fez história no canal a cabo. **NT**, 03 mai. 2022. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/televisao/2022/05/03/superbonita-deixa-grade-do-gnt-apos-20-anos-181153.php>. Acesso em: 07 jul. 2025.

UM ROTEIRÃO com os programas de moda e estilo na televisão brasileira. **FFW**, 20 mai. 2011. Disponível em: <https://ffw.com.br/noticias/moda/um-roteirao-com-os-programas-de-moda-e-estilo-da-televisao-brasileira/>. Acesso em: 15 jul. 2025.

YAHN, Camila. Se essa roupa fosse minha é o novo programa de moda do GNT que aborda o consumo sustentável. **FFW**, 09 ago. 2019. Disponível em: <https://ffw.com.br/noticias/moda/se-essa-roupa-fosse-minha-e-o-novo-programa-de-moda-do-gnt-que-aborda-o-consumo-sustentavel/>. Acesso em: 02 jul. 2025.

Do objeto de proteção ao signo estético: bricolage e conotação em conjuntura pandêmica

From protective object to aesthetic sign: bricolage and connotation in a pandemic context

Sara Inês Rodrigues Gaspar¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6834-7196>

Eduardo José Marcos Camilo²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0719-291X>

Rafaela Norogrande³

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9813-4944>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.1984>

[resumo] A pandemia da COVID-19 provocou a emergência de novos dispositivos simbólicos, entre os quais se destaca a máscara cirúrgica enquanto objeto de proteção e consequente signo cultural. Este artigo analisa a transformação da máscara cirúrgica no contexto da moda, a partir de dois eixos principais: a bricolage, enquanto prática de recombinação criativa de materiais, e a conotação, enquanto sistema de produção de significados suplementares. Combinando fundamentação teórica e análise de casos, investigam-se diferentes formas de apropriação da máscara cirúrgica, tanto em contextos improvisados (não planejados) como em contextos profissionais do sistema da moda. O estudo evidencia duas abordagens distintas: (1) uma bricolage realizada fora do sistema da moda, centrada na urgência e na disponibilidade material; (2) uma bricolage planejada, operada por designers e marcas, que reconfigura a máscara como artefato estético e comunicacional. A segunda parte do artigo foca na dimensão conotativa do signo máscara, destacando a sua

¹ Mestre em Comunicação Estratégica: Publicidade e Relações-Públicas pela Universidade da Beira Interior, Portugal. Doutoranda em Ciências da Comunicação, do Departamento de Comunicação, Filosofia e Política, da Universidade da Beira Interior, Portugal. sarainesrg@gmail.com.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior, Portugal. Professor Auxiliar com Agregação do Departamento de Comunicação, Filosofia e Política, da Universidade da Beira Interior, Portugal. Investigador na LabCom, Portugal. eduardocami@gmail.com.

³ Doutora em Design. Professora Auxiliar no Departamento de Artes, da Universidade da Beira Interior, Portugal. CIAUD-UBI, Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design, Universidade da Beira Interior, Portugal. rafaela.norogrande@ubi.pt. <http://lattes.cnpq.br/8511467327323125>.

transformação semântica ao ser integrada na moda, tornando-se adereço e veículo simbólico de discursos identitários, ideológicos e estéticos. Por fim, problematiza-se a articulação entre bricolage e conotação, revelando como a máscara deixa de ser apenas um objeto funcional para se tornar um signo complexo, em trânsito entre saúde, estilo, consumo e cultura visual. O estudo contribui para a compreensão dos mecanismos de ressignificação simbólica de objetos do cotidiano em contextos de crise, evidenciando a interseção entre moda, cultura visual e produção de sentido. Ao analisar um artefato banal transformado em signo cultural, propõe-se um enquadramento teórico para pensar a moda enquanto linguagem e prática social em tempos de mudança.

[palavras-chave] **Semiótica. Cultura material. Linguagem visual. Simbologia do vestir. Máscara.**

[abstract] The COVID-19 pandemic generated new symbolic devices, among which the surgical mask stands out as both a protective object and a cultural sign. This article examines the transformation of the surgical mask within the fashion system along two main axes: bricolage, understood as a practice of creative recombination of materials, and connotation, understood as a system for producing supplementary meanings. Combining theoretical grounding with case analysis, the study investigates different forms of appropriation of the surgical mask, both in improvised (unplanned) contexts and in professional fashion contexts. The findings reveal two distinct approaches: (1) a form of bricolage carried out outside the fashion system, centred on urgency and material availability; and (2) a planned form of bricolage performed by designers and brands, which reconfigures the mask as an aesthetic and communicational artefact. The second part of the article focuses on the connotative dimension of the mask as a sign, highlighting its semantic transformation when integrated into fashion, where it becomes an accessory and a symbolic vehicle for identity-based, ideological, and aesthetic discourses. Finally, the article explores the articulation between bricolage and connotation, showing how the mask moves beyond its functional purpose to become a complex sign that operates across health, style, consumption, and visual culture. The study contributes to the understanding of the symbolic re-signification of everyday objects in times of crisis, emphasizing the intersection of fashion, visual culture, and meaning-making. By analyzing a seemingly ordinary artefact that became a cultural sign, the article proposes a theoretical framework for understanding fashion as both a language and a social practice in times of change.

[keywords] **Semiotic. Material culture. Visual language. Dress symbolism. Mask.**

Recebido em: 18-08-2025.

Aprovado em: 18-11-2025.

Introdução

A pandemia da COVID-19, iniciada no ano de 2019, não apenas alterou as dinâmicas higiênicas e sociais, como também desencadeou um processo acelerado de reinvenção simbólica de objetos cotidianos. A máscara cirúrgica, até então circunscrita a contextos hospitalares ou clínicos, tornou-se uma presença constante no espaço público e um elemento central na comunicação visual de indivíduos e de instituições. Neste cenário, o objeto-máscara cirúrgica ultrapassou a sua função original de barreira antiviral, adquirindo novos sentidos no seio da cultura material e, em particular, do sistema da moda.

A partir dessa transformação, o presente artigo propõe uma análise do percurso estético e simbólico do objeto-máscara, focando-se em dois eixos conceituais fundamentais: a bricolage, enquanto prática criativa de recomposição material e simbólica; e a conotação, enquanto sistema de produção de significados suplementares que reconfiguram o estatuto do objeto-signo. Sustentado numa abordagem qualitativa, de base teórico-conceitual e com recurso a casos práticos, o estudo de fundamento semiótico examina diferentes formas de apropriação do objeto-máscara cirúrgica durante e após o contexto pandêmico, tanto por agentes individuais (em contexto de improviso) como atores do sistema da moda.

Ao longo do artigo, será traçada uma distinção entre bricolage não planejada e bricolage planejada pelo sistema da moda, procurando compreender como a moda integra, estiliza e ressignifica um objeto inicialmente funcional. Posteriormente, será explorada a dimensão conotativa do signo máscara, considerando as implicações ideológicas, estéticas e culturais da sua reinterpretação simbólica. Por fim, discutir-se-á a articulação entre as duas dimensões, mostrando como a máscara se tornou um objeto biforme: simultaneamente instrumento de proteção e signo de distinção.

A bricolage no sistema da moda

A bricolage representa uma estratégia de organização simbólica dos traços da experiência, “organizando os factos ou os resíduos dos fatos” (Lévi-Strauss, 2008, p. 37). De acordo com Rampazo e Ichikawa (2009), Lévi-Strauss (2008) foi o primeiro autor a introduzir o termo “bricolage” nas ciências sociais, no âmbito da explicação do “pensamento selvagem”. Caracteriza-se por uma orientação intuitiva e empírica do conhecimento, fundamentada num saber que é “guiado pela intuição e pela vontade de conhecer o que está no mundo” (Rampazo; Ichikawa, 2009, p. 1). Na obra *O Pensamento Selvagem*, Lévi-Strauss (2008) descreve a bricolage como uma forma particular de raciocínio, um tipo de “pensamento mágico” que funde elementos diversos na criação de novos objetos culturais.

Nesse sentido, os estudos contemporâneos sobre bricolage na moda adotam uma perspectiva baseada numa etnografia dos materiais e das matérias. Isso envolve a descrição das práticas de improvisação e a identificação dos tipos de materiais.

A bricolage, articula múltiplos modos de fazer, sempre em coerência com os contextos vividos e com os recursos disponíveis. Rampazo e Ichikawa (2009) destacam que se associa às práticas manuais, onde o sujeito opera com materiais e ferramentas díspares, com o intuito de gerar algo novo. “É o mesmo que o handyman vocabulário inglês, que

usa materiais e ferramentas diversas que inicialmente não se relacionam, mas que em suas mãos, de forma intuitiva, quase artística, se transformam ou criam outro objeto” (Rampazo; Ichikawa, 2009, p. 3).

É nesse enquadramento que se propõe a análise da bricolage no sistema da linguagem da moda a partir de processos criativos e operatórios que reorganizam signos e materiais já existentes, de forma a gerar novas estéticas e funções. O objeto-máscara, durante a pandemia, exemplifica perfeitamente esse movimento.

Lévi-Strauss (2008) distingue dois modos de conhecimento científico: o do *bricoleur* e o do engenheiro. Enquanto o engenheiro projeta conceitos de forma sistemática, com base em princípios técnicos e inovadores, o *bricoleur* atua de modo adaptativo, reaproveitando materiais e significados já disponíveis no mundo social. Para o autor, o *bricoleur* dedica-se a recolher objetos, elementos e mensagens “de alguma forma pré-transmitidas e que ele coleciona (...) [o engenheiro] antecipa sempre a outra mensagem que poderia ser arrancada a um interlocutor” (Lévi-Strauss, 2008, p. 35).

No contexto da moda, em situação pandêmica, essa distinção oferece uma chave interpretativa para compreender os diversos modos de atuação dos designers. De facto, pode-se considerar que o designer transita entre ambos os regimes: por um lado, mobiliza uma lógica engenheira, ao projetar soluções técnicas, funcionais e esteticamente planejadas; por outro, adota também uma postura *bricoleur*, ao recombinar materiais acessíveis, referências visuais e significados sociais já existentes. Assim, o designer, no contexto da pandemia, não se restringe a uma prática sistemática ou improvisada, mas incorpora ambos os modos de criação, conforme as exigências da conjuntura, os recursos disponíveis e os discursos que pretende articular.

Ambos os modelos de pensamento partilham uma base epistêmica comum: a atenção e a sensibilidade à construção de significados e soluções, guiados por necessidades reais. Ora, justamente no contexto da pandemia da COVID-19, designers – operando ora como *bricoleurs*, ora como engenheiros – convergiram no mesmo fim pragmático: a proteção individual e coletiva. Máscaras improvisadas por cidadãos comuns, usando materiais reaproveitados, e máscaras produzidas por indústrias – com diferentes graus de sofisticação tecnológica ou visibilidade comercial – representaram respostas distintas a um mesmo problema, nas quais o designer assume um papel mediador e criativo.

A bricolage da máscara cirúrgica entre improviso e criatividade prática

Entende-se o objeto-máscara cirúrgica como a máscara de pandemia ou variantes próximas, originalmente concebida para fins de proteção contra vírus e de uso clínico. A referência a contextos informais diz respeito a situações em que as máscaras foram apropriadas e modificadas por indivíduos ou grupos fora dos circuitos formais da moda, operando sobretudo em registros domésticos, artesanais ou informais. É neste enquadramento que emergem práticas de bricolage, motivadas pela urgência e pela escassez de recursos.

Alguns objetos são dotados de uma nova identidade; ainda assim, mantêm traços evidentes da sua origem, como se observa, por exemplo, na criação de máscaras a partir

de garrações de plástico⁴. Essa criação corresponde a uma obra do artista Max Siedentopf, integrada no projeto “How-To Survive A Deadly Global Virus” [Como sobreviver a um vírus global mortal], no qual se propõe uma diversidade de objetos, ou fragmentos deles, como alternativas improváveis às máscaras cirúrgicas. A proposta criativa ilustra exemplarmente os princípios da bricolage, ao apresentar soluções irônicas e simbólicas para um problema real e urgente, numa época marcada pela escassez de meios de proteção. “Uma vez que a interpretação está imbricada na dinâmica social e histórica que moldou o artefato cultural sob análise, a bricolage reconhece a inseparabilidade entre objeto de pesquisa e contexto” (Neira & Lippi, 2012, p. 610).

Conforme Lévi-Strauss (2008), a fusão de elementos distintos permite a recriação de um objeto cultural renovado, dotado de nova funcionalidade simbólica, ainda que sustentado por fragmentos de significados anteriores. Neste sentido, durante a pandemia da COVID-19, tornou-se visível um fenômeno de bricolage aplicado à máscara de proteção: observou-se um duplo movimento de reforço e de complementaridade do seu significado funcional. Por um lado, assistiu-se ao reforço da função original da máscara – proteção –, muitas vezes acompanhada de adaptações estéticas que não comprometeram a sua eficácia. Por outro, emergiram usos complementares, em que novas camadas de sentido – associadas à identidade pessoal, ao estilo, à criatividade ou ao posicionamento social – foram sobrepostas à função primária do objeto. Esse processo reflete uma forma de antropologia prática, evidenciada nas soluções improvisadas, adotadas em contextos de crise na saúde individual e coletiva. A capacidade de improvisar soluções com os recursos disponíveis, frequentemente de forma imediata e não planejada, tornou-se um marcador da invenção cotidiana face à pandemia. A título de exemplo, é documentada uma situação em que, na ausência de máscaras, uma folha de couve⁵ foi utilizada como meio improvisado de proteção das vias respiratórias. Esse gesto, ainda que insólito, ilustra de forma clara a lógica da bricolage: apropriação de materiais cotidianos, recontextualização funcional e a adaptação simbólica a um novo desafio emergente. Nesse caso, é possível observar um exemplo paradigmático de improvisação, que reflete a espontaneidade inerente ao conceito de bricolage – o improviso em nome da proteção. Neste contexto, os materiais e os processos originais associados ao objeto-máscara cirúrgica foram substituídos por alternativas acessíveis, tendo sido empregados e adaptados de forma criativa, em resposta à ausência do objeto convencional de proteção. A utilização de uma folha de couve como meio de cobertura das vias respiratórias constitui um exemplo extremo e inusitado de bricolage intuitiva. Tal objeto, claramente não concebido para fins de proteção viral, foi refuncionalizado de modo improvisado, sem qualquer embasamento científico ou planejamento projetual-prévio orientado para esse propósito, mas com a intenção explícita de suprir, ainda que precariamente, a função de uma máscara cirúrgica. Este caso evidencia a capacidade adaptativa do ser humano em momentos de crise, em que objetos do cotidiano são reconvertidos e ressignificados para dar resposta a necessidades emergentes.

⁴ Cf. How to survive a deadly global virus. Disponível em: <https://maxsiedentopf.com/wp-content/uploads/2020/02/How-To-Survive-A-Deadly-Global-Virus5-265x352.jpg>. Acesso em: 10 jul. 2025.

⁵ Cf. Homem dá entrevista à cmtv a usar uma folha de couve como máscara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ypYgDeES7w>, imagem visível aos 00:00:05. Acesso em: 10 jul. 2025.

Outro exemplo dessa lógica de apropriação e ressignificação pode ser observado na Figura 1, onde se documenta a utilização de sacos plásticos colocados sobre a cabeça.

FIGURA 1 – UTILIZAÇÃO DE SACO PLÁSTICO PARA COBRIR TODA A ZONA DA CABEÇA PARA PROTEÇÃO DAS VIAS AÉREAS (2021)



FONTE: @subwaycreatures *In*: Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CLZclKFhXsC/?img_index=6&igsh=MTN4eGE2OG90YnU4eA%3D%3D (imagem n.º 6). Acesso em: 10 jul. 2025.

A imagem em questão, registrada no interior do metrô de Nova Iorque, constitui um exemplo altamente perigoso: a utilização de um saco de plástico como proteção respiratória, de forma possivelmente instintiva. Neste contexto, o objeto é reconfigurado em função de sua significação simbólica e utilitária, aproximando-se da lógica da máscara cirúrgica. Embora seja um material claramente inadequado e de risco elevado para quem o utiliza, a sua adoção revela a tentativa de assegurar uma proteção mínima. Este gesto constitui, portanto, uma reafirmação adaptada da função original da máscara, ajustada às circunstâncias e aos recursos disponíveis. Com outros casos documentados durante o período pandêmico, ilustra a bricolage como um processo de resolução prática, pautado pela criatividade, onde há emergência respostas rápidas, muitas vezes não técnicas, que surgem da urgência e da intuição, em vez de seguirem critérios científicos ou planejamentos formais.

De modo similar, outro exemplo demonstra como materiais disponíveis podem ser reaproveitados para criar um novo artefato, neste caso, uma versão funcional da máscara de proteção. Trata-se da reestruturação de objetos originalmente destinados a outros usos, como uma embalagem de lenços umedecidos⁶, transformando-os em dispositivos improvisados de proteção respiratória. Esse artefato foi, contudo, reaproveitado com vista à construção de uma nova significação funcional. A adaptação da embalagem à máscara implicou um processo de desconstrução e de inversão técnica, transformando o objeto original num dispositivo alternativo de proteção das vias respiratórias. Trata-se de um caso de bricolage pois é caracterizada pela reutilização criativa do objeto, que mobiliza recursos disponíveis para uma solução rápida e funcional, gerando uma refuncionalização e ressignificação na qual o objeto, ao ser desviado de sua função inicial, passa a substituir a máscara cirúrgica convencional.

O fenômeno da bricolage, observado durante a pandemia da COVID-19, emergiu como resposta à escassez de equipamentos de proteção individual, levando muitos indivíduos a recorrer ao improviso e à reutilização de diversos materiais disponíveis. A criatividade aplicada à reaplicação de objetos e tecidos pré-existentis resultou na produção de novos artefatos dotados de identidade própria. O conceito de bricolage revela, assim, uma atividade que pode resultar da convergência (ou não) de diferentes elementos culturais, dando origem a algo novo.

A bricolage e a reconfiguração da máscara cirúrgica no sistema da moda

Neste subcapítulo, considera-se a prática de apropriação e reformulação do objeto-máscara cirúrgica no interior do sistema da moda, através de processos técnicos, estéticos e comunicacionais mediados por designers, marcas e instituições. Ao contrário dos contextos informais, aqui a bricolage opera com intencionalidade estratégica, a partir de recursos especializados, incorporando a máscara numa lógica de design, coleção e circulação simbólica. É neste enquadramento que se analisa a reconfiguração do objeto-máscara cirúrgica como artefato de moda.

⁶ Cf. Máscara com embalagem de lenços umedecidos. Disponível em: <https://pt.pinterest.com/pin/12314598970505448/>. Acesso em: 10 jul. 2025.

A bricolage permite a articulação criativa de elementos oriundos de diferentes paradigmas para gerar um novo sintagma ressignificado. No contexto pandêmico, o objeto-máscara foi submetido a operações técnicas que o transformaram em adereço de moda. Essa máscara “torna-se uma camada de mediação semiótica”⁷ (Tateo, 2021, p. 135), multiplicando os seus sentidos consoante o contexto.

Em contraste com a bricolage realizada fora do circuito formal da moda – caracterizada pela improvisação individual e pela resposta imediata a necessidades urgentes – a bricolage dentro do sistema da moda segue estratégias planejadas de criação, comunicação e circulação. Nesse contexto, a apropriação do objeto-máscara cirúrgica é conduzida por designers e marcas, incorporando-o de forma intencional em coleções, desfiles e campanhas, com ritmo e objetivos definidos. Essa abordagem não se limita à reutilização do objeto; antes, promove sua reestruturação estética, simbólica e comercial, alinhando-o aos códigos e práticas do mercado de moda.

Por meio do sistema da moda, a máscara é apropriada como um objeto-signo reconfigurado. Como já observava Baudrillard (1985), os objetos não existem mais como entidades isoladas, mas como elementos de código. A moda, enquanto instituição social, ao alternar os papéis de *bricoleur* e de engenheiro, transforma o objeto-máscara cirúrgica segundo seus próprios objetivos estéticos, discursivos e comerciais. Esse tipo de bricolage sistematizada atua sobre o significante e sobre o significado, produzindo novos efeitos de sentido e reinscrevendo a máscara dentro do sistema da moda.

Em contraponto, a bricolage não planejada apropria-se de materiais variados com o propósito de improvisar uma proteção funcional. Nesse caso, o foco não é reconfigurar o objeto-máscara em si, mas reproduzir seus traços visuais e utilitários com os recursos disponíveis, em contextos informais e de caráter improvisado. Em ambos os casos, o sistema da moda age segundo uma lógica de recombinação de elementos já existentes, “não são materiais brutos, mas produtos já elaborados” (Lévi-Strauss, 2008, p. 52). Esse processo de reconfiguração permite a refuncionalização do objeto, inserindo-o em um novo campo de significação.

Dando como exemplo da bricolage funcional, a marca Springkode fez uso de tecidos reaproveitados e produziu máscaras reutilizáveis com certificação, alinhando-se com princípios de sustentabilidade e responsabilidade social. A intervenção é planejada e estratégica, conjugando eficácia técnica e valor estético, o que caracteriza uma bricolage planejada.

De forma semelhante, o designer Gio Rodrigues produziu máscaras⁸ durante a pandemia com certificação do CITEVE⁹. A sua proposta alia proteção, reutilização e identidade estética, reforçando a ideia de que a bricolage pode ser consciente, metódica e alinhada com exigências e requisitos formais do setor.

⁷ Tradução nossa para: “becomes a layer of semiotic mediation”

⁸ Cf. LIFESTYLE ao minuto. Máscaras Gio Rodrigues chegam às farmácias. Para ela e para ele. Disponível em <https://www.noticiasao minuto.com/lifestyle/1516569/mascaras-gio-rodrigues-chegam-as-farmacias-para-ela-e-para-ele>. Acesso em 10 jul. 2025.

⁹ É o Centro Tecnológico das Indústrias Têxtil e do Vestuário de Portugal.

Em contraste, a bricolage simbólica pode ser observada nas máscaras desenvolvidas por Marine Serre¹⁰ e Collina Strada¹¹ – máscara ilustrada na Figura 2 – são exemplares da bricolage planejada pelo sistema da moda.

FIGURA 2 – MÁSCARA PRODUZIDA A PARTIR DE EXCEDENTES DE TECIDO (2020).



FONTE: Garmentory. Disponível em: <https://www.garmentory.com/sale/collina-strada/women-accessories/909804-fashion-face-mask-with-bows?epik=dj0yJnU9b0RTby1XMUpCNG41bVA3eWc3N2xINDhxc0x4d3RtX0YmcD0wJm49NU5DRU9iU1UxVHZPUWJBc1EwOFhiUSZ0PUFBQUFBR2ZPT1lJ> Acesso em: 10 jul. 2025.

Partindo da função protetora, estas marcas – provenientes do contexto ocidental, especificamente dos Estados Unidos da América – desconstroem-na em favor de uma linguagem estética distópica ou fantasiosa. A função protetora passa para segundo plano, dando lugar à valorização visual e simbólica.

¹⁰ Cf. MARINE Serre. Amor Fati. Disponível em: <https://www.marineserre.com/en-pt/show/amor-fati> (LOOK 31). Acesso em: 10 jul. 2025.

¹¹ Cf. GARMENTORY. Collina Strada: Fashion face mask with bows. Disponível em: <https://www.garmentory.com/sale/collina-strada/women-accessories/909804-fashion-face-mask-with-bows?epik=dj0yJnU9b0RTby1XMUpCNG41bVA3eWc3N2xINDhxc0x4d3RtX0YmcD0wJm49NU5DRU9iU1UxVHZPUWJBc1EwOFhiUSZ0PUFBQUFBR2ZPT1lJ>. Acesso em: 10 jul. 2025.

De forma semelhante, a bricolage simbólica é levada ao extremo pelo *designer* Ronald van der Kemp, que desenvolveu máscaras¹², conforme o blog *ASVOF*¹³ (Pernet, 2020), a partir de tecidos reaproveitados e excedentes de coleções anteriores, tendo sido intitulada “Army of Love”. A apresentação ocorreu de maneira performativa, nas janelas de um hotel vazio situado no centro histórico de Amsterdã¹⁴, onde os modelos abanavam bandeiras brancas, representando rendição e esperança por um futuro mais consciente e sustentável. Cada modelo usava uma máscara de alta-costura fabricada a partir de materiais reciclados, evidenciando a coerência entre a estética e o compromisso ético. Posteriormente, as máscaras foram leiloadas pela Christie’s¹⁵ e com os valores angariados foi possível doar ajuda financeira à Refugee Company, organização voltada para o apoio e integração de pessoas refugiadas. Dessa forma, o objeto-máscara transforma-se numa peça conceitual, portadora de um discurso tanto estético quanto ético, exemplificando uma bricolage cuidadosamente planejada e orientada por valores simbólicos.

Calefato (2021) observa que, nesse processo, a máscara deixa de ser um utensílio e passa a integrar o “corpo vestido”, tornando-se um agente de comunicação visual e simbólica. A bricolage, nesse contexto, não é apenas uma resposta à escassez ou à funcionalidade, mas uma estratégia criativa que ressignifica um objeto ordinário – como o objeto-máscara cirúrgica – em objeto extraordinário (Tateo e Marsico, 2019).

Portanto, a análise evidencia que a bricolage foi uma ferramenta fundamental mobilizada pelo sistema da moda para operar ressignificações em tempos de crise. Ao apropriar-se do objeto-máscara cirúrgica, a moda respondeu a uma necessidade funcional imposta pela pandemia, como também ativou processos criativos que redirecionaram o seu sentido, tornando-o um signo estético, simbólico e identitário. A bricolage – enquanto prática de recombinação de elementos disponíveis – revelou-se uma operação na capacidade da moda de absorver e traduzir contextos sociais complexos. Assim, o sistema da moda atuou como um agente de mediação cultural, capaz de transformar um objeto técnico em expressão criativa, determinada pela marca. Capaz de imaginar e reinventar, respondendo a crises com inovação simbólica. A máscara, transformada por meio dessas estratégias, ilustra exemplarmente como a bricolage constitui uma lógica estruturante e potente dentro do universo da moda contemporânea. As estratégias de bricolage analisadas, funcionais e simbólicas, evidenciam essa capacidade de reconversão.

¹² Cf. CHRISTIE’S. Couture for Change: Ronald van der Kemp (RVDK) Couture Face masks in Aid of Refugee Company. Disponível em: <https://onlineonly.christies.com/s/couture-change-ronald-van-der-kemp-rvdk-couture-face-masks-aid-refugee/lots/1896>. Acesso em: 10 jul. 2025.

¹³ A *Shaded View on Fashion (ASVOF)* é um blog criado em 2005 por Diane Pernet, com influência significativa e reconhecido como pioneiro no jornalismo de moda digital e pela promoção do gênero *fashion film*.

¹⁴ Cf. RVDK’S ARMY OF LOVE – a creative performance with hope for the future and to fight for a more conscious fashion world. Disponível em: <https://ashadedviewonfashion.com/2020/05/05/rvdk-s-army-of-love-performance-to-celebrate-the-end-of-lock-down-in-holland/>. Acesso em 10: 10 jul.2025.

¹⁵ Fundada em 1766, é uma casa de leilões das mais prestigiadas do mundo, no que respeita ao comércio de obras de arte.

Conotação no sistema da moda

Conotação do signo máscara cirúrgica apropriado pelo sistema da moda

Durante a pandemia da COVID-19, o uso massivo de máscaras faciais foi rapidamente apropriado pelo sistema da moda, transformando o seu sentido primeiro, funcional e objetivo, num signo carregado de valores estéticos, ideológicos e culturais. Esse processo de transformação é explicado através do conceito de conotação, tal como definido no âmbito da semiótica por autores como Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Louis Hjelmslev e Umberto Eco.

Segundo Saussure (1986), o signo é constituído por um significante e um significado, sendo esta relação a base da produção de sentido linguístico. A distinção entre denotação e conotação, no entanto, é introduzida por Louis Hjelmslev e posteriormente desenvolvida por Roland Barthes. A denotação refere-se ao sentido literal e funcional do signo – no caso da máscara, a sua função médica de proteção contra agentes patogénicos. O segundo sistema, conforme Barthes (2006) atua sobre os signos já estabelecidos, atribuindo-lhes novos significados simbólicos e ideológicos, construídos social e culturalmente. A máscara, inicialmente signo funcional (EPI, que significa equipamento de proteção individual), converteu-se num adereço estilizado, passando a integrar o universo estético da moda. Essa dinâmica de produção de novos sentidos pode ser compreendida à luz da conotação, tal como reformulada por Barthes (2001) no contexto da pansemiotização – o alargamento da análise semiótica a objetos e a imagens não linguísticos.

Enquanto sistema autónomo de produção simbólica, a moda opera uma ressignificação dos objetos através da estilização e incorporação nos seus códigos (Barthes, 2014). A máscara passou a ser reconfigurada com diferentes materiais, cores e logotipos, abandonando o registro da utilidade protetora para se tornar um veículo de identidade e de expressão. Tal fenómeno ilustra o conceito de bricolage, anteriormente desenvolvido, mas aqui superado pela dimensão da conotação – um plano organizado e intencional de produção de sentido.

Claro (2020) argumenta que a conotação atua como uma remodelação da rede de significação primária, dando origem a um tropo linguístico, ou seja, a um desvio estilístico. Esse desvio, estético e semiótico, permite a emergência de novos sentidos, não evidentes à partida, mas culturalmente possíveis. Como refere Barthes (1999), a conotação introduz uma “contra-comunicação” voluntária que rompe a linearidade do discurso e multiplica os possíveis sentidos.

Eco (1990) reforça a ideia de que a conotação estabelece uma cadeia de reenvios culturais. Uma unidade material, como a máscara, pode remeter a imagens, a emoções e a símbolos diversos. Assim, o objeto-máscara cirúrgica, ao ser apropriado pelo sistema da moda, deixou de remeter apenas ao medo e a proteção. Passou suplementarmente a representar responsabilidade social, mas também estatuto, protesto, pertença ou obediência, consoante o grupo social que a utiliza ou a interpreta.

Dubois et al. (2014) sublinham que a conotação é particular a um grupo ou a um indivíduo, sendo indissociável do seu contexto cultural. Esta polissemia só é compreensível, segundo Barthes (1987), mediante a partilha simbólica entre emissor e receptor, em que ambos reconhecem os valores latentes. Peirce (1978), por sua vez, define o símbolo como signo que se forma culturalmente ao longo do tempo. A máscara, ao ser convertida em símbolo de moda, segue essa lógica de evolução simbólica dentro de um determinado campo social.

A resignificação da máscara evidencia a forma como o plano da expressão (significante) é reestruturado. Hjelmslev (1975) descreve a conotação como um sistema semiótico de segundo grau, onde os signos do plano denotativo se tornam significantes de novos significados. O processo transforma a função-signo inicial num conjunto de conotações associadas ao estilo, ao estatuto e à pertença.

Barthes (2006) aponta que os conotadores são signos “naturalizados” pela mensagem denotada que os transporta. No caso da moda, a naturalização é realizada pelo aparato visual e estilístico que reconstrói o objeto-máscara cirúrgica num novo código: tecidos luxuosos, marcas de prestígio, e contextos de uso alternativos tornam a máscara um marcador de diferenciação. Como observa Calefato (2021), a estilização do objeto-máscara cirúrgica introduz um processo de “dessanitização” do espaço público, onde o objeto já não representa apenas proteção, mas também fantasia, distinção e performance.

A moda, ao operar sobre a máscara, apropria-se de “significantes estilísticos” (Barthes, 1997) como materiais para a produção de novos sentidos. Elementos como a cor, a textura ou o material, que na denotação remetem para atributos funcionais, tornam-se, no plano conotativo, veículos de significados simbólicos, estéticos ou ideológicos. Assim, elementos como os elásticos coloridos, a presença de logotipos ou o corte do tecido – inicialmente associados a funções secundárias ou decorativas – adquirem estatuto de signos expressivos no plano conotativo (Barthes, 2006).

Este desvio do plano funcional origina o que Claro (2020) denomina como “relocalização do valor de significação”. A intenção estética transforma o uso normativo da máscara em expressão simbólica, ativando uma semiose contínua, onde tanto o criador como o receptor atribuem novos significados conforme as suas experiências culturais e contextuais. A máscara torna-se, assim, um signo-símbolo de grande flexibilidade interpretativa.

A relação entre símbolo (em Peirce) e conotação (em Barthes) pode ser aproximada apenas num sentido ampliado: ambos tratam de formas de significação que ultrapassam o nível imediato do objeto. Enquanto a conotação descreve um segundo sistema semiótico que recodifica o signo de base (Hjelmslev, 1975; Barthes, 2001), o símbolo peirceano depende da aquisição de hábitos interpretativos compartilhados socialmente. Assim, no contexto da moda, a máscara estilizada pode ser compreendida como símbolo peirceano – por depender de convenções coletivas – ao mesmo tempo que opera conotativamente, produzindo valores culturais extras. As duas abordagens não se sobrepõem, mas iluminam dimensões distintas do mesmo fenômeno: a semiótica peirceana evidencia o processo interpretativo, enquanto a semiologia barthesiana evidencia a carga ideológica e cultural inscrita nos objetos.

O caso da máscara durante a pandemia da COVID-19 constitui um exemplo paradigmático de como a conotação atua como mecanismo de resignificação cultural. A transição da máscara cirúrgica de objeto funcional para adereço de moda evidencia como o sistema da

moda é capaz de operar sobre os signos pré-existentes, reconstruindo os seus significados através de uma linguagem própria.

Através das contribuições teóricas de Barthes, Hjelmslev, Eco, Peirce, Saussure e Dubois, compreende-se que a conotação não é apenas uma camada adicional de sentido, mas uma estratégia ideológica, estética e cultural que reestrutura a significação. A máscara estilizada ilustra a capacidade de um signo assumir múltiplas funções e sentidos, demonstrando que os objetos da vida cotidiana, quando inseridos em sistemas de significação como o da moda, tornam-se veículos expressivos da cultura contemporânea.

Casos de conotação do signo-máscara cirúrgica apropriado pelo sistema da moda

A emergência da pandemia da COVID-19 provocou uma reconfiguração sem precedentes das dinâmicas sociais, políticas e culturais, impondo a utilização da máscara cirúrgica como instrumento de proteção higiênica. No entanto, para além da sua funcionalidade médica, este objeto foi progressivamente apropriado pelo sistema da moda e ressignificado enquanto signo cultural, artístico e ideológico. A máscara, inicialmente carregada de significação denotativa associada à prevenção da contaminação viral, transforma-se, no contexto pandêmico e pós-pandêmico, num artefato semiótico multifacetado, cuja conotação é premiada por códigos estéticos, simbólicos e discursivos que ultrapassam a sua função original. Este processo de reconfiguração semiótica, amplamente analisado pela semiótica de Roland Barthes, revela como o signo visual se torna suporte de mitos modernos, enquanto veículo de ideologias, de sensibilidades e de narrativas coletivas.

A apropriação da máscara cirúrgica pelo sistema da moda implicou a sua transmutação simbólica. De objeto utilitário passou a superfície de inscrição estética, política e performativa. Diferentes atores, em resposta à crise global, recorreram à máscara como elemento para articular posicionamentos sociais, expressões artísticas e críticas sistêmicas. Essa ressignificação pode ser lida à luz da conotação, entendida como o segundo nível da significação barthesiana, no qual os significados culturais, ideológicos e emocionais se sobrepõem à função literal do signo. A máscara torna-se, assim, um signo polissêmico, um lugar de disputa de sentidos, inserido nas lógicas próprias da indústria da moda, mas também nas tensões sociais da conjuntura pandêmica.

Neste contexto de ressignificação simbólica e estética, destaca-se o trabalho de *designers* que exploram a máscara como meio expressivo e afetivo. É o caso das produções de Yacine Aouadi, onde o criador recorre conscientemente à poética do símbolo e à linguagem da alta-costura para transformar as máscaras em objetos de comunicação emocional. No seu projeto, publicado e difundido principalmente via *Instagram* – meio privilegiado do discurso visual na contemporaneidade –, as máscaras assumem valores espirituais e simbólicos claros: união, esperança e humanidade. A máscara escura (Nó Radiante)¹⁶, branca (Pomba Branca)¹⁷ e a avermelhada (Coração Ardente)¹⁸ compõem uma

¹⁶ Cf. disponível em https://www.instagram.com/p/CLuJZpEC_VA/ (acesso em: 10 jul. 2025)

¹⁷ Cf. disponível em <https://www.instagram.com/p/CLuIQnMiyZF/> (acesso em: 10 jul. 2025)

¹⁸ Cf. disponível em <https://www.instagram.com/p/CLuH09Hi8Gh/> (acesso em: 10 jul. 2025)

trilogia semântica que transcende a função da máscara como barreira física. A linguagem simbólica destas máscaras é articulada por meio de metáforas visuais e metonímias materiais. O “Nó”, por exemplo, é uma metonímia de tensão social e afetiva vivida durante a pandemia, enquanto o adjetivo “radiante” introduz a metáfora da superação e da luz ao fundo do túnel. A “Pomba Branca” é uma metáfora clássica de paz, aqui transposta literalmente na construção material da máscara, em que rendas e penas tornam-se significantes poéticos. A máscara “Coração Ardente”, por sua vez, opera como uma metáfora da empatia, da paixão e da resistência coletiva – uma homenagem aos profissionais da saúde. As cores vermelho e amarelo, nesse caso, convertem-se em símbolos emocionais: o vermelho comunica o amor e a luta, o amarelo, a esperança e o renascimento. Essas máscaras, integradas no universo da *Haute Couture*, não apontam mais para a proteção física, mas a expressão simbólica. A funcionalidade é deslocada para a esfera do sensível, onde os materiais nobres, os acabamentos detalhados e os signos poéticos constroem uma linguagem visual que se comunica diretamente e por abordagem emocional sobre a moda com um público inserido em ecossistemas digitais. Como observa Lipovetsky (2010), a moda contemporânea ultrapassa a dimensão corporal, estendendo-se ao campo simbólico e do imaginário. É neste espaço que a máscara assume funções como expressão de resistência, esperança e/ou de beleza.

Após a análise de máscaras simbólicas e que representam a união e a esperança, é agora pertinente olhar para uma peça que explora uma abordagem mais ousada e provocadora. Uma criação de Lance Victor Moore, visível na ilustração seguinte (Figura 3), que utiliza materiais como cristais *Swarovski* e espinhos (ou acúleos) de porco-espinho para transmitir uma mensagem de autoproteção e de distanciamento.

FIGURA 3 – MÁSCARA “RED QUILLS” FABRICADA COM CRISTAIS SWAROVSKI, COM ACÚLEOS DE PORCO-ESPINHO (2020).



FONTE: @ lance.v.moore In: Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-P52pKheqs/>
Acesso em: 10 jul. 2025.

A peça produzida por Lance Victor Moore, designer norte-americano com atuação artista nos Estados Unidos da América, é intitulada de “Red Quills” [espinhos vermelhos]

e é uma obra que mistura materiais naturais e luxuosos, como acúleos de porco-espinho e cristais *Swarovski*. O *design* da máscara explora uma estética que remete para uma defesa intensa, transmitindo uma mensagem de proteção. A utilização de espinhos naturais, que são características predominantes, confere à máscara uma sensação de ameaça e rejeição. O item é um verdadeiro sinal de alerta: “mantenha-se à distância, se se aproximar poderá ser ferido”, simbolizando o desejo de preservação e de distanciamento.

Em termos de análise semiótica, a máscara é um signo composto, onde o significante é organizado pelas formas pontiagudas, pelos materiais (os acúleos de porco-espinho e os cristais *Swarovski*) e pelas cores dominantes (o prateado reluzente, o vermelho intenso e o preto). Enquanto o significado recai sobre a defesa ativa, a proteção e a resistência. O vermelho conota para o alerta e intensifica a sensação de perigo; o preto invoca a contenção e o mistério; por sua vez, o prateado conota a sofisticação, o luxo e a frieza emocional, distanciando o “eu” do “outro”. Portanto, a conotação visual da máscara inscreve-se numa mitologia de barreira simbólica: os espinhos remetem para a defesa animal instintiva, enquanto os cristais impõem uma camada de elegância ameaçadora, numa fusão entre beleza e perigo. A escolha dos materiais orgânicos, como os acúleos de porco-espinho, reforça a ideia de uma defesa naturalizada, primitiva e instintiva – um corpo que se arma contra o mundo exterior.

Entre os tropos de linguagem que emergem na construção simbólica da máscara, destaca-se a metáfora que transforma o rosto em superfície de ataque e de proteção. O rosto é substituído por um campo de ameaça e contenção, indicando que a aproximação pode provocar dor. A metáfora manifesta-se numa equivalência simbólica onde o rosto é uma zona de ataque ou de defesa. Também a metonímia é visível ao associar diretamente os espinhos ao ato de repelir o outro, como uma proteção agressiva. Ou seja, não representa o gesto de defesa, mas apresenta-se como o próprio elemento que o provoca, numa representação de repelir quem se aproxime; a metonímia reforça a ideia de autopreservação num plano imediato, físico e instintivo. O exagero da configuração da máscara é evidente, tanto pela densidade e disposição dos espinhos, que cobrem em excesso a superfície facial, como pela inclusão dos luxuosos cristais *Swarovski*, que amplificam visualmente o objeto. O uso excessivo e intencional dos materiais traduz-se numa hipérbole estética, que acentua o caráter dramático e autoritário da peça, intensificando a comunicação do seu propósito: proteger a qualquer custo, mesmo que com violência simbólica. Por outro lado, observa-se, ainda, a figura de estilo a personificação, porque a máscara adquire um estatuto ameaçador e atento. Os espinhos projetando-se como agulhas sensoriais, evocam a ideia de um organismo que reage ao ambiente, pronto para se defender, como se tivesse vontade e pulsação própria. Essa personificação transforma o objeto inanimado numa entidade simbólica, com presença e energia, o que contribui para o impacto emocional e visual que provoca em quem o observa.

A máscara “Red Quills” ultrapassa os limites do objeto de proteção para se afirmar como uma potente alegoria visual dos tempos contemporâneos. Através da estética marcada pelo luxo e pela agressividade, a peça revela uma profunda conotação ideológica: o exagero da autoproteção, do isolamento e da defesa individual num contexto social de incerteza e ameaça. A máscara assume-se como um símbolo de um novo tipo de relação social, marcada pelo distanciamento, pela vigilância e pela performance da individualidade. Torna-se, ao mesmo tempo, uma barreira e uma armadura como um ornamento de advertência. A peça traduz, assim, uma conceitualização distópica da sociedade, onde o rosto é substituído por

uma superfície ameaçadora e, ao mesmo tempo, espetacular. A linguagem visual da máscara incorpora o medo como estética e transforma as relações sociais numa cena de tensão. A máscara de Lance Victor Moore é, portanto, um signo visual que comunica a ameaça e a presença silenciosa do medo.

Similarmente, a criação de Miss G Designs¹⁹ (retirada de um vídeo), por exemplo, revela como o objeto-máscara cirúrgica é estetizado segundo uma lógica de distopia e de resistência, como ilustra a seguinte Figura 4.

FIGURA 4 – MÁSCARA “PARA O APOCALIPSE?!?” (2020).



FONTE: @missgdesigns In: Instagram.

Disponível em: <https://www.instagram.com/missgdesigns/> Acesso em: 10 jul. 2025

A peça em questão, produzida nos Estados Unidos da América, apresenta uma estrutura visual inspirada em códigos pós-apocalípticos, recorrendo a materiais metálicos, detalhes agressivos e a uma estética que remete para o colapso social e ambiental. Esta máscara é muito

¹⁹ Cf. disponível em https://www.instagram.com/p/B_gFTSzt6i/ (acesso em: 10 jul. 2025)

mais do que um acessório: é um enunciado visual que encena uma estética do caos, simbolizando o medo, o isolamento e a urgência de sobrevivência num mundo hostil. As referências visuais a figuras do imaginário pós-apocalíptico fundem-se com uma linguagem visual de proteção e de agressividade. A peça assume-se como uma barreira contra as ameaças simbólicas e reais da contemporaneidade – sejam elas a desumanização, o colapso ecológico ou a desestruturação do tecido social. Sob esse prisma, a máscara de Miss G Designs evidencia uma conotação ideológica marcada por uma estética de resistência. Ela invoca uma retórica visual que reforça a necessidade de blindagem física e psicológica num contexto de emergência global. A sua linguagem formal – pesada, metálica, fechada – comunica desconfiança, autopreservação e confrontação. No entanto, essa armadura estética, embora remeta para o distanciamento e a alienação, é também uma afirmação de identidade e de sobrevivência. Nesse sentido, a peça configura-se como um signo que incorpora e encena o trauma coletivo, transformando-o em linguagem visual. A estética agressiva e, aqui, simultaneamente proteção e denúncia, barreira e manifestação. A peça, neste enquadramento, ressignifica o corpo enquanto território vulnerável, mas também enquanto espaço de enunciação estética.

Por outro lado, a máscara da coleção *Butterfly People*, criada por Raul Mishra, apresenta uma abordagem radicalmente distinta, tanto na sua composição formal como na sua carga simbólica. Longe da estética do colapso, a peça em questão adota uma linguagem visual poética, fluida e profundamente simbólica. Trata-se de uma máscara em tecido leve, bordada manualmente com fios metálicos e sedas coloridas, revelando um elevado nível de detalhe e de sofisticação; ilustração que pode ser observada na Figura 5.

FIGURA 5 – MÁSCARA PERTENCENTE À COLEÇÃO BUTTERFLY PEOPLE, FALL COUTURE WEEK FALL 2020, ASIAN COUTURE, DE RAHUL MISHRA.



FONTE: @ rahulmishra_7 In: Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCWgn2yBMnv/>
Acesso em: 10 jul. 2025

A criação foi produzida no atelier de Rahul Mishra em Nova Deli, na Índia, num contexto social e económico particularmente frágil, marcado pela precarização laboral, pela vulnerabilidade pandêmica. Este enquadramento geográfico revela como a moda pode operar simultaneamente como meio de subsistência, preservação cultural e resistência simbólica. A peça emerge de uma realidade em que o artesanato desempenha um papel vital na manutenção de comunidades e na continuidade de práticas culturais ancestrais.

Ao centro, destaca-se uma ave bordada – possivelmente um grou – de asas abertas, rodeada por elementos vegetais estilizados, que evocam a leveza e a regeneração da natureza. O uso de materiais nobres e diáfanos²⁰, e a composição simétrica conferem-lhe um estatuto de peça ornamental e contemplativa, transformando o objeto de proteção num artefato estético e simbólico de grande delicadeza. A criação inscreve-se numa lógica de *slow fashion* e traduz um compromisso ético com a valorização do trabalho artesanal, nomeadamente com os *kaarigars* – artesãos indianos que colaboram na produção da peça. A conotação da máscara remete à delicadeza, para a esperança e para a interdependência. A ave ao centro da composição funciona como metáfora da liberdade, da migração, da alma, e sobretudo, do renascimento. A simbologia do pássaro, rica e multirreferencial, é convocada como signo de transcendência num momento de crise global. A máscara, aqui, ultrapassa a função de barreira protetora e converte-se em manifesto visual de solidariedade, de cura e de cocriação. Segundo Barthes (2001), a moda opera como um sistema de mitos modernos – e neste caso, o mito é o da renovação espiritual através da estética e do trabalho colaborativo. A máscara bordada encena uma narrativa onde a beleza se torna um gesto político, e a estética, estratégia de resistência simbólica.

A apropriação da máscara cirúrgica pelo sistema de linguagem da moda — entendido aqui de maneira ampliada, incluindo dimensões antropológicas e artísticas, como o sistema de linguagem do vestir — constitui um fenómeno comunicacional que evidencia a sua capacidade para ressignificar objetos com base em lógicas simbólicas, estéticas e sociais. Longe de se limitar à sua função original de proteção viral, a máscara adquire novos significados através da incorporação de elementos como cores, estampas, materiais diferenciados e símbolos diversos. Essa transformação revela o papel ativo da moda enquanto linguagem visual, que opera por meio de signos capazes de veicular mensagens culturais, emocionais e identitárias – em um corpo real ou fictício.

Através desse processo, a moda reinterpreta a máscara, assim como a reinscreve no imaginário coletivo, dotando-a de valores que ultrapassam o funcional. Observa-se, neste contexto, a presença de figuras estilísticas que reforçam o seu potencial comunicativo. Assim, a máscara emerge como artefato discursivo no seio do sistema da moda, atuando como mediador de sentidos e espelho de dinâmicas socioculturais contemporâneas.

Articulação entre bricolage e conotação

A análise das máscaras durante a conjuntura pandêmica revela uma confluência entre dois movimentos distintos e complementares da sua transformação: por um lado, o gesto material e improvisado da bricolage que reorganiza fisicamente os elementos; por

²⁰ Termo usado no contexto da moda e do *design* têxtil para referir tecidos transparentes, translúcidos ou muito leves, com um aspecto delicado, como o tule, as malhas, entre outras texturas.

outro, a produção simbólica e discursiva operada pela conotação. Esta seção propõe uma articulação entre essas dimensões, evidenciando como a transformação do objeto-máscara cirúrgica, pela moda contemporânea, envolve simultaneamente a manipulação da forma e dos materiais, e a reconfiguração do significado.

Bricolage como operação material, conotação como expressão simbólica

Já referido anteriormente (cf. 2.1.), o conceito de bricolage, tal como formulado Lévi-Strauss (2008), refere-se a um modo operativo baseado na improvisação, na recombinação e na reorganização de materiais existentes. Neste ponto, interessa aprofundar a articulação entre a bricolage enquanto operação material e a conotação enquanto expressão simbólica, observando como a manipulação de elementos técnicos pode gerar significados suplementares no campo da moda.

No caso do objeto-máscara cirúrgica, a bricolage manifesta-se tanto nas formas de sobrevivência simbólica cotidiana como nas estratégias da moda planejada e estruturada. A sua força está na manipulação física da matéria: é uma lógica de recomposição do mundo por meio da ação.

A conotação, por outro lado, é uma operação simbólica. Ela atua sobre os significados dos signos, reorganizando-os dentro de sistemas de segundo grau, de acordo com Barthes (2006). Não há produção de um novo objeto, mas produção de novo sentido. A máscara, nesse processo, transforma-se em linguagem que passa de barreira profilática a mensagem visual, cultural e ideológica. Essa transição é fundamental para compreender o processo de estetização do objeto-máscara cirúrgica, onde a dimensão funcional é suplantada pela função expressiva e discursiva.

Apesar de distintas, as duas operações – material e simbólica – revelam-se interdependentes no processo de ressignificação da máscara. A bricolage pode adquirir um valor simbólico, como quando artistas produzem máscaras a partir de lixo urbano, tecidos cerimoniais ou os excedentes industriais, projetando com isso um discurso crítico. Ainda que operem em planos distintos, a bricolage e a conotação podem entrelaçar-se: certos materiais utilizados na bricolage transportam já significados culturais, históricos ou políticos, conferindo-lhes uma carga conotativa desde o início do processo criativo. Esta dimensão torna-se particularmente visível quando os signos se encarnam, em texturas, cores, costuras e ornamentos – como as máscaras cerimoniais bordadas por artesãos locais, como nas coleções de Rahul Mishra, que articulam espiritualidade, trabalho manual e arte visual.

No plano prático, podemos observar casos híbridos em que a bricolage e a conotação se sobrepõem. Máscaras produzidas com resíduos industriais por *designers* como Marine Serre ou Collina Strada, por exemplo, apresentam uma base material de reaproveitamento (bricolage), enquanto os seus significados simbólicos – ligados à sustentabilidade, à exclusividade ou à utopia – nem sempre são explicitamente comunicados. Esses sentidos podem emergir de forma implícita, através da estética, do contexto de apresentação ou da percepção do público. A forma e o conteúdo do signo estão, nesses casos, intrinsecamente articulados.

Essa coexistência revela também um campo de tensão. A bricolage, enquanto prática intuitiva, privilegia a singularidade, o efêmero e o precário – é uma resposta imediata, muitas vezes não replicável, marcada por gestos únicos e materiais contingentes. Já a conotação,

especialmente quando mediada pelo sistema da moda, tende à replicabilidade e à estetização dos signos, transformando elementos simbólicos em referências estilísticas passíveis de difusão, apropriação e de comercialização. A bricolage resiste à norma; a conotação, muitas vezes, legitima-a. Como observa Lipovetsky (2010), a moda absorve discursos marginais e simbologias subversivas, convertendo-os em produtos. Assim, muitas máscaras que surgiram como gestos espontâneos de resistência ou a apropriação cultural acabaram por ser reconfiguradas no circuito do sistema da moda como fetiches de distinção.

Por fim, a bricolage opera sobre a presença – trabalha com a concretização do objeto, a sua materialidade. A conotação opera sobre a ausência – sobre o imaginário, a sugestão, a rede de associações invisíveis que moldam o olhar e o pensamento. Juntas, constroem um objeto bifacial: simultaneamente tátil e discursivo. O objeto-máscara cirúrgica, neste cruzamento, torna-se o emblema de uma cultura visual em crise – onde o material e o simbólico se entrelaçam numa disputa incessante pelo sentido.

O sistema da moda como agente arbitrário

De acordo com Saussure (1986), a relação entre o significante e o significado é arbitrária – não existe uma ligação natural ou necessária entre a forma do signo e o seu conteúdo. Barthes (2006), ao aplicar essa ideia ao universo da moda, reforça que os sistemas simbólicos, como o vestuário, funcionam segundo códigos culturais construídos e convenicionados, e não por necessidade intrínseca dos objetos.

Nesse sentido, o sistema de linguagem da moda pode ser compreendido como um agente arbitrário: uma instância que produz e atribui significados com base em escolhas culturais, estéticas e ideológicas, e não segundo relações fixas ou universais. Ao apropriar-se do objeto-máscara cirúrgica, a moda reorganiza os signos conforme a sua lógica interna – transformando um objeto técnico em acessório estético, signo de distinção ou símbolo ético, consoante os contextos discursivos.

A moda, enquanto agente arbitrário, não reflete passivamente os significados sociais, mas participa ativamente da sua construção. Ela seleciona, estetiza, distribui e consagra determinados signos, atribuindo-lhes valor simbólico segundo estratégias de estilo, de consumo, de narrativa da marca e de posicionamento cultural. Nesse processo, o vestuário e os acessórios tornam-se veículos de uma linguagem específica, em que a arbitrariedade é codificada e é convertida em aparência de necessidade simbólica.

Essa capacidade de atribuir valor simbólico ao arbitrário situa a moda no foco daquilo que Bourdieu (2007) denomina como campo de lutas simbólicas. Ao classificar certos objetos como “moda”, o sistema confere-lhes legitimidade cultural e estatuto de distinção. O objeto-máscara cirúrgica, ao ser estilizado, passa a integrar uma lógica de consagração estética que tenta esconder a sua origem funcional e a reinscreve numa economia do gosto. Trata-se, como refere Barthes (2014), de um processo de transformação de uma construção cultural em aparência da necessidade estética ou identitária. Assim, a moda, enquanto agente arbitrário, escolhe o que é digno de estilo, como também, produz o sentido do estilo em linguagem visual codificada e regulada. Ao redefinir o sentido da máscara, essa operação delimita também os modos pelos quais o sistema da moda legitima as formas de expressão, de visibilidade e de circulação simbólica.

A máscara como objeto bifacial

A coexistência entre bricolage e conotação torna o objeto-máscara um objeto bifacial: simultaneamente prático e simbólico, técnico e estético (significante e significado). Essa duplicidade funcional e semiótica permite-lhe circular entre domínios distintos – da saúde pública à *passerelle*, do cuidado cotidiano à arte conceitual.

O valor da máscara já não reside apenas na sua eficácia protetora, mas sim na sua capacidade de ativar sentidos plurais. O mesmo objeto pode ser lido como instrumento de proteção higiênica, como afirmação cultural, como crítica social ou mesmo como fetiche de consumo. A bricolage confere-lhe plasticidade material; a conotação, mutabilidade semântica.

Nesse cruzamento, o objeto-máscara configura-se também como um verdadeiro campo de disputa simbólica. Diversos agentes semióticos – cidadãos, *designers*, marcas, artistas – competem pela definição do seu significado, do seu estatuto e da sua visibilidade social. A máscara tornou-se um artefato estratégico, no qual diferentes valores identitários, éticos, estéticos, políticos, entre outros tantos, podem ser representados, deslocados e recombina-

Essa disputa evidencia o poder dos signos na construção da realidade cultural. A máscara, enquanto signo em trânsito, reflete os conflitos, as adaptações e as reinvenções que marcaram a conjuntura pandêmica, revelando, em simultâneo, a capacidade do sistema da moda de traduzir, legitimar e codificar essas transformações em linguagem visual e em narrativas discursivas.

Assim, a máscara circula como objeto funcional ou até decorativo e também se inscreve num processo contínuo de significação, no qual se cruzam forças sociais, sensibilidades coletivas e estratégias comunicacionais. O seu estatuto simbólico é, portanto, instável, fluido e condicionado pelas disputas culturais que o moldam.

Considerações finais

A análise do objeto-máscara cirúrgica a partir das categorias de bricolage e de conotação permitiu compreender a profundidade simbólica e cultural de um objeto aparentemente simples, cuja presença massiva durante a pandemia da COVID-19 desencadeou um processo intenso de resignificação. Este artigo procurou demonstrar como a máscara foi transformada – material e simbolicamente – no seio do sistema da moda, revelando tensões entre a necessidade, a estética, o mercado e a identidade.

No primeiro eixo analítico, observou-se que a bricolage, tanto na sua forma improvisada (em contextos informais) como refletida (em produções de *designers* e marcas), operou como um mecanismo criativo de adaptação. A reutilização de materiais, o reaproveitamento de excedentes têxteis e a inovação técnica demonstram como o objeto-máscara cirúrgica foi integrado na lógica produtiva da moda contemporânea, muitas vezes sob o signo da sustentabilidade, da distinção ou da resposta ética à crise higiênica.

No segundo eixo, relativo à conotação, analisou-se a forma como a máscara se tornou um signo complexo, cujos significados ultrapassaram largamente a sua função protetora. Através da linguagem da moda, a máscara passou a comunicar valores identitários,

discursos ideológicos e estéticas singulares. A sua incorporação em campanhas, desfiles e coleções foi acompanhada por uma transformação do seu estatuto: de objeto técnico a artefato de estilo.

A articulação entre bricolage e conotação revelou que estes dois processos são simultaneamente distintos e complementares. A bricolage atua sobre a matéria; a conotação, sobre o sentido. Juntas, conferem ao objeto-máscara um lugar na cultura visual contemporânea: não apenas como barreira física, mas como interface simbólico, que negocia valores como segurança, individualidade, consciência ecológica e pertença social.

A máscara cirúrgica emerge, assim, como objeto bifacial – simultaneamente funcional e simbólico, privado e público, urgente e estilizado. Este percurso evidencia o papel da moda como espaço privilegiado de transformação semiótica, onde os objetos cotidianos são despojados dos seus significados primários e reinscritos em narrativas visuais, ideológicas e económicas.

O presente estudo oferece um contributo para os campos da semiótica, dos estudos de moda, de cultura material e visual, ao destacar a capacidade de ressignificação de um objeto em contexto de crise. Propõe ainda uma abordagem crítica e interdisciplinar à produção simbólica, mostrando como fenómenos como a bricolage e a conotação operam de forma articulada na criação de novos sentidos.

Referências

BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1997. ISBN 972-44-0328-9.

BARTHES, R. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, LDA., 1999. ISBN 972-44-1020-X.

BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 16^a. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. ISBN 85-316-0142-8.

BARTHES, R. **Sistema da moda**. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 2014.

BAUDRILLARD, J. **El sistema de los objetos**. Tradução de Francisco González Aramburu. 8.^a. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

CALEFATO, P. A vida das máscaras: moda, corpo, grotesco. **dObra[s] – revista da associação brasileira de estudos de pesquisas em moda**, n. 31, p. 103-117, 14 Abril 2021.

CLARO, V. Denotação e conotação a teoria da resignificação aplicada aos tropos de Linguagem. **17º Seminário nacional de história da ciência e da tecnologia**, 23 a 27 Novembro 2020.

DESIGNS, M. G. missgdesigns. **Instagram**, 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_gFTSzlt6i/. Acesso em: 10 Julho 2025.

DUBOIS, J. et al. **Dicionário de linguística**. Tradução de Frederico Pessoa de Barros; Gesúina Domenica Ferretti, *et al.* 2ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

ECO, U. **O Signo**. Tradução de Maria de Fátima Marinho. 4ª. ed. Lisboa: Presença, 1990. ISBN 9722312979.

HJELMSLEV, L. **Prolegómenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 8ª. ed. Brasil: Papirus Editora, 2008.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero: a Moda e o seu Destino nas Sociedade Modernas**. Tradução de Regina Louro. 2ª. ed. Alfragide: Dom Quixote, 2010. ISBN 978-972-20-4143-0.

LODDI, L.; MARTINS, R. **Bricolagens metodológicas e artísticas na cultura visual**. 18º Encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas. Salvador, Bahia: [s.n.]. 2009. p. 3416-3428.

MCGUIRE, R. SubwayCreatures. n.º 6. **Instagram**, 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CLZclKFhXsC/?img_index=6&igsh=MTN4eGE2OG90YnU4eA%3D%3D. Acesso em: 10 Julho 2025.

MISHRA, R. rahulmishra_7. Butterfly People. **Instagram**, 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/rahulmishra_7/p/CCWgn2yBMnv/. Acesso em: 10 Julho 2025.

MOORE, L. V. lance.v.moore. **Instagram**, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B-P52pKheqs/>. Acesso em: 10 Julho 2025.

NEIRA, M. G.; LIPPI, B. G. Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional. **Educação e realidade**, 37, n. 2, Maio/Agosto 2012. 607-625.

PEIRCE, C. S. **Écrits sur le signe**. Paris: Seuil, 1978.

PERNET, D. RVDK'S ARMY OF LOVE – a creative performance with hope for the future and to fight for a more conscious fashion world. **ASVOF a shaded view on fashion**, 5 Maio 2020. Disponível em: <https://ashadedviewonfashion.com/2020/05/05/rvdks-army-of-love-performance-to-celebrate-the-end-of-lock-down-in-holland/>. Acesso em:

RAMPAZO, A. V.; ICHIKAWA, E. Y. Bricolage: a busca pela compreensão de novas perspectivas em pesquisa social. **II Encontro de ensino e pesquisa em administração e contabilidade**, Curitiba, 15 a 17 Novembro 2009.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

STRADA, C. **Garmentory**, 2020. Disponível em: <https://www.garmentory.com/sale/collina-strada/women-accessories/909804-fashion-face-mask-with-bows?epik=dj0yJnU9b0RTby1XMUpCNG41bVA3eWc3N2xINDhxc0x4d3RtX0YmcD0wJm49NU5DRU9iU1UxVHZPUBWJBc1EwOFhiUSZ0PUFBQUFBR2ZPT1Ij>. Acesso em: 10 Julho 2025.

TATEO, L. Face masks as layers of meaning in times of COVID-19. **SAGE journals culture & psychology**, v. 27, n. 1, p. 131-151, 1 Março 2021.

TATEO, L.; MARSICO, G. Framing a theory of ordinary and extraordinary in cultural psychology. In: MARSICO, G.; TATEO, L. **Ordinary things and their extraordinary meanings**. United States of America: Information Age Publishing Inc., 2019. p. xi-xxix.

Agradecimentos

Agradecemos aos designers que gentilmente autorizaram a utilização das imagens das suas criações neste trabalho.

Revisora do texto: Magna Sousa Bessa, Professora de Português e Espanhol (Colégio São José de Bairros). E-mail: bessamagui@gmail.com

[costuras]

Costuras e Costuras?

Costuras e Costuras?

Towards the Androgynous Ideal: Fashion and Sexual Identity

Rumo ao ideal andrógino: moda e identidade sexual

Frédéric Monneyron¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5582-4320>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2002>

Recebido em: 04-08-2025.

Aprovado em: 14-12-2025.

Against all odds – in any case against all we were taught –, fashion appears, as I have tried to make it clear elsewhere, as a very good tool for conducting sociological survey, as well as a faithful reflection of the relations between the Western world and the other civilizations on the one hand and of the way the Western world relates to time and death on the other hand. Fashion images are portrayal of deep societal movements, but they can also initiate social changes. They are very important, indeed, in the contemporary redefinition of the sexual identities, as well as in the new representations of sexuality. In these fields I should even say that the part they play is a fundamental one. They have both sociological and psychological dimensions, which have seldom been closely studied, if, actually, they have been studied at all.

There is no doubt that the most obvious and visible characteristics of the thirty last years in fashion is the reconsideration of what we may call the sexual dimorphism of the Western way of dressing. This way of dressing which is based on the « opened system » for women and the « closed system » for men, was born in the Middle Ages and reinforced in the nineteenth century where austerity was the rule for men, while only women had the right to wear colour and to indulge in some fantasy.

¹ Frédéric Monneyron received his Doctorat d'Etat en Science Politique from the University of Montpellier I in 1984 and his Doctorat d'Etat en Lettres et Sciences Humaines from the University of Paris IV-Sorbonne in 1986. He is a full Professor in comparative and general literature at the University of Perpignan-Via Domitia where he is also the head of the M.B.A "Fashion industries and luxury goods" in Paris. He also teaches sociology of fashion at the University of Geneva and at the University of Barcelona and he is an expert to the European Commission in Brussels. His research focuses on sexuality, gender relations, clothes and fashion on the one hand and on the idea of nation and race, the relationships between Europe and the USA on the other hand. He is the author of around thirty books translated in major languages among which: *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode* (PUF, Perspectives critiques, 2001), *La Sociologie de la mode* (PUF, 2006), *La Photographie de mode. Un art souverain* (PUF 2010) and *L'Imaginaire du luxe* (Imago, 2015). E-mail: frederickmonneyron@gmail.com.

At the end of the Sixties, the unisex fashion was definitely much more an ideal to reach than a concrete reality. And as a conclusion to a collective work, *Men and Women: Dressing the part*, Claudia Bush Kidwell, puts it quite clearly: « No real androgynous clothes have ever existed for adults, men and women » (Kidwell, 1989, p. 158). But even if that statement is true, it is also the case that the clothing of men and women clothes is much more similar today than it used to be. But even if their wardrobes resemble each other, one may say that the reason lies in the freedom of women to borrow many styles previously limited to men. Some anticipate that in a very near future, the « closed system » will dominate for both sexes, just as in Antiquity the « opened system » was the only system for men and women. But this is quite debatable. There is little doubt that it is quite difficult to find clothes once belonging to the men's wardrobe which do not belong today to the women's wardrobe (even some outwear garments once regarded as typically masculine such as the tie or the bow tie can be seen on women), but the opposite is not as rare as we may think. There have been some attempts, to be sure very few, to introduce some « open » styles in men's wardrobes: mainly some Eastern-like clothes such as djellabas in the Sixties or Jacques Esterel's masculine dresses in 1970, and, of course, more recently, the Jean-Paul Gaultier's skirt. But the « open system » is very far from having been adopted by men. On the other hand, many elements once reserved to women's clothes can be seen in men's clothing. Such elements include colors, fabrics, forms and accessories. Thus, colors limited to women's garments in the nineteenth century can be seen on men's shirts and may even extend to trousers and jackets. The latter, for example, are no longer just black, gray, or dark blue as in the bourgeois societies of the nineteenth century. The fabrics (silk or satin for instance) or the forms which were those of women's clothes have also become those of men's clothes. As for jewels, once reserved exclusively to women, they too began to be worn on men's neck and wrists with the advent of the hippy movement. We may even interpret the disappearance of the tie, man's best identification, as a step towards femininity. That may not have been obvious with the Pierre Cardin's Mao collar jacket, but in showing man's neck and torso or in playing on the sensuousness of an open collar, Gianni Versace (1997) had a model: the feminine décolleté, as he said in his book, *Men without ties*.

Anyway, the growing similarities between men's and women's clothes are not without consequences. As the clothing of men and women becomes more similar, differences between masculine and feminine roles narrow as well. The annexation by women of men's clothes determines the annexation of roles once reserved to men. It has been said that the dress or the skirt were the outfit which define the place of women in society and which kept her away from any other activity but motherhood. Consequently, and quite logically, pants for women should free them both physically and psychologically from all of the restraints, so that they could live, to quote a well-known French sociologist, « without keeping the knees close to each other » and get involved in activities which were refused to her before: commercial activities, sport, and so on. But beyond social roles, strictly speaking, the change in clothes also modified the feminine identity in general.

If we consider that the feminine identity is a question of coherence between the way a woman sees herself (self-perception), and the way she appears to others (representation and the way others show her as a woman), we can understand the fundamental role that clothes play in this building up of an identity, for clothes stand on the borderline between interiority and exteriority (Heinich, 1996, p. 333).

Therefore, some will say that clothes are a feminine more than a masculine question, as illustrates, for instance, quite well how difficult it is for a woman to make up her mind between different clothes in any circumstance. And one will say too that this feminine dimension of clothes is the very proof of a more particular sensitivity to identity on the woman's side than on the man's side. It may be. But if the identity function of clothes is less important and dramatic for men than for women, it does not mean that this function does not exist for men as well. And there is no doubt that fashion, for at least the last thirty years, has brought about changes in masculine identity as well as in feminine identity (masculine identity which is definitely far more fluid than is commonly thought²) or at least has revealed some previously unacknowledged characteristics of masculine identity.

If clothing styles suggest a reconsideration of sexual roles such as the entry of women in what was identified as men's fields and, to an extent, the insertion in the masculine universe of feminine values, the sexual identities which are defined by clothes are nevertheless very far from aiming at androgyny. To the contrary, the situation is far more complicated than Yves Saint Laurent thought it was when, in the Seventies, he pointed out: « I am interested in ambiguity; that is life because men get dressed as women and women as men. They all have the same clothes today ».

But let us go a little bit further on.

What is revealed at first through the feminization of men's clothes is the feminine essence of a certain way of being a man, while the masculinization of women's clothes is very often but another way to be feminine.

What is revealed in the men's use of some elements from the women's clothes is the active principle of masculine seduction. As I have pointed out in one of my most well-known book (Monneyron, 1997), to seduce on a man's terms, is clearly to engage in feminine strategies; that is to say, every technique leading to a masculine seduction involves some feminine elements. In the eighteenth century, it is mainly in the tactics of seduction of such great seducers as Lovelace, Valmont or Casanova that we can read about this effemination. But, if in the nineteenth century, the dandy proved to be a seductive figure, that is because he has incorporated in his own body by the means of the clothes, or by the care he has for his own appearance, something of the feminine essence. And, again, in the Sixties and Seventies what is revealed through the feminization of man's clothes with even more dramatically and, at least, on a larger social scale is the feminine dimension that colors masculine seduction is made of. Such a dimension was well illustrated by the photograph of Jim Morrison arrayed in Gloria Stavers' furs in 1969, or by Mick Jagger in his party dress in the Hyde Park concert, in 1969, or by actors such as Terence Stamp and Helmut Berger portrayed in unisex tunics for Yves Saint Laurent. Consequently, man is more and more attracted in the field of beauty

² See Amigorena & Monneyron (1998).

and is transformed from being a subject of desire to becoming an object of desire – to the point that Jean-Paul Gaultier viewed the new millennium as the era of the male as sex-object. This effeminate man is indeed an object of the heterosexual desire as a seductive figure for women, but he is also an object of homosexual desire, for the Western representations have made of effeminization, roughly at the end of the nineteenth century, a sign of male homosexuality. Consequently, the new masculine identity which was just being created as a result of changes in menswear in the Sixties and Seventies is an identity in which bisexuality appears as a normal form of sexuality. David Bowie was quite illustrative of this development. At the beginning of the Seventies, he borrowed from women's clothes and accessories and was photographed in woman's dress for one of his records. And his next step was a declaration of his bisexuality.

In 1969, Yves Saint Laurent used to say: « I want to find for women an equivalent uniform to a man's suit ». We all know that this uniform has been the skirt suit, already invented by Coco Chanel but Yves Saint Laurent made it even more popular, to such a point that in the early Eighties one says a « Saint Laurent » instead of to a « skirt suit ». This woman's outfit, made out of the dry materials used for men's suits, has the same functions as the latter. But it is not a loss of femininity. It is even to most of the people, the most feminine outwear you can ever imagine, even more when it has as a complement a blouse, the Yves Saint Laurent « see-through –blouse » or any other kind of blouse. However, the skirt suit is far from defining a masculine gender or even a masculine-feminine gender between which the executive woman would hesitate, and she needs not to wear additional silk stockings to keep her femininity alive, for it is pure femininity in itself, and it may be the more perfect sign of femininity. In opposition to this skirt suit, the pantsuit or the tuxedo clearly belong to the « closed system » of the men's clothes. But worn by women such attire suggests absolute femininity. Yves Saint Laurent, who even more than the skirt suit, initiated the tux and the pants suit for women at the end of the Sixties pointed out that « pants are not a sign of equality but another charm for women; a woman in a pants suit is very far from being masculine ». With the passing of time, this super-femininity of the woman's body in masculine's clothes has become quite obvious. The femininity of Giorgio Armani's masculine-feminine suit has been praised throughout the Western world in advertisement campaigns and movies. And this suit has become the common outwear for the executive women of the Eighties and the Nineties.

As we see, what we may interpret as a trend towards androgyny could not, actually, get rid of the physical sexes. To a certain extent, we could even say that the sexes do use to their own benefit this trend towards androgyny. But the feminization of the men's clothes and the masculinization of women's clothes are not the only definitions of masculine and feminine identities.

For two decades or so, clothes have defined a new representation and, accordingly, a new social identity of male homosexuality. Homosexuality was regarded since the end of the nineteenth century as an inversion (that was even the medical term used at the time), and the physical feminization of the clothes was its main representation of it. Today this representation is still valid but another and quite opposite representation has developed. Nowadays homosexuality is also proclaimed by styles of clothing that have a very manly connotation. Leather clothes which identified some decades ago the gays from San Francisco or from any

other homosexual community in the States or in Europe and which, once reconsidered by designers such as Gianni Versace define nowadays the homosexual universe as a universe of pure manhood, with no feminine references at all. In recent years a similar fashion can be found in the Marais, the homosexual area in Paris which is fond of military clothes: battle-dress pants and accessories, revealing tee-shirts and tight sleeveless turtleneck sweater etc. If this « homosexual » fashion, once it has been reworked by designers, was quite a success among a very large range of heterosexual buyers, even more important, it has changed the image of the homosexual, no longer as an image of a third sex but as the image of the pure male.

Female identity is definitely firmer than man identity and, if some rather shallow books have tried to assert the opposite, a sociological approach of clothes makes it quite clear. Indeed, the fashion images are very often traditional images of women. They come from the old myths and are re-adapted to the conditions of our modernity or post-modernity. They define a woman identity little altered by social changes. They are always idealized or derogatory images of woman, coming from very different periods.

Let us begin with the Sixties. Except for trousers which allow women to assume the social roles of men, without, as we have seen, questioning a woman identity, the main outwear of the Sixties is the miniskirt. And no doubt that the miniskirt offers two different images of the woman: an image of purity and innocence and an image of sexuality. Indeed, the miniskirt is at first the transposition on adult women of children's clothes and, consequently, it transfers on women the characteristics of childhood: purity, innocence, and even virginity. But this angel-like vision does not last long. As the miniskirt plays with the veiled-unveiled scheme which is according to some psychoanalysts the measure of man's desire, the woman who wears it is sexually attractive and soon a temptress, the one who dominates men by the means of sexuality, and even approximates the role of a prostitute. As an outer garment, the miniskirt has indeed changed. The first miniskirts to be seen in André Courrèges' collection were actually mini-dresses (not so mini by the way) worn with socks or with small sock-like boots, and, accordingly, they resembled baby-dolls style, while, later on, miniskirts were shorter and closer to the body, far more suggestive, and once emancipated from the children's outwear they became the garments of an emancipated woman, self-assured and very conscious of her sex-appeal.

The fashion of the Seventies also proposes these two images of women, not in a succession this time but rather in a juxtaposition. In the early Seventies, a longer skirt comes back, and with it may be not the image of an asexual or virginal woman but at least an image of a more respectable woman. Actually it could be as well a provocative image, when the long skirt is opened up high on the thighs – or even to the waist as in an evening dress by Yves Saint Laurent in 1970. The same thing is true with respect to the ethnic style of the early Seventies initiated by Kenzo which soon appeared in public. While proposing a very natural and candid image of woman, the Indian ponchos, the Afghan jackets, the Romanian blouses, later on the « retro » skirts and blouses propose also the image of a seductive woman, for all these clothes suggested a total freedom, a freedom in the dress as well as in one's body. Yves Saint Laurent, thinking of the Seventies, said in 1986: « Women, at this time, had a

very special seduction (...) They had never been, in the movies, in the photographs, so attractive. Because they looked free and happy. May be because they were waiting for marvellous things to come and there were lights in their eyes. All that made them clack their high heels on the sidewalks and, joyfully, they rediscovered silk, colors, the pleasure to get dressed, the pleasure of seduction. They did not care of fashion. Nor did I ».

The fashion of the Eighties built up still another image of woman, a woman who is an incarnation of sexuality and who is quite conscious how attractive she is to men. This image was in process at the end of the Seventies in Yves Saint Laurent Russian and Chinese collections in which women are cruel goddesses, femmes fatales, or girls from the harem, while stockings and high heels may be seen in the streets again. Thierry Mugler, drawing inspiration from comic-strips, science-fiction, Hollywood movies of the Forties and Fifties played an important part in this building up of this image of woman. His fashion portrays a dominant and dangerous female, and we may consider that, thus, he expresses some masculine fears in regards of the even more visible position women enjoy in social and economic life. If the skirt suit, blending feminine seduction with masculine functionality is somewhat ambiguous, Thierry Mugler intensified it. He proposes, indeed, with his skirt suits, most particularly his « tailleurs trotteurs », very structured, with wide padded shoulders and narrow skirts the image of a woman who is both very attractive and very sure of herself. As a commentator pointed out: « Spacegirl or rodeogirl, kolkogirl or Vampirella, Blue Angel, Lady Mugler is always a kind of Gradyva who reads Freud, comic-strips and *Dangerous Liaisons* ».

These femme fatale images will still be present in the fashion of the early nineties, as in collections by Alaïa and Versace and even in some Christian Lacroix's collections. But in this last decade the feminine identity has become very elusive; there is no dominant woman's images. *Vogue*, at least in the French edition, has renounced any kind of quintessence and just enumerates the different option: mini, long, masculine-feminine, leather, large, colored, black etc. It is a very good indication that there is no dominant feminine image which the women could identify with. At best, some traditional or new woman roles, and the identities that come from them, are put side by side such as in *Vogue*, September 1998. In this issue you can find the traditional « femme-maîtresse (woman as mistress) », very sexy, in leather, short skirt, high heels to whom are opposed two women far less sexy, almost asexual: the « maîtresse-femme (woman as master) » who is « triumphant in the men's world thanks to her mind and intelligence » and who wears clothes such as « a coat-dress in gabardine but doubled with chiffon, or « la femme égale de l'homme (the equal-to-man woman) » who hesitates between skirt suit and pants suit, between seduction with lace and silk or business with classical shirt.

Fashion images are quite essential in the expression of feminine and masculine identities but also in the building up and in the definition and redefinition of these identities. However, that is not their only function. They also give us a very good picture of the relation to sexuality at one historical period and, consequently, they may help to understand this period. We can read in clothes our aspirations as well as our fears related to sexuality. Clothes express, says Jean-Paul Gaultier and he is right in saying it, « the importance of sexuality in our life ». Therefore, the history of fashion is the history of our relation to sexuality.

Even if, as I pointed it out in my book on seduction, seduction and sexuality are two different worlds which are governed by different laws, it is true at least that the sexual experience is linked to the ability to seduce. And in our desires to seduce, there is little doubt that clothes play a very important part, for they appear as being a help to seduction. Consequently, clothes are very reliable means to know how one sees and lives one's sexuality.

« The word seduction is taking over on the word elegance. That is a way of living rather than a way of getting dressed », Yves Saint Laurent said in the late Sixties. This shift from a codified elegance with its rules and social restraints to a freer seduction which only obeys to the mysterious laws of desire is quite significant. As the British fashion journalist Catherine Storr puts it, this shift anticipated women liberation at the clothing level and, accordingly, helped them to have a freer sexuality. Indeed, the Sixties fashion and the Seventies fashion as well determined a way of living and at first a freer and more spontaneous way of living one's sexuality. The fashion of these two decades have multiplied, mainly for women, the possibilities of choice between different kind of clothes, and this is already an affirmation of freedom and, symbolically, to be opened to all experiences. But, most of all, they are the ultimate step of a very important change which began fifty years ago.

During the nineteenth century, the woman body was hidden under layers of dresses, and from the twenties began an important change that showed more and more nudity and the natural forms of the body, so that feminine attractiveness was no more linked to modesty. No doubt that this change was accelerated in the Sixties. Some very important inventions such as the miniskirt and the see-through-clothes on the one hand and the jeans on the other hand were a great revolution. And this revolution in clothes means also a revolution in ethics. No doubt that a body which exhibited itself after having been hidden develops a new relation to sexuality, a relation to a sexuality which is seen now as an affirmation of life. You know that these inventions proved to be scandalous to some people and that for other, on the contrary, they were seen as the true symbols of revolt: for instance, the Yves Saint Laurent see-through-blouses were scandalous to America, while some designers stressed on the erotic side of the miniskirt or of jeans. These opposed positions clearly show that the revolution in clothes was also a revolution in ethics.

This sexual liberation is to be seen again in the Seventies fashion, with some differences. Nudity and close-to-the body clothes are still important in the fashion of this new decade, but some other elements belonging to the past are there again. Thus, at the end of the Seventies, while see-through-clothes and close-to-the body clothes are on any woman, high heels, for instance, can be seen again. They had not completely disappeared but belonged to a special world – the world of prostitution. Anyway, to wear high heels changes the way a woman walks and her general appearance. A lot of the natural movements of the body are amplified and the sex-appeal of the person, consequently, is possibly increased. Most generally in making the figure longer, it gives some elegance too. To many people, men or women, high heels are a symbol of femininity and as they give to women elegance, they are also the sign of a refined sexuality which hesitates between domination and subjection. In adding this traditional element of seduction and some others to a nudity regarded as naturally attractive, the Eighties fashion still suggests a free sexuality but with a touch of perversity, perversions as sadism and masochism being then just the ultimate transgression, as in Helmut Newton's photographs.

Fashion, from the Nineties on, expresses quite a different relation to sexuality. Some sexual perversions are still expressed by it, but the general trend has nothing to see with sexual freedom. Indeed, the fashion of the nineties is the very best expression of a new social imaginary entirely reconsidered by the AIDS epidemic and the general atmosphere is anti-seduction and anti-sexuality.

This evolution can be seen firstly in the economic evolution. The desire to seduce is a desire to consume as well. It drives to buy what can be a tool for seduction, in particular to buy clothes which may enhance one's attractiveness or hide some disadvantage. And in the Western world during the last decades, fashion industries were rather in financial straits. In France, there were 8% decline in clothing expenses. And that just means that we do not want to seduce anymore. But fashion itself shows that no one wants to consume. If the very essence of fashion is to never last, in order to always be new, the fashion of the Nineties and Two thousand was a non-fashion: both a refusal to seduce and to consume as the Grunge is a good example, the Grunge which hides the body, uses old clothes and refuses the very idea of elegance and seduction.

Some clothes of contemporary designers are very illustrative of this trend. Vivienne Westwood's creations could be very good examples, but I shall stress on some other ones as the black coat dresses by Rei Kawakubo which entirely hide the body and that monk-inspired style that we find as well in the clothes of the Japanese designers as in those of the European designers. The ultimate step is doubtlessly the attempt by the Belgian designer Martin Margiela to deconstruct fashion by exposing all the inside construction of his creations. Such an attempt means a deconstruction of what clothes signify: seduction and sexuality.

References

AMIGORENA, Horacio, MONNEYRON, Frédéric (Eds.). **Le Masculin. Fictions, identité, dissémination**. Paris: L'Harmattan, 1998.

HEINICH, Nathalie. **Etats de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale**. Paris: Gallimard, 1996.

KIDWELL, Claudia Brush. Conclusion. In: KIDWELL, Claudia Brush; STEELE, Valerie (Eds.). **Men and Women: Dressing the Part**. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1989.

MONNEYRON, Frédéric. **Séduire. L'Imaginaire de la séduction de Don Giovanni à Mick Jagger**. Paris: PUF, 1997.

VERSACE, Gianni. **Men without Ties**, Nova York: Abbeville Press, 1997.

Rumo ao ideal andrógino: moda e identidade sexual

Towards the Androgynous Ideal: Fashion and Sexual Identity

Frédéric Monneyron¹

ORCID: 0000-0001-5582-4320

Tradução:

Henrique Grimaldi Figueredo²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6324-4876>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2064>

Contra todas as probabilidades – em todo caso, contra tudo o que nos foi ensinado –, a moda surge como uma ferramenta excepcional para realização de pesquisas sociológicas, sendo, por um lado, um reflexo fiel das relações entre o mundo ocidental e as outras civilizações; e, por outro, da maneira como o mundo ocidental se relaciona com o tempo e a morte. Assim as imagens da moda são retratos de movimentos sociais profundos, mas também podem iniciar mudanças sociais, sendo centrais na redefinição contemporânea das identidades sexuais, bem como nas novas representações da sexualidade. Nesses campos, eu diria mesmo que o papel que desempenham é fundamental. Elas carregam aspectos sociológicos e psicológicos que raramente foram estudados de maneira aprofundada, se é que foram estudados.

¹ Frédéric Monneyron obteve seu Doctorat d'Etat en Science Politique pela Universidade de Montpellier I em 1984 e seu Doctorat d'Etat en Lettres et Sciences Humaines pela Universidade de Paris IV-Sorbonne em 1986. É professor titular de literatura comparada e geral na Universidade de Perpignan-Via Domitia, onde também é diretor do MBA "Indústrias da moda e bens de luxo" em Paris. Leciona sociologia da moda na Universidade de Genebra e na Universidade de Barcelona e é especialista da Comissão Europeia em Bruxelas. Sua pesquisa se concentra, por um lado, nos debates de sexualidade, relações de gênero, roupas e moda, e na ideia de nação e raça, e as relações entre a Europa e os EUA, por outro. Ele é autor de cerca de trinta livros traduzidos para diversos idiomas, entre os quais: *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode* (PUF, Perspectives critiques, 2001), *La Sociologie de la mode* (PUF, 2006), *La Photographie de mode. Un art souverain* (PUF 2010) e *L'Imaginaire du luxe* (Imago, 2015). E-mail: frederickmonneyron@gmail.com.

² Professor do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL/UFJF). Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/Fapesp 2019/10315-5) com estágio doutoral pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/Fapesp 2020/02298-0). E-mail: henriquegrimaldi.figueredo@ufjf.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8304774973046394>.

Certamente a característica mais óbvia e visível dos últimos trinta anos na moda é a reconsideração do que podemos chamar de dimorfismo sexual do modo ocidental de se vestir. Essa maneira de se vestir, baseada no “sistema aberto” para as mulheres e no “sistema fechado” para os homens, surgiu na Idade Média e foi reforçada durante o século XIX, quando a austeridade era a regra para os homens e apenas as mulheres tinham o direito de usar cores e se permitir alguma fantasia.

No final dos anos 60, a moda unissex era definitivamente mais um ideal a alcançar do que uma realidade concreta. Claudia Bush Kidwell, como conclusão de um trabalho coletivo, *Men and Women: Dressing the part*, afirma claramente: «Nunca existiram roupas verdadeiramente andróginas para adultos, homens e mulheres» (Kidwell, 1989, p. 158). Mas, mesmo que essa afirmação seja verdadeira, também é verdade que as roupas masculinas e femininas são muito mais semelhantes hoje do que costumavam ser. No entanto, ainda que esses guarda-roupas tenham se aproximado, pode-se dizer que a razão para isso está mais na liberdade das mulheres de adotar muitos estilos antes restritos aos homens. Alguns antecipam que, em um futuro muito próximo, o “sistema fechado” dominará para ambos os sexos, assim como na Antiguidade o “sistema aberto” era o único sistema para homens e mulheres. Isso, evidentemente, é bastante discutível. Não há dúvida, todavia, de que é desafiador encontrar peças de roupa que antes pertenciam ao guarda-roupa masculino e que hoje não pertençam ao guarda-roupa feminino (até mesmo peças antes consideradas tipicamente masculinas, como a gravata ou a gravata borboleta, podem ser vistas em mulheres), mas o contrário não é tão raro quanto podemos pensar. Houve algumas tentativas, certamente muito poucas, de introduzir estilos “abertos” no guarda-roupa masculino: principalmente algumas roupas de estilo oriental, como as djellabas nos anos 60 ou os vestidos masculinos de Jacques Esterel em 1970 e, é claro, mais recentemente, a saia de Jean-Paul Gaultier. Mas o “sistema aberto” está muito longe de ter sido adotado pelos homens. Por outro lado, muitos elementos antes reservados às roupas consideradas femininas podem ser vistos nas roupas masculinas. Esses elementos incluem cores, tecidos, formas e acessórios. No caso das cores, por exemplo, antes limitadas às roupas femininas no século XIX, podem ser vistas nas camisas masculinas, estendendo-se ocasionalmente às calças e jaquetas. Estas últimas já não são apenas pretas, cinzentas ou azuis escuras, como nas sociedades burguesas do século XIX. Os tecidos (seda ou cetim) ou as formas próprias das roupas femininas também se acercam das roupas masculinas. Quanto às joias, outrora reservadas exclusivamente às mulheres, também começaram a ser usadas no pescoço e nos pulsos dos homens, sobretudo a partir do advento do movimento hippie. Podemos até interpretar o desaparecimento da gravata, a “melhor” identificação do homem, como um passo em direção à feminilidade. Isso pode não ter sido óbvio com a jaqueta com gola Mao de Pierre Cardin, mas ao mostrar o pescoço e o torso do homem ou ao brincar com a sensualidade de uma gola aberta, Gianni Versace (1997) tinha um modelo, o decote feminino, como ele bem reconhece em seu livro, *Men without Ties*.

De qualquer forma, as crescentes semelhanças entre as roupas masculinas e femininas não são isentas de consequências. À medida que essas indumentárias se tornam mais análogas, as diferenças entre os papéis masculinos e femininos também diminuem. A anexação das roupas masculinas pelas mulheres determina a anexação de papéis antes reservados aos homens. Diz-se que o vestido ou a saia eram as roupas que definiam o lugar da

mulher na sociedade e que a mantinham afastada de qualquer outra atividade que não fosse a maternidade. Consequentemente, e de forma bastante lógica, as calças para mulheres deveriam libertá-las física e psicologicamente de todas as restrições para que pudessem viver, para citar um conhecido sociólogo francês, “sem manter os joelhos juntos”, e se envolver em atividades que antes lhes eram interditas: atividades comerciais, esportes, etc. Além dos papéis sociais, estritamente falando, a mudança nas roupas também modificou a identidade feminina em geral.

Se considerarmos que a identidade feminina articula-se entre a maneira como a mulher se vê (autopercepção) e a maneira como ela aparece para os outros (representação e a maneira como os outros a mostram como mulher), podemos compreender o papel fundamental que as roupas desempenham nessa construção de identidade, uma vez que elas se situam na fronteira entre interioridade e exterioridade (Heinich, 1996, p. 333).

Nesse sentido, alguns dirão que as roupas são uma questão mais feminina do que masculina. E dir-se-á também que essa dimensão feminina das roupas é a prova de uma sensibilidade mais particular à identidade por parte da mulher do que por parte do homem. Se a função identitária das roupas é menos importante e dramática para os homens do que para as mulheres, isso não significa, todavia, que essa função não exista também para os homens. E não há dúvida de que a moda, pelo menos nos últimos trinta anos, trouxe mudanças tanto na identidade masculina quanto na identidade feminina (identidade masculina que é definitivamente muito mais fluida do que se pensa comumente³) ou, que pelo menos revelou algumas características anteriormente não reconhecidas da identidade masculina.

Se os estilos de vestuário sugerem uma reconsideração dos papéis sexuais, como a entrada das mulheres em áreas antes identificadas como exclusivamente masculinas e, em certa medida, a inserção de valores femininos no universo masculino, as identidades sexuais definidas pelas roupas estão muito longe de visar a androginia. Pelo contrário, a situação é muito mais complicada do que Yves Saint Laurent pensava quando, nos anos 70, afirmou: «Interesso-me pela ambiguidade; isso é a vida, porque os homens se vestem como mulheres e as mulheres como homens. Hoje em dia, todos têm as mesmas roupas».

Mas vamos um pouco mais além.

O que se revela inicialmente através da feminização das roupas masculinas é a essência feminina de uma certa maneira de ser homem, enquanto a masculinização das roupas femininas é, muitas vezes, apenas outra maneira de ser feminina.

O que emerge no uso masculino de alguns elementos do vestuário feminino é o princípio ativo da sedução. Como salientei em um dos meus livros mais conhecidos (Monneyron, 1997), seduzir nos termos do homem é claramente envolver-se em estratégias femininas; ou seja, toda técnica que leva à sedução masculina envolve alguns elementos femininos. No século XVIII, é principalmente nas táticas de atração de grandes sedutores como Lovelace, Valmont ou Casanova que podemos ler sobre essa efeminação. Se no século XIX, o dândi se revelou uma figura sedutora, é porque incorporou em seu próprio corpo, por meio das roupas ou do cuidado com a aparência, algo da essência feminina. E,

³ Veja Amigorena & Monneyron (1998).

novamente, nos anos 60 e 70, o que se revela através da feminização das roupas masculinas de forma ainda mais dramática, pelo menos, em uma escala social mais ampla, é a dimensão feminina que compõe a sedução masculina. Tal dimensão foi bem ilustrada pela fotografia de Jim Morrison vestido com peles de Gloria Stavers em 1969, ou por Mick Jagger em seu vestido de festa no concerto do Hyde Park, também em 1969, ou por atores como Terence Stamp e Helmut Berger retratados em túnicas unissex para Yves Saint Laurent. Consequentemente, o homem é cada vez mais atraído pelo campo da beleza e é transformado de sujeito do desejo em objeto do desejo — a ponto de Jean-Paul Gaultier ver o novo milênio como a era do homem como objeto sexual. Esse homem afeminado é, de fato, um objeto do desejo heterossexual como figura sedutora para as mulheres, mas também é um objeto do desejo homossexual, pois as representações ocidentais fizeram da afeminação, aproximadamente no final do século XIX, um sinal da homossexualidade masculina. Consequentemente, a nova identidade masculina que estava sendo criada como resultado das mudanças na moda masculina nas décadas de 1960 e 1970, é uma identidade na qual a bissexualidade aparece como uma forma normal de sexualidade. David Bowie foi bastante ilustrativo desse desenvolvimento. No início dos anos 70, ele pegou emprestadas roupas e acessórios considerados femininos e foi fotografado com um vestido para um de seus discos. Seu próximo passo seria uma declaração de sua bissexualidade.

Em 1969, Yves Saint Laurent costumava dizer: «Quero encontrar para as mulheres um uniforme equivalente ao terno masculino». Todos sabemos que esse uniforme foi o terno com saia, já inventado por Coco Chanel, mas Yves Saint Laurent o tornou ainda mais popular, a tal ponto que, no início dos anos 80, dizia-se «Saint Laurent» em vez de «terno com saia». Esta roupa feminina, feita com os mesmos materiais secos usados nos ternos masculinos, tem as mesmas funções que estes. Mas não significa uma perda de feminilidade. Para a maioria das pessoas, é até a peça de roupa mais feminina que se pode imaginar, ainda mais quando complementada com uma blusa, a “blusa transparente” de Yves Saint Laurent ou qualquer outro tipo de blusa. No entanto, o terno com saia está longe de definir um “gênero masculino” ou mesmo um “gênero masculino-feminino” entre os quais a mulher executiva hesitaria: ela não precisa usar meias de seda adicionais para manter sua feminilidade viva, pois é pura feminilidade em si mesma, e pode ser o sinal mais perfeito de feminilidade. Em oposição a este terno com saia, o terno com calça ou o smoking pertencem claramente ao “sistema fechado” das roupas masculinas, mas, quando usado por mulheres, esse tipo de roupa sugere feminilidade absoluta. Yves Saint Laurent, que, mais do que o terno com saia, lançou o smoking e o terno com calça para mulheres no final dos anos 60, destacou que «as calças não são um sinal de igualdade, mas outro charme para as mulheres; uma mulher em um terno com calça está muito longe de ser masculina». Com o passar do tempo, essa superfeminilidade do corpo da mulher em roupas masculinas tornou-se bastante óbvia. A feminilidade do terno masculino-feminino de Giorgio Armani foi elogiada em todo o mundo ocidental, aparecendo em campanhas publicitárias e filmes. E esse terno se tornou roupa comum para as mulheres executivas dos anos 80 e 90.

Como vemos, o que podemos interpretar como uma tendência para a androginia não conseguiu, na verdade, eliminar a diferença entre os sexos biológicos. Até certo ponto, poderíamos dizer que os sexos usam essa tendência para a androginia em seu próprio benefício.

Mas a feminização das roupas masculinas e a masculinização das roupas femininas não são as únicas definições das identidades masculina e feminina.

Durante cerca de duas décadas, as roupas definiram uma nova representação e, consequentemente, uma nova identidade social da homossexualidade masculina. Desde o final do século XIX, a homossexualidade era considerada uma inversão (esse era até o termo médico utilizado na época), e a feminização física das roupas era a sua principal representação. Hoje, essa representação ainda é válida, mas outra representação, bastante oposta, se desenvolveu. Atualmente, a homossexualidade também é proclamada por estilos de roupa que têm uma conotação muito masculina. Roupas de couro que, há algumas décadas, identificavam os gays de São Francisco ou de qualquer outra comunidade homossexual nos Estados Unidos ou na Europa e que, uma vez reconsideradas por estilistas como Gianni Versace, definem hoje o universo homossexual como um universo de pura masculinidade, no qual extirpa-se a referência feminina. Nos últimos anos, uma moda semelhante pode ser encontrada no Marais, a área homossexual de Paris que aprecia roupas militares: calças e acessórios de combate, camisetas reveladoras e suéteres justos sem mangas, etc. Essa “moda homossexual”, uma vez reformulada pelos estilistas, fez bastante sucesso entre uma ampla gama de compradores heterossexuais, mas mais importante é como mudou a imagem do homossexual, que deixou de ser vista como a de um terceiro sexo para passar a ser associado ao “homem puro”.

A identidade feminina é definitivamente mais sólida do que a identidade masculina e, embora alguns livros bastante superficiais tenham tentado afirmar o contrário, uma abordagem sociológica das roupas deixa isso bastante claro. De fato, as imagens da moda são, muitas vezes, imagens tradicionais das mulheres. Elas vêm dos antigos mitos e são readaptadas às condições da nossa modernidade ou pós-modernidade. Elas definem uma identidade feminina pouco alterada pelas mudanças sociais. São sempre imagens idealizadas ou depreciativas da mulher, provenientes de épocas muito diferentes.

Começamos pelos anos 60. Com exceção das calças, que permitem às mulheres assumirem os papéis sociais antes reservados aos homens, sem, como vimos, ter a identidade feminina questionada, a principal peça de roupa dos anos 60 é a minissaia. E não há dúvida de que a minissaia oferece duas imagens diferentes da mulher: uma imagem de pureza e inocência e uma imagem de sexualidade. Na verdade, a minissaia é, em primeiro lugar, a transposição das roupas infantis para as mulheres adultas, transferindo para elas as características da infância: pureza, inocência e até mesmo virgindade. Mas essa visão angelical não dura muito tempo. À medida que a minissaia brinca com o esquema do velado-desvelado, segundo alguns psicanalistas, o cerne do desejo masculino, a mulher que a usa torna-se sexualmente atraente e logo uma sedutora, aquela que domina os homens por meio da sexualidade. Como peça de roupa exterior, a minissaia realmente mudou. As primeiras minissaias vistas na coleção de André Courrèges eram, na verdade, minivestidos (não tão minúsculos, aliás) usados com meias ou botas pequenas semelhantes a meias, assemelhavam-se ao estilo *baby-doll*, enquanto, mais tarde, as minissaias ficaram mais curtas e justas ao corpo, muito mais sugestivas, e uma vez emancipadas das roupas infantis, tornaram-se as peças de uma mulher autônoma e liberada, segura de si e muito consciente de seu *sex appeal*.

A moda dos anos 70 também propõe essas duas imagens da mulher, não em sucessão, mas sim em justaposição. No início dos anos 70, a saia mais longa volta à moda e, com ela, talvez não a imagem de uma mulher assexuada ou virginal, mas pelo menos a imagem de uma mulher mais “respeitável”. Simultaneamente, poderia ser também uma imagem provocante, quando a saia longa é aberta na altura das coxas — ou mesmo até a cintura, como em um vestido de noite de Yves Saint Laurent em 1970. O mesmo se aplica ao estilo étnico do início dos anos 70, iniciado por Kenzo, que logo apareceu em público. Ao propor uma imagem muito natural e sincera da mulher, os ponchos indianos, as jaquetas afegãs, as blusas romenas e, mais tarde, as saias e blusas “retrô”, também sugeria a imagem de uma mulher sedutora, pois todas essas roupas eram sinônimo de uma liberdade total, tanto no vestuário quanto no corpo. Yves Saint Laurent, pensando nos anos 70, disse em 1986: «As mulheres, nessa época, tinham um apelo muito especial (...) Elas nunca tinham sido tão atraentes, nem nos filmes, nem nas fotografias. Porque pareciam livres e felizes. Talvez porque estivessem à espera de coisas maravilhosas e tivessem brilho nos olhos. Tudo isso as fazia bater os saltos altos nas calçadas e, com alegria, redescobrir a seda, as cores, o prazer de se vestir, o prazer da sedução. Não se importavam com a moda. Nem eu».

A moda dos anos 80 criou outra imagem da mulher, uma mulher que é a encarnação da sexualidade e que está bastante consciente do quanto é atraente para os homens. Essa imagem esteve em desenvolvimento desde o final dos anos 70 nas coleções russas e chinesas de Yves Saint Laurent, nas quais são representadas como deusas cruéis, mulheres fatais ou garotas do harém, trazendo para as ruas novamente meias e saltos altos. Já Thierry Mugler, inspirando-se em histórias em quadrinhos, ficção científica e filmes de Hollywood dos anos 40 e 50, também desempenhou um papel importante na construção dessa nova imagem. Sua moda retrata uma mulher dominante e perigosa, e que expressa alguns anseios masculinos em relação à posição ainda mais visível que passam a desfrutar na vida social e econômica. Se o terno com saia, que combina a sedução feminina com a funcionalidade masculina, é um tanto ambíguo, Thierry Mugler o intensificou. Ele propõe, com seus terninhos, mais particularmente seus «*tailleurs trotteurs*», muito estruturados, com ombros largos acolchoados e saias estreitas, a imagem de uma mulher que é ao mesmo tempo muito atraente e muito segura de si. Como observou um comentarista: «*Spacegirl* ou *rodeogirl*, *kolkogirl* ou *Vampirella*, *Blue Angel*, a *Lady Mugler* é sempre uma espécie de *Grádiva* que lê Freud, histórias em quadrinhos e *Ligações Perigosas*».

Essas imagens de *femme fatale* ainda estarão presentes na moda do início dos anos 90, como nas coleções de Alaïa e Versace e até mesmo em algumas criações de Christian Lacroix. Nesta última década, no entanto, a identidade feminina tornou-se mais evasiva; não há imagens femininas muito dominantes. A *Vogue*, pelo menos na edição francesa, renunciou a qualquer tipo de quintessência e apenas enumera as diferentes opções: (em relação às saias, por exemplo) mini, longa, masculina-feminina, couro, grande, colorida, preta, etc. É um forte indício de que não existe uma imagem feminina dominante com a qual as mulheres se possam identificar. Na melhor das hipóteses, alguns papéis femininos tradicionais ou novos, e as identidades que deles derivam, são colocados lado a lado, como na edição de setembro de 1998. Neste volume, é possível encontrar a tradicional «*femme-maitresse* (mulher como amante)», muito sexy, vestida de couro, saia curta e salto alto, à qual se opõem duas mulhe-

res muito menos sensuais, quase assexuadas: a « *maîtresse-femme* (mulher como mestra)», que é “triunfante no mundo dos homens graças à sua mente e inteligência” e que usa roupas como “um vestido-casaco em gabardine, mas duplo com chiffon”, ou «*la femme égale de l’homme* (a mulher igual ao homem)», que hesita entre terno com saia e terno com calça, entre a sedução com renda e seda ou os negócios com camisa clássica.

As imagens da moda são essenciais na expressão das identidades femininas e masculinas, mas também na construção, definição e redefinição dessas identidades. Mas essa não é sua única função. Elas também nos dão uma boa ideia da relação com a sexualidade em um determinado período histórico e, conseqüentemente, podem ajudar a compreender esse período. Podemos ler nas roupas nossas aspirações, bem como nossos medos relacionados à sexualidade. As roupas expressam, diz Jean-Paul Gaultier, e ele está certo ao dizer isso, «a importância da sexualidade em nossa vida». A história da moda é, portanto, a história de nossa relação com a sexualidade.

Mesmo que, como salientei no meu livro sobre sedução, a sexualidade e a sedução estructurem dois mundos distintos, regidos por leis diferentes, é verdade que a experiência sexual está ligada à capacidade de seduzir. E, no nosso desejo de seduzir, não há dúvida de que as roupas desempenham um papel muito importante, pois parecem ser um veículo para a sedução. Conseqüentemente, as roupas são um meio muito fiável para saber como cada um vê e vive a sua sexualidade.

«A palavra sedução está a substituir a palavra elegância. É uma forma de viver, mais do que uma forma de se vestir», afirmou Yves Saint Laurent no final dos anos 60. Esta mudança de uma elegância codificada, com as suas regras e restrições sociais, para uma sedução mais livre, que obedece apenas às leis misteriosas do desejo, é bastante significativa. Como afirma a jornalista de moda britânica Catherine Storr, essa mudança antecipou a liberação das mulheres no que diz respeito ao vestuário e, conseqüentemente, ajudou-as a ter uma sexualidade mais livre. De fato, a moda dos anos 60 e também a dos anos 70 determinaram um modo de vida e, inicialmente, uma forma mais livre e espontânea de viver a sexualidade. A moda dessas duas décadas multiplicou, principalmente para as mulheres, as possibilidades de escolha entre diferentes tipos de roupas, e isso não é apenas uma afirmação de liberdade, mas simbolicamente de abertura a todas as experiências. Acima de tudo, elas são o passo final de uma mudança muito importante que havia começado há cinquenta anos.

Durante o século XIX, o corpo feminino era escondido sob várias camadas de vestidos, mas a partir dos anos 20 começou uma mudança importante que revelava cada vez mais a nudez e as formas naturais do corpo, de modo que a atratividade feminina deixou de estar ligada à modéstia. Não há dúvida de que essa mudança se acelerou nos anos 60. Algumas invenções muito importantes, como a minissaia e as roupas transparentes, por um lado, e os jeans, por outro, foram uma grande revolução. Essa revolução nas roupas significa também uma revolução na ética. É indiscutível que um corpo que se expôs após ter sido escondido, desenvolve uma nova relação com a sexualidade, uma relação com uma sexualidade que agora é vista como uma afirmação da vida. Essas invenções se revelaram escandalosas para algumas pessoas, enquanto para outras foram vistas como verdadeiros símbolos de revolta: por exemplo, as blusas transparentes de Yves Saint Laurent causaram furor nos Estados

Unidos, enquanto alguns estilistas enfatizaram e aprofundaram o lado erótico da minissaia ou do jeans. Essas posições opostas mostram claramente que a revolução nas roupas foi também uma revolução na ética.

Essa liberação sexual volta a ser vista na moda dos anos 70, com algumas diferenças. A nudez e as roupas justas ao corpo continuam importantes na moda, mas alguns outros elementos pertencentes ao passado voltam a aparecer. Assim, no final dos anos 70, enquanto roupas transparentes e justas estão em todas as mulheres, os saltos altos, por exemplo, podem ser vistos novamente. Eles não tinham desaparecido completamente, mas pertenciam a um mundo especial – o mundo da prostituição. De qualquer forma, usar saltos altos muda a maneira como uma mulher anda e sua aparência geral. Muitos dos movimentos naturais do corpo são amplificados e o *sex appeal* da pessoa, conseqüentemente, é potencializado. De um modo geral, ao alongar a silhueta, os saltos também conferem alguma elegância ao corpo. Para muitas pessoas, homens ou mulheres, os saltos altos são um símbolo de feminilidade e, ao conferirem polidez às mulheres, são também o sinal de uma sexualidade refinada que oscila entre a dominação e a submissão. Ao adicionar esse elemento tradicional de sedução e alguns outros à nudez, considerada naturalmente atraente, a moda dos anos 80 ainda sugere uma sexualidade livre, mas com um toque de perversidade, na qual o sadismo e o masoquismo, vistas como as transgressões definitivas, aparecem em fotografias como as de Helmut Newton.

A moda, já a partir dos anos 90, expressa uma relação bastante diferente com a sexualidade. Algumas “perversões sexuais” ainda são carregadas por ela, mas a tendência geral não tem nada a ver com liberdade sexual. Na verdade, a moda dos anos 90 é a melhor expressão de um novo imaginário social totalmente repensado pela epidemia da AIDS, e a atmosfera geral é anti-sedução e anti-sexualidade.

Essa evolução pode ser observada, em primeiro lugar, no campo econômico, uma vez que, o desejo de seduzir é também um desejo de consumir. Ele leva à compra de itens que podem ser uma ferramenta de sedução, em particular roupas que podem aumentar a atratividade ou esconder alguma desvantagem. No mundo ocidental, durante as últimas décadas, as indústrias da moda passaram por dificuldades financeiras. Na França, por exemplo, houve um declínio de 8% nas despesas com roupas, e isso significa que não queremos mais seduzir. A própria moda dessas décadas mostra que não se quer consumir. Se a essência da moda é nunca durar, para ser sempre nova, a moda dos anos 90 e 2000 foi uma não-moda: tanto uma recusa em seduzir quanto em consumir, sendo o grunge um bom exemplo; o grunge que esconde o corpo, usa roupas velhas e resiste à própria ideia de elegância e sedução.

Algumas roupas de designers contemporâneos ilustram muito bem essa tendência. As criações de Vivienne Westwood poderiam ser ótimos exemplos, mas aqui prefiro destacar outras, como os vestidos-casaco pretos de Rei Kawakubo, que escondem totalmente o corpo, e o estilo inspirado nos monges, que encontramos tanto nas roupas dos designers japoneses quanto nas dos europeus. O passo definitivo é, sem dúvida, a tentativa do estilista belga Martin Margiela de desconstruir a moda, expondo toda a estrutura interna de suas criações. Tal tentativa significa uma desconstrução do que as roupas simbolizam: sedução e sexualidade.

Referências

AMIGORENA, Horacio, MONNEYRON, Frédéric (Eds.). **Le Masculin. Fictions, identité, dissémination**. Paris: L'Harmattan, 1998.

HEINICH, Nathalie. **Etats de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale**. Paris: Gallimard, 1996.

KIDWELL, Claudia Brush. Conclusion. In: KIDWELL, Claudia Brush; STEELE, Valerie (Eds.). **Men and Women: Dressing the Part**. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1989.

MONNEYRON, Frédéric. **Séduire. L'Imaginaire de la séduction de Don Giovanni à Mick Jagger**. Paris: PUF, 1997.

VERSACE, Gianni. **Men without Ties**, Nova York: Abbeville Press, 1997.

Revisão: Maria Lucia Bueno. Doutora em Ciências Sociais. Contato: marialucia.bueno@gmail.com.

[tradução]

...inimici...
...a...
...a...
...a...

Judith Butler: Moda e Performatividade

*Judith Butler: Fashion and Performativity*¹

Elizabeth Wissinger²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6873-5933>

Tradução:

Natalia Rosa Epaminondas³

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3922-4074>

Jamilie Santos de Souza⁴

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6560-2886>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.1987>

Introdução

Algo radical aconteceu aos estudos da moda na década de 1990: enquanto as rupturas pós-modernas e pós-estruturais devastavam muitos campos acadêmicos, os estudos da moda experimentaram um novo tipo de energia. O feminismo, que anteriormente rejeitava a moda como um conceito patriarcal, começou a olhar para ela com novos olhos, em meio aos

¹ Texto originalmente publicado no livro *Thinking Through Fashion: A guide to Key Theorists*, em 2016, pela editora I. B. Tauris & Co. Ltd, organizado por Agnès Rocamora e Anneke Smelik, reimpresso em 2019 pela editora Bloomsbury Visual Arts, uma marca da Bloomsbury Publishing Plc. Todos os direitos reservados, não podendo ser republicado ou reutilizado sem a permissão da Bloomsbury Publishing, assim como não pode ser utilizado para alimentar nenhum sistema de IA.

² Professora doutora de Sociologia e Estudos Liberais na Universidade da Cidade de Nova York e na BMCC.

³ Doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF. Mestra em Design pela UAM, Pós-Graduada em Moda e Criação pela FASM. Bacharela em Design de Moda pelo Centro Universitário SENAC. Pesquisadora vinculada ao Grupo de Pesquisa em História e Cultura de Moda (UFJF) e ao Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL) da UFMG. Co-coordena o Grupo de Estudos Às Aversas: Moda, Gênero, Sexualidades e Decolonialidades. É Diretora Administrativa do Arquivo Lésbico Brasileiro (ALB). Email: nrosae@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2019465439222188>.

⁴ Mestra em Psicologia Social pela PUC-SP, graduada em Moda pela FASM, graduanda em Antropologia pela UNB. Pesquisadora vinculada ao Núcleo Inanna de Pesquisa (NIP) da PUC-SP. Integra a Rede Brasileira de Estudos em Bissexualidade e Monodissidências (REBIM) e co-coordena o Grupo de Estudos Às Aversas: Moda, Gênero, Sexualidades e Decolonialidades. E-mail: jamiliesouzaj@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8896894224686349>.

estrondos das ideias feministas de terceira onda⁵ que deram origem à cultura *riot grrrrl* e a uma reapropriação dos prazeres do batom e da lingerie, reformuladas como práticas femininas a serem utilizadas de acordo com o desejo de quem as usa. À medida que o HIV/AIDS forçou uma cultura anteriormente enrustida a lutar pela vida e, ao fazê-lo, aumentou o conhecimento geral sobre a cultura gay, as pessoas trans também se tornaram mais visíveis. Essa nova consciência atingiu as celebridades, desde as elegantes evocações da androginia lúdica de David Bowie, Grace Jones e Michael Jackson, até o delineador de Boy George e a experimentação de gênero de Madonna. Conforme a ascensão da biotecnologia rompia divisões antes sacrossantas entre os vivos e os inanimados, elevando o ciborgue como um novo ideal cultural, o trabalho de Judith Butler emergiu em meio a todos os tipos de binários em desintegração.

A história de androginia e experimentação de gênero da moda, assim como o seu questionamento contínuo das fronteiras existentes na busca do novo, serviram bem ao movimento nascente dos estudos *queer*, nos quais o trabalho de Butler tornou-se central. Ao propor mais do que apenas as categorias “masculino” e “feminino” para descrever a experiência humana, os estudos *queer* aventuraram-se em um novo tipo de análise acadêmica da sexualidade, visando desafiar a ordem heteronormativa, criticando formas de poder que marginalizaram tudo menos as práticas heterossexuais. A análise feminista de Judith Butler sobre gênero encaixou-se bem nestas preocupações e conferiu um novo estatuto ao estudo do estilo, colocando, como o fez, questões profundamente filosóficas sobre o corpo e como este é estilizado para existir dentro de estruturas predominantes de cultura e poder, sendo a moda uma delas.

Ao mudar o foco do papel das roupas na criação ou no monitoramento de identidades, para o papel das roupas na construção do próprio corpo, o seu trabalho questionou radicalmente a ideia de subjetividade, interpelando todos os aspectos de como as identidades são formadas, estabilizadas e naturalizadas pelas práticas sociais. Ao questionar a existência de apenas dois sexos, masculino/feminino, Butler levou a sua análise a desafiar a divisão entre o material e o psíquico, teorizando sobre como o corpo em si não é algo que ocorre naturalmente, mas é de fato feito por meio de interações restringidas pelas estruturas de poder existentes. Como tal, Butler trouxe a moda para a conversa sobre corpos, como uma forma de discurso em que o corpo vestido é um enunciado que reflete as relações de poder existentes.

Ao estabelecer esse tipo de base conceitual, Butler abriu novos campos de possibilidades nos estudos de moda. Enquanto análises anteriores se concentraram no vestuário e em suas implicações sociais, como o trabalho seminal de Valerie Steele sobre fetiche, bolsa e espalho (1997, 2003; Steele e Borelli, 2000), ou *The Culture of Fashion* de Christopher Breward (1995), uma pesquisa de 600 anos sobre os significados culturais e sociais da moda, Butler deu aos estudos da moda um novo caminho, questionando as próprias categorias de gênero e de significado psicológico que a moda supostamente representava. Em vez de se concentrar na moda masculina ou feminina como tipos determinados, o trabalho de Butler revelou quão tênues podem ser estas distinções e tornou possível olhar para as roupas como lances no jogo de mudança das forças sociais, generificadas, *queer* ou de outras formas.

⁵ Refere-se à terceira onda do feminismo estadunidense (N. T.).

Os estudiosos da cultura *queer* adotaram rapidamente essa fluidez. O uso da palavra “*queer*” ligada diretamente à “moda” ou “estilo” em títulos de livros de estudos de moda, no entanto, tem sido menos comum, já que os autores têm preferido associar seu trabalho a gênero, sexo, subculturas gays e lésbicas específicas ou a momentos históricos da vida gay e lésbica (com títulos como *Don We Now our Gay Apparel* (2000), de Shaun Cole, ou *Lesbians, Levis, and Lipstick: The Meaning of Beauty in Our Lives* (1999), de Joanie Erickson e Jeanine Cogan). A recente publicação de dois volumes, *Queer Style* (2013) de Adam Geczy e Vicki Karaminas, e *A Queer History of Fashion* (2013), editado por Valerie Steele, evidenciam um novo fronte das ideias de Butler no campo dos estudos de moda. Embora sempre no pano de fundo das abordagens dos estudos culturais à moda, estes novos trabalhos neste campo irão, sem dúvida, consolidar o lugar da autora no cânone dos estudos de moda. Às vezes criticada por seu estilo de escrita inescrutável, a maior contribuição de Butler foi, na verdade, seu trabalho teórico pesado. Ao escrever profundamente através de conceitos filosóficos difíceis, ela⁶ reuniu linhas de pensamento de Freud, Althusser, Lacan, De Beauvoir e Foucault de maneiras inovadoras, lançando uma nova luz sobre as implicações das análises para a compreensão do gênero, do corpo e do poder.

Performatividade: Performance ou prescrição de gênero?

Judith Butler é talvez mais conhecida pela sua noção de performatividade, mas é um termo muitas vezes mal interpretado. Confundindo o conceito de performance com performatividade, os leitores casuais assumem que a noção de gênero de Butler como uma “repetição estilizada de atos” (2003 [1990], p. 242) se refere a escolhas conscientes que fazemos sobre gestos, roupas e estilo. Ao mesmo tempo que proporciona um conjunto chave de ideias para pensar sobre o papel da moda na produção e estilização de corpos generificados, a noção de “performatividade de gênero” de Butler descreve muito mais do que apenas o ato de vestir um vestido ou atar uma gravata.

Butler usou o conceito de “performatividade” para analisar as origens ontológicas do próprio gênero, não apenas o que o gênero significa, mas o que o gênero *é*⁷. Para Butler, “o gênero é sempre um feito” (2003 [1990], p. 56); com isso ela quer dizer que corpos generificados não existem *de facto* fora das práticas que os trazem para a existência. Parafraseando uma das fontes de inspiração mais famosas de Butler, Simone De Beauvoir, não se nasce mulher ou homem, mas sim *torna-se* uma mulher ou um homem, por exemplo, quando somos sexuados pela proclamação do médico: “É um menino” ou “É uma menina!”. Mesmo que alguns corpos não sejam claramente nenhum dos dois, raramente, ou nunca, ouvimos o médico dizer: “Não tenho certeza do que é, mas vamos lidar com isso de qualquer maneira!”. Ademais, Butler (2003 [1990]) argumenta que linguagem e discurso entram em jogo na própria sexagem dos corpos, colocando a “naturalidade” dos atributos sexuados em

⁶ Butler é uma pessoa não-binária que utiliza os pronomes *they/them* e *she/her* (elu/ile e ela). Neste texto, escolhemos utilizar o pronome ela, de acordo com sua última publicação brasileira, *Quem tem medo do gênero?*, de 2024 (N. T.).

⁷ ‘Ontológico’, ou relacionado com ontologia, o ramo da metafísica que estuda o ser ou a existência.

questão. Baseando-se na noção de discurso de Foucault (ver Tynan, 2016), isto é, representações da realidade culturalmente construídas e governadas por regras que dão significado, Butler argumenta que “o gênero não é um substantivo” (2003 [1990], p. 56). Não existe por si só, mas apenas nas expressões de gênero que visam dar-lhe coerência. O gênero torna-se algo apenas nas práticas de generificação que iteram e reiteram o corpo, que repetidamente o levam, o fazem ou o pronunciam, à existência.

Para Butler, então, o corpo não é uma anatomia pré-dada sobre a qual temos ideias, mas sim o resultado de uma tensão entre o psíquico e o físico no qual um esquema imaginário, um quadro que ajuda a organizar e interpretar informações do mundo que nos rodeia, é colocado sobre o material para torná-lo disponível para a nossa psique. Em outras palavras, os corpos são ininteligíveis sem o esquema imaginário que os torna disponíveis para nós. Este esquema imaginário está imbuído de ideias e imagens culturais, aprendidas através da interação e socializadas em nós mediante punição e disciplina.

Uma vez que só está disponível a partir de tal esquema, o corpo fica irremediavelmente preso à linguagem, à significação e ao domínio cultural. Mesmo as descrições científicas do corpo ocorrem por meio de uma circulação e validação de esquemas imaginários, que fundamentam os sistemas de conhecimento e as suas evidências aceitáveis. Por trás de qualquer esquema do tipo, argumenta Butler, residem as proibições que instituem o gênero e que permitem que a linguagem tenha significado (2003 [1990]). Nesta perspectiva, o corpo é uma forma de aparência cujos limites lhe são conferidos por projeções psíquicas numa série de repetidas iterações. Porém, como o corpo existe apenas nestas repetições, ele não é fixo em forma ou significado, e há intervalos temporais entre elas, nos quais os momentos da estrutura que lhe dão significado são instanciados.

Butler argumenta que essas lacunas temporais deixam o corpo aberto à ressignificação, uma repetição diferente, uma vez que a anatomia do corpo sempre excede os termos atribuídos a ela. O corpo está sempre se movendo para além, através ou em torno dos esquemas de discurso, significado ou produção nos quais é colocado, ou dentro dos quais interage. O alcance do corpo no domínio virtual que o rodeia pode ser pensado em termos de excesso. É nesse momento de fuga que a variabilidade pode ser encontrada. Como ela explica: “A ordem de ser de um dado gênero produz fracassos necessários, uma variedade de configurações incoerentes que, em sua multiplicidade, excedem e desafiam a ordem pela qual foram geradas.” (2003 [1990], p. 250). Para Butler, esse excesso é a fonte da repetição compulsiva de atos sobre e no corpo, uma compulsão para aproximar o máximo possível o que vivenciamos como corpo das projeções idealizadas sobre ele. Assim, cada vez que o corpo é delimitado, ele é sedimentado com uma história de normas (entre as quais as normas da morfologia sexuada são as mais importantes).

Estas normas também incluem os ditames da moda e falar, de certa forma, da dificuldade de definir ou manter um corpo que esteja “na moda”, especialmente no que diz respeito ao dinamismo deste termo. As ideias de Butler falam desse dinamismo, pois ela argumenta que a sedimentação da história das normas não é inflexível; há sempre a possibilidade de que o mundo e os corpos nele contidos mudem num instante, caso uma ação impossível possa adentrar sorrateiramente em um dos intervalos temporais entre as instanciações da estrutura. Contingenciado por forças dinâmicas, o corpo não é nem psíquico nem material, mas uma mistura de ambos, existindo *como* a tensão entre a mente e a matéria.

Neste sentido, o seu trabalho elaborou a ideia de que o gênero é performativo, estabelecido através de repetidas iterações ou instâncias, e esta repetição deixa aberto algum espaço para variação nas categorias obrigatórias de masculino ou feminino. Parte dessa abertura decorre do fato de que não existe realmente um “lá”. Por um lado, “o gênero é a estilização repetida do corpo”, mas esta estilização se dá como uma “série de atos” que ocorrem “no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.” (2003 [1990], p. 69), o que é tudo menos natural, pois é apenas a repetição da iteração que faz com que se pareça assim. Para Butler, o cerne da diferença entre performance e performatividade reside no fato de que “a performance pressupõe um sujeito, mas a performatividade contesta a própria noção de sujeito” (Butler *et al.*, 1994, p. 33) e, portanto, nenhuma rearticulação que ocorre é uma escolha consciente. Desta forma, podemos entender as iterações da moda como a construção do corpo dentro de regimes de valor que enquadram a sua inteligibilidade, dando importância aos corpos mediante a vários códigos culturais, policiando as fronteiras de gênero no processo. As instâncias corporais repetem-se, com uma diferença, em cada ciclo da moda, oferecendo possibilidades de deslizamentos para fora das normas aceitas, uma visão que fala da noção de um corpo dependente de forças sociais para a sua existência.

Performatividade e *drag*

Separar a performatividade da performance é crucial para compreender o argumento de Butler de que não podemos simplesmente fazer qualquer performance de gênero que nos agrade, como se estivéssemos vestindo ou tirando um vestido novo ou um terno feito sob medida. Embora alguns pareçam ter perdido esse ponto em seus escritos, Butler teve o cuidado de se atentar à natureza compulsória desse processo, explicando que o ingresso às práticas repetitivas que compõem o “terreno da significação não é uma escolha” (2003 [1990], p. 255), mas sim a “citação forçada de uma norma” (2019 [1993], p. 384). A possibilidade de variação existe no fato de que o “meninar”⁸ de uma “menina”, por exemplo, exige a “feminilidade interpretada corporalmente e que nunca é completamente semelhante à norma” (2019 [1993], p. 384). Não importa quantos franzidos e babados você coloque nela, uma garota ainda é uma iteração, uma sombra de forças sociais que procuram definir e amarrar a essência da feminilidade, mas que nunca conseguem, pois a coerência do que faz de uma menina uma *menina* é imaginária.

De tal modo, o conjunto de pressupostos ontológicos em ação na “vida corporificada dos indivíduos” pode ser “aberta à rearticulação” (2022 [2004], p. 360). Esta abertura levou a algumas confusões sobre as ideias de Butler. Interpretações errôneas de sua discussão sobre performances de gênero em relação a *drag*, ou *cross-dressing* (dois termos que ela usa alternadamente), desenvolvidas em seu trabalho de 1990 *Problemas de gênero*, ocasionaram as tentativas subsequentes de Butler de matizá-los ao longo da década seguinte. Após a sua

⁸ Butler usa o termo *girling* (N. T.).

declaração de 1990, “ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – bem como a sua contingência” (2003 [1990], p. 237), os leitores casuais de Butler tiveram dificuldade em resistir à tentação de tomar a natureza performativa da *drag* pelo seu valor aparente, elevando-a a uma ação capaz de subverter a ordem de gênero existente, ao estilizar o corpo de formas supostamente políticas. Em 1993, entretanto, Butler teve o cuidado de indicar que:

Embora muitos leitores tenham compreendido que *Problemas de Gênero* expõe um debate sobre a proliferação das performances drag como forma de subverter as normas de gênero dominantes, quero ressaltar que não há necessariamente uma relação entre travestismo e subversão e que o ato do travestismo bem pode ser usado a serviço de ambos: da desnaturalização e da reidealização de normas hiperbólicas e heterossexuais de gênero (2019 [1993], p. 215).

Desde então, Butler vêm apontando que não pretendia construir a *drag* como um “modelo para a resistência ou para a intervenção política” (2022 [2004], p. 357). Em vez disso, devido à natureza “não escolhida” das “categorias sociais”, a *drag* não é “subversiva das normas de gênero”, na medida em que aponta “considerações implícitas da ontologia, as quais determinam quais tipos de corpos e sexualidades serão considerados reais e verdadeiras, e quais não irão” (2022 [2004], p. 360). Dito de outra maneira, a *drag*, ao copiar signos e símbolos das normas dominantes, pode, dependendo do seu uso estilizado, reforçar a ideia de que existe uma forma “correta” e “real” de ser masculino ou feminino. É importante notar, no entanto, como isso revela pressupostos implícitos da ordem do ser, pressupostos que, uma vez revelados, podem ser questionados.

A redução do conceito de performatividade de gênero ao *cross-dressing* perde um aspecto crucial da contribuição única de Butler para os estudos da moda. A prática de *cross-dressing*, reconcebida como um ato discursivo, com uma intenção explicitamente política ou não, ressalta a fabricação da identidade de gênero, ao revelar a paródia por trás das categorias essencialistas de “masculino” e “feminino”. Como observou a acadêmica de gênero Rosemary Hennessy:

Para Butler, *drag* não é apenas uma questão de vestimenta ou *cross-dressing*. É uma prática discursiva que revela a fabricação da identidade através de repetições paródicas do sistema de gênero heterossexual. Como uma paródia, a *drag* desmente o mito de um eu estável, códigos culturais ou sistemas de significado preexistentes (Hennessy, 1994 –95, p. 28).

Assim, em vez de celebrar a *drag* ou o *cross-dressing* como uma forma de escapar da matriz heterossexual, procurar uma compreensão mais profunda da performatividade exige explorar o papel que a moda desempenha na produção do corpo sexuado. Isto ocorre mediante um processo de rejeições que cria “corpos que importam” (Butler, 2019 [1993]).

A moda está entre os regimes que dão inteligibilidade aos corpos, ou seja, possibilita que sejam conhecidos. Assim, parcialmente graças à moda, os corpos tornam-se parte da realidade, formando identidades e subjetividades ao longo do caminho. Os binários da

moda que ditam o que é tendência ou não, o que está na moda ou não, organizam os corpos ao longo de eixos que favorecem ou negam certos tipos de corpos e, ao fazê-lo, definem o que um corpo é na cultura contemporânea. Embora as interpretações mais simples da performatividade apontem apenas para a ideia de que o corpo é usado para performar o gênero à medida que fazemos escolhas sobre o que vestir, as ideias de Butler questionam de fato a ideia do corpo sexuado como algo que existe fora das próprias práticas do vestir.

Implicações de Butler para os estudos de moda

Embora a psicologia seja um dos regimes de inteligibilidade mais comuns usados para delimitar o corpo, para Butler ela é um paradigma limitado, na melhor das hipóteses. Na década de 1930, J.C. Flügel produziu o que hoje se tornou um texto canônico nos estudos de moda, *A psicologia das roupas*, uma análise psicanalítica das motivações e os significados dos nossos usos das roupas. A decodificação do significado da própria vestimenta tem sido um tema comum nos estudos de moda desde então, da desconstrução do significado social das bainhas até a desmontagem analítica dos impulsos conflitantes entre adorno e ascetismo. Para Butler, a ligação entre o vestuário e a psicanálise era, entretanto, problemática, especialmente se tratando da perversão sexual refletida nas formas de vestir, como o fetiche. Em uma entrevista à antropóloga Gayle Rubin, ela explicou:

Para mim, o poder de esclarecimento da psicanálise parecia muito [...] limitado no que se referia à variação sexual.[...] Por exemplo, considerar algo como o fetichismo e dizer que tem a ver com castração e carência [...]. Quando penso sobre o fetichismo quero saber sobre muitas outras coisas. Não vejo como se possa falar de fetichismo, ou sadomasoquismo, sem pensar sobre a produção de borracha, nas técnicas e acessórios usados para o manejo de cavalos, no brilho dos calçados militares, na história das meias de seda, no caráter frio e oficial dos instrumentos médicos ou no fascínio das motocicletas e a liberdade enganosa de sair da cidade para pegar a estrada. A propósito, como podemos pensar sobre o fetichismo sem considerar o impacto das cidades, de certas ruas e parques, de zonas de prostituição e “diversão barata”, ou da sedução das prateleiras das lojas de departamentos, com suas pilhas de mercadorias desejáveis e glamourosas [...]? Para mim, o fetichismo suscita toda uma série de questões relacionadas à mudança na produção de objetos, às especificidades históricas e sociais de controle e etiqueta social, ou intrusões no corpo e hierarquias milimetricamente graduadas. Se se reduz toda essa informação social complexa à castração e ao complexo de Édipo ou a saber ou não saber o que se devia saber, acho que se perde algo importante (Rubin, 2016 [1994], p. 179-180).

Esse “algo importante” permeia as tentativas de Butler de situar as práticas corporais nos ambientes sociais e históricos específicos nos quais elas emergem. Deste ângulo, categorias como “vestuário gay”, “lesbian chic” ou o significado das roupas em si exigem nuances, para se conseguir uma análise mais detalhada das complexas formações sociais em que são forjadas. A história da produção de vestuário, as qualidades dos materiais, as redes

que governam a sua disponibilidade, tudo deve fazer parte da análise. Além disso, Butler questiona consistentemente os entendimentos básicos da sexualidade, seja expressa através das roupas ou de outra forma, sublinhados pelas teorias de Freud (ver Miller, 2016). O desejo e a atração, tantas vezes entremeados na análise da moda, exigem um questionamento radical. Butler questiona particularmente as noções relativamente nítidas de Freud sobre o complexo de Édipo e os objetivos e objetos relacionados com o fetichismo, por exemplo, que se tornaram, por assim dizer, os “maiores sucessos” de Freud, defendendo, em vez disso, uma proliferação de categorias para a compreensão das complexidades da sexualidade.⁹

Na mesma linha, o trabalho de Butler tem implicações para outro ator de grande importância no cânone da moda, Roland Barthes (ver Jobling, 2016), cujo trabalho postulou que o vestuário é uma linguagem com uma gramática que ele cuidadosamente expôs na mãe de todos os estudos de moda, *O sistema da moda*. Usando a análise semiótica, o estudo de como o significado é produzido e colocado em circulação, ele argumentou que a moda é uma estrutura linguística e que o vestuário é a sua expressão. Segundo esta lógica estruturalista, tudo pode estar na moda; a capacidade de “estar na moda” não é determinada pelo que aquilo é, mas sim pelo seu lugar no sistema da moda. Uma vez estabelecida uma série de sinais, eles conferem significado de forma consistente, mesmo que os objetos que servem como veículos para o sinal possam mudar. Assim, enquanto vários objetos giram para dentro e para fora da posição “na moda” (bolsas baguetes Fendi, lancheiras de couro de Jil Sander, *nail art*), a posição “na moda” permanece constante dentro da lógica do sistema.

Embora ela não critique Barthes diretamente em sua obra principal, para Butler a linguagem é uma faca de dois gumes e muito mais fluida e difícil de mapear do que os primeiros trabalhos de Barthes sugeriram. Butler apela à insistência na “disjunção entre enunciado e significado”, o que ela chama de “condição de possibilidade” para “o performativo” (Shulman, 2011, p. 230). Na perspectiva dela, a vulnerabilidade linguística tem dois significados. Embora nos tornemos agentes ativos em nossas vidas (sujeitos) por meio do poder constitutivo da linguagem, ao mesmo tempo, não somos totalmente contidos por esse poder. Como a significação é imperfeita, há sempre uma chance de ressignificação, especialmente quando a linguagem é prejudicial. Reapropriar-se de palavras como “puta”, “preto” e “*queer*”, por exemplo, desarma seu poder pejorativo, devolvendo algum tipo de sentido de autodefinição a grupos anteriormente marcados negativamente por estes termos. Embora o poder da moda para ditar estilos possa parecer absoluto, é na verdade na própria natureza dos deslizamentos entre o *high* e o *low fashion*, a rua e a alta-costura, que encontramos espaço para o dinamismo da moda. No que diz respeito ao gênero, como observou a crítica cultural Alison Bancroft:

⁹ É fascinante notar que, apesar das suas críticas minuciosas às análises de Freud, Butler era também uma grande admiradora do seu trabalho, como evidenciado nesta observação posterior na mesma entrevista: “À certa altura, voltei e li um pouco da sexologia inicial e percebi que os comentários de Freud sobre as aberrações sexuais eram uma intervenção brilhante, mas limitada, numa literatura preexistente que era muito densa, rica e interessante. Seu brilhantismo e fama, e o papel da explicação psicanalítica com a psiquiatria, deram aos seus comentários sobre a variação sexual uma espécie de status canônico (1994, p. 80).

a moda ignora a própria ideia de homem e mulher desde o início, e coloca os homens no lugar das mulheres, as mulheres no lugar dos homens, e trans torna-se o padrão, a norma, em vez de uma estranheza ou uma degradação. Este desrespeito pelas categorias habituais de homem e mulher é uma prova, em primeiro lugar, de que os binários de gênero são irrelevantes na moda e, de um modo mais geral, de que a identidade de gênero não está, de forma alguma, localizada no corpo anatômico. Para qualquer pessoa familiarizada com o desenvolvimento da Teoria *Queer* nos últimos vinte anos, este segundo ponto não é nenhuma surpresa (Bancroft, 2013, np).

A moda pode ser uma linguagem à qual somos vulneráveis, mas na perspectiva de Butler, também podemos ser fortalecidos por ela, uma visão que é explicada no próximo exemplo.

Revelando o corpo natural como já vestido: de Beauvoir, Butler e grandes traseiros

Em uma brincadeira sobre uma foto de De Beauvoir nua, tirada por um amante, presumivelmente sem o seu conhecimento, o traseiro nu de De Beauvoir fornece ao filósofo Kyoo Lee um meio para analisar a opinião de Butler sobre o pensamento de De Beauvoir sobre o ato de generificar o corpo, conforme elaborado em *O Segundo Sexo* (Lee, 2013). Lee sugere que Butler encontrou, na “trágicomédia psicopolítica da [...] vitimização glamourizada”, evidências de que esta “opressão, apesar da aparência e do peso da inevitabilidade, é essencialmente contingente” (Butler, 1986, p. 41, *apud* Lee, 2013, p. 189). Dentro dos ritmos da moda, podemos ver como uma “contingência obrigatória juntamente com a vicissitude ritualizada é codificada num imperativo de peso” (2013, p. 189). Isso quer dizer que nunca se pode *ser* na moda, já que ela está sempre se tornando outra coisa, assim como nunca se pode chegar a ser uma mulher, pois se está sempre se tornando uma no processo de fazer generificado. Como Lee observou incisivamente, se a biologia de uma mulher é supostamente o seu destino, “ela já é uma mulher antes ou depois de “escolher” tornar-se uma, e ainda assim ela só pode ser propriamente uma mulher escolhendo tornar-se uma” (2013, p. 189). Nos termos de Butler:

“escolher” um gênero neste contexto não é investir-se sobre o gênero a partir de um local desencarnado, mas sim reinterpretar a história cultural que o corpo já carrega. O corpo se torna uma escolha, um modo de agir e reagir às normas de gênero recebidas que surgem como tantos distintos estilos da carne (Butler 1986, p. 48).

O corpo já veste sempre uma história cultural, porque o mundo cultural é incorporado “incessante e ativamente”, num processo tão contínuo e descomplicado, “que parece um fato natural” (Butler, 1986, p. 49). Lee vê no corpo nu de De Beauvoir uma intensificação da complexidade da sua sociabilidade de gênero, uma “complexidade quase indumentária da identidade de gênero”, na qual “as nádegas nuas “revelam o corpo natural como já vestido”, quase instantaneamente e irreversivelmente codificados” (Lee, 2013, p. 190). Assim, mesmo na nudez, a moda desempenha um papel como uma das “estruturas compulsórias

criadas pelas várias forças que políam a aparência social do gênero” (Butler, 2003 [1990], p. 69), uma vez que os seus códigos fazem parte dos muitos em jogo que estilizam os corpos.

Pensar através da moda via Butler borra a linha entre a roupa e o corpo, uma ideia que se tornou crítica nos estudos de moda hoje. Apesar deste impacto no estudo da moda, aspectos específicos do vestuário em si parecem ser interesses menores nas obras mais influentes de Butler. Sua análise do documentário *Paris is burning*, que trata da cultura *ballroom* e constitui um segmento significativo de seu livro *Corpos que importam*, abordava a moda de maneira um tanto atravessada, sem discutir estilos específicos de vestimenta como tais. De forma similar, ao discutir as ramificações performativas de pronunciar um casal como “homem e mulher”, ela prestou parca atenção ao traje dos envolvidos (2019 [1993], p. 209 e seguintes). Na mesma linha, embora o farfalhar do cetim e o tilintar das pérolas sejam quase audíveis no texto de De Beauvoir, a discussão de Butler sobre a ideia de De Beauvoir de “tornar-se” uma mulher em *Problemas de gênero* deixa os detalhes da transformação para a imaginação do leitor (2003 [1990]). Apesar de deixar a vestimenta em si em segundo plano, ao nos mostrar como o corpo nu já está vestido, o trabalho de Butler abriu caminho para que o vestuário passasse a fazer parte do estudo da construção e corporeidade da identidade. Todavia, sua contribuição vai muito além da política de identidade. Embora o seu trabalho tenda a permanecer centrado nos processos que informam a generificação dos corpos humanos, ele levanta questões sobre os processos de constituição dos corpos em geral, tanto humanos como não-humanos.

A teoria de Butler em ação

Porque estudar a performatividade do corpo inclui estudar o lugar onde o interior e o exterior se encontram, na dobra onde o corpo/pele se torna experiência corporal, e o corpo vivido incorpora a mente, o trabalho de Butler é extremamente útil para questionar o que um corpo é e o que ele faz. O simbólico e o material não estão apenas entrelaçados, eles são um e o mesmo, emergindo apenas como um ou o outro de acordo com forças sociais e históricas. Butler provavelmente negaria, por exemplo, que exista qualquer estrutura simbólica separada da moda que explique a moda em sua totalidade e em todos os lugares; em vez disso, ela argumentaria que o que quer que seja isso que chamamos de moda é definido em relações de poder dinâmicas moldadas por contingências materiais e sociais.

Amarrar Butler tão intimamente às ideias de restrições materiais pode parecer estranho para alguns. De acordo com muitas leituras do seu trabalho, ela esteve entre os principais elaboradores da “virada linguística”, uma noção nascida do pós-modernismo que afirma que a realidade existe apenas no discurso, ecoando a famosa declaração do filósofo francês Jacques Derrida de que “não há nada fora do texto” (Derrida, 1973 [1967], p. 199; ver também Gill, 2016). A partir de algumas passagens dos escritos de Butler, parece que o discurso é tudo o que existe, a matéria só se torna real na forma de enunciados e a cultura é tudo o que importa (trocadilho intencional)¹⁰. Deste ponto de vista, a moda é um discurso que confere realidade aos corpos.

¹⁰ No original, a autora faz um trocadilho entre “matter”, matéria, e “matters”, importa (N. T.).

Releituras recentes do seu trabalho por parte de novas feministas materialistas, no entanto, deram nuances a esta posição. Como salientou a acadêmica de gênero Iris van der Tuin, este é um debate contínuo, no qual algumas feministas “simplesmente negam” o materialismo de Butler, enquanto outras afirmam que “o paradoxo que [...] forma a caracterização precisa da obra de Butler – não estamos fora da linguagem, e ainda assim também não somos determinados por ela – é o melhor ponto de partida para um novo materialismo” (Van der Tuin, 2011, p. 273). No trabalho de Butler, em conjunto com outras pensadoras feministas, como Karen Barad (2017 [2003]), Rosi Braidotti (2002, 2011), Elizabeth Grosz (2000 [1994]), Donna Haraway (1991), a materialidade corporal está claramente em jogo¹¹. Como observou Elizabeth Grosz sobre este grupo de pensadoras, elas não eram construcionistas sociais nem igualitárias. Para elas, o corpo não era uma *tabula rasa* escrita pela cultura, mas sim um corpo vivido que sempre foi sexuado/genericado. Como tal, este grupo “compartilha da adesão à idéia da diferença fundamental, irreduzível, entre os sexos” (Grosz, 2000 [1994], p. 76)¹² na qual o corpo é tanto sujeito quanto objeto, uma fonte de agência dentro de processos de marcação ou inscrição cultural.

Essa perspectiva permite analisar o corpo nos estudos da moda de novas maneiras. Como argumentou a teórica feminista Ilya Parkins, olhar para a agência dentro de um sistema totalizante como o da moda exige pensar na moda “tanto ao nível das negociações individuais da moda [...] quanto da indústria da moda enquanto um local de consumo de massa, tornando possível uma discussão nuançada sobre agência” (Parkins, 2008, p. 510). Como destacou Parkins, esta leitura da moda como um encontro íntimo, bem como uma manipulação de massa foi possível em parte pela teoria da performatividade de Butler, que teve um “impacto maciço” nos conceitos feministas de agência, permitindo, como o fez, compreender a agência separada da intenção consciente (510). Neste sentido, a moda é o que Butler chamaria de uma “matriz de inteligibilidade” (2003 [1990]), na qual o corpo é tanto aquilo que é inteligível como aquilo que escapa à inteligibilidade, dentro do que Braidotti poderia descrever como tensões entre a estrutura dinâmica do corpo e os “processos de devir” (Braidotti, 2011, p. 17). A materialidade dinâmica do corpo excede as repetições compulsivas pelas quais o corpo é sedimentado. Esse excesso leva a um forte policiamento do corpo, num esforço para alinhá-lo ao limiar de inteligibilidade dado pela cultura.

Essa percepção foi crucial para minha própria pesquisa sobre a profissão de modelo de moda. Nas práticas cotidianas de modelos, encontrei exemplos desse “forte policiamento” em termos de controle e modulação dos corpos, personalidades e suas aparências em geral (Wissinger, 2009). Os agentes de modelos, por exemplo, transformaram as suas meninas em modelos ditando as suas roupas e seus penteados, suas condições de vida, seus planejamentos de viagens, seus horários e as suas atividades sociais¹³. Eles diziam a suas modelos para mentirem sobre sua idade para se adequarem aos ideais femininos de

¹¹ Veja também as entrevistas com Karen Barad e Rosi Braidotti em *New Materialism: Interviews and Cartographies*, por Rick Dolphijn e Iris van der Tuin (eds.) (2012).

¹² Aqui, Grosz refere-se ao trabalho de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak, Jane Gallop, Moira Gatens, Vicki Kirby, Naomi Schor e Monique Wittig, entre outros.

¹³ Na indústria da moda, chamar uma modelo de “mulher” é um insulto, implicando que ela é velha demais para o trabalho.

docilidade e juventude. Da mesma forma, muitas modelos foram encorajadas a usar saltos altos nos *castings*, para incorporar a expressão feminina e a submeter-se a medições coercivas e a uma gestão pessoal rigorosa para monitorizar a dieta, o peso e o tamanho do corpo (Wissinger, 2013, e no prelo). A intensa vigilância implica uma ameaça constante à integridade do corpo. O corpo da moda é feito e refeito em atos repetitivos que nunca o asseguram, em parte devido à inconstância da moda, e em parte por conta da tendência do corpo de exceder os limites das normas nas quais vive, nunca estando sob controle absoluto.

Conclusão

Em suma, quero argumentar que as ideias de Judith Butler fornecem um ponto de vista criticamente informado a partir do qual se pode analisar questões centrais e contínuas que envolvem o corpo, o vestuário e o poder. Ao *queerizar* noções sobre a sexualidade por meio da desestabilização radical das categorias naturalizadas de masculino e feminino, ela abriu caminho para uma avaliação crítica do fascínio da moda, identificando forças subversivas que não são formalmente reconhecidas, mas são integrantes dos processos da moda. Questionar a naturalidade do corpo também revelou que o corpo está sempre vestido, mesmo na nudez. Esse borramento das delimitações ajudou a trazer o corpo de volta à análise das roupas. Como tal, a postura teórica de Butler facilitou o exame da moda tanto como sistema quanto como encontro íntimo num corpo vivido. Mostrando-nos como o corpo é instanciado cada vez que é iterado no discurso da moda, o trabalho de Butler tornou-se fundamental para qualquer explicação da moda que procure ir além da mera superficialidade.

Referências

BANCROFT, A. How Fashion Is Queer. In: **The Quouch**, 14 mar. 2013. Disponível em: <https://thequouch.wordpress.com/2013/03/14/how-fashion-is-queer/>. Acesso em: 30 jul. 2025.

BARAD, Karen. Performatividade Pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Revista Vazantes**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 07–34, 2017 [2003]. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20451>. Acesso em: 30 jul. 2025.

BARTHES, R. **O sistema da moda**. WMF Martins Fontes - POD, 2009 [1963].

BRAIDOTTI, R. **Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming**. Oxford : Polity Press, 2002.

BRAIDOTTI, R. **Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory**. Nova York: Columbia University Press, 2011.

BREWARD, C. **The Culture of Fashion**. Manchester: Manchester University Press, 1995.

BUTLER, J. **Quem tem medo do gênero?**. São Paulo: Boitempo, 2024.

BUTLER, J. **Corpos que Importam**: Os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 edições, 2019 [1993].

BUTLER, J. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022 [2004].

BUTLER, J.; OSBORNE, P.; SEGAL, L. Gender as Performance: An Interview with Judith Butler. In: **Radical Philosophy**, n. 67, p. 32–39, 1994. Disponível em: <https://www.radicalphilosophy.com/interview/judith-butler>. Acesso em: 30 jul. 2025.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 [1990].

BUTLER, J. Sex and Gender in Simone de De Beauvoir’s Second Sex. In: **Yale French Studies**, n. 72, p. 35–49, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2930225>. Acesso em: 30 jul. 2025.

COLE, S. **Don We Now Our Gay Apparel**. Londres: Bloomsbury, 2000.

DE BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo - vol. 2**: A experiência vivida. 2ª Ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

DE BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo - vol. 1**: Fatos e Mitos. 4ª Ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Editora Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1973 [1967].

DOLPHIJN, R.; VAN DER TUIN, I. **New Materialism**: Interviews and Cartographies. Open Humanities Press, 2012.

ERICKSON, J.; COGAN, J. **Lesbians, Levis, and Lipstick**: The Meaning of Beauty in Our Lives. Nova York: Routledge Press, 1999.

FLÜGEL, J.C. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966 [1930].

GECZY, A.; KARAMINAS, V. (2013). **Queer Style**. Londres: Bloomsbury, 2013.

GILL, Alisson. Jacques Derrida: Fashion under Erasure. In: Rocamora; Smelik (ed.). **Thinking Through Fashion**: A Guide To Key Theorists. Londres: I.B. Tauris, 2016.

GROSZ, E. Corpos reconfigurados. In: **Cadernos Pagu**, v. 14, p.45-86, 2000 [1994]. Disponível em: [https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/2000\(14\)/Grosz.pdf](https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/2000(14)/Grosz.pdf). Acesso em: 30 jul. 2025.

HARAWAY, D. **Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature**. Londres: Free Association Books, 1991.

HENNESSY, R. Queer Visibility in Commodity Culture. *In: Cultural Critique*, v. 29, p. 31–76, 1994–95. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1354421>. Acesso em: 30 jul. 2025.

JOBLING, Paul. Roland Barthes: Semiology and the Rethorical Codes of Fashion. *In: Rocamora; Smelik (ed.). Thinking Through Fashion: A Guide To Key Theorists*. Londres: I.B. Tauris, 2016.

LEE, K. Should my Bum Look Bigger in This? Re-dressing the De Beauvoirean Femme. *In: PAULICELLI, E; WISSINGER, E (ed.). WSQ: Fashion*, v. 41, n. 1–2, p. 184–93, 2013. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/90/article/510265>. Acesso em: 30 jul. 2025.

MILLER, Janice. Sigmund Freud: More Than a Fetish: Fashion and Pscyoanalysis. *In: Rocamora; Smelik (ed.). Thinking Through Fashion: A Guide To Key Theorists*. Londres: I.B. Tauris, 2016.

PARKINS , I. Building a Feminist Theory of Fashion. *In: Australian Feminist Studies*, v. 23 n. 58, p. 501–15, jan. 2008. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08164640802446565>. Acesso em: 30 jul. 2025.

RUBIN, G. Tráfico sexual – entrevista. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 21, p. 157–209, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644617>. Acesso em: 30 jul. 2025.

SHULMAN, G. On Vulnerability as Judith Butler’s Language of Politics: From Excitable Speech to Precarious Life. *In: WSQ*, v. 39 n.1–2, p. 227–35, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41290295>. Acesso em: 30 jul. 2025.

STEELE , V. **Fetiché**: Moda, sexo e poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

STEELE, V. **A Queer History of Fashion**: From the Closet to the Catwalk. New Haven, CT : Yale University Press, 2013.

STEELE, V. **The Corset**: A Cultural History. New Haven, CT : Yale University Press, 2003.

STEELE, V.; BORELLI, L. **Handbags**: A Lexicon of Style. New York : Rizzoli, 2000.

TYNAN, Jane. Michel Foucault: Fashioning the Body Politic. *In: Rocamora; Smelik (ed.). Thinking Through Fashion: A Guide To Key Theorists*. Londres: I.B. Tauris, 2016.

VAN DER TUIN , I. New Feminist Materialisms: Review Essay. *In Women’s Studies International Forum* , vol. 34 n. 4, p. 271–77, jun-ago. 2011. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0277539511000549>. Acesso em: 30 jul. 2025.

WISSINGER, E. Modeling Consumption: Fashion Modeling Work in Contemporary Society In: **Journal of Consumer Culture**, v. 9, n. 2, p. 273–96, jul. 2009. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1469540509104377>. Acesso em: 30 jul. 2025.

WISSINGER, E. Fashion Modeling, Blink Technologies and New Imaging Regimes. In: Bartlett; Cole; Rocamora (ed.). **Fashion Media: Past and Present**. Londres: Bloomsbury, 2013.

WISSINGER, E. #NoFilter: Models, Glamour Labor, and the Age of the Blink. In: DAVIS; JURGENSON (ed.). Theorizing the Web 2014 [Special Issue]. **Interface**, v. 1, n. 1, p. 1-20, ago. 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/48853992.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2025.

[galeria]

em todo luz é mensural
das o um Rio da Noite
sem ter por os espais



1. Sem Título, 2018

Nanquim, guache e acrílico sobre papel, 70 x 100 cm

Col. do artista

Foto Edson Kumakasa



2. Série Enciclopédia Britânica, 2025

Técnica mista, 3,3 x 44 x 28 cm

Col do artista

foto arquivo do artista



3. Série Enciclopédia Britânica, 2025

Técnica mista, 3,3 x 22 x 28 cm

Col do artista

foto arquivo do artista

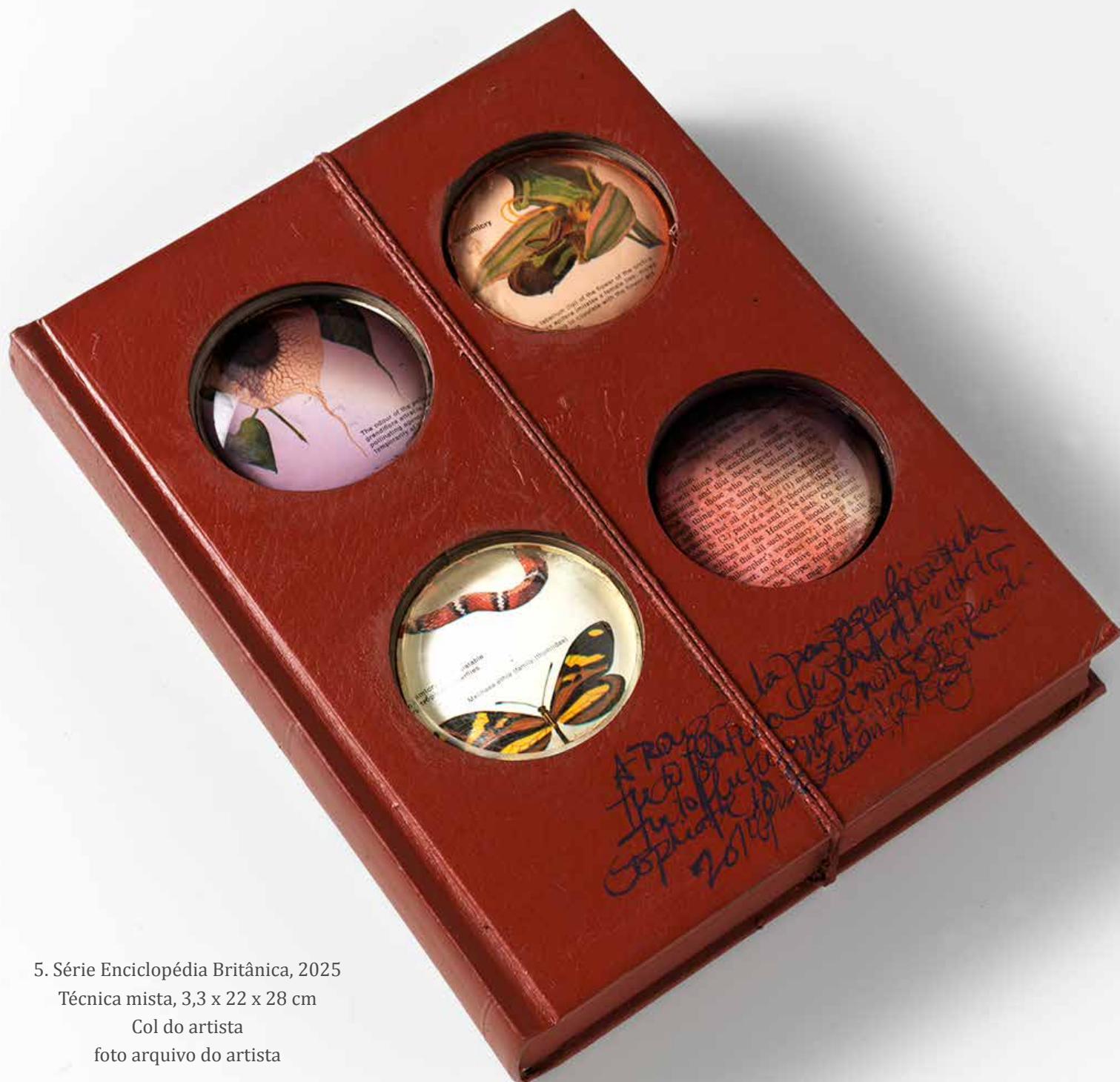


4. Série Enciclopédia Britânica, 2025

Técnica mista, 3,3 x 44 x 28 cm

Col do artista

foto arquivo do artista



5. Série Enciclopédia Britânica, 2025
Técnica mista, 3,3 x 22 x 28 cm
Col do artista
foto arquivo do artista



6.Série Enciclopédia Britânica, 2025

Técnica mista, 3,3 x 22 x 28 cm

Col do artista

foto arquivo do artista



7. Série Enciclopédia Britânica, 2025
Técnica mista, 3,3 x 22 x 28 cm
Col do artista
foto arquivo do artista



8. Série Enciclopédia Britânica, 2025

Técnica mista, 3,3 x 44 x 28 cm

Col do artista

foto arquivo do artista



9. Noturnos ou Nervuras da água, 2010

Nanquim , folhas de prata, papel canson, livro fechado: 47 x 32 cm

Col. do artista

Fotos arquivo do artista

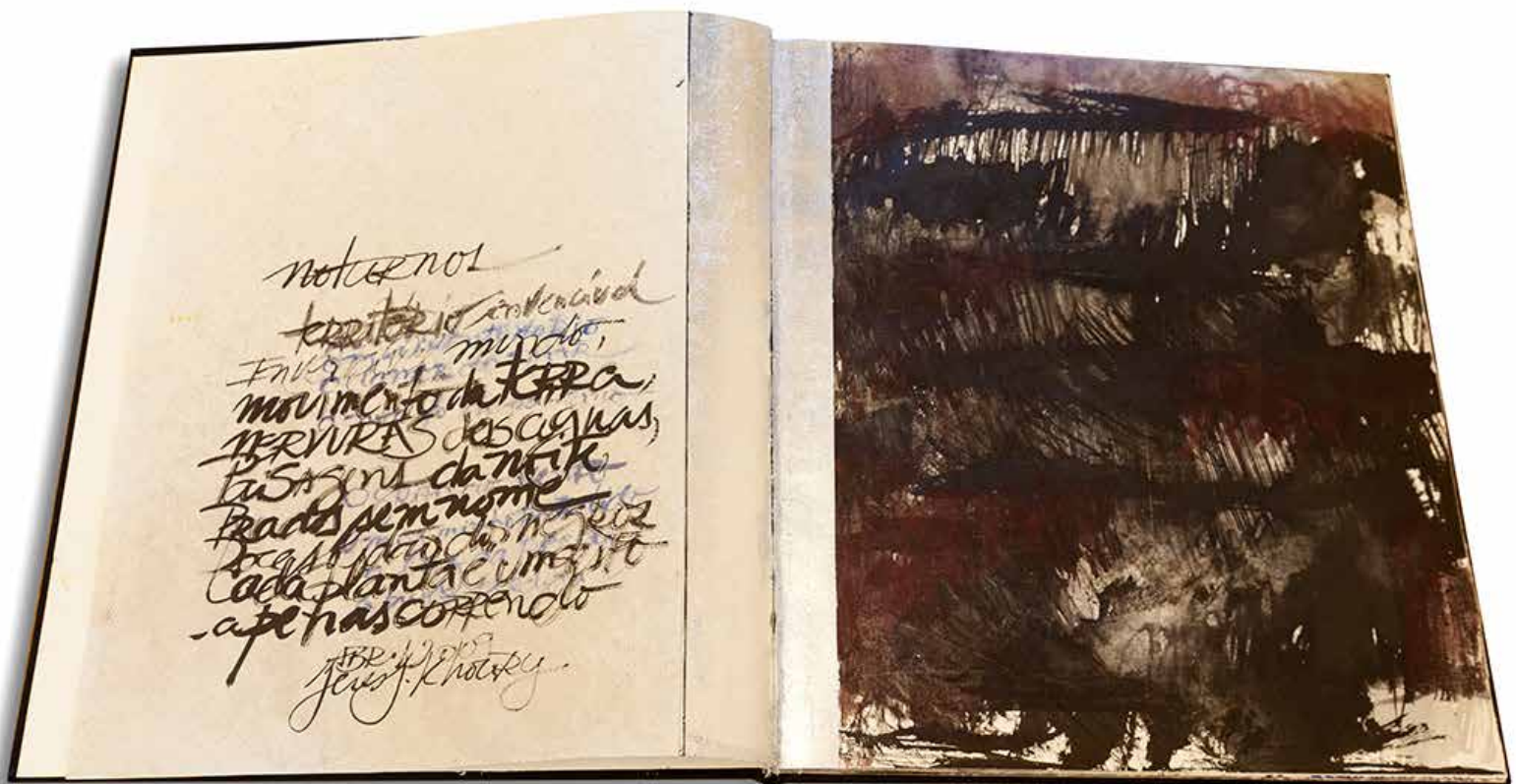
10. As águas, 2010

Nanquim, folhas de prata, papel canson, livro fechado: 47 x 32 cm

Col. do artista

Fotos arquivo do artista





11. Noturnos , 2010

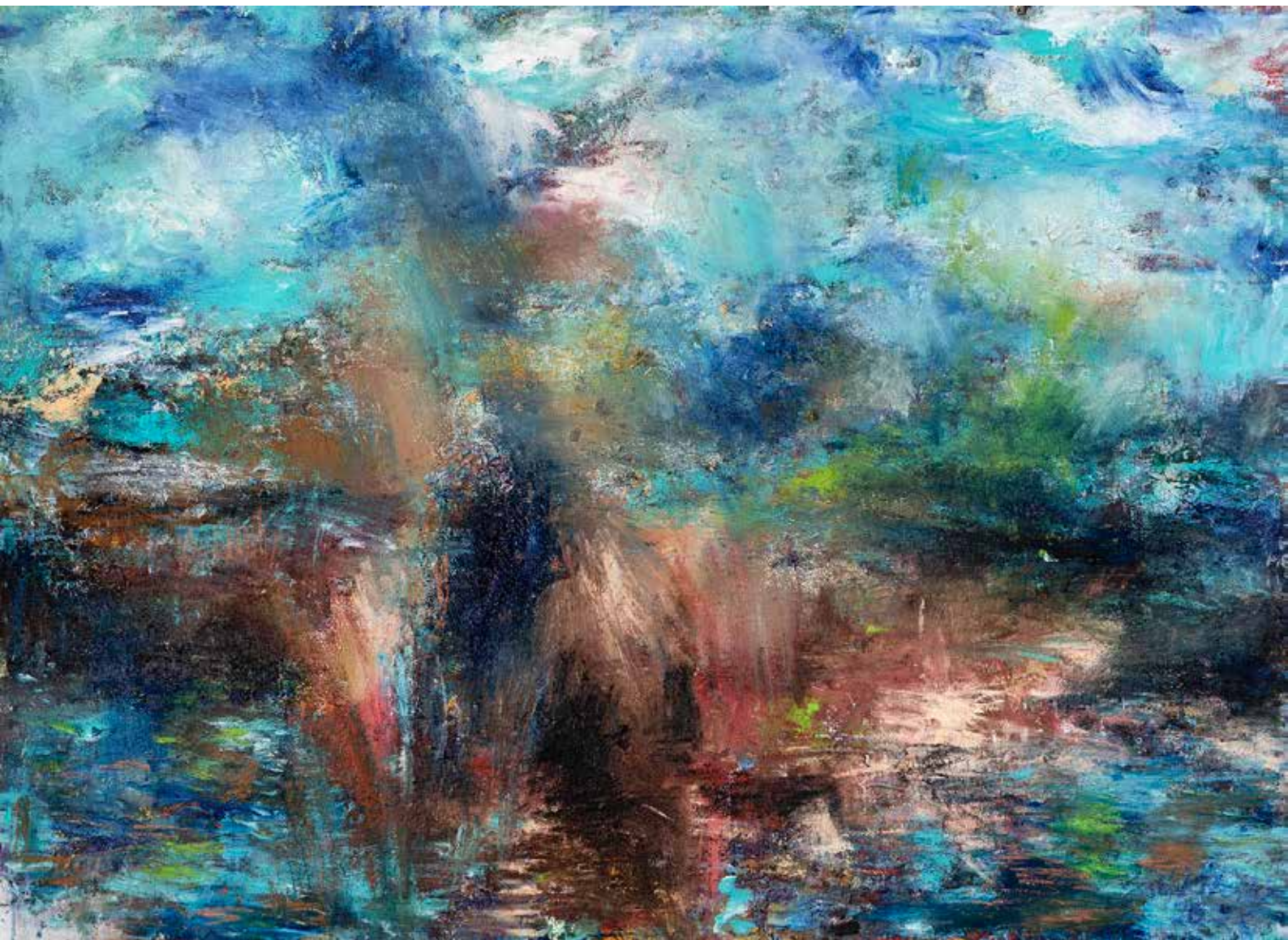
Nanquim sobre papel, 47 x 32 cm

Col. do artista

Foto arquivo do artista



12. Noturnos , 2010
Nanquim sobre papel, 47 x 32 cm
Col. do artista
Foto arquivo do artista



13. Sem Título, 2017
Acrílico sobre tela, 100 x 50 cm
Col. do artista
Foto Edson Kumakasa



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA