Memórias, narrativas e identidades

Javer Wilson Volpini
[Organizador]



MODA|ARTE|CULTURA

CONEXÕES E PERSPECTIVAS

VOL. III

EDITORA UFJF

JAVER WILSON VOLPINI
[ORGANIZADOR]

MODA | ARTE | CULTURA
CONEXÕES E PERSPECTIVAS

VOL. III
MEMÓRIAS, NARRATIVAS E IDENTIDADES

EDITORA UFJF

Juiz de Fora
2026

© 2026 Editora UFJF

Licença Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 Deed. Você pode compartilhar o material, respeitando os termos a seguir: conceda o devido crédito, inclua um link para a licença e sinalize quaisquer alterações realizadas; é proibido o uso do material para fins comerciais; caso remixe, transforme ou crie a partir do material original, fica vedada a distribuição da versão modificada.

Reitora
Girlene Alves da Silva

Vice-reitor
Telmo Mota Ronzani

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa
Priscila de Faria Pinto

Pró-reitora Adjunta de Pós-graduação e Pesquisa
Isabel Cristina Gonçalves leite

Diretor da Editora UFJF
Ricardo Bezerra Cavalcante

Coordenador do Selo Artes
Sérgio Puccini

Projeto gráfico e editoração
Maria Clara Pizzotti

Revisão de texto
Charlie Milo Bergo

Arte de capas
Tainá Marques Baldez

Catalogação de Publicação na Fonte. Sistema de Bibliotecas (SisBi) - UFJF

Memórias, narrativas e identidades [recurso eletrônico] /
Javer Wilson Volpini [Organizador] – Dados eletrônicos (1 arquivo: 19,3mb). – Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2026. – (Moda, Arte, Cultura: conexões e perspectivas)

v.3

ISBN: 978-65-85363-15-0

1. Moda. 2. Memória. 3. Cultura. 4. Identidade. 5. Representação cultural. I. Volpini, Javer Wilson. II. Título.

CDU: 391

Maria Regina de Souza Carvalho - CRB-MG-002965/0

Editora UFJF – Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa
Campus Universitário, bairro São Pedro – Juiz de Fora, MG, Brasil – CEP 36036-900
editora@ufjf.br / propp@ufjf.br

EDITORA ASSOCIADA À ABEU
abeu.org.br

Conselho Editorial
Selo Artes

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Marcato
Universidade Federal de Juiz de Fora

Maria Claudia Bonadio
Universidade Federal de Juiz de Fora

Ricardo De Cristofaro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Theresa Medeiros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Glaucia Kruse Villas Bôas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Isobel Whitelleg
Universidade de Leicester

Maria de Fátima Morethy Couto
Universidade Estadual de Campinas

Maria do Carmo Teixeira Rainho
Arquivo Nacional

Mário Videira
Universidade de São Paulo

Oliver Fahle
Ruhr-Universität Bochum

Orlando Maneschy
Universidade Federal do Pará

Paula Guerra
Universidade do Porto

Patrícia Moran
Universidade de São Paulo

Regina Melim
Universidade do Estado de Santa Catarina

Tunico Amâncio
Universidade Federal Fluminense

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial do Selo Artes, Cultura e Linguagens, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

AGRADECIMENTOS

Com o crescimento desta coletânea, agora em seu terceiro volume, sentimos a necessidade de reforçar nossos agradecimentos. Há pessoas e instituições que nos acompanham desde o primeiro volume, mas há também novos parceiros que chegaram neste momento para contribuir com a construção e o enriquecimento deste projeto editorial.

Como de praxe, abrimos esta seção agradecendo primeiramente aos autores, egressos da Especialização em Moda, Arte e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pela acolhida a esta proposta e pelo compartilhamento de seus textos, os quais dão materialidade a esta publicação.

Agradecemos também aos professores do curso, pelo zelo e pela dedicação com que conduziram as pesquisas aqui apresentadas. De forma mais carinhosa, destacamos as professoras Renata Zago, Janaina Nunes e Lilyan Berlim, responsáveis pela apresentação de cada uma das partes estruturantes deste livro.

Aos colegas professores de áreas de atuação para além da Moda, vinculados a diferentes instituições de ensino do Brasil, que colaboraram como pareceristas externos, agradecemos pela valorosa contribuição na avaliação das pesquisas aqui presentes.

Às designers Tainá Baldez e Maria Clara Pizzotti, agradecemos pelo excelente trabalho gráfico desenvolvido, tanto na criação das artes das capas quanto no projeto gráfico e na diagramação, respectivamente.

Agradecemos, ainda, de forma muito especial, a Charlie Milo Bergo, pela revisão atenciosa de todos os textos que integram este volume.

Ao colaborador João Vitor de Souza Fonseca, parceiro da Especialização e de tantos de nossos projetos, agradecemos por estar conosco também na construção de mais este volume da coletânea.

E, por fim, ao professor Sérgio Puccini, coordenador do Selo Artes, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, agradecemos pela interlocução e pelo apoio a esta iniciativa. Estendemos nossos agradecimentos ao próprio Selo Artes, que, desde o primeiro volume desta série, vem acolhendo nossos projetos por meio de seus editais e possibilitando suas publicações pela Editora UFJF.

A todos, nossos mais sinceros agradecimentos!

SUMÁRIO

Apresentação:
A consolidação da pesquisa na pós-graduação lato sensu 8
Javer Wilson Volpini

Parte 1 – Moda, museus e exposições

Abertura:
Entre guardar, recolher e expor: moda, memória e regimes de visibilidade 12
Renata Zago

Acervos digitais: potencialidades para a pesquisa em moda e indumentária 16
Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Elogio aos trapos: a alegoria do Trapeiro em Vicenta Perrotta 38
Tulio Sousa Costa

Exposição *Transbordar*: o bordado, a arte e a história 64
Naiara Landim Rapôso

Quando a passarela vira galeria: o bordado como arte vestível 86
Aline Gonçalves de Lima

Parte 2 – Moda, revistas e cultura visual

Abertura:
Entre vestir, ver e significar: a comunicação de moda como mediação cultural 111
Janaina de Oliveira Nunes Ribeiro

As estratégias de remodelação das revistas impressas de moda na era pós-digital 115
Isabelle Caroline de Queiroz Pavani

Diálogos entre a fotografia de moda e a construção visual das identidades latinas: um breve estudo acerca das capas da *Vogue Latinoamérica* nas décadas de 1990 e 2020 142
Júlia dos Santos Medeiros

No Olimpo da moda: a invocação das musas 170
Marcelino Gomes dos Santos

Parte 3 – Corpos, cultura e identidade

Abertura:
Corpos que vestem e ressignificam memórias: modos de permanecer, transformar, curar e estar no mundo 208
Lilyan Berlim

O corpo-tela de mulheres afro-brasileiras na contemporaneidade: intersecções entre artes visuais e os modos de vestir 211
Elen da Silva Carvalho

A pele como ponto riscado: a estética afro-brasileira no espírito do tempo 234
Thais Oliveira Rios de Bairros

Ana Clara Watanabe: a influência da cultura nipo-brasileira na moda contemporânea 263
Anna Karla Ogoshi Vieira

Sobre os autores 282

A CONSOLIDAÇÃO DA PESQUISA NA PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU

Javer Wilson Volpini

É com grande satisfação que apresentamos ao público mais um volume da série *Moda | Arte | Cultura: conexões e perspectivas*, reafirmando a continuidade e a consolidação de um projeto acadêmico dedicado a fomentar a pesquisa e a reflexão crítica no campo da Moda e de suas interfaces. Mais do que uma sequência de publicações, a coletânea vem se constituindo como espaço de circulação de pesquisas, de aproximação entre diferentes áreas e de reconhecimento da Moda como importante campo de investigação acadêmica e como possibilidade de compreensão da cultura contemporânea.

No primeiro volume, *Hibridações, gênero e cultura afro-brasileira*, apresentamos a gênese deste projeto editorial, reforçando a importância da pesquisa acadêmica na pós-graduação lato sensu, de modo particular em nossa Especialização em Moda, Arte e Cultura. A proposta formativa do curso articula uma dupla vertente: de um lado, as conexões com o mercado de atuação profissional da Moda e de áreas correlatas; de outro, a abertura para a pesquisa e para a produção de conhecimento, tensionando e ampliando as possibilidades de diálogo com diferentes manifestações culturais.

No segundo volume, *Figurino, comunicação e mercado contemporâneo*, reforçamos o caráter intrinsecamente interdisciplinar da Moda e a importância desses atravessamentos para a constituição de um corpus de pesquisa capaz de ampliar as reflexões sobre o campo, suas diferentes áreas de atuação e os contextos com os quais estabelece relações. O volume evidenciou, assim, a diversidade de perspectivas a partir das quais a Moda pode ser investigada, considerando suas múltiplas linguagens.

Chegamos, agora, ao terceiro volume reconhecendo que a própria trajetória da série evidencia não apenas a consolidação de uma proposta editorial, mas também a importância e a maturidade que a pesquisa pode alcançar no âmbito da pós-graduação lato sensu. Ao longo desse percurso, a Moda deixa de aparecer apenas como objeto circunscrito a práticas profissionais ou a questões específicas e passa a ser compreendida, cada vez mais, como uma possibilidade privilegiada de leitura da cultura, articulando dimensões materiais, simbólicas, visuais, sociais e afetivas.

Intitulado *Memórias, narrativas e identidades*, o presente volume aprofunda esse percurso ao reunir pesquisas que situam a Moda como

campo de investigação e como possibilidade de leitura da cultura. As contribuições aqui reunidas evidenciam que roupas, imagens, práticas, narrativas e modos de vestir não se restringem à dimensão material ou estética, mas participam da constituição de memórias individuais e coletivas, da elaboração de narrativas e dos processos pelos quais sujeitos e grupos constroem, negociam e comunicam suas identidades. Investigar a Moda é, também, investigar aquilo que uma sociedade escolhe vestir, preservar, lembrar, representar e narrar sobre si mesma.

A curadoria dos textos buscou observar aproximações temáticas que refletissem as inquietações mais marcantes das pesquisas desenvolvidas e defendidas pelos discentes da Especialização na edição de 2025. Assim, foi possível organizar este volume em três partes, cada uma delas apresentada e articulada por docentes do curso, cujas pesquisas dialogam diretamente com as abordagens propostas. Mais do que uma divisão temática, essa organização procura evidenciar aproximações, recorrências e diferentes modos de investigar a Moda, permitindo aos trabalhos estabelecer entre si relações que ampliem suas possibilidades de leitura.

A primeira parte, "Moda, museus e exposições", é apresentada pela professora Renata Zago, que propõe uma reflexão sobre os diferentes modos pelos quais roupas, tecidos, bordados, acessórios e objetos relacionados ao vestir participam da construção de narrativas sobre o passado. Os trabalhos reunidos nessa parte aproximam-se das questões da memória e da visibilidade, problematizando os processos pelos quais objetos, práticas, técnicas e sujeitos adquirem novos sentidos ao serem recolhidos, catalogados, musealizados ou apresentados ao público.

Já a segunda parte, "Moda, revistas e cultura visual", apresentada pela professora Janaina Nunes de Oliveira Ribeiro, contextualiza historicamente as relações entre moda e comunicação a partir das publicações periódicas, evidenciando o papel das revistas na construção e circulação de imagens, discursos e representações sobre os corpos, os modos de vestir e os estilos de vida. Os trabalhos reunidos nessa parte se conectam por compreender a comunicação de moda como uma prática cultural capaz de produzir e disputar sentidos, bem como participar da construção de representações e constituir importantes lugares de memória e de elaboração de identidades.

Por fim, a terceira parte, dedicada às relações entre "Corpos, cultura e identidade", apresentada pela professora Lilyan Berlim, reúne pesquisas voltadas às culturas afro-brasileira e nipo-brasileira a partir do corpo vestido como território de memória, expressão e construção identitária. Esses trabalhos evidenciam a Moda e as práticas do vestir como formas

de preservação e ressignificação de valores, histórias e ancestralidades, compreendendo o corpo para além de sua dimensão física, como espaço de inscrição da cultura e agente na produção de narrativas sobre si e sobre os grupos aos quais pertence.

Ao aproximar objetos, imagens, corpos e diferentes manifestações culturais, o presente volume evidencia a amplitude dos caminhos pelos quais a Moda pode ser investigada e compreendida como fenômeno cultural. Em suas diferentes abordagens, os trabalhos desta curadoria revelam que vestir, preservar, expor, representar e narrar são também modos de produzir sentidos, elaborar memórias e construir identidades. É nesse movimento entre diferentes objetos, olhares e campos de conhecimento que esta coletânea materializa sua proposta, fortalecendo o compromisso com a pesquisa acadêmica e com a produção de conhecimento em Moda. Este terceiro volume, portanto, consolida uma trajetória que se amplia a cada edição e renova nosso desejo de dar continuidade a este projeto editorial, abrindo novas frentes de investigação e construindo outras conexões e perspectivas entre Moda, Arte e Cultura.

PARTE 1



Moda, museus e exposições

ABERTURA:

ENTRE GUARDAR, RECOLHER E EXPOR: MODA, MEMÓRIA E REGIMES DE VISIBILIDADE

Renata Zago

Roupas, tecidos, bordados, acessórios e objetos relacionados ao vestir ocupam lugares particulares na construção das narrativas sobre o passado. Guardam marcas de uso, técnicas de produção, escolhas estéticas, distinções sociais e modos de habitar o mundo; atravessam o cotidiano, o trabalho, as relações de gênero, as experiências individuais e coletivas. Quando ingressam em museus, coleções ou exposições, no entanto, passam também a integrar outros sistemas de classificação, interpretação e visibilidade. Entre o objeto usado e o objeto musealizado, entre o fragmento descartado e aquele recolhido, entre o fazer artesanal e aquilo que passa a ser reconhecido como arte, há uma série de operações que não são neutras. São escolhas capazes de definir o que guardar, como nomear, de que maneira mostrar e, por consequência, quais histórias poderão ser contadas.

É justamente nesse território que se situam os quatro textos reunidos na primeira parte deste volume. Sob o eixo "Moda, museus e exposições", os trabalhos apresentam diferentes possibilidades de compreender a moda e as práticas têxteis a partir das instituições, dos acervos, das mostras e dos deslocamentos entre campos tradicionalmente separados. Em comum, colocam em questão processos de legitimação e apagamento, propondo pensar de que maneira objetos, técnicas e sujeitos adquirem novos sentidos quando são recolhidos, catalogados, apresentados ou reposicionados.

O percurso inicia-se pelos museus e por aquilo que eles salvaguardam. Em "Acervos digitais: potencialidades para a pesquisa em moda e indumentária", Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos parte do acesso aos repositórios digitais das instituições vinculadas ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) para realizar um levantamento dos objetos relacionados à moda e à indumentária presentes nesses acervos. A amplitude dos resultados, com 6.764 itens identificados em 18 museus,

evidencia não apenas a presença expressiva desse patrimônio nas instituições brasileiras, mas sua diversidade e dispersão entre museus históricos, museus-casa e museus de arte.

O estudo traz à tona uma questão fundamental para esse eixo: guardar nem sempre significa tornar visível. As formas de classificação, os vocabulários empregados, as diferenças entre sistemas de catalogação, os processos ainda incompletos de digitalização e mesmo a ausência de imagens interferem diretamente na possibilidade de localizar e pesquisar determinadas peças. Um mesmo objeto pode ser classificado de diferentes maneiras e, dependendo das categorias mobilizadas pelo pesquisador, permanecer oculto no interior de uma base de dados. Ao mesmo tempo, quando localizados e colocados em relação, esses acervos abrem caminhos para investigações que atravessam cultura material, modos de vestir, trabalho, técnicas de produção, circulação, memória e relações de poder. Assim, o estudo de Vasconcelos coloca o museu tanto como lugar de preservação, quanto como espaço no qual as narrativas são também produzidas por meio dos modos de organizar e acessar aquilo que foi preservado.

Se o primeiro capítulo se detém sobre o que as instituições guardam, o texto seguinte dirige o olhar para o que uma sociedade abandona. Em "Elogio aos trapos: a alegoria do Trapeiro em Vicenta Perrotta", Tulio Sousa Costa constrói sua reflexão a partir da figura do Trapeiro, personagem que atravessa a modernidade recolhendo os restos da cidade. Fundamentado, entre outros autores, em Charles Baudelaire e Walter Benjamin, o autor compreende o Trapeiro como uma figura capaz de produzir sentidos por meio do fragmento, da ruína e daquilo que foi excluído dos circuitos de valor.

A aproximação dessa alegoria com a moda permite discutir uma relação ambígua com o descarte. Farrapos, formas aparentemente inacabadas e desgastes podem ser deslocados de sua associação com a precariedade e incorporados como linguagem estética, processo que revela tanto a capacidade da moda de transformar signos quanto as tensões implicadas nessa transformação. É a partir dessa problemática que o trabalho chega à produção de Vicenta Perrotta. Ao recolher resíduos da indústria têxtil e transformá-los em vestimentas e possibilidades de criação, a artista estabelece uma relação entre matéria, corpo e memória que ultrapassa a reutilização do material. Recolher, nesse caso, significa reorganizar. Os restos deixam de indicar somente aquilo que perdeu sua função para se tornarem matéria a partir da qual podem ser produzidas outras narrativas e modos de existência.

Essa discussão encontra uma significativa continuidade em "Exposição *Transbordar*: o bordado, a arte e a história", de Naiara Landim Rapôso. Se nos capítulos anteriores interessavam os processos de preservação, invisibilização, descarte e recolhimento, aqui é o próprio dispositivo expositivo que assume papel central na produção de novos sentidos. O estudo analisa *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, exposição realizada no SESC Pinheiros, entre 2020 e 2021, com curadoria de Ana Paula Cavalcante Simioni, tomando o conceito de artificação como uma das chaves para compreender os deslocamentos promovidos pela mostra.

Historicamente relacionado ao espaço doméstico, ao trabalho feminino e à categoria do artesanato, o bordado foi muitas vezes afastado das narrativas canônicas da história da arte. *Transbordar* opera justamente sobre essas fronteiras. Ao reunir produções têxteis no espaço institucional e atribuir centralidade a trabalhos de autoria conhecida, desconhecida e coletiva, a exposição permite problematizar as categorias de arte e artesanato, autoria e anonimato, além das hierarquias de gênero operantes na constituição desses lugares. A análise da *Colcha – cubos tridimensionais* e das *Arpilleras* chilenas demonstra ainda que o anonimato não possui um único significado: pode resultar de processos históricos de invisibilização, mas também funcionar como estratégia diante da repressão e da violência política. A exposição torna-se, dessa maneira, mais do que um espaço no qual objetos são apresentados. Atua como dispositivo de interpretação e legitimação, capaz de colocar novamente em circulação práticas e narrativas que permaneceram durante muito tempo às margens.

O bordado permanece como fio condutor no capítulo que encerra esta parte, mas atravessa uma nova fronteira. Em "Quando a passarela vira galeria: o bordado como arte vestível", Aline Gonçalves de Lima investiga as relações entre bordado, arte e moda, acompanhando os deslocamentos de uma prática historicamente associada ao feminino e ao artesanal até sua presença tanto na produção artística contemporânea quanto nas passarelas. Nesse percurso, trabalhos de artistas como Rosana Paulino, Leonilson e Arthur Bispo do Rosário são colocados em diálogo com experiências do campo da moda, entre elas as produções de Zuzu Angel, Ronaldo Fraga e Dior.

Interessa, sobretudo, perceber de que modo o fazer têxtil passa a operar como linguagem capaz de articular memória, identidade, gênero, subjetividade, cultura e crítica social. Ao mesmo tempo que o bordado conquista outros espaços no campo da arte, a moda se apropria de estratégias narrativas, performáticas e expositivas que alteram a própria apresentação

da roupa. A passarela deixa, portanto, de funcionar exclusivamente como lugar de exibição de produtos e pode assumir características próximas à performance e à exposição artística. A vestimenta torna-se suporte de narrativas, enquanto as fronteiras entre objeto de moda e objeto de arte se tornam progressivamente mais permeáveis.

Do acervo à passarela, os textos reunidos nesta parte permitem, assim, observar diferentes regimes de visibilidade. Um objeto pode estar preservado e permanecer invisível em uma coleção; um fragmento descartado pode ser recolhido e adquirir outro valor; uma prática historicamente considerada menor pode ingressar no espaço expositivo e tensionar as hierarquias que a mantiveram à margem; uma peça de roupa pode ultrapassar a dimensão funcional ou comercial e participar da construção de uma proposição artística. Em todos esses movimentos, museus, exposições, sistemas de documentação, práticas curatoriais e modos de apresentação participam ativamente da construção dos sentidos atribuídos às coisas.

Isto posto, pensar moda, museus e exposições implica também pensar os processos pelos quais construímos memória. O que permanece e o que desaparece, aquilo que é nomeado e aquilo que escapa às classificações são questões que atravessam os quatro capítulos. Entre guardar, recolher e expor, configuram-se formas distintas de produzir narrativas sobre objetos e sujeitos e de rever lugares antes aparentemente determinados. É nesse espaço de deslocamentos, aproximações e tensões que a primeira parte deste volume se constitui, compreendendo a moda e as práticas têxteis não como territórios isolados, mas como campos capazes de produzir e disputar memórias, narrativas e identidades.

ACERVOS DIGITAIS:
POTENCIALIDADES PARA A PESQUISA EM MODA E INDUMENTÁRIA

MARA LÚCIA CARRETT DE VASCONCELOS

Sob a orientação da **Prof.ª Dr.ª Renata Cristina de Oliveira Maia Zago**,
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

A presente pesquisa apresenta como tema os objetos e coleções de moda e indumentária do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) disponíveis via acesso digital. Em uma breve busca nas plataformas que disponibilizam os acervos digitais, é possível constatar que o Ibram salvaguarda diferentes objetos relacionados à história do vestuário e da moda no Brasil: são itens relacionados à confecção, como máquinas de costura; peças de vestuário e acessórios históricos, como cartolas do século XIX e brincos indígenas do século XX; e ainda objetos de artes visuais, como pinturas sobre estudos de traje e panejamento[1]. Esses acervos, além de serem meios para a fruição e construção de conhecimento pelo público em geral, configuram-se também como fonte de pesquisa para investigadores de áreas como a Moda, a Sociologia, a História, a Museologia e a Conservação e Restauração.

A disponibilização das coleções nos repositórios digitais facilita o acesso aos objetos e às informações relacionadas a estes, proporcionando a difusão e democratização dos acervos. As plataformas digitais que promovem o acesso aos acervos museológicos, por sua vez, seguem sistemas de catalogação específicos, os quais variam de acordo com cada museu. Para que a busca em determinado acervo digital esteja adequada aos objetivos da investigação e retorne os dados desejados, é fundamental que o pesquisador compreenda, ainda que de maneira básica, como se estrutura o sistema de catalogação utilizado.

Nesse contexto, o objetivo desta investigação é identificar, por meio do acesso aos acervos digitais, os objetos e coleções de moda e indumentária presentes nos museus do Ibram, bem como suas potencialidades para a pesquisa. O texto está dividido em três momentos: uma breve revisão bibliográfica sobre a pesquisa em moda e indumentária nos museus e sobre a catalogação e uso de vocabulários controlados na documentação museológica; a identificação dos museus do Ibram e dos respectivos repositórios digitais utilizados; e a apresentação do levantamento qualiquantitativo dos objetos e coleções de moda e indumentária presentes nos museus do Ibram e das temáticas para investigação.

A PESQUISA EM MODA E INDUMENTÁRIA NOS MUSEUS

Coleções de objetos relacionados à moda e indumentária estão em museus de todo o mundo (Sant'Anna, 2010; Vasques, 2018; Salles, 2023;

[1] As pinturas e outras manifestações das artes visuais, embora possam ser analisadas a partir da perspectiva dos estudos em Moda e Indumentária, como nas pesquisas de Mara Rúbia Sant'Anna (2021) sobre a série de estudos de trajes italianos de Victor Meirelles, não se incluem no recorte proposto por esta pesquisa.

Rainho, 2023). Salles (2023) aponta que a consolidação da vestimenta como patrimônio cultural teve início na Europa, espalhando-se posteriormente aos diversos continentes. A partir do século XX, conforme Sant'Anna (2010), houve um crescente processo de musealização de "vestuários-moda", ou seja, coleções de roupas, acessórios, calçados e objetos, incluindo a criação de museus dedicados de modo exclusivo a essa temática.

É mais especificamente na década de 1950, segundo Bucci (2019), que os museus começam a adquirir vestuários da moda, e há um aumento expressivo dessas aquisições a partir da década de 1970. Na Europa, nos últimos anos, a categoria se tornou cada vez mais presente nos museus e na história da cultura, atraindo, como outros produtos da indústria cultural, público e bilheteria (Bucci, 2019).

No Brasil, da mesma maneira, tem-se hoje um grande número de coleções identificadas como de moda e indumentária, seja de museus inteiramente com esse tipo de acervo, seja de itens que fazem parte de outras coleções (Andrade, 2014, 2016). Dentre os museus que têm objetos de moda e indumentária como parte de seus acervos, podemos mencionar o Museu Histórico Nacional, o Museu Paulista, o Museu Imperial de Petrópolis, o Museu Carmem Miranda e o Museu de Arte de São Paulo. Dentre aqueles majoritariamente dedicados ao tema, estão o Museu do Traje e do Têxtil da Bahia e o Museu de Hábitos e Costumes da Fundação Cultural de Blumenau (Bonadio, 2012).

Nesse sentido, os acervos de moda e indumentária se configuram como fonte primária de pesquisa (Benarush, 2012; Salles, 2023), oferecendo possibilidades de estudo para investigadores de diferentes áreas do conhecimento. É importante ressaltar que a categoria moda, no âmbito dos museus, deve ser compreendida enquanto fenômeno complexo que abarca os objetos tangíveis produzidos pela indústria e o sistema específico de produção, distribuição e consumo de vestuário (Entwistle, 2000 *apud* Melchior; Svensson, 2014). É a partir dessa definição que se determina o recorte desta pesquisa, que abrange não somente as vestimentas e acessórios presentes nos acervos, como também os objetos relacionados à indústria e à produção.

As coleções relacionadas à moda e indumentária possuem, assim, inúmeras potencialidades para pesquisa. Para Sant'Anna (2008), o vestuário constitui um objeto de comunicação entre quem o veste e aqueles com quem interage, configurando-se, desse modo, como um documento das relações sociais. No mesmo sentido, Simili (2016, p. 245) aponta que as mudanças sociais, culturais e políticas se refletem nas roupas e na produção da moda, e estas, por esse motivo, podem auxiliar

na compreensão de como, onde e por que essas mudanças ocorreram, "de modo a estabelecer as influências recíprocas, entre as indumentárias e a história econômica, social, cultural, política em seus diferentes filamentos temáticos, consumo, aparências, mercado, mulheres, gênero etc".

Nesse contexto, os acervos de moda e indumentária permitem e estimulam a reflexão a respeito da sociedade, configurando-se como objeto fundamental para a produção de conhecimento (Sant'Anna, 2008). Os objetos e coleções de museus são, assim, um meio para recuperar antigas histórias e construir novas narrativas. Como afirma Andrade (2021, p. 29), "para que possamos escrever uma história brasileira do vestuário e da Moda, antes de escrevermos a nossa própria história do vestuário, ou melhor dizendo, as nossas histórias do vestuário, é necessário rever para refazer".

Ademais, Rainho (2023) aponta que os estudos de moda e indumentária no Brasil têm se desenvolvido sobretudo a partir dos anos 1990 e que, desde os anos 2000, o aumento de encontros científicos e a divulgação de pesquisas em periódicos vêm contribuindo para a circulação do conhecimento e para a formação de profissionais. Um levantamento realizado por Bonadio (2010) sobre a produção acadêmica em moda desenvolvida no âmbito da pós-graduação stricto sensu no Brasil demonstra esse fenômeno, identificando que, entre 2005 e 2009, a produção passou de 30 para 72 trabalhos publicados por ano. Na pesquisa de Bonadio (2010), entretanto, verifica-se que, das 533 pesquisas de livre-docência, teses e dissertações sobre moda (e temas afins) produzidas no Brasil entre 1926 e 2010, foram encontradas apenas três que tinham como tema objetos ou coleções de museu[2].

Para Debom (2019-2020), especificamente na área de História da Moda — disciplina que dialoga diretamente com os acervos museológicos —, a partir de 2014 a produção acadêmica brasileira passou por uma grande ampliação. O autor destaca, além dos pesquisadores que têm investido esforços para o aumento dessa produção, a importância da realização e permanência de eventos específicos, como o Colóquio de Moda da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem), e da criação de espaços em eventos de História, como simpósios temáticos e grupos de trabalho.

Nessa mesma direção, Candido (2021, p. 41) observa que o fato de a temática da indumentária em museus ainda ser pouco estudada se configura como um estímulo, uma vez que há um enorme conjunto de

[2] Busca pelos termos "coleção", "museu" e "acervo" realizada no item Anexo Tabela 5**:** Livre-docência, teses e dissertações sobre moda (e temas afins) produzidas no Brasil 1926-2010 (Bonadio, 2010).

fontes a ser investigado. O museu que salvaguarda objetos relacionados a essas categorias constitui, assim, um catalisador de interesses e itinerários de pesquisa, ao mesmo tempo que a realização de pesquisas nesses acervos corrobora para a valorização dessas coleções (Bragança, 2021).

Para além dos acervos museológicos, é fundamental também que pensemos nos acervos arquivísticos e bibliográficos como suporte à pesquisa em moda e indumentária e ampliação das possibilidades interpretativas. Muitos museus possuem arquivos e bibliotecas cujos acervos se relacionam diretamente com o acervo museológico, como no caso da coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho, do Museu Histórico Nacional, que será abordada a seguir.

O estudo dos objetos e coleções relacionados à moda e indumentária nos museus brasileiros, no entanto, oferece diferentes desafios aos pesquisadores, em especial no que se refere ao acesso à informação. Conforme Andrade (2016, p. 28),

> Um levantamento preliminar da presença de indumentária em museus revela que: há centenas de itens classificados como indumentária em acervos de museus brasileiros; apesar disto, há discrepância na forma como esses objetos são categorizados, colecionados, conservados, preservados, expostos, estudados e, sublinho, tornados acessíveis ao pesquisador que não tem vínculo de trabalho com o museu.

É fundamental mencionar que os museus, conforme a definição atual estabelecida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), são instituições que fomentam a pesquisa em seus acervos. Nesse contexto, a maioria proporciona o acesso de pesquisadores às coleções, e cada instituição estabelece suas normas para esse tipo de consulta.

Um dos principais desafios à pesquisa nos acervos de moda e indumentária talvez seja identificar a existência desse tipo de artefato nas instituições, uma vez que, frequentemente, estão inseridos em coleções e museus de outras tipologias. Como aponta Sant'Anna (2008, p. 228), "antes da década de 1980, grande parte dos acervos de vestuário estavam em museus de história, que os consideravam, apenas, como mais um índice sobre a maneira de acessar a história do cotidiano". Para além dos museus históricos, identifica-se a presença de coleções de moda e indumentária em museus de arte, museus de arte religiosa, museus-casa, museus de arqueologia e etnologia, museus universitários, dentre outros (Sá, 2023; Salles, 2023). Diante disso, esses objetos acabam por ficar "escondidos" em outras categorias,

permanecendo assim invisibilizados dentro dos próprios museus e, consequentemente, para os pesquisadores.

Também no que se refere à informação, muitas instituições não possuem inventários das coleções, ou, quando possuem, nem sempre essas categorias — ou outras como têxteis e objetos pessoais — estão presentes, o que impossibilita o conhecimento de dados, como quantidade de peças (Andrade, 2014, 2016; Candido, 2021). Pesquisadores apontam que, quando os dados existem, são, por vezes, insuficientes ou mesmo equivocados, fato decorrente da falta de políticas de aquisição de acervos e de especialistas atuando nos museus (Andrade, 2016; Vasques, 2018). Acredita-se que parte da inadequação das informações sobre os acervos decorra da ausência de um modelo de descrição de indumentária capaz de unificar e qualificar os dados sobre esses objetos e coleções (Andrade, 2016).

Nos museus, a documentação museológica é a disciplina que trata das informações referentes ao objeto, abrangendo documentos relativos à entrada, organização e saída desses itens. Como aponta Padilha (2014, p. 38-39), é por meio da documentação

> [...] que se estabelecem os caminhos para a utilização do acervo, seja por meio de exposições, publicações, ações educativas, atividades administrativas, interoperabilidade institucional ou de apoio para pesquisas internas e externas ao museu.

A documentação museológica é, assim, um sistema de informação e, por esse motivo, necessita de parâmetros básicos para seu funcionamento e entendimento pelos usuários. Uma das formas de organização da informação pela documentação museológica é o controle terminológico, que se dá por meio de ferramentas como os vocabulários controlados e os tesauros (*thesauros*). Enquanto o vocabulário controlado é exclusivamente uma lista de termos técnicos, os tesauros são vocabulários controlados específicos de áreas do conhecimento, tratando-se de "um conjunto de conceitos, designados termos ou descritores, ordenados de modo claro e livre de ambiguidades, a partir do estabelecimento de relações entre eles, e que pode ser definido segundo sua função ou estrutura" (Ferrez, 2016, p. 8). Os tesauros, assim, configuram-se como instrumentos de controle terminológico utilizados para promover maior domínio no que se refere à indexação e à recuperação de informações (Ferrez, 2016).

A Museologia e a documentação museológica oferecem ferramentas de catalogação que se adequam aos objetos de moda e indumentária ou mesmo foram criadas especificamente para esses

itens. O Comitê Internacional para Museus e Coleções de Trajes, Moda e Têxteis do Conselho Internacional de Museus (ICOM Costume, 1981), por exemplo, disponibiliza o "Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume" (Vocabulário de termos básicos para a catalogação de vestuário), que possui tradução oficial para a língua portuguesa (Pimentel; Volpi, 2023)[3]. O documento está dividido em três partes, "Vestuário Feminino", "Vestuário Masculino" e "Roupas Infantis", e apresenta, além da descrição dos termos, imagens para melhor compreensão dos itens descritos.

Nos museus brasileiros, a principal referência para catalogação e controle de terminologia da área é o *Thesaurus para acervos museológicos*, classificação proposta por Helena Dodd Ferrez e Maria Helena S. Bianchini e publicada em 1987. Em seu tesauro, Ferrez e Bianchini (1987) estabelecem 16 classes: 1. Caça e Guerra; 2. Artes Visuais/ Cinematográficas; 3. Objetos Pecuniários; 4. Construção; 5. Interiores; 6. Trabalho; 7. Lazer/Desporto; 8. Insígnias; 9. Objetos Cerimoniais; 10. Comunicação; 11. Transporte; 12. Objetos Pessoais; 13. Castigo/ Penitência; 14. Medição/Registro/Observação/Processamento; 15. Embalagens/Recipientes; e 16. Amostras/Fragmentos. As classes ainda se desdobram em 60 subclasses, nas quais os objetos estão reunidos por categorias funcionais mais precisas.

Em 2016, Helena Dodd Ferrez publicou uma edição revista e ampliada do *Thesaurus para acervos museológicos*, denominada *Tesauro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros*. A nova edição ainda apresenta 16 categorias para a classificação de objetos, porém modifica a nomenclatura de algumas classes e subclasses. No que se refere especificamente às peças de vestuário, Ferrez (2016) aponta que as manteve na categoria Objetos de uso pessoal, com exceção daquelas de uso litúrgico ou ritual. Os museus criados anteriormente a 2016, no entanto, têm como base para catalogação o tesauro de 1987.

Independentemente do modelo de catalogação a ser utilizado, é fundamental que sejam adotadas ações para facilitar o acesso não somente às informações, mas também às coleções de moda e indumentária em si. A padronização dos registros é uma delas (Andrade, 2016; Barros, 2025).

Os dados relativos à documentação museológica e à catalogação das coleções têm sido cada vez mais visibilizados por meio dos acervos digitais, disponibilizados pelos museus e outras instituições via repositórios e plataformas. O relatório "Pesquisa sobre o uso das

[3] O "Vocabulário de Termos Básicos em Português", nas variedades português brasileiro e português europeu, foi desenvolvido a partir de uma parceria entre profissionais e instituições portuguesas e brasileiras (Pimentel; Volpi, 2023) e encontra-se disponível no endereço eletrônico: https://costume.mini.icom.museum/publications-2/terminology/.

tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros", publicado em 2025, aponta que a posse de coleções pelas instituições culturais é alta, porém o acesso digital aos acervos e suas informações ainda é limitado. No que se refere especificamente aos museus, a pesquisa aponta que apenas 47% desses equipamentos oferecem materiais em formato digital (NIC.br, 2025). Compreendendo, assim, que a disponibilização dos acervos digitais é fundamental para sua difusão e pesquisa, será identificada e analisada a seguir a catalogação das coleções de moda e indumentária nos repositórios do Ibram.

OS MUSEUS IBRAM E OS ACERVOS DIGITAIS

O Ibram é uma autarquia do Ministério da Cultura (MinC) responsável pela gestão de 31 museus federais, distribuídos em nove estados do Brasil, conforme pode ser visualizado na Tabela 1.

Unidade Museológica	**Localização**
Museu Casa Histórica de Alcântara	Alcântara (MA)
Museu da Abolição	Recife (PE)
Museu Casa da Princesa	Pilar de Goiás (GO)
Museu das Bandeiras	Cidade de Goiás (GO)
Museu de Arte Sacra da Boa Morte	Cidade de Goiás (GO)
Museu das Missões	São Miguel das Missões (RS)
Museu Victor Meirelles	Florianópolis (SC)
Museu Casa da Hera	Vassouras (RJ)
Museu de Arqueologia de Itaipu	Niterói (RJ)
Museu Casa de Benjamin Constant	Rio de Janeiro (RJ)
Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya (composto pelo Museu do Açude e pelo Museu da Chácara do Céu)	Rio de Janeiro (RJ)
Museu da República (inclui Palácio Rio Negro)	Rio de Janeiro (RJ)
Museu de Arte Religiosa e Tradicional	Cabo Frio (RJ)
Museu de Arte Sacra de Paraty	Paraty (RJ)
Museu Forte Defensor Perpétuo	Paraty (RJ)
Museu Histórico Nacional	Rio de Janeiro (RJ)
Museu Imperial (inclui Casa de Cláudio de Souza e Casa Geyer)	Petrópolis (RJ)
Museu Villa-Lobos	Rio de Janeiro (RJ)
Museu Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro (RJ)
Museu da Inconfidência	Ouro Preto (MG)
Museu do Diamante	Diamantina (MG)

Museu do Ouro	Sabará (MG)
Museu Regional Casa dos Ottoni	Serro (MG)
Museu Regional de Caeté	Caeté (MG)
Museu Regional de São João del-Rei	São João del-Rei (MG)
Museu Lasar Segall	São Paulo (SP)
Museu Solar Monjardim	Vitória (ES)

Tabela 1 – Relação de unidades museológicas do Ibram e respectivas localizações
Fonte: Elaborada pela autora, 2026.

Atualmente, a maioria dos acervos do Ibram se encontra disponível ao público por meio do repositório digital Tainacan. A plataforma foi desenvolvida pela Universidade Federal de Goiás (UFG) em parceria com o Ibram em 2016. Ela tem como objetivo promover a digitalização e a documentação dos acervos das instituições museológicas na internet e, assim, democratizar o acesso digital aos bens culturais musealizados (Ibram, 2020). Atualmente, o Ibram também disponibiliza seus acervos digitais e os de outros museus na plataforma Brasiliana, lançada em 2023 em parceria com a UFG por meio de fomento ao projeto de pesquisa Tainacan (Ibram, [s. d.]).

Alimentada pelas fontes e/ou bases de dados originais, a plataforma Tainacan sistematiza e disponibiliza as informações já constantes na documentação museológica das instituições, tornando seus conteúdos interoperáveis (Ibram, 2020). No que se refere ao controle terminológico, os museus do Ibram utilizam de forma majoritária a classificação proposta no *Thesaurus para acervos museológicos*, de 1987.

Para a obtenção dos dados aqui apresentados, foram consultados os repositórios que os museus Ibram utilizam para divulgação do seu acervo digital. Verificamos que a maioria das unidades utiliza o Tainacan e apenas duas utilizam outros tipos de sistemas: o Museu Imperial faz uso do sistema Dami[4] e o Museu Nacional de Belas Artes utiliza o sistema Donato/Simba[5]. Alguns museus também disponibilizam parte de sua coleção no Google Arts & Culture: Museu Imperial, Museus Castro Maya, Museu Lasar Segall, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Histórico Nacional, Museu da República e Museu Villa-Lobos. Apesar de a coleta de dados se dar majoritariamente na plataforma

[4] Criado a partir do Projeto de Digitalização do Acervo do Museu Imperial, iniciado em 2010 e lançado em 2012, o sistema tem como objetivo a disponibilização não somente do acervo museológico, mas também dos acervos arquivístico e bibliográfico do Museu.
[5] O Donato é uma base de dados desenvolvida para o Sistema de Informação do Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (Simba), criado em 1992.

Tainacan, o Google Arts & Culture foi consultado em casos específicos para a complementação da informação.

A partir de uma varredura inicial nas plataformas de acervos digitais dos museus Ibram, com o intuito de compreender o uso das classes e subclasses, optou-se, para fins desta pesquisa, que a busca teria como parâmetro as categorias apresentadas na Tabela 2. Isso se deve à verificação, nos acervos, de que a maior parte dos objetos relacionados à moda e indumentária parecia estar nessas classificações.

Classe	**Subclasse**
6. Trabalho	6.5. Equipamento de Fiação/Tecelagem
12. Objetos Pessoais	12.1. Acessório de Indumentária
	12.5. Objeto de Adorno
	12.6 Objeto de Auxílio/Conforto Pessoais
	12.8 Peça de Indumentária

Tabela 2 – Classes e subclasses selecionadas como critérios de busca nos acervos digitais dos museus Ibram
Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Conforme o *Thesaurus para acervos museológicos*, a classe Trabalho diz respeito aos objetos utilizados pelos indivíduos nas atividades laborais, sendo que a subclasse Equipamento de Fiação/Tecelagem, especificamente, trata de objetos usados na fabricação de fios, linhas ou cordas, ou na manufatura de tecidos ou objetos de fibra. A classe Objetos Pessoais, por sua vez, refere-se aos objetos criados para servir às necessidades individuais, sendo: a subclasse Acessório de Indumentária relativa a objetos utilizados para sustentar ou fixar peças de vestuário ou penteados; a subclasse Objeto de Adorno referente também a acessórios; a subclasse Objeto de Auxílio/Conforto Pessoais relativa a objetos criados para suprir deficiências físicas dos indivíduos ou proporcionar conforto; e a subclasse Peça de Indumentária referente aos objetos usados como vestimenta ou calçados (Ferrez; Bianchini, 1987).

Dos 27 museus do Ibram que atualmente possuem seus acervos digitalizados e disponibilizados nas plataformas, nove não foram considerados nesta análise, pelo seguintes motivos: não possuírem objetos que atendam aos parâmetros de classificação determinados

como recorte, caso das unidades Museu das Missões, Museu Victor Meirelles, Museu de Arte Religiosa e Tradicional, Museu Forte Defensor Perpétuo, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Lasar Segall e Museu Solar Monjardim; e estarem com as plataformas em construção/migração, como o Museu de Arte Sacra de Paraty e os Museus Castro Maya. Sobre este último, parte do acervo encontra-se na plataforma Google Arts & Culture, mas, assim como os museus citados anteriormente, também não atende aos critérios utilizados para busca nos acervos digitais. Nesse contexto, a partir dos critérios determinados, foram selecionados 18 museus cujos acervos digitais serão aqui apresentados.

OS ACERVOS DE MODA E INDUMENTÁRIA NOS MUSEUS IBRAM

A partir das classes e subclasses selecionadas como filtros de busca nas plataformas e apresentadas acima no Quadro 2, foram identificados 6.764 itens relacionados à moda e indumentária nos museus Ibram. Há predominância de itens no Museu Histórico Nacional: são 4.845 objetos, o que representa mais de 70% do total identificado nos acervos digitais. Em número menor, em ordem decrescente, temos: o Museu da República, com 506 itens; o Museu da Inconfidência, com 359 itens; o Museu Imperial, com 304 itens; o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, com 218 itens; o Museu Casa de Benjamin Constant, com 184 itens; o Museu Casa da Hera, com 72 itens; o Museu de Alcântara, com 61 itens; o Museu do Diamante, com 58 itens; o Museu das Bandeiras, com 53 itens; o Museu Villa-Lobos, com 39 itens; o Museu Casa da Princesa, com 26 itens; o Museu da Abolição, com 16 itens; o Museu Regional Casa dos Ottoni, com sete itens; o Museu Regional de São João del-Rei, com cinco itens; o Museu de Arqueologia de Itaipu e o Museu Regional do Caeté, ambos com quatro itens em cada acervo; e o Museu do Ouro, com três itens (Gráfico 1).

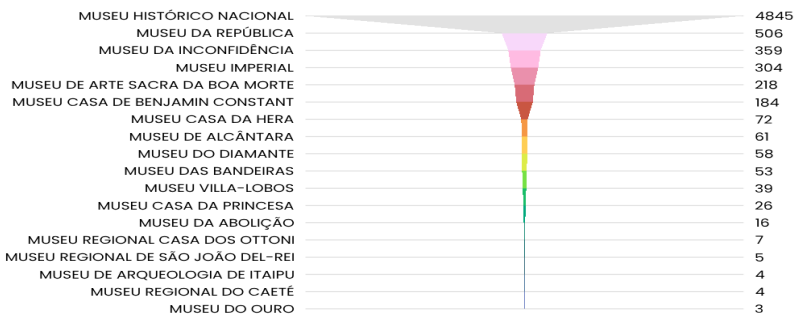


Gráfico 1 – Demonstrativo da quantidade de itens em cada museu
Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Esses dados evidenciam tanto a presença expressiva de objetos relacionados à moda e indumentária nos acervos do Ibram, como também a sua dispersão em diferentes instituições e tipologias museológicas. Tal distribuição reforça a hipótese, já apontada pela literatura, de que esses objetos não se encontram necessariamente organizados como coleções autônomas, mas integrados a outros conjuntos documentais, o que contribui para sua relativa invisibilização nos sistemas de catalogação e pesquisa.

A concentração de objetos relacionados à moda e indumentária nos acervos digitais do Ibram se dá na região Sudeste, na qual se localizam os quatro primeiros museus com maior quantidade de itens. Essa informação vai ao encontro do fato de a maior concentração de museus do Ibram estar também na região Sudeste — 20 das 30 unidades estão localizadas nos estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais. Essa predominância de acervos na região Sudeste também aponta para desigualdades históricas na constituição e institucionalização de acervos museológicos no Brasil, o que pode impactar as narrativas produzidas a partir desses acervos, privilegiando determinadas experiências socioculturais em detrimento de outras.

No que se refere às categorias de objetos, o maior número encontra-se na classe Objetos Pessoais, subclasse Peças de Indumentária, com 3.417 itens. Ainda na mesma classe, temos as subclasses: Acessório de Indumentária, com 1.329 itens; Objeto de Auxílio/Conforto Pessoais, com 964 itens; e Objeto de Adorno, com 820 itens. A classe Trabalho, subclasse Equipamento de Fiação/Tecelagem, foi a categoria com menor número de objetos, totalizando 234 itens (Gráfico 2).

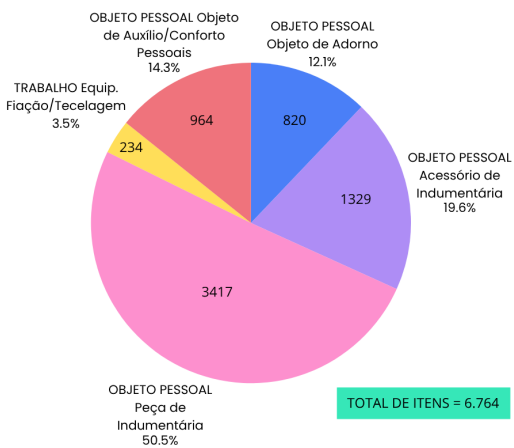


Gráfico 2 – Demonstrativo da quantidade de itens em cada classificação
Fonte: Elaborado pela autora, 2026.

Por meio dos dados, é possível visualizar a diversidade de categorias dos objetos relacionados à moda e indumentária nos museus Ibram. No Museu Histórico Nacional, museu com a maior quantidade de objetos relacionados ao tema, foram identificados itens em todas as subclasses selecionadas. São 146 itens na subclasse Equipamento de Fiação/Tecelagem, 931 itens na subclasse Acessório de Indumentária, 637 itens na subclasse Objeto de Adorno, 486 itens na subclasse Objeto de Auxílio/Conforto Pessoais e 2.645 itens na subclasse Peça de Indumentária.

Em oposição, nos cinco museus com menor número de objetos (menos que 10 itens), temos: o Museu Regional Casa dos Ottoni, com itens nas subclasses Equipamento de Fiação/Tecelagem (1), Objeto de Auxílio/Conforto Pessoais (3) e Peça de Indumentária (3); o Museu Regional de São João del-Rei, com itens nas subclasses Equipamento de Fiação/Tecelagem (4) e Objeto de Auxílio/Conforto Pessoais (1); o Museu de Arqueologia de Itaipu, com itens apenas na subclasse Equipamento de Fiação/Tecelagem (4); o Museu Regional do Caeté, com itens nas subclasses Equipamento de Fiação/Tecelagem (3) e Peça de Indumentária (1); e o Museu do Ouro, com itens somente na subclasse Equipamento de Fiação/Tecelagem (3).

Em relação à catalogação, observou-se que um mesmo tipo de objeto pode estar registrado em diferentes subclasses, o que aponta para possíveis variações nos critérios de catalogação adotados pelas instituições. Esse aspecto pode influenciar a forma como os objetos são localizados e interpretados nas plataformas digitais. Encontramos o item "bolsa", por exemplo, classificado tanto como Objeto de Auxílio/Conforto Pessoais como Peça de Indumentária; o item "chapéu", por sua vez, aparece como Acessório de Indumentária e também como Peça de Indumentária em diferentes museus.

Dentre os acervos digitais dos museus analisados, existem coleções de grande destaque e talvez, por esse motivo, de maior conhecimento do público especializado. Citaremos aqui como exemplos a coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho, do Museu Histórico Nacional, e a coleção Indumentária, do Museu Casa da Hera.

Sophia Jobim Magno de Carvalho (1904-1968) foi pesquisadora e professora de indumentária histórica, com atuação na Escola Nacional de Belas Artes e no Conservatório Nacional de Teatro. Destacou-se pela criação do Museu de Indumentária Histórica e Antiguidades, inaugurado em 1960 em sua própria residência no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, cujo acervo foi formado por roupas adquiridas em viagens e leilões (Volpi, 2019). Sophia Jobim foi, assim, uma das figuras-chave na institucionalização e exploração interdisciplinar dos estudos de moda no Brasil (Almeida; Almeida, 2014; Volpi; Oliveira, 2019; Oliveira, 2021).

Após seu falecimento, em julho de 1968, o acervo de Sophia Jobim Magno de Carvalho foi doado ao Museu Histórico Nacional, por seu irmão Danton Jobim. O conjunto de objetos encontra-se dividido em três setores: Arquivo Histórico, Biblioteca e Reserva Técnica (Oliveira, 2021), sendo esta última o local onde está o acervo museológico aqui mencionado. Ao filtrarmos a pesquisa no Taicanan do Museu Histórico Nacional pelo nome Sophia Jobim Magno de Carvalho, a consulta retorna 693 itens. A maioria encontra-se na classe Objetos Pessoais, porém também encontramos itens em classes como Caça e Guerra, Artes Visuais/Cinematográficas e Interiores. Isso pode indicar que outros tipos de objetos fazem parte da coleção, mas também que pode haver diferentes entendimentos a respeito da classificação dos itens relacionados à moda e indumentária na instituição.

Nesse sentido, a coleção evidencia como acervos de moda e indumentária podem extrapolar classificações estritamente funcionais, incorporando diferentes tipologias de objetos e documentos. Tal característica reforça a necessidade de abordagens metodológicas que articulem dimensões museológicas, arquivísticas e bibliográficas na análise desses conjuntos.

A coleção Indumentária, do Museu Casa da Hera, destaca-se pela presença de vestimentas assinadas por renomados costureiros do século XIX e início do século XX, como A. Felix Breveté, Rouff, Morin & Blossier e Charles Worth. De acordo com as informações disponibilizadas no site do Museu, *são* 15 os itens relacionados a esses costureiros, que se configuram como fonte de pesquisa não somente para a história da moda brasileira, mas também mundial (Museu Casa da Hera, [s. d.]).

Na plataforma do Museu Casa da Hera, a coleção Indumentária *é* apresentada ao público de maneira separada, com um acesso direto na página principal, o que já denota um destaque do acervo pela instituição. Na pesquisa realizada na plataforma, foi identificado um fiador classificado como Insígnia, ou seja, fora das classificações aqui propostas para a busca nos acervos. O fiador é um item que aparece também na coleção do Museu Histórico Nacional, por exemplo, com diferentes classificações, como Insígnia, mas também como Acessório de Indumentária.

Nos exemplos acima citados, há em comum o fato de os objetos estarem relacionados à herança de uma elite sociocultural, econômica e/ou política nacional. Da mesma maneira, são numerosos os objetos relacionados a institucionalidades como a Igreja Católica — caso das vestes litúrgicas presentes em museus como o Museu de Arte Sacra da Boa Morte e o Museu Regional Casa dos Ottoni — e as Forças Armadas

— caso dos trajes militares presentes em museus como o Museu Casa de Benjamin Constant, o Museu da República, o Museu da Inconfidência e o Museu do Diamante. Esse dado indica que os processos de preservação e musealização da indumentária no Brasil foram historicamente atravessados por relações de poder, o que impacta diretamente as narrativas que podem ser construídas a partir desses objetos.

Além disso, os museus do Ibram também salvaguardam acervos de moda e indumentária relacionados a grupos historicamente invisibilizados dentro dessas instituições, como povos indígenas e afro-brasileiros. Esses objetos e coleções vêm sendo revisitados a partir de novas interpretações e perspectivas, incluindo processos de gestão compartilhada entre esses grupos e os museus.

Dentro da coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho, mencionada anteriormente, há, por exemplo, itens do povo indígena Karajá de Goiás, como uma coifa (cocar), bem como objetos de outros povos indígenas brasileiros não identificados, o que demonstra uma lacuna nas pesquisas relativas a esses objetos. Há também itens indígenas provenientes de outros países, como Peru e Equador. O Museu das Bandeiras é outro exemplo que salvaguarda objetos de indumentária indígenas cujos povos também não estão identificados, como adornos e um tear.

Essa problemática também se manifesta no Museu da República, no qual a coleção Nosso Sagrado, que reúne 519 peças de religiosidades afro-brasileiras apreendidas pela polícia em casas de santo no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do Brasil republicano, é composta por peças de indumentária utilizadas em cerimônias (Museu da República, [s. d.]). A musealização da coleção, tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1938 e transferida para o Museu em 2020, vem sendo realizada a partir de um processo de gestão compartilhada com diferentes casas de santo e oferece diversas possibilidades para pesquisa, em especial no tema das vestimentas religiosas. No mesmo âmbito dos objetos e coleções relacionados a grupos afro-brasileiros, podemos mencionar também outros exemplos, como as joias de crioula do Museu Histórico Nacional e a saia componente de um assentamento para Oxalá do Museu da Abolição.

É fundamental apontar que, nesses casos, as prerrogativas contemporâneas indicam a necessidade de abordagens sensíveis às dimensões culturais, simbólicas e religiosas desses acervos, especialmente no que se refere à sua salvaguarda, interpretação e acesso. Ademais, a presença desses acervos evidencia um movimento recente de revisão crítica das coleções museológicas, no qual objetos

anteriormente marginalizados passam a ser recontextualizados. Ao mesmo tempo, as lacunas identificadas, como a ausência de identificação precisa de povos, apontam limites persistentes na documentação e na produção de conhecimento sobre esses conjuntos.

Apesar de aparecerem em menor quantidade nos acervos analisados, os objetos da subclasse Equipamento de Fiação/Tecelagem são bastante representativos. Foram identificados itens dessa categoria em 14 dos 18 museus selecionados, abrangendo peças como máquinas de costura, rocas, teares, cardos, bilros, caixas de costura e dedais. São encontrados até mesmo objetos de natureza arqueológica, como as agulhas para confecção de rede do Museu de Arqueologia de Itaipu. Embora menos numerosos, esses objetos são fundamentais para a compreensão dos processos produtivos da indumentária, permitindo deslocar o foco da análise do consumo para a produção. Nesse sentido, esses acervos abrem possibilidades de pesquisa voltadas à história do trabalho, das técnicas e das práticas artesanais.

A partir dos dados levantados, é possível sugerir alguns eixos de potencialidade para pesquisa, relacionados a dimensões históricas e sociais, técnicas e produtivas, bem como institucionais e museológicas dos acervos de moda e indumentária. Diante dessas possibilidades, e também dos desafios identificados, é fundamental citar algumas iniciativas do Ibram relativas a esses objetos e coleções. No final de 2020, o Instituto criou junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) o Grupo de Pesquisa Indumentária e Moda em Museus (GPIMM), que reunia pesquisadores interessados no tema. Em 2024, o GPIMM passou por uma mudança de formato, sendo transformado no Coletivo Independente de Pesquisa – Indumentária e Moda em Museus[6], que se encontra ativo até o momento.

A plataforma Brasiliana Museus também aborda o tema da moda e indumentária em uma de suas curadorias temáticas, denominada "Roupas e acessórios: as mudanças no vestir". A curadoria apresenta itens de 14 museus do Ibram, além de informações gerais sobre confecção de roupas, história da moda e a moda nos acervos do Instituto (Ibram, 2023).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos acervos digitais dos museus do Ibram demonstra a presença de um número significativos de objetos e coleções relacionados à Moda e Indumentária e aponta para a sua diversidade.

[6] Mais informações na rede social Instagram, disponível em: https://www.instagram.com/coletivo.imm/; e no YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/@coletivoimm.

No que se refere à documentação museológica, percebeu-se a problemática apontada por diferentes pesquisadores em relação à dificuldade de identificação desses acervos nas instituições. Primeiramente, foi possível constatar a presença desses objetos e coleções em diferentes perfis de instituição, como museus históricos, museus-casa e museus de arte. Em segundo lugar, identificou-se que um mesmo tipo de objeto pode ser enquadrado em diferentes classes ou subclasses, o que pode invisibilizar esses itens na busca por uma categoria específica, impactando a recuperação da informação e as possibilidades de pesquisa a partir desses acervos.

Constatou-se, também, que muitos dos acervos digitais dos museus do Ibram ainda estão em construção ou migração de dados. Mesmo nos museus que já possuem os acervos digitalizados, verificou-se a presença de objetos ainda sem imagens, o que pode ser mais um impedimento para a difusão dessas coleções e seu pleno aproveitamento em pesquisas acadêmicas.

No que se refere à investigação, os acervos analisados abrem diferentes possibilidades de pesquisa, que atravessam dimensões históricas e sociais, técnicas e produtivas, bem como institucionais e museológicas. Esses objetos permitem tanto o desenvolvimento de estudos sobre cultura material e modos de vestir quanto investigações sobre processos de produção, circulação, memória e relações de poder implicadas na constituição dos acervos museológicos. As lacunas informacionais relacionadas aos objetos de povos indígenas, por exemplo, apontam possíveis desdobramentos da pesquisa, em especial no que se refere a estudos de proveniência e práticas de documentação compartilhada.

Por fim, é fundamental ressaltar que a metodologia proposta por esta pesquisa apresenta um recorte a partir de classes e subclasses selecionadas para busca. Por esse motivo, a investigação pode não ter contemplado a totalidade de objetos ou coleções nos museus analisados. Nesse sentido, entende-se que a ampliação dos critérios pode contribuir para uma compreensão mais abrangente desse universo de acervos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Graciana P. de; ALMEIDA, Fabiana P. de. Sophia Jobim e o Museu de Indumentária Histórica: trajetórias e acervos. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 10., 2014, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: Unicamp, 2014. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2014/Graciana%20P.%20de%20Almeida,%20Fabiana%20P.%20de%20Almeida.pdf. Acesso em: 26 abr. 2026.

ANDRADE, Rita Morais de. Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca da disseminação de práticas de pesquisa e ensino no Brasil. **Modapalavra E-periódico**, v. 7, p. 72, 2014. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5099/3271. Acesso em: 18 nov. 2025.

ANDRADE, Rita Morais de. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. **Musas** – Revista Brasileira de Museus e Museologia. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, n. 7, 2016. Disponível em: https://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2020/05/musas7.pdf. Acesso em: 26 set. 2025.

ANDRADE, Rita Morais de. O vestuário como assunto: um ensaio. *In*: ANDRADE, Rita Morais; CABRAL, Alliny Maia; DI CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia (orgs.). **O vestuário como assunto**: perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens. Goiânia: Cegraf UFG, 2021. p. 16-32. (Coleção Desenredos, v. 13). Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/459/o/Desenredos_13.pdf. Acesso em: 18 nov. 2025.

BARROS, Maria Cecilia Jardim. A moda como fonte de informação: uma abordagem técnica para a organização e a representação documentária de trajes. **dObra[s]** – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [*S. l.*], v. 18, n. 43, p. 207-228, 2025. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1874/940. Acesso em: 27 abr. 2026.

BENARUSH, Michelle Kauffmann. A memória das roupas. **dObra[s]** – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [*S. l.*], v. 5, n. 12, p. 113-117, 2012. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/121. Acesso em: 10 dez. 2025.

BONADIO, Maria Claudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação *stricto sensu* no Brasil. **Iara** – Revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 50-146, dez. 2010. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_vol3_n3_Dossie.pdf. Acesso em: 10 dez. 2025.

BONADIO, Maria Claudia. Moda é coisa de museu? *In*: COLÓQUIO DE Moda, 8., 2012, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/4906095/Moda_%C3%A9_coisa_de_museu. Acesso em: 07 dez. 2025.

BRAGANÇA, Flávio Oscar Nunes. **O valor da réplica**: a reprodutibilidade de trajes musealizados com base em projeto de investigação da coleção de indumentária do Museu Casa da Hera. 2021. 312 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-pmus/Flvio_oscar_nunes_bragana.pdf. Acesso em: 14 out. 2025.

BUCCI, Alessandro. Entre o museu e a academia: da "história do vestuário" ao *fashion studies*. *In*: VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson de (orgs.). **Estudos de Indumentária e Moda no Brasil**: um tributo à Sophia Jobim. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019. Disponível em: https://app.docvirt.com/mhn/pageid/65128. Acesso em: 14 out. 2025.

CANDIDO, Manuelina Maria Duarte. O estudo da indumentária em museus no Brasil: potencialidades e desafios. *In*: ANDRADE, Rita Morais; CABRAL, Alliny Maia; DI CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia. **O vestuário como assunto**: perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens. Goiânia: Cegraf UFG, 2021. p. 33-53. (Coleção Desenredos, v. 13). Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/459/o/Desenredos_13.pdf. Acesso em: 18 nov. 2025.

DEBOM, Paulo. A moda e o vestuário como objetos de estudo na história. **Ensinarmode**, Florianópolis, v. 3, n. 3, p.13-26, out./jan. 2019-2020. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/15897/10556. Acesso em: 22 abr. 2026.

FERREZ, Helena Dodd. **Tesauro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2016. Disponível em: https://www.redarte.org.br/tesauros/. Acesso em: 22 abr. 2026.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/PróMemória, 1987. Disponível em: https://cedoc.museus.gov.br/publicacoes-ibram/thesaurus-para-acervo-museologico-volume-1/. Acesso em: 22 abr. 2026.

INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEUMS AND COLLECTIONS OF COSTUME, FASHION AND TEXTILES (ICOM COSTUME). **Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume**, 1981. Disponível em: https://terminology.collectionstrust.org.uk/ICOM-costume/. Acesso em: 27 abr. 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Acervos digitais nos museus**: manual para realização de projetos. Brasília, DF: Instituto Brasileiro de Museus; Universidade Federal de Goiás, 2020. Disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/guias-e-manuais/acervos-digitais-nos-museus.pdf/view. Acesso em: 14 jan. 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). Roupas e acessórios: as mudanças no vestir. **Brasiliana Museus**, 17 ago. 2023. Curadorias. Disponível em: https://brasiliana.museus.gov.br/curadorias/roupas-e-acessorios-as-mudancas-no-vestir/. Acesso em: 14 jan. 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). Sobre a Brasiliana Museus. **Brasiliana Museus**, [s. d.]. Disponível em: https://brasiliana.museus.gov.br/sobre-a-brasiliana-museus/. Acesso em: 15 jan. 2026.

MELCHIOR, Marie Riegels; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and museums**. Londres: Bloomsbury, 2014.

MUSEU CASA DA HERA. Indumentária. **Google Arts & Culture**, [s. d.]. Disponível em: https://museucasadahera.acervos.museus.gov.br/conheca-indumentaria/. Acesso em: 22 abr. 2026.

MUSEU DA REPÚBLICA. Nosso Sagrado: a construção de uma herança fraterna. **Google Arts & Culture**, [s. d.]. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/mwWx9m6ZCuqk5A. Acesso em: 22 abr. 2026.

NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (NIC.BR). **Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros**: TIC Cultura 2024. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2025. Disponível em: https://cetic.br/pt/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-das-tecnologias-de-informacao-e-comunicacao-nos-equipamentos-culturais-brasileiros-tic-cultura-2024/. Acesso em: 13 jan. 2026.

OLIVEIRA, Madson. Notas biográficas de uma coleção de indumentária. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 5, n. 3, p. 87-106, 2021. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/20049. Acesso em: 10 abr. 2026.

PADILHA, Renata Cardoso. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014. 71 p. (Coleção Estudos Museológicos, v. 2). Disponível em: https://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/padilha_documentacao_museologica_1.pdf. Acesso em: 16 dez. 2024.

PIMENTEL, Janine; VOLPI, Maria Cristina (orgs.). **Terminologia e catalogação do vestuário**: percursos interdisciplinares. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. Disponível em: https://www.pimentacultural.com/wp-content/uploads/2024/04/eBook_terminologia-catalogacao.pdf. Acesso em: 15 jul. 2026.

RAINHO, Maria do Carmo. O lugar da moda em um museu histórico. *In*: SALLES, Manon (org.). **Museologia da Moda**: acervos e coleções no Brasil. São Paulo: Alameda, 2023.

SÁ, Ivan Coelho de. Acervos têxteis e musealização: importância da conservação preventiva. *In*: SALLES, Manon (org.). **Museologia da Moda**: acervos e coleções no Brasil. São Paulo: Alameda, 2023.

SALLES, Manon. Musealização de vestimentas nos museus brasileiros. *In*: NASCIMENTO, Carla Zenita do; SILVA, Edinéia Pereira da; MAFEZOLLI, Elisiane (orgs.). SEMINÁRIO TEMÁTICO: TÊXTEIS, MODA E MUSEUS, 11., 2023, Brusque. **Anais** [...]. Brusque: Ed. Unifebe, 2023. p. 16-29. Disponível em: https://www.unifebe.edu.br/site/wp-content/uploads/v4-unifebe-e-book-centro-de-memoria-2.pdf. Acesso em: 11 dez. 2025.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **O Jovem Victor Meirelles**: tempos, traços e trajes. Rio de Janeiro; Florianópolis: Museu Victor Meirelles; Museu Nacional de Belas Artes, 2021.

SANT'ANNA, Patricia. A moda no museu. *In*: CONGRESO INTERNACIONAL DE MODA, 1., 2008, Madrid. **Anais** [...]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid; Asociación Moda, Universidad y Empresa, 2008. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/809082997/Moda-no-Museu. Acesso em: 07 dez. 2025.

SANT'ANNA, Patricia. **Coleção Rhodia**: Arte e Design de Moda nos anos sessenta no Brasil. 2010. 282 f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2010. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/769508. Acesso em: 06 dez. 2025.

SIMILI, Ivana Guilherme. As roupas como documentos nas narrativas históricas. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, Unesp, v. 12, n. 1, p. 237-261, jan./jun. 2016. Disponível em: http://200.145.164.4/index.php/pem/article/view/484. Acesso em: 14 out. 2025.

VASQUES, Ronaldo Salvador. **Identificação e análise do vestuário/têxteis presente em museus do traje e moda do século XIX**. 2018. 295 f. Tese (Doutorado em Engenharia Têxtil) – Departamento de Engenharia Têxtil, Programa Doutoral em Engenharia Têxtil, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal, 2018. Disponível em: https://repositorium.uminho.pt/entities/publication/4e14b72c-8174-4bc7-b263-0243da8211ff. Acesso em: 10 dez. 2025

VOLPI, Maria Cristina. Origem dos estudos de Moda no Brasil: Sofia Jobim e o ensino da indumentária histórica na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. *In*: VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson de (orgs.). **Estudos de Indumentária e Moda no Brasil**: um tributo à Sophia Jobim. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019. Disponível em: https://app.docvirt.com/mhn/pageid/65128. Acesso em: 10 abr. 2026.

VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson de. Apresentação. *In*: VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson de (orgs.). **Estudos de Indumentária e Moda no Brasil**: um tributo à Sophia Jobim. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019. Disponível em: https://app.docvirt.com/mhn/pageid/65128. Acesso em: 10 abr. 2026.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos membros da banca examinadora, Dr.ª Patricia Sant'Anna e Dr.ª Amanda Mazzoni Marcato Zago, pela leitura e pelos apontamentos.

ELOGIO AOS TRAPOS:
A ALEGORIA DO TRAPEIRO EM VICENTA PERROTTA

TULIO SOUSA COSTA

Sob a orientação do **Prof. Dr. Henrique Grimaldi Figueredo,**
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

PRÓLOGO — TODA PESQUISA COMEÇA POR AQUILO QUE SOBRA

Minha relação com a insignificância, os pequenos objetos encontrados, o infraordinário — aqui neste escrito sintetizado como o "trapo" — começou antes mesmo de eu compreender o que era um Trapeiro, ou uma bixa-trapeira, como eu viria a me reportar. Talvez tenha começado em Herculândia, pequeno município do interior de São Paulo onde cresci: na prática simplória de minha mãe de encontrar, recolher e guardar clipes de papel encontrados na cidade, que ela interpreta quase como uma resposta divina aos questionamentos da vida; ou nas ferrarias encontradas por meu pai em ferros-velhos, reconstituídas por ele em ferramentas laborais.

Talvez tenha começado anos depois, quando cheguei a São Paulo, em 2012, recém-formado em Design de Moda, acreditando que trabalho e estudo seriam suficientes para sustentar um sonho de vida possível na cidade grande. Trabalhando por jornadas intermináveis em uma confecção no bairro do Bom Retiro por um salário mínimo, percebi rapidamente que a indústria da moda pouco tinha a ver com o desejo que me levou até ela. Havia algo profundamente melancólico em ajudar a produzir, todos os dias, "vestidos que ninguém queria comprar". Foi nesse contexto que incorporei a prática de Isabel Divina, minha mãe, de recolher clipes de papel encontrados e comecei a me interessar pelos fragmentos encontrados no cotidiano daquilo que foi deixado para morrer, para ser esquecido: sobras têxteis, materiais precários, objetos abandonados e vidas — imigrantes, dissidentes, corpos *queer* e empobrecidos — que, assim como os fragmentos, pareciam existir à margem daquilo que o capitalismo entende como sucesso.

Em 2014, durante uma disciplina que eu cursava como aluno especial para tentar ingressar no mestrado em Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo (USP), os professores Fausto Viana e Isabel Italiano propuseram um projeto intitulado *A delicadeza do abandono*, uma proposta de intervenção em espaço público baseada na composição de uma peça têxtil que deveria ter sua decomposição observada e registrada ao longo dos dias. O trabalho nunca foi concluído. Durante muito tempo, li essa interrupção como fracasso. Hoje, percebo que foi justamente ali que esta pesquisa germinou. Entre objetos acumulados no ateliê, projetos inacabados, exaustão laboral, caminhadas pela cidade e a criação de uma forte rede afetiva, fui, em 2017, apresentado conceitualmente à figura do Trapeiro — esse personagem histórico que recolhe os restos

da modernidade e produz, a partir deles, novas possibilidades de sentido. Mais tarde, em minha dissertação de mestrado em Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp), encontrei na imagem da "bixa trapeira-colecionadora" uma maneira de nomear essa relação entre corpo, cidade, fracasso, coleta e escrita de si (Costa, 2023).

Conforme a pesquisa em Artes Visuais foi evoluindo, fui fazendo as pazes com a Moda e comecei a perceber algumas ressonâncias entre o Trapeiro e esta área interdisciplinar e complexa que me é tão cara. Este trabalho nasce, portanto, de uma aproximação afetiva, artística e teórica aos trapos. Não apenas os trapos materiais — retalhos, resíduos, objetos e fragmentos encontrados —, mas também os trapos simbólicos: os corpos considerados inadequados, os percursos interrompidos, as existências que escapam às normas de produtividade e sucesso. Ao investigar as relações entre o Trapeiro, a moda e a prática artística de Vicenta Perrotta, reconheço também fragmentos de minha própria trajetória. Talvez porque exista algo profundamente político em recolher aquilo que foi deixado para trás e insistir em encontrar beleza justamente onde não parece haver.

ENTRE RUÍNAS E VESTÍGIOS

A presente investigação busca compreender a figura do Trapeiro — personagem urbano que recolhe e ressignifica os objetos abandonados da modernidade — como uma alegoria da experiência urbana moderna e suas possíveis relações com a moda e a arte contemporânea. Partindo da compreensão alegórica do Trapeiro, o estudo propõe analisar como a estética do descarte, historicamente associada à pobreza e à exclusão social, é apropriada, transformada e reconfigurada em diferentes campos culturais.

O interesse por esta temática emerge da minha pesquisa artística e da articulação entre estudos urbanos, teoria crítica e práticas vinculadas ao campo da moda, compreendendo o vestuário como linguagem simbólica capaz de expressar e tensionar relações entre a sociedade e as artes visuais e como campo de invenção de subjetividades. Nesse sentido, a pesquisa busca refletir sobre como elementos tradicionalmente associados à precariedade — o desgaste, o trapo, o improviso, a gambiarra — podem ser deslocados de seu contexto original e reinscritos enquanto valor estético.

O objetivo geral do estudo consiste em analisar a figura do Trapeiro como operador simbólico da ruína e investigar de que maneira sua lógica de coleta e ressignificação dos restos se manifesta tanto na moda quanto

em práticas artísticas contemporâneas. Como objetivos específicos, pretende-se apresentar a construção histórica e conceitual do Trapeiro, discutir sua relação com a estética dos farrapos na moda e, por fim, analisar a vida e obra da artista Vicenta Perrotta como estudo de caso.

A relevância desta pesquisa reside na necessidade de compreender a Moda e a Arte para além de sua dimensão estética, considerando-as campos atravessados por questões sociais, políticas, econômicas e simbólicas. Ao investigar a transformação dos resíduos em valor, o estudo contribui para o debate sobre precariedade, visibilidade e produção de sentido na contemporaneidade, bem como para a difusão do conceito do Trapeiro, ainda pouco discutido no campo teórico.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter teórico-analítico, baseada em revisão bibliográfica e análise interpretativa. Inicialmente, realiza-se um levantamento de autores que abordam a figura do Trapeiro e suas reverberações nas teorias da modernidade. Em seguida, desenvolve-se uma análise das relações entre moda e estética do descarte. Por fim, a partir da entrevista de Vicenta Perrotta — concedida para o Museu da Pessoa (2023) e registrada em vídeo —, um estudo de caso é conduzido buscando compreender aproximações conceituais com a filosofia do Trapeiro na prática da artista.

O capítulo está estruturado em três partes principais: a primeira dedica-se à apresentação da figura do Trapeiro e suas características históricas e simbólicas; a segunda estabelece relações entre o Trapeiro, a moda e as artes visuais; e a terceira analisa a prática da artista Vicenta Perrotta em ressonância com as características previamente discutidas.

O TRAPEIRO: UM COLECIONADOR DE ABANDONOS

O Trapeiro — também denominado *Chiffonnier*, em francês, e *Ragpicker*, em inglês — constitui um personagem histórico que atravessa a cronologia da humanidade. Seus primeiros registros remontam ao século XIII, na prática de vendedores ambulantes da Idade Média que caminhavam pelas ruas anunciando seus produtos e serviços aos gritos para atrair compradores (Boileau *apud* Silva, 2017).

Ao longo da história, o Trapeiro, além do tradicional *Chiffonnier*, teve algumas denominações francesas vinculadas à sua categoria: "*Locquetier* (farrapeiro), *Pattier* (vendedor de coisas velhas), *Drillier* (pedaços de joias) e *Biffin* (gancho)" (Silva, 2017, livreto B2, p. 3). Sua presença não passou despercebida aos olhares atentos de escritores, pintores, poetas e ilustradores, sobretudo a partir do início da modernidade, conforme descreve Benjamin (2020, p. 21): "o trapeiro fascinou sua época. Os

olhares dos primeiros investigadores do pauperismo recaíam sobre ele com a pergunta muda: até onde irão os limites da miséria humana?".

Uma síntese cronológica do trapeiro, apresentada na exposição virtual *Les Chiffonniers*[1] do Musée Historique de l'Environnement Urbain, mostra uma gravura do século XV, de autoria desconhecida, apresentando o *Chiffonnier-ferrailleur* (Figura 1). Louis Paulian (*apud* Silva, 2017, livreto B2, p. 5) aponta que, desde 1698, existiam decretos que proibiam a circulação dos trapeiros pelas ruas após o amanhecer. Louis Sébastien Mercier (*apud* Silva, 2017, livreto B2, p. 8), por sua vez, enaltece o ofício do trapeiro como fundamental para a imortalidade dos escritos preciosos da mente humana, visto que suas coletas, seus trapos, tornaram-se a matéria-prima das páginas dos livros dos grandes pensadores da época.



Figura 1 – *Cris de Paris/Marchand de vieux fers (ferraille)* (Gritos de Paris/Comerciante de ferros velhos), Século XV, Musée Carnavalet – Histoire de Paris

Em 1828, a função do trapeiro é regulamentada em Paris por decreto real (Silva, 2017, livreto B2, p. 10). Em 1857, Charles Baudelaire (2019, p. 340), talvez o maior difusor desse personagem, escreve o poema "Le vin des chiffoniers" (O vinho dos trapeiros), que pode ser interpretado, pelo desapego em relação aos bens materiais e pela abordagem da temática do herói moderno, como uma leitura de si enquanto trapeiro-poeta: "Arte e vida em Baudelaire possuem a seguinte imbricação: o artista cria a imagem do herói, em uma relação estreita com a vida, e ele a transforma em arte e poesia" (Meireles, 2024, p. 253). Benjamin (2020, p. 81) corrobora esse pensamento ao analisar a obra de Baudelaire:

> Os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica. Assim, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta

[1] A exposição virtual *Les Chiffonniers* pode ser consultada no site do Musée Historique de l'Environnement Urbain. Disponível em: http://www.mheu.org/fr/chiffonniers/. Acesso em: 15 jul. 2026.

> é penetrado pelos traços do trapeiro, que tantas vezes ocupou Baudelaire. [...] Trapeiro ou poeta — a escória interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono.

Nas leituras baudelairianas e benjaminianas, o Trapeiro emerge como sujeito que recolhe os resíduos, os restos e os abandonos produzidos pelo progresso moderno, operando uma ressignificação simbólica do que foi descartado. Conforme descreve Silva (2017), trata-se de um sujeito marginal, situado fora da lógica produtiva dominante, mas dotado de uma sensibilidade singular capaz de atribuir novos sentidos aos fragmentos da cidade. O pintor francês Édouard Manet, incentivado pelo próprio Baudelaire, registrou, entre 1859 e 1870, alguns personagens urbanos, dentre eles o trapeiro (Figura 2).

O fotógrafo francês Eugène Atget catalogou os pequenos comerciantes e vendedores da velha Paris, documentando também o trapeiro (Figura 3). Entre 1902 e 1904, os trapeiros foram representados em cartões-postais como figuras típicas da Paris daquela época. Em 1928, Georges Lacombe registrou a vida dos trapeiros no documentário *La zone: au pays des chiffonniers* (A zona: no país dos trapeiros). Em 1949, foi criada a fundação Les chiffonniers d'Emmaüs (Os trapeiros de Emmaus), que acolhe e qualifica, ainda hoje, cidadãos que resistem e sobrevivem de trapos. O trapeiro é um catador: de latas de alumínio, de papelão, de cobre e outros materiais recicláveis que possuem valor comercial.



Figura 2 – Édouard Manet. *The Ragpicker* (O trapeiro). 1865-70. Óleo sobre tela, 195 × 131 cm. The Norton Simon Foundation, Pasadena, Estados Unidos



Figura 3 – Eugène Atget. *Chiffonnier*. 1899-1901. Fotografia, 22,2 × 18,1 cm.
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

As ferramentas do Trapeiro são seus estandartes:

> [...] três ferramentas simples e vulgares: uma vareta com um gancho na ponta, para revirar e vasculhar os trapos e montes de lixo; um saco ou cesto de palha para carregar os itens recolhidos; e uma lanterna ou lampião para iluminar os caminhos escuros das madrugadas na Cidade (Silva, 2017, livreto B2, p. 3).

Contemporaneamente, o trapeiro se apresenta das mais diversas formas na vida cotidiana. No início do século XXI, a figura do trapeiro foi registrada nos documentários *Les glaneuses et la glaneuse* (2000) e *Les glaneuses et la glaneuse: deux ans aprés* (2002), dirigidos por Agnès Varda. No primeiro, intitulado *Os catadores e eu* em sua distribuição brasileira, a cineasta apresenta uma visão poética sobre os catadores. O filme parte de um quadro célebre do pintor Millet, *Des glaneuses* (As respigadoras), de 1857, e por meio dele descreve as novas práticas dos respigadores na França. O ato de respigar consiste em recolher os alimentos esquecidos na colheita. Os respigadores seriam, então, os trapeiros do campo. O segundo documentário, como o próprio nome sugere, foi realizado dois anos depois, após a repercussão do primeiro filme. A diretora entrevista novamente alguns personagens da primeira montagem e incorpora novos trapeiros à narrativa.

Apesar dos registros sobre o trapeiro serem proeminentemente franceses, o personagem também foi trabalhado por dois autores brasileiros.

De modo direto, João do Rio, escritor, jornalista e cronista carioca, escreve a crônica "Pequenas profissões", apresentada no livro *A alma encantadora das ruas*, e relembra não só o Trapeiro como outros pares do trabalho miserável existente nas ruas da cidade no início do século XX:

> Todos esses pobres seres vivos tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, **são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades** daquele axioma de Lavoisier: nada se perde na natureza. A polícia não os prende, e, na boêmia das ruas, os desgraçados são ainda explorados pelos adelos, pelos ferros-velhos, pelos proprietários das fábricas...
>
> — As pequenas profissões!... É curioso!
>
> **As profissões ignoradas.** Decerto não conheces os trapeiros sabidos, os apanha-rótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de *buena dicha*. Se não fossem o nosso horror, a Diretoria de Higiene e as *blagues* das revistas de ano, nem os ratoeiros seriam conhecidos.
>
> — Mas, senhor Deus! é uma infinidade, uma infinidade de profissões sem academia! Até parece que não estamos no Rio de Janeiro...
>
> — Coitados! Andam todos na dolorosa academia da miséria, e, vê tu, até nisso há vocações! Os trapeiros, por exemplo, dividem-se em duas especialidades — a dos trapos limpos e a de todos os trapos. Ainda há os cursos suplementares dos apanhadores de papéis, de cavacos e de chumbo. Alguns envergonham-se de contar a existência esforçada. Outros abundam em pormenores e são um mundo de velhos desiludidos, de mulheres gastas, de garotos e de crianças, filhos de família, que saem, por ordem dos pais, com um saco às costas, para cavar a vida nas horas da limpeza das ruas [...] (Rio, 2013, p. 45, grifos nossos).

No contexto brasileiro, o Trapeiro pode ser entendido como sinônimo da figura do catador de materiais recicláveis. Entretanto, ainda que os trapeiros tenham se popularizado no século XIX com o aumento do valor dos materiais descartados (Benjamin, 2020), mesmo motivo pelo qual os catadores recolhem determinados materiais ainda hoje, há uma diferença fundamental entre esses dois agentes. Silva (2017) argumenta que, enquanto o catador se encontra submetido de maneira mais direta às opressões do capitalismo tardio, tendo sua prática atravessada por processos de alienação, racionalização do sofrimento e esvaziamento da potência subversiva, o Trapeiro preserva uma dimensão poética e subjetiva na relação com os objetos recolhidos.

Essa dimensão subjetiva é descrita por Manoel de Barros (2010, p. 410) no poema "O catador":

> Um homem catava pregos no chão.
> Sempre os encontrava deitados de comprido,
> ou de lado,
> ou de joelhos no chão.
> Nunca de ponta.
> Assim eles não furam mais — o homem pensava.
> Eles não exercem mais a função de pregar.
> São patrimônios inúteis da humanidade.
> Ganharam o privilégio do abandono.
> O homem passava o dia inteiro nessa função de catar pregos enferrujados.
> Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
> Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
> Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
> Garante a soberania de Ser mais do que Ter.

Nesse sentido, o Trapeiro opera como alegoria de uma marginalidade ainda dotada de possibilidade crítica, ao passo que o catador revela os limites impostos pela lógica econômica contemporânea. É a partir desta premissa, isto é, de sua capacidade de subjetivação, que tomamos o Trapeiro como conceito nesta investigação.

A tese e as reflexões de Silva (2017) são centrais para esta pesquisa. Ao evocar o personagem do Trapeiro, ou ao adjetivá-lo como Trapeiro-colecionador, o autor propõe uma compreensão da alteridade urbana a partir da coleta de trapos e objetos descartados, entendidos como fragmentos de memória e experiência. Tal abordagem contribui para pensar o Trapeiro não apenas como vítima da exclusão, mas como sujeito que produz subjetividades e narrativas alternativas sobre a cidade.

A tríade fundadora de sua existência é o Caminhar, o Colecionar e o Cotidiano (Silva, 2017). Além disso, observa-se uma relação de troca afetiva existente entre os corpos naturais e imateriais, ou seja, entre o sujeito Trapeiro e os objetos encontrados, sua coleção, que se fundem formando uma unidade: um ser Trapeiro. Silva (2017), ao descrever o Trapeiro-colecionador, elucida essa constatação:

> Eis um homem, ele é suas coisas. Constitui-se delas; das coisas colecionadas, encontradas, recolhidas. Constitui-se dos pedaços dos Outros, dos pedaços de Outros. Pedaços e coisas que já não significam, mas um dia significaram. Memórias. Esse homem é suas coisas e seus pedaços, as coisas dos Outros, os pedaços de/dos Outros, memórias dos Outros (Silva, 2017, livreto B1, p. 5).

A leitura do Trapeiro pode ser aprofundada a partir das reflexões de Benjamin (2024) sobre a alegoria e a ruína. Para o autor, a ruína não deve ser compreendida apenas como sinal de decadência, mas como forma privilegiada de acesso à história. Contrária à visão linear do progresso, a ruína revela o caráter fragmentário e descontínuo da experiência histórica, expondo as fissuras e contradições da modernidade. Em diálogo com Benjamin, Paola Berenstein Jacques (2012, p. 19) escreve que a "experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade".

Nesse contexto, a alegoria se constitui como um modo de leitura que opera por meio da fragmentação e da justaposição de restos. Diferentemente do símbolo, que pressupõe unidade e totalidade, a alegoria benjaminiana constrói sentido a partir do incompleto, do residual e do disperso (Benjamin, 2024). O Trapeiro, ao lidar diretamente com os resíduos da cidade, aproxima-se dessa lógica alegórica transformando o lixo em signo e o fragmento em narrativa.

Assim, o Trapeiro pode ser compreendido como um agente da ruína, alguém que não apenas habita os restos da modernidade, mas também os reorganiza, produzindo novas possibilidades de leitura do mundo. Sua prática evidencia aquilo que o progresso tenta ocultar: os vestígios, os excessos e os fracassos que sustentam a ordem social.

No contemporâneo, essa figura encontra ressonâncias em práticas que se apropriam do descarte como matéria de criação, deslocando-o de sua condição de inutilidade para um campo de produção estética e simbólica. É nesse ponto que se torna possível estabelecer aproximações entre o Trapeiro, a moda e determinadas práticas artísticas.

O TRAPEIRO E A MODA: RESSONÂNCIAS POSSÍVEIS

Meu primeiro contato com a possível relação entre o Trapeiro e a moda se deu com a leitura do livro *Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*, de Rosane Preciosa, em 2009, mas eu só identifiquei essa aproximação ao relê-lo para este estudo. Em sua escrita provocativa, Preciosa (2005) apresenta um catador de papéis em Curitiba como primeira imagem do livro e, em outro momento, introduz "Dona Efigênia, que circula a tempos pelas ruas de Curitiba com seus trajes de papel por ela mesma confeccionados" (p. 74), os quais ela chama de performance improvisada. A relação entre o Trapeiro e a moda, nesse caso, não poderia ser mais clara e pode ser compreendida a partir da incorporação histórica da estética dos farrapos no vestuário e nos modos de vida de personagens e artistas urbanos.

Essa possível relação também está presente nos escritos de Flávio de Carvalho, em especial nos ensaios "O homem em farrapos", "O rei em farrapos" e "A moda em farrapos", originalmente publicados em 1956 como artigos para o jornal *Diário de S.Paulo*. Reunidos na publicação *A moda e o novo homem*, os textos de Carvalho (2010) oferecem uma leitura histórica e sociológica da moda, partindo da tese de que o fenômeno da moda se processa de baixo para cima. Para o autor, a moda nasce nas camadas populares e marginalizadas e, ao ser apropriada pelas elites, converte-se em tendência legitimada (Rosa, 2018).

A descrição proposta por Flávio de Carvalho (2010, p. 85) do "homem em farrapos", entendido como "um desclassificado, posto de lado pela sociedade, totalmente sem classe, submetido permanentemente à dor, à miséria e ao desprezo", estabelece um diálogo direto com a caracterização do Trapeiro apresentada por Silva (2017, livreto B1, p. 5): "é inútil à sociedade, mesmo assumindo seu papel social [...], um colecionador em sofrimento, de sofrimentos [...], um corpo que ressente a cidade e que se encontra fadado ao isolamento". A aproximação entre essas duas leituras permite compreender o Trapeiro como uma figura-limite, cuja existência evidencia as contradições da ordem social e urbana.

Nessa perspectiva, nota-se um elogio (ou apropriação?) dos modos de vida do Trapeiro no campo da moda. É possível observar alguns estilistas utilizando alegorias do Trapeiro nas últimas cinco décadas, em maior ou menor grau, como referência em suas coleções.

A estilista japonesa Rei Kawakubo, quando debutou em Paris na década de 1980 com sua marca Comme des Garçons, apresentou uma coleção "com o visual pobre de uma roupa em frangalhos" (Baudot,

2008, p. 326) para demarcar a sua estética vanguardista. Apesar da roupa apresentar um rigor absoluto, a falta de acabamento em pontos estratégicos e o desgaste proposital desafiavam a ideia de perfeição e redesenhavam a silhueta, usando o tecido como material escultórico.

Hussein Chalayan, para a coleção "The Tangent Flows", desfile de conclusão da sua graduação pela Central Saint Martins realizado em 1993, enterrou roupas de seda por alguns dias e desenterrou-as pouco antes de apresentá-las na passarela, apodrecidas, em farrapos e tingidas pela ferrugem, representando a passagem do tempo (Rosa, 2018).



Figura 4 – Peças do desfile de graduação de Hussein Chalayan na exposição *Dirty Looks: Desire and Decay on Fashion* (Looks sujos: desejo e decomposição na moda), no Barbican Art Gallery, Reino Unido, 2025-26

A coleção de primavera/verão da alta-costura de John Galliano para a Christian Dior, definida pela crítica como "Homeless Chic" ou "Haute Homeless" (em tradução livre, "Sem-teto chique" ou "Alta-costura sem-teto"), foi inspirada nas pessoas em situação de rua que ele via dormindo às margens do Sena todas as manhãs a caminho do trabalho, nos bailes de trapos dos anos 1930, na nostalgia vitoriana de *la boue* e em Egon Schiele. Apresentada em janeiro de 2000, causou tumultos em frente à *maison* Dior devido à temática polêmica, o que não impediu que a estampa de jornal, possivelmente remetendo ao material que tal população utiliza para forrar o chão e se cobrir nas ruas, virasse um clássico da marca.





Figuras 5 e 6 – Desfile da coleção de alta-costura
Christian Dior Primavera/Verão 2000, por John Galliano

Vivienne Westwood, na coleção masculina outono/inverno 2010, apresentou um "tributo" à população em situação de rua levando para a passarela o punk característico da marca e a representação quase literal desses modos de vida. Os modelos emulavam um caminhar e gestos grotescos, simulando uma marginalidade associada às ruas, e carregavam "acessórios" característicos dessa população, como carrinho de mercado e colchão de espuma enrolado. O chão da passarela foi forrado com papelão, matéria-prima bastante comum para a configuração de moradia temporária desses sujeitos. É possível notar também a presença do papel-jornal em vários looks, assim como no desfile da Dior citado anteriormente.





Figuras 7 e 8 – Desfile da coleção masculina Vivienne Westwood Outono/Inverno 2010

As incursões dos irmãos Guram Gvasalia na marca Vêtements e Demna Gvasalia na Balenciaga apresentavam looks com referência a Slavik, ucraniano que vive em situação de vulnerabilidade social e se tornou ícone de estilo por suas composições visuais formuladas com roupas encontradas no lixo. Slavik foi registrado entre 2011 e 2013 pelo artista e fotógrafo Yurko Dyachyshyn, em um projeto intitulado *Slavik's Fashion*[2], até desaparecer nas ruas da Ucrânia. Na interpretação da vida como obra de arte ou da criação de subjetividade do Trapeiro, Slavik é um exemplo claro de como pessoas em situação de rua podem criar novos imaginários, mesmo em condições adversas.

Nos escritos de Carvalho (2010), essa dinâmica é analisada a partir da ideia de que a moda se constitui como um movimento que emerge das camadas marginalizadas e, posteriormente, é absorvido pelas elites. A figura do "homem em farrapos", descrita pelo autor como um sujeito desclassificado e socialmente excluído, torna-se, de forma paradoxal, referência estética. Essa operação evidencia um deslocamento simbólico no qual aquilo que é inicialmente percebido como sinal de miséria passa a ser reinterpretado como expressão estética. Nesse sentido, a moda não apenas incorpora o trapo, mas o reinscreve em um novo regime de visibilidade.

A estética do farrapo não nasce na moda, mas é capturada por ela. Rasgos, desgastes, remendos, irregularidades e sobreposições que no corpo do Trapeiro denunciam a exclusão, ao serem deslocados para o corpo legitimado pelo sistema da moda, passam a operar como signos de estilo. Trata-se de um movimento ambíguo: ao mesmo tempo que revela uma sensibilidade para o que foi historicamente invisibilizado, também corre o risco de esvaziar sua dimensão política convertendo-o apenas em superfície estética.

Essa dinâmica já se apresenta de forma embrionária em Carvalho (2010). Ao descrever o "homem em farrapos", o autor não apenas identifica uma condição social, mas também aponta para uma potência estética latente. A irregularidade do traje e seu caráter "indisciplinado" rompem com a rigidez das formas normativas e introduzem uma outra

[2] *Slavik's Fashion* é um ensaio fotográfico desenvolvido pelo fotógrafo ucraniano Yurko Dyachyshyn entre 2011 e 2013, composto por mais de 100 imagens de Slavik, um homem em situação de rua que circulava pela cidade de Lviv, na Ucrânia. O projeto documenta suas constantes mudanças de vestuário e aparência, chamando atenção para uma construção estética singular que, posteriormente, passou a ser relacionada a coleções de grandes marcas de moda. O projeto completo encontra-se disponível no site oficial do fotógrafo (https://dyachyshyn.com/slaviks-fashion-1). Além disso, o perfil @slaviksfashion, no Instagram, reúne imagens comparativas entre as fotografias de Slavik e criações de marcas como Balenciaga, Vêtements e Maison Martin Margiela, evidenciando aproximações estéticas propostas por diferentes usuários da plataforma. Embora essas comparações não constituam evidência documental de influência direta, elas ilustram um debate recorrente sobre as relações entre a moda de luxo e a estética da marginalidade.

possibilidade de relação com o vestir — menos orientada pela ordem e mais aberta ao acaso, ao improviso, ao uso.

Nesse sentido, a moda que se aproxima do trapo não o faz apenas como citação formal, mas como contato com uma lógica outra: uma lógica do fragmento, da recomposição, daquilo que não se apresenta como acabado. É nesse ponto que a estética do descarte se aproxima da alegoria benjaminiana. Assim como a ruína, o trapo não é a totalidade, mas o resto. E é precisamente nessa condição de resto que reside sua potência de significação.

Ao longo da história recente da moda, essa operação se repete sob diferentes formas. Coleções que evocam o desgaste e apresentam desfiados ou falta de acabamento propositais, excesso de camadas, desestruturação das silhuetas ou aspecto de abandono não apenas dialogam com o imaginário da marginalidade, mas também revelam uma fascinação recorrente pelo que escapa à norma. No entanto, permanece a tensão: quem pode vestir o trapo sem ser lido como miserável? Em que momento o signo da exclusão se converte em signo de distinção? E em uma leitura mais ampla, evocando o dandismo, é possível evocar a vida como obra de arte pela perspectiva da precariedade?

Essas questões não encontram resposta única, mas apontam para um campo de disputa simbólica. A moda, ao se apropriar da estética do descarte, não apenas reflete a realidade social, mas a reorganiza, seleciona e reencena. O trapo, quando deslocado para a passarela, torna-se imagem. E, nesse deslocamento, algo se perde, mas algo também se revela. É nesse limiar entre perda e revelação que se encontra o espaço para pensar práticas que não apenas representam o trapo, mas operam a partir dele. Práticas nas quais os gestos de recolher, recompor e transformar não são metáforas, mas procedimentos. É nesse ponto que a figura do Trapeiro encontra uma ressonância contemporânea na obra de Vicenta Perrotta.

TRANSMUTAR OS RESTOS: A INVENÇÃO DE SI EM VICENTA PERROTTA

Vicenta Perrotta é uma artista investigativa, questionadora, de vanguarda e militante, natural de Campinas-SP. Além da questão do reaproveitamento de materiais e da sustentabilidade, observa-se uma potência de articulação social e de engajamento político em seu trabalho, presente nas práticas realizadas no Ateliê TRANSmoras, projeto do qual é fundadora e que nasceu em uma ocupação na Moradia Estudantil da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Na prática artística de Vicenta Perrotta, o gesto do trapeiro constitui um modo de existência. Sua produção parte diretamente do contato com restos da indústria, como retalhos e tecidos descartados ou doados por já não terem valor dentro da lógica produtiva. Sua pesquisa é fundamentada no que conceitua como "transmutação têxtil", uma ferramenta de emancipação ecológica e subjetiva que utiliza a arte da moda e a transformação de resíduos para gerar impacto social e promover a inclusão e a emancipação (Pedrosa; Muniz, 2024).

Nesse sentido, o que está em jogo em sua prática de arte e vida não é apenas a reutilização de materiais, mas uma operação mais profunda de transformação social. Ao recolher resíduos, a artista não apenas os reorganiza formalmente em objetos vestíveis, mas os reinscreve em uma narrativa que atravessa o corpo, a memória e a experiência urbana. Trata-se de uma série de processos nos quais matéria e sujeito se transformam simultaneamente e criam juntos uma crítica à experiência urbana contemporânea. Tais sujeitos são denominados por Jacques (2012, p. 19) como "errantes" e fazem parte de processos entendidos como "errâncias urbanas":

> Os errantes são, então, aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática das cidades. A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade.

Essa indissociabilidade entre obra e existência aparece de forma explícita quando a artista afirma que, em determinado momento, já não é possível separar o seu trabalho de sua própria constituição como sujeito. A investigação de si e a produção artística tornam-se processos entrelaçados, nos quais a criação não se apresenta como resultado final, mas como percurso. Nas palavras de Nicolas Bourriaud (2011, p. 14, grifos do original), "a arte moderna, e é essa sua principal virtude, nega-se a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como sendo separados. *Práxis* é igual a *Poiésis*. Criar é criar a si mesmo". Nesse sentido, sua prática se aproxima daquilo que pode ser entendido como uma tecnologia de si: um conjunto de operações pelas quais o indivíduo se transforma a partir de sua relação com o mundo.

> Ao concretizar em sua obra uma relação com o mundo, o artista moderno altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere como modelo a ser investido. Ele ocupa assim a posição outrora ocupada pelo filósofo pré-socrático: sua obra se apresenta às

> *hypomnematas*[3], cadernetas pessoais nas quais os gregos anotaram casos e reflexões no intuito de aperfeiçoarem suas virtudes morais e se guiarem ao longo da vida, instrumentos de uma "tecnologia de si" (Bourriaud, 2011, p. 17-18, grifo do original).

Tal como o Trapeiro, Vicenta, por meio da experiência da corporeidade trans, reflete sobre o espaço público. É na cidade que recolhe seus materiais, mas também é nela que se inscreve politicamente. Jacques (2012, p. 20) descreve essas ações como "narrativas errantes":

> Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer "pensamento único" ou consensual, como promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares da cidade.

A insistência de Perrotta em ocupar o espaço público evidencia uma dimensão fundamental de sua prática: a disputa por visibilidade e a invenção de uma imagética travesti que ocupe esses espaços. Ao questionar para quem o espaço público é, de fato, acessível, a artista desloca o debate do campo da estética para o campo da existência, não vendo a "cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas de dentro" (Jacques, 2012, p. 24). Nesse sentido, Perrotta se utiliza da experiência errática como ferramenta, como "exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical" (Jacques, 2012, p. 23).

O espaço público, nesse contexto, também constitui uma dimensão fundamental da prática artística de Vicenta Perrotta, uma vez que é nele que se estabelecem tanto as relações de exclusão e pertencimento quanto as possibilidades de resistência e visibilidade. Ao ocupar a cidade com seu corpo, suas roupas e suas ações performáticas, a artista tensiona os dispositivos que regulam quem pode circular, permanecer e ser visto em determinados espaços, reivindicando, assim, o direito à cidade. Um exemplo significativo dessa ocupação pode ser observado

[3] "Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registos notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior" (Foucault, 1992, p. 134-135). Para maior esclarecimento sobre esse conceito, recomenda-se a leitura do texto integral.

no trabalho *TRANSCLANDESTINA 3020*, apresentado na 36ª Bienal de São Paulo, desenvolvido por Manaura Clandestina em parceria com Perrotta.

A obra foi construída de maneira colaborativa envolvendo profissionais vinculados à moda, à música e ao cinema e resultou em uma instalação composta por peças têxteis, fotografias e um vídeo documental-ficcional que registra o processo criativo do grupo (Nino, 2025). Integrando a programação pública de abertura da Bienal, realizada em 6 de setembro de 2025, o trabalho foi ativado por meio de uma performance-desfile nas dependências do Pavilhão. Na rampa do terceiro para o segundo pavimento, a ação iniciou-se com a descida de quatro mulheres transexuais vestindo uniformes e acessórios que evocavam trajes de trabalhadores aeroportuários. Em seguida, outras personagens se incorporaram à cena, ocupando gradualmente o espaço destinado à banda e à instalação.





Figuras 9 e 10 – Performance-desfile *TRANSCLANDESTINA 3020* na 36ª Bienal de São Paulo, idealizada por Manauara Clandestina com participação de Vicenta Perrotta, Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

Em seguida, foi exibido, em um monitor integrado à obra, o filme documental produzido para a Bienal. O vídeo aborda o processo de criação do desfile, enfatizando a participação de uma equipe técnica majoritariamente composta por pessoas LGBTQIA+ racializadas. A estética futurista do trabalho, associada ao ano de 3020 no título da obra, projetava uma imaginação de futuro construída a partir de corpos historicamente marginalizados. Após a exibição do filme, iniciou-se uma apresentação musical, enquanto as modelos retratadas no vídeo voltavam a ocupar a rampa, descendo-a individualmente em desfile.

A potência simbólica dessa ocupação produziu um deslocamento significativo no espaço institucional da Bienal. A presença de corpos trans, racializados e dissidentes atravessando a monumentalidade branca e modernista do Pavilhão Ciccillo Matarazzo permitiu compreender o trabalho como uma espécie de síntese da proposta curatorial da mostra: a humanidade entendida não como categoria fixa ou universal, mas como prática coletiva, relacional e continuamente construída, ou, como sintetiza o título da Bienal, a humanidade como prática.

O trabalho engajado de Perrotta me remete à crítica que Paco Vidarte (2019, p. 155) faz sobre o conceito de solidariedade:

> [...] precisamos também recuperar a solidariedade das garras da caridade direitizada e católica, resgatar a solidariedade da armadilha escura das ONGs, libertá-la das aparências de virtude compassiva, cristã, humanista, deixar de confundi-la com um não sei quê de magnanimidade, bom coração, empatia e esmoleiro altruísmo-porta-de-igreja.

Nesse interesse em operar a partir da coletividade, Vicenta Perrotta desenvolve, com frequência, trabalhos em diálogo com outros artistas e criadores. Entre essas colaborações, destaca-se sua participação no projeto MASP Renner, desdobramento contemporâneo do projeto MASP Rhodia, idealizado por Pietro Maria Bardi durante sua gestão no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). O projeto original consistia na criação de vestimentas desenvolvidas em parceria entre artistas e estilistas a fim de aproximar moda, arte e experimentação estética. Em sua edição mais recente, realizada entre 2017 e 2022, Perrotta foi convidada a desenvolver um trabalho em colaboração com o artista Randolpho Lamonier.

Na obra conjunta, intitulada *Transformer*, tornam-se evidentes algumas das questões centrais presentes na prática artística de Perrotta, especialmente aquelas relacionadas à crítica das normatividades

corporais e dos códigos sociais estabelecidos (Pedrosa; Muniz, 2024). O traje, composto por um conjunto de camisas e concebido para ser vestido simultaneamente por diferentes pessoas, apresenta mangas excedentes que podem servir tanto aos braços quanto às pernas, deslocando as funções tradicionais da roupa e desorganizando a leitura normativa do corpo. A peça aponta para uma concepção expandida de coletividade na qual o vestuário deixa de operar como elemento de individualização para se tornar dispositivo de encontro, compartilhamento e reorganização das formas de estar junto.



Figura 11 – Randolpho Lamonier e Vicenta Perrotta. *Transformer*. 2022. Tecidos de algodão e sintéticos, sarja flanelada, tricoline e tweed, botões de plástico e de pressão de metal, zíperes de metal e sintético, 150 × 162 × 42 cm. MASP, doação dos artistas, coleção MASP Renner

A coleta dos materiais e a construção das peças produzidas pela artista não se dão, portanto, de forma neutra. Esses processos são atravessados por experiências de violência, exclusão e resistência. Em entrevista concedida ao Museu da Pessoa, Vicenta reconhece que sua trajetória é marcada por processos que a deslocam continuamente das normas sociais, fazendo com que seu corpo seja lido como inadequado e perigoso. E é precisamente a partir dessa condição que sua prática se constitui.

Ao afirmar que "busca beleza de onde ela lhe foi tirada", Perrotta (2023) explicita uma operação central para esta pesquisa. Assim como o Trapeiro inventa valor para os restos, a artista constrói imaginários a partir do que foi descartado — não apenas material, mas também simbolicamente.

Essa operação de ressignificação não se limita apenas aos objetos têxteis construídos, mas se estende ao próprio corpo. Ao vestir suas criações, o corpo não se adapta à roupa — é transformado por ela. As peças não seguem uma lógica industrial de padronização; ao contrário, rompem com a ideia pré-definida de corpo, abrindo espaço para outras formas de existência e outros mundos possíveis:

> O excesso de padronização, que deixamos que se instale em nossas vidas, ameaça estagná-la. Se nos salvaguarda das sucessivas desestabilizações a que o próprio fato de estar vivo nos expõe, nos enrijece de tal forma que viver vira sinônimo de sobreviver. Cercamo-nos de fórmulas estéreis, que já se esgotaram completamente, mas ainda nelas nos apegamos por medo de incorporar o imprevisto e acolher o desafio que é viver se transformando (Preciosa, 2005, p. 30).

Há, portanto, uma recusa explícita da moda enquanto sistema normativo. Quando a artista afirma não fazer croquis ou não se reconhecer dentro da lógica tradicional da moda, ela não está apenas descrevendo um método, e sim rejeitando um modelo. Sua prática não busca se inserir no sistema, mas tensioná-lo a partir de suas margens, a partir da perspectiva do fracasso e de uma futuridade coletiva, como nos aponta Jack Halberstam (2020, p. 132):

> O fracasso, obviamente, está associado ao capitalismo. Uma economia de mercado precisa ter ganhadores e perdedores, jogadores e pessoas que assumem riscos, vigaristas e vítimas; capitalismo [...] exige que todo mundo viva em um sistema que iguala sucesso com lucro e conecta fracasso com inabilidade de acumular riqueza, mesmo que lucro para alguns signifique certas perdas para outros.

A transmutação têxtil pode ser compreendida, então, como uma prática que articula estética, política e existência. Ao transformar resíduos

em vestimentas e vestimentas em dispositivos de subjetivação, Vicenta opera uma inversão fundamental: aquilo que era resto se torna linguagem.

Assim como o gesto do Trapeiro, a prática de Perrotta não diz respeito apenas ao ato de recolher, mas à reorganização do mundo a partir de um olhar ferino do Trapeiro, ou seja, do olhar crítico para os seus arredores e de uma nova proposição ética e estética para a vida cotidiana.

O QUE PERMANECE DOS TRAPOS

Ao longo deste capítulo, buscou-se compreender a figura do Trapeiro como uma alegoria capaz de tensionar as narrativas lineares da modernidade, especialmente no que diz respeito à produção, ao consumo e à organização simbólica dos objetos e dos corpos. Ao recolher aquilo que é descartado, o Trapeiro vai além da sobrevivência, produzindo uma outra leitura e escrita do mundo feita a partir dos restos, dos fragmentos e daquilo que não se encaixa material e simbolicamente no capitalismo.

Nesse sentido, sua aproximação com a noção de ruína permitiu compreender que o que é deixado para trás não desaparece, mas permanece como vestígio, como matéria disponível para outras formas de significação. A ruína, assim como o trapo, não encerra um fim, mas inaugura a possibilidade de recompor o mundo a partir de suas falhas.

A relação estabelecida entre o Trapeiro e a moda evidenciou um campo de tensões no qual o descarte pode ser simultaneamente apagado e celebrado. Ao incorporar a estética dos farrapos, a moda revela tanto sua capacidade de absorver aquilo que está à margem quanto sua tendência a deslocar e neutralizar os sentidos originais desses signos. O trapo, ao atravessar esse campo, deixa de ser apenas índice de precariedade e passa a operar como linguagem, ainda que, nesse processo, corra o risco de se distanciar das condições de quem o produziu.

É nesse ponto que a prática de Vicenta Perrotta se apresenta como um deslocamento significativo. Diferentemente de uma apropriação estética distanciada, sua produção se constrói a partir de uma relação direta, material e existencial com os vestígios têxteis. Ao recolher resíduos da indústria e transformá-los em vestimentas — e, consequentemente, em modos de vida —, a artista modifica a condição desses materiais ao mesmo tempo que atravessa um processo contínuo de transformação de si e das relações que estabelece com o mundo.

A transmutação têxtil, tal como desenvolvida por Vicenta, ultrapassa o campo da técnica ou linguagem visual. Trata-se de um modo de produzir existência, no qual o corpo, a memória e a matéria se entrelaçam criando autonomia. O lixo deixa de ocupar a posição de

descarte para converter-se em matéria poética, econômica e política, alterando também os regimes de visibilidade que definem quais corpos podem aparecer, circular e permanecer na cidade.

Se o Trapeiro benjaminiano recolhe os restos da cidade para produzir constelações de sentido, Vicenta pode ser compreendida como uma espécie de Trapeira contemporânea. Sua prática reorganiza fragmentos, converte resíduos em linguagem e faz emergir outras formas de habitar o mundo. Em ambos os casos, a criação nasce daquilo que foi recusado, demonstrando que os restos podem constituir o ponto de partida para novas condições de existência.

Dessa forma, conclui-se que a potência do Trapeiro não reside apenas em sua dimensão histórica, mas em sua capacidade de atravessar o tempo como figura crítica da modernidade. Ao ressurgir em práticas contemporâneas, como a de Vicenta Perrotta, ele evidencia que os restos continuam a falar e que, talvez, seja justamente a partir deles que se tornem possíveis outras narrativas, outros corpos e outras formas de vida.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: *Cris de Paris/Marchand de vieux fers (feraille)*. Obra em domínio público. Disponível em: https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/marchand-de-vieux-fers-feraille#infos-principales. Acesso em: 31 ago. 2026.

Figura 2: Édouard Manet. *The Ragpicker*. Obra em domínio público. Disponível em: https://www.nortonsimon.org/art/detail/F.1968.09.P. Acesso em: 31 ago. 2026.

Figura 3: Eugène Atget. *Chiffonnier*. Obra em domínio público. Disponível em: https://www.getty.edu/art/collection/object/104KQG. Acesso em: 31 ago. 2026.

Figura 4: Vista da exposição *Dirty Looks: Desire and Decay on Fashion*, no Barbican Art Gallery. Autorização de reprodução da imagem gentilmente cedida por Barbican Art Gallery. Fotografia: ©David Parry/Barbican Art Gallery.

Figuras 5 e **6**: Desfile da coleção de alta-costura Christian Dior Primavera/Verão 2000. Autorização de reprodução da imagem gentilmente cedida por fistVIEW. Fotografia: ©firstVIEW 2026.

Figuras 7 e **8**: Desfile da coleção masculina Vivienne Westwood Outono/Inverno 2010. Autorização de reprodução da imagem gentilmente cedida por fistVIEW. Fotografia: ©firstVIEW 2026.

Figuras 9 e **10**: Performance-desfile TRANSCLANDESTINA 3020. Autorização de reprodução da imagem gentilmente cedida pela Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fotografia: ©Iza Guedes/Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 11: Randolpho Lamonier e Vicenta Perrotta. *Transformer*. 2022. Autorização de reprodução da imagem gentilmente cedida pela fotógrafa Cassia Tabatini.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BAUDOT, François. **Moda do século**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de José Barrento. São Paulo: Autêntica, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de José Barrento. São Paulo: Autêntica, 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARVALHO, Flávio de. **A moda e o novo homem**: dialética da moda. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

COSTA, Tulio Sousa. **Uma bixa trapeira-colecionadora**: modos de vida e a escrita de si. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2023.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradução de Bhuvi Libanio. Recife: Cepe, 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MEIRELES, Tulipa Martins. **Michel Foucault e a estética da existência**: o cuidado de si e a coragem da verdade cínica. Pelotas: Editora UFPel, 2024.

NINO, Aldones. Manaura Clandestina. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **36ª Bienal de São Paulo** – Nem todo viandante anda estradas: da humanidade como prática. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2025. p. 108-109. (Catálogo de Exposição).

PEDROSA, Adriano; MUNIZ, Leandro (orgs.). **Arte na moda**: MASP Renner. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2024.

PERROTTA, Vicenta. A norma retalha. [Entrevista cedida ao] **Museu da Pessoa**, 2023. Disponível em: https://museudapessoa.org/historia-de-vida/-a-norma-retalha-/#video-integra. Acesso em: 10 maio 2026.

PRECIOSA, Rosane. **Produção estética**: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**: crônicas. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ROSA, Victor Luiz da. O homem em farrapos: experiência da moda em Flávio de Carvalho. **GALÁXIA** – Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura, São Paulo, n. 38, p. 181-192, maio 2018. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/33727. Acesso em: 18 jan. 2026.

SILVA, Ricardo Luis. **Elogios à inutilidade**: a incorporação do Trapeiro como possibilidade de apropriação e leitura da Cidade e sua alteridade urbana. 2017. 904 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017. (Livretos A-D).

VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução de Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, de modo especial, ao Prof. Dr. Henrique Grimaldi Figueredo, pela orientação sensível, pela escuta atenta e pela liberdade intelectual concedida ao longo da elaboração deste trabalho. Sua confiança foi fundamental para que esta pesquisa encontrasse seu próprio percurso. Estendo minha gratidão à Prof.ª Dr.ª Patricia Ferreira Moreno Christofoletti e à Prof.ª Dr.ª Débora Pinguello Morgado, cujas leituras criteriosas e provocações sobre Moda, Arte e Cultura ampliaram significativamente as reflexões aqui apresentadas.

Registro, ainda, meu sincero agradecimento aos docentes e às colegas da Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pelo acolhimento, pela generosidade e pelas trocas construídas ao longo de 2025. Em um momento em que o pensamento crítico parece andar "fora de moda", nossos encontros devolveram-me o entusiasmo pelo estudo, pela escrita e pela pesquisa, reafirmando a convicção de que reorganizar os trapos é também uma maneira de reorganizar a própria vida.

EXPOSIÇÃO *TRANSBORDAR*:
O BORDADO, A ARTE E A HISTÓRIA

NAIARA LANDIM RAPÔSO

Sob a orientação da **Prof.ª Dr.ª Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato**,
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

PRIMEIROS PONTOS

Historicamente associado ao universo doméstico e às práticas femininas, o bordado foi frequentemente situado à margem do campo artístico e desvalorizado tanto por sua materialidade quanto por sua vinculação a produções anônimas e femininas.

A exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, realizada no SESC Pinheiros entre novembro de 2020 e maio de 2021, insere-se em um conjunto recente de iniciativas curatoriais que tensionam as fronteiras historicamente estabelecidas entre arte e artesanato, bem como as hierarquias de gênero que estruturam o campo artístico. Ao reunir trabalhos de mais de 30 artistas, sob curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni e assistência de curadoria de Jordana Braz, a mostra propõe deslocar o bordado de seu enquadramento tradicional como prática doméstica, feminina e menor, reinscrevendo-o como linguagem artística contemporânea.

A escolha da exposição como objeto de análise fundamenta-se na compreensão consolidada no campo da história das exposições de que o espaço expositivo não constitui apenas um local de apresentação de obras, mas um dispositivo ativo de produção de sentido. Dessa forma, como aponta Jean-Marc Poinsot (2016, p. 11), a exposição torna-se "o lugar e a moldura das transformações de nossa maneira de ver e de compreender", configurando-se como um aparato interpretativo complexo que interage com diferentes dimensões sociais envolvidas na arte.

O processo de expor, portanto, não se restringe ao sistema artístico[1] em sentido estrito, mas estabelece relações que o ultrapassam, incidindo sobre práticas sociais, posicionamentos institucionais e modos de organização do espaço. Ainda que a experiência expositiva seja, em grande medida, efêmera, registros como catálogos, fotografias e plataformas digitais possibilitam sua análise e reconstrução crítica, permitindo compreender como sentidos são produzidos e difundidos. Dessa forma, a exposição mobiliza múltiplas possibilidades de interpretação, decorrentes tanto de seus elementos constitutivos, como a montagem, o discurso

[1] Entende-se por sistema da arte o conjunto de agentes, instituições, práticas e instâncias de legitimação que organizam a produção, circulação e recepção das obras, incluindo artistas, críticos, curadores, galerias, museus e o mercado (Bulhões, 2012). Já o campo da arte, conforme Pierre Bourdieu (1996), refere-se a um espaço social relativamente autônomo, estruturado por relações de força e disputas simbólicas, no qual diferentes agentes competem pela definição do que é reconhecido como arte. Embora os conceitos não sejam sinônimos, uma vez que o sistema enfatiza a articulação funcional entre seus componentes, enquanto o campo destaca as relações de poder e as disputas por legitimidade, neste trabalho eles são mobilizados de forma aproximada, considerando sua convergência na análise das dinâmicas que estruturam o sistema artístico.

curatorial e a expografia, quanto de seu contexto de inserção: histórico, social e institucional. É na articulação entre esses fatores que se constroem e se tensionam narrativas no campo da arte, tornando a exposição um campo privilegiado para investigar processos de legitimação e reconfiguração simbólica (Bennett, 1995; Duncan, 1995).

É também nesse enquadramento que a exposição *Transbordar* pode ser compreendida como um caso que explicita, em sua própria configuração, os tensionamentos entre arte e artesanato, autoria e anonimato, que estruturam o campo artístico. A exposição foi dividida em dois módulos principais: "Artificando o bordado" e "Transbordamentos". No texto curatorial, Simioni (2020a, p. 7, grifo da autoria) afirma que "as fronteiras existentes entre arte e artesanato, entre artista e artesão; entre *o* artista (no singular masculino) e 'as donas de casas prendadas' são propositalmente borradas". Ao trazer variados artistas de diferentes gerações, gêneros e localidades, a exposição leva o expectador a sair do imaginário arraigado do bordado doméstico, hiperfeminino, delicado e adentrar no que há por trás de uma técnica secular continuamente apagada da história. Nesse sentido, a mostra opera como um dispositivo de reconfiguração simbólica, capaz de tensionar narrativas consolidadas da história da arte e evidenciar processos de invisibilização de saberes têxteis.

Fundamentado no conceito de artificação, que "é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas" (Shapiro; Heinich, 2013, p. 13), o objetivo desta pesquisa é analisar o projeto curatorial de Ana Paula Cavalcanti Simioni na exposição *Transbordar*, com ênfase nas obras de autoria anônima. Busca-se compreender de que modo o dispositivo expositivo contribui tanto para a legitimação de práticas têxteis historicamente desvalorizadas, quanto para a reinscrição dessas produções no campo da arte, tensionando também as noções de autoria.

A ênfase nas produções de autoria anônima se justifica pelo fato de que grande parte das práticas têxteis, em especial aquelas vinculadas ao bordado, foi historicamente produzida fora dos circuitos institucionais da arte e dissociada da lógica autoral que estrutura o campo artístico moderno. Ao serem incorporadas ao espaço expositivo, essas produções, além de ganharem visibilidade, também colocam em questão categorias como autoria, originalidade e valor artístico, evidenciando os critérios historicamente situados que definem o que é reconhecido como arte.

Parte-se, portanto, da hipótese de que a exposição, ao incorporar produções têxteis, sobretudo aquelas de autoria anônima, no espaço

institucional da arte, contribui simultaneamente para sua legitimação e para a problematização das noções de autoria, destacando o papel da curadoria como agente central nesse processo.

Para desenvolver esta pesquisa, o presente trabalho configura-se como o estudo de caso da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. O acesso à exposição deu-se por meio do catálogo[2] e da plataforma Tour virtual 360º[3], utilizados também para as análises das obras e da expografia. A pesquisa adota ainda uma abordagem qualitativa e bibliográfica, com o objetivo de compreender e discutir os principais conceitos mobilizados no estudo e suas contribuições teóricas.

CURADORIA E ESTRUTURA DA EXPOSIÇÃO

A história dos museus no Brasil começa com a formação de coleções de história natural, de etnologia e de arqueologia que culminaram na criação em 1818 do Museu Real, atual Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fundado por Dom João VI. Contudo, na mesma época, não houve a criação de um museu para história da arte com obras produzidas pela Academia Imperial de Belas Artes (Martins; Shpun, 2022, p. 2). Para isso existiam exposições em galerias, que desempenhavam um papel central na circulação artística e eram organizadas a partir de categorias, com três tipos de expositores: os "artistas", os estudantes e as/os amadoras/es. O primeiro referia-se aos homens formados na Academia. O segundo referia-se aos homens que ainda não tinham terminado seus estudos. Já o terceiro, aos homens que não cursaram a Academia, e, principalmente, às mulheres que, apesar de cursarem o mesmo curso, não podiam assistir a todas as aulas por causa do "decoro". Além disso, o termo remetia à ideia de que para as mulheres a arte era um passatempo, e, por vezes, seus nomes não eram atribuídos às obras (Simioni, 2007, p. 7-8), o que evidencia hierarquias de gênero e formação.

No início do século XX começaram a surgir museus voltados às artes, os quais serviram como extensão das coleções particulares da elite e eram orientados por uma visão eurocentrada de belas-artes. Porém, "expressões artísticas ligadas a outras tradições culturais foram raramente incluídas nessas coleções, não escapando de rótulos redutores, como arte popular ou arte naïf" (Martins; Shpun, 2022, p. 4). Tais classificações evidenciam mecanismos de distinção que operam diretamente na delimitação do que é reconhecido como arte, reforçando hierarquias que, posteriormente, serão tensionadas por processos de artificação.

[2] Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-_cortad.
[3] Disponível em: https://visita360transbordar.sescsp.org.br/.

Já em meados do século XX, com o surgimento de museus de arte moderna, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), o do Rio de Janeiro (1948) e o de Salvador (1960), observa-se uma inflexão nas formas de apresentação e interpretação da arte, em diálogo com a construção de uma identidade cultural moderna no país.

Nesse processo, consolida-se também uma nova forma de organização do espaço expositivo, marcada pela difusão do chamado "cubo branco" (O'Doherty, 2002), que, ao propor um ambiente neutro, reorganiza a relação entre obra, espaço e espectador. De acordo com Malta (2016, p. 18), após Alfred Barr utilizar esse método no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), outras exposições também voltadas para a arte moderna aproveitaram a solução cromática, a qual ajudava a agrupar tendências e movimentos, direcionar leituras e uniformizar atenções.

Paralelamente, conforme a galeria passou a ser uma moldura para a obra de arte, o trabalho do curador de arte passou a agregar mais funções. Na medida em que a galeria se afirmou como moldura da obra de arte (O'Doherty, 2002), o papel do curador se expandiu e se complexificou (Obrist, 2014).

Atualmente, observa-se o uso frequente da palavra curadoria para falar de seleções de produtos que determinadas marcas pretendem anunciar ou comercializar. Entretanto, a profissão de curador, presente há alguns séculos na história, está intimamente ligada à sua palavra de origem *curare*, que no latim significa "cuidar de". Segundo Obrist (2014, p. 39), o curador tem quatro funções em um museu: preservar, selecionar novas obras, contribuir com a história da arte e organizar exposições. A função de preservar não se limita ao objeto em si, mas envolve também a conservação da memória de um local, de uma cultura ou de uma época.

Nesse sentido, a curadoria não se limita à gestão de objetos, mas envolve a construção de narrativas e a articulação de relações entre obras, contextos e públicos. Como afirma Obrist (2014, p. 55), "é também, inevitavelmente, uma maneira de pensar sobre o mundo: as conexões e os princípios que produzem uma coleção contêm suposições, justaposições, descobertas, possibilidades experimentais e associações". É nesse entendimento que a curadoria pode operar como agente de artificação, ao selecionar, enquadrar e atribuir novos valores a determinadas práticas e objetos, deslocando-os de outros campos, como o artesanato, para o campo da arte.

Nessa mesma direção, e ampliando essa perspectiva, Obrist (2014, p. 43) destaca que, a partir do final do século XX, os artistas passaram a tratar os espaços expositivos como o contexto para um trabalho. É nesse

enquadramento que se insere a exposição *Transbordar*, cujo projeto expográfico, desenvolvido pelo Estúdio Gru, conduz o visitante por um caminho em zigue-zague, articulando uma costura para espaços amplos ou fechados (Figura 1). Embora dividida em dois módulos, a disposição das obras representadas em diferentes suportes mantém a continuidade, estabelecendo conexões entre bordados produzidos no passado e produções contemporâneas.

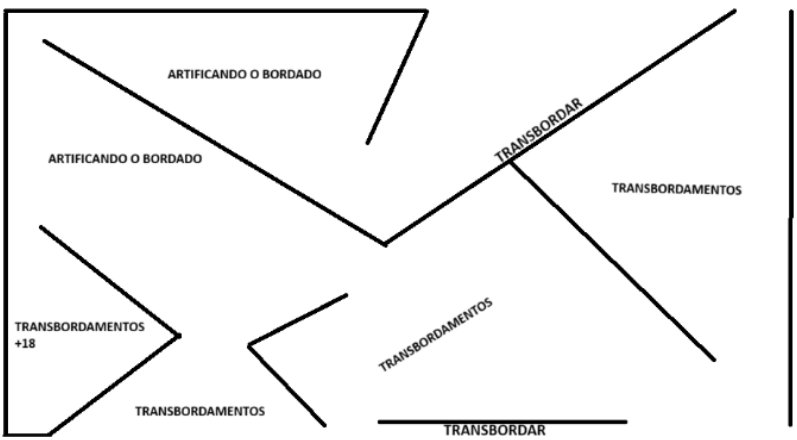


Figura 1 – Projeto expográfico

Ao utilizar uma paleta cromática focada em branco, roxo, lilás e rosa, cores predominantemente associadas ao feminino, constrói-se uma narrativa de resistência, de reinvindicação de espaço, de empatia e de lutas coletivas e individuais. Essa narrativa desmistifica a feminilidade do bordado que começou na Renascença, ao relacionar a opulência e obediência do *bordado* com a permanência das mulheres no espaço doméstico (Parker, 2010), e foi consumada pelo século XIX, quando a pintura se afastou mais do bordado e "a educação feminina só passou a ser tolerada quando foi suficientemente diferenciada da masculina pela adição de música, dança e bordado" (Parker, 2010, p. 74, grifo da autoria, tradução nossa)[4]. A expografia, nesse sentido, não atua apenas como suporte, mas como elemento ativo na produção de significados, reforçando o argumento de que a exposição opera como dispositivo interpretativo.

[4] Original: "Women's education became tolerated only when it was sufficiently differentiated from men's by the addiction of music, dancing and *embroidery*".

No módulo "Artificando o Bordado", evidencia-se a construção histórica do bordado na América Latina, inicialmente associado a produções coletivas, de caráter manual, técnico e não intelectual e posteriormente mobilizado como forma de denúncia sobre violências políticas, simbólicas e de gênero (Simioni, 2020a, p. 10-16). Assim, observa-se o processo de artificação — "processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal" (Shapiro, 2007, p. 137) — de peças de bordado, crochê, tricô e costura em geral; as quais são técnicas originalmente manuais que envolvem o visual, a textura, o olfato e o saber ancestral passado por gerações e que, por muito tempo, foram vistas apenas como artesanato. Por vezes, a autoria dessas obras é desconhecida, como *Colcha* – cubos tridimensionais (1890); por outras, as obras sequer foram criadas com o intuito de serem expostas, por exemplo a *Amostra de pontos de bordados "Berlin wool work"* (18--). Ambas as obras estão na entrada da exposição, como uma provocação para que o visitante comece a associar o novo status dessas técnicas, ao mesmo tempo que se pergunte por que foi negada a autoria de uma obra com uma técnica tão avançada.

À medida que o visitante avança na exposição, depara-se com obras de Zuzu Angel, Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Arthur Bispo do Rosário e das *Arpilleras*, produções contemporâneas entre si que, em sua maioria, articulam vivências relacionadas aos contextos políticos de seu tempo. Trata-se de obras de caráter crítico e de protesto, que mobilizam materiais diversos — da lã, do linho e da organza de seda até a pele do pé da própria artista —, ampliando significativamente o campo de possibilidades do bordado.

Nesse movimento, o bordado, historicamente associado à delicadeza, é subvertido para trazer à tona realidades marcadas por tensões sociais e políticas (Santos, 2021, p. 124). Deixa, assim, de operar apenas como técnica, passando a ser mobilizado como linguagem artística, o que evidencia seu processo de artificação, no qual se insere de maneira mais consolidada no campo da arte contemporânea.

Ao agrupar essas obras em uma primeira sala, de dimensões menores em relação às demais, a exposição tensiona, ainda que de forma sutil, a questão da visibilidade e da centralidade do bordado no espaço expositivo. No entanto, ao avançar no percurso, o visitante encontra uma inflexão espacial: o ambiente se amplia e revela outras formas de bordado que, embora contemporâneas às do primeiro módulo, passam a ocupar um lugar mais expressivo, estabelecendo conexões com o segundo módulo da exposição.

No módulo "Transbordamentos", o foco é na arte contemporânea e principalmente na arte contemporânea brasileira. Trazendo artistas, mulheres e homens, que transbordam o bordado para além do tecido, Rosana Paulino (2020, p. 33) explica essas transmutações ao mencionar que:

> A inserção de materiais novos, [...] é tarefa que demanda tempo. Tempo para a aceitação dessa produção, que num primeiro momento certamente irá chocar os mais tradicionalistas e levantará discussões sobre o que está sendo apresentado, se aquilo merece ou não a classificação de arte.

O exemplo disso são os usos de fotografias, animais e plantas de plástico, livros, navalhas, miçangas, véus de noivas e travesseiros. Os materiais que a princípio se misturam ao contexto da obra, posteriormente passam a contar a história com a obra. Ao falar de amor-próprio, amor homoafetivo, casamento, lutas feministas, violências domésticas e feminicídio, a arte contemporânea com o uso do bordado "*transbordou* as hierarquias, identidades e fronteiras que lhe foram impostas histórica e socialmente" (Simioni, 2020b, p. 28, grifo da autoria).

Por fim, como aponta Obrist (2014, p. 189), "o curador precisa ser uma ponte entre lacunas e construir pontes entre artistas, o público, instituições e outros tipos de comunidade". Assim, o projeto curatorial de Ana Paula Simioni na exposição *Transbordar* trouxe para o centro o bordado, que por muito tempo foi relegado a uma posição marginal ou visto como "apenas" artesanato, e com ele assuntos que ainda no século XXI são constantemente silenciados. De forma complementar, durante seu período aberto ao público, ocorreram rodas de bate-papo, mediadas pela curadora assistente Jordana Braz, com artistas da exposição: Rosana Paulino, Jucélia da Silva, Janaína Barros, Rosana Palayzan e Lia Menna Barreto. A exposição consolidou-se como uma referência para iniciativas posteriores voltadas ao bordado e às práticas têxteis no Brasil, ainda que estas permaneçam relativamente escassas e, em sua maioria, concentradas no campo da arte contemporânea.

ANÁLISE DAS OBRAS SEM AUTORIA

As obras analisadas nesta seção são: *Colcha – cubos tridimensionais* (1890), de autoria desconhecida, e *Amostra de pontos de bordados "Berlin wool work"* (18--), também de autoria desconhecida, ambas presentes na entrada da exposição; além das *Arpilleras: Marcha por la verdad y la justicia* (1985-1999), localizada na parede, e *Carta de desaparecidos* (1973-1989), localizada sobre a mesa, igualmente de autorias desconhecidas. Embora

não sejam brasileiras, ao aplicarmos a Lei de Diretos Autorais (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998), compreendemos que autoria anônima ocorre quando não se indica o nome do/a autor/a, seja por sua vontade própria ou por desconhecimento. Nesses casos, os direitos autorais recaem sobre quem publicou a obra, enquanto os direitos morais podem ser reivindicados pelo/a autor/a quando assim desejar. Apesar dessas obras não apresentarem reinvindicação de autoria na época da exposição *Transbordar*, foi possível identificar, por meio de pesquisa posterior, que uma delas teve sua autoria revelada alguns anos após a exposição. Ressalta-se que as quatro obras analisadas não apresentavam reinvindicação de autoria, seja por não atenderem aos critérios de "Arte" vigentes à época em que foram produzidas, seja por constituírem denúncia política, caso em que o anonimato era condição de sobrevivência.

BORDADOS "DOMÉSTICOS"

As duas obras que serão analisadas nesta seção se encontram na entrada da exposição *Transbordar*, reivindicando o seu espaço como obra de arte. Mesmo sem autoria conhecida, ambas trazem histórias a serem contadas: a primeira é que foram adquiridas no contexto da exposição *História das Mulheres: artistas até 1900*, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2019/2020; a segunda é que cada uma, à sua maneira, ocupava seu lugar na economia do período em que foram produzidas.

Trata-se de duas obras que aparentam ter sido criadas em ambiente doméstico e para ele. Ainda assim, não há registro da família à qual pertenceram. Sabe-se que *Amostra de pontos de bordados "Berlin wool work"* (18--) tem origem na Grã-Bretanha e *Colcha – cubos tridimensionais* (1890), na Pensilvânia, Estados Unidos. No dossiê Mulheres, arquivos e memórias da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Ana Paula Simioni e Maria de Lourdes Eleutério (2018, p. 21) debatem sobre como:

> [...] os arquivos são ao mesmo tempo produtos e produtores de hierarquizações sociais. Se por um lado materializam as escolhas sobre o que deve ser preservado e, portanto, celebrado, monumentalizado, por outro são também a encarnação de um longo processo de exclusões geralmente levado a cabo de maneira silenciosa, imperceptível, naturalizada. As pesquisas realizadas em torno dos arquivos geralmente partem daquilo que eles "possuem", das fontes ali reunidas. Pouco se pergunta sobre suas ausências, ou seja, sobre os nomes que não foram retidos, sobre os grupos sociais não representados.

Assim, muitas artistas mulheres permaneceram sem seus devidos créditos e, por consequência, sem que suas histórias fossem contadas por meio de suas obras.

A obra *Amostra de pontos de bordados "Belin wool work"* (18--), como visto na Figura 2, tem uma composição muito singular: em um tecido simples de cor clara, reúne diversas amostras de pontos de bordados com técnicas diferentes entre si — pequenos *rapports* com desenhos geométricos, bicos que imitam rendas e pequenas guirlandas de florais. Isso demonstra o domínio das técnicas de padronagem que podem ser utilizadas na criação de estampas, debruns e barras de roupas, imitando o guirpir, entre outras possíveis aplicações. Chama a atenção também a variedade de cores e suas composições e contrastes, principalmente o uso da cor malva. Segundo Marnie Fogg (2015, p. 70), depois que a cor foi usada pela Rainha Vitória em 1858, houve uma corrida pelo "lilás da rainha", que foi possível com o desenvolvimento das tinturas de anilina; posteriormente, desenvolveu-se as variações dessa cor, fazendo com que a década de 1890 ficasse conhecida como "década do malva".



Figura 2 – *Amostra de pontos de bordados "Berlin wool work"* (18--)

Amostras de bordados como essas eram muito populares na Europa no século XIX. Em pesquisa ao acervo do site do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pode-se encontrar informações da obra, como o texto escrito por Mariana Leme (Pedrosa; Rjeille; Leme, 2019) explicando que:

> [...] um comerciante de Berlim começou a vender desenhos coloridos à mão impressos em malha, nos quais cada quadrado da grade correspondia a um espaço no tecido para ser preenchido com pontos de diferentes cores.

Isso mostra como o uso da anilina movimentava um mercado que ultrapassava o vestuário, funcionando também como uma espécie de "cartilha de bordado", destinada principalmente a jovens em processo de aprendizagem e, possivelmente, na preparação de seus enxovais.

A obra *Colcha – cubos tridimensionais* (1890), na Figura 3, é uma colcha tipo *quilt*, ou seja, uma manta costurada a partir de retalhos com acabamento acolchoado. O que chama a atenção nessa obra é a forma como os retalhos foram cortados e organizados em um padrão de cubos tridimensionais: duas faces apresentam tecidos coloridos, que variam da sarja ao tweed, enquanto a face inferior, em tecido preto, cria uma sensação de profundidade. Os bordados na peça variam conforme sua posição na composição: sobre as partes estampadas, formam contornos e pequenas estrelas; já sobre os recortes pretos, apresentam desenhos delicados, que vão de ramos de folhas a formas semelhantes a flocos de neve.



Figura 3 – *Colcha – cubos tridimensionais* (1890)

Segundo Leme (Pedrosa; Rjeille; Leme, 2019), após a independência das colônias americanas e o aumento da produção industrial, muitas mulheres no norte dos Estados Unidos, principalmente solteiras, independentemente da cor da pele, foram trabalhar em fábricas têxteis conseguindo relativa autonomia financeira e acesso a bens de consumo, como tecidos para roupas, toalhas e colchas. Essa nova condição teve impactos significativos durante a Guerra Civil, quando mulheres se organizaram em associações comunitárias para produzir

vestuário, roupas de cama e bandagens, além de arrecadar recursos para os esforços de guerra.

Essa relação entre guerra e trabalho têxtil doméstico é analisada por Gil (2025, p. 7) como uma tentativa de manutenção de certa normalidade, na medida em que se preservavam papéis de gênero mesmo diante da ocupação de novos espaços pelas mulheres.

No contexto da exposição *Transbordar*, essas duas obras evidenciam a resiliência do bordado no século XIX, período em que a técnica era relegada ao espaço feminino e doméstico, funcionando como instrumento de inferiorização e subjugação das mulheres. Ao serem reinscritas no espaço expositivo, passam a operar sob outro regime de interpretação, evidenciando o processo de artificação dessas práticas. Segundo Shapiro (2007, p. 147), tudo o que comporta a mão humana é suscetível de ser redefinido como arte. Dessa forma, essas duas obras, que em algum momento representaram meios de subsistência para alguém e cuja autoria não é conhecida, reivindicam seu espaço no campo artístico por meio de seus pontos, suas cores e suas narrativas.

ARPILLERAS

As *Arpilleras* consistem em uma técnica chilena que usa como matéria de base sacos de farinha, açúcar, batata ou pedaços de roupas bordados com imagens pré-moldadas em sobreposições. Embora utilizem muitas cores e formas lúdicas, as *Arpilleras* exploram de modo não explícito diversas formas de violência. Segundo Maria Celina Gil (2007), eram usadas por mulheres de perseguidos políticos para denunciar os problemas vividos no país, buscando contornar a censura da ditatura vigente. Esse tipo de obra nos leva a analisar a produção de arte contemporânea com um "olhar mais atento e abrangente das dimensões sociais, históricas e culturais em que estão(estamos) submersas" (Santos, 2021, p. 135).

Não se tem uma data precisa das primeiras obras produzidas, porém se sabe que começaram na década de 1960. Segundo Aline A. Z. da Paz Pereira (2023), ao pesquisar sobre as bordadeiras, a primeira exposição dessa técnica foi de Violeta Parra em 1964. Contudo, um grupo de bordadeiras de Isla Negra já utilizava essa técnica de bordado anos antes, em centros comunitários da ilha, tendo realizado sua primeira exposição em 1969 no Museu Nacional de Belas Arte do Chile. De acordo com Pereira (2023, p. 65), "essa espécie de 'dupla maternidade' das Arpilleras aponta para algo de suma importância nesta pesquisa: é uma manifestação artística que surgiu entre mulheres do povo". Vale ressaltar que as *Arpilleras* apresentadas nessas duas exposições não retratavam

diretamente o contexto político da ditatura sofrida no país à época, ainda que retratassem cenas do cotidiano ou composições simbólicas, a partir das quais é possível inferir a posição social, política e econômica das mulheres no período.

Na década de 1980, no Chile, durante a ditatura militar, a Igreja Católica matinha centros comunitários responsáveis pela produção e distribuição de refeições para a população. Estima-se que, na época, a instituição tenha sido responsável por alimentar um terço da população do país (Pereira, 2023, p. 27). Nesses centros, além de se compartilharem histórias e demandas de apoio jurídico, produziam-se refeições, objetos de uso pessoal e *Arpilleras*. Como destaca Jelin (2002 *apud* Pereira, 2023, p. 35), "o trabalho comunitário das mulheres nos comedores coletivos, em esforços cooperativos de cuidado das crianças, em atividades de bairro, não era remunerado nem era por si uma expressão de autonomia de poder de decisão ou gestão". Essa configuração pode ser vista na obra *Carta de desaparecidos* (1973-1989), apresentada na Figura 4.



Figura 4 – *Carta de desaparecidos* (1973-1989)

Em primeiro plano, nota-se uma igreja bordada em tecido branco, diante da qual três mulheres seguram tecidos que podem representar doações de lençóis. No segundo plano, aparecem dois abrigos, um em cada lado da imagem: no abrigo à esquerda, três mulheres parecem

escrever cartas, sendo que uma delas segura um bebê; no abrigo à direita, três mulheres e uma criança parecem se amparar enquanto um carro da DINA (Direção de Inteligência Nacional) move-se entre os dois abrigos. Ao fundo, como característica recorrente das *Arpilleras*, surge uma cadeia de montanhas representando a Cordilheira dos Andes. A obra evidencia como a vida comunitária constituía um importante ponto de apoio às famílias afetadas pela ditadura, compostas, em sua maioria, por mulheres.

O caráter coletivo das produções evidencia que o anonimato das *Arpilleras* não provém de um desinteresse pela autoria, e sim de circunstâncias históricas que impunham o sigilo, uma vez que muitas peças eram contrabandeadas para fora do Chile e algumas se perdiam no caminho (Pereira, 2023, p. 41). Nesse sentido, o anonimato não deve ser compreendido como ausência, mas como estratégia diretamente vinculada às condições de produção dessas obras.

A obra *Marcha por la verdad y la justicia* (1985-1999)[5], apresentada na Figura 5, exemplifica como o anonimato era crucial: ela retrata em tons escuros uma marcha da Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), na qual mulheres carregam cartazes com fotos de familiares desaparecidos e os dizeres "donde estan". Nos prédios ao redor, observa-se pessoas nas janelas acompanhando a marcha, enquanto ao fundo, em tons mais claros, aparece a Cordilheira dos Andes. Entretanto, ao aprofundar a pesquisa, verifica-se no site do Museo de la Memoria y los Direchos Humanos (2025) que essa obra foi feita por Victoria Díaz Caro, filha de Víctor Díaz Lopes, subsecretário do Partido Comunista do Chile, detido pela polícia e tido por desaparecido meses depois. Victoria e sua família receberam apoio jurídico por meio do Vicariato da Solidariedade (bairro de Santiago), onde também encontraram suporte de outras famílias e participaram de oficinas



Figura 5 – *Marcha por la verdad y la justicia* (1985-1999)

[5] No acervo do Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, esta obra está catalogada como *Marcha de mujeres de familiares de detenidos desaparecidos (AFDD)*. Disponível em: https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000321-000001-000049. Acesso em: 12 jan. 2026.

de bordado. A revelação posterior da autoria de algumas dessas obras evidencia como os processos de artificação — os quais podem incluir "deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização" (Shapiro; Heinich, 2013, p. 18) — também podem reconfigurar retrospectivamente a atribuição autoral e reinscrever essas produções no campo da arte.

Ao analisar *Arpilleras*, percebe-se como a necessidade de expressão se manifesta por diferentes meios. Ao escolherem o bordado, as mulheres dessas comunidades utilizaram matéria-prima facilmente encontrada em tempos de escassez, como sacos de farinha, batata e pedaços de tecidos diversos. Segundo Gil (2025, p. 18), essas técnicas muitas vezes remetem a tradições locais e funcionam como uma forma própria de valorização de identidade e ancestralidade, especialmente em contextos de ameaça. Ao se reunirem para bordar, costurar ou produzir refeições coletivas, essas mulheres (mães, filhas, esposas etc.) criavam um espaço seguro para trocarem histórias, articularem-se para ajudar a comunidade e manterem vivas técnicas e habilidades ancestrais da cultura local. Além disso, o fato de tantas obras *Arpilleras* — cujas dimensões variam do tamanho de uma folha A4 até o de um mural — terem sido exportadas demonstra como uma prática associada ao universo feminino foi subestimada, sendo desconsiderada como ferramenta de denúncia e articulação política.

Nesse deslocamento, evidencia-se como práticas inicialmente marginalizadas passam a adquirir novos estatutos e visibilidades. Ao trazê-las para a exposição *Transbordar*, Ana Paula Simioni reafirma não apenas o status de arte das *Arpilleras*, mas também contribui para a continuidade de uma luta que ultrapassa o contexto da ditadura. Isso se torna ainda mais evidente no módulo "Transbordamentos", no qual outras obras demonstram como o bordado e a costura permanecem sendo utilizados como formas de denúncia frente ao uso excessivo da força por parte do Estado na tentativa de "controlar" a população.

Se, por um lado, os bordados analisados na seção anterior evidenciam a desvalorização histórica de práticas têxteis associadas ao espaço doméstico e à ausência de autoria reconhecida, por outro, as *Arpilleras* deslocam esse mesmo campo de produção para uma dimensão explicitamente política, na qual o anonimato deixa de ser apenas efeito da invisibilização e passa a operar como estratégia de sobrevivência e denúncia. Nesse sentido, observa-se que o processo de artificação não ocorre de maneira homogênea, mas assume configurações distintas conforme os contextos históricos e sociais: enquanto nos bordados

domésticos se manifesta pela reinscrição de práticas marginalizadas no campo da arte, nas *Arpilleras* a artificação se articula à urgência da expressão política, evidenciando como a legitimação dessas produções envolve não apenas sua incorporação institucional, mas também o reconhecimento de suas condições de produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, sob a curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni, realizada em contexto pós-pandêmico, apresentou uma mostra coletiva que refletia a necessidade de narrar histórias constantemente silenciadas. Embora o bordado tenha sido considerado, por muito tempo, uma arte menor, observa-se sua crescente valorização em diferentes exposições, ainda que com número reduzido de obras. Nesse sentido, a exposição destaca-se por eleger como tema principal o bordado, o qual se entremeia com temas como a história, o feminino, o feminismo, o amor, a violência e a resistência.

O bordado, e aqui inclui-se a costura como um todo, é uma prática comum em qualquer civilização, necessária para proteger o corpo de intempéries, indicar status de determinados grupos, proteger e/ou enfeitar o interior de casas. E, ainda que tenha sido, ao longo dos anos, associado apenas como um passatempo feminino, mostrou-se diversas vezes na história como ferramenta de luta contra opressões. Ao utilizar o bordado como tema central da exposição, Ana Paula Simioni contribui para ampliar as fronteiras do que é reconhecido como arte, antes tão distantes por causa da hierarquia estabelecida no campo artístico.

O termo artificação não designa apenas o primeiro módulo da exposição, mas é o alinhavo que segura todo o conceito curatorial, ao expor obras têxteis que, ao longo do tempo, foram relegadas ao status de arte menor ou sequer consideradas dignas de catalogação. As obras analisadas neste trabalho trazem duas formas diferentes de artificação: em um caso, ela está ligada à invisibilização histórica e à ausência de autoria; no outro, o anonimato aparece como estratégia política. Ademais, os dois casos apresentam um ponto em comum: as obras estão de algum modo relacionadas a momentos de conflitos e, no período em que foram produzidas, não funcionaram como mero escape da realidade, mas como instrumento de denúncia política ou instrumento de captação de recursos.

A curadoria, além de reunir majoritariamente obras de artistas femininas, inclui produções de artistas masculinos, autorias desconhecidas e coletivas, resgatando narrativas sistematicamente silenciadas na história da arte. As questões de gênero são com frequência

debatidas, analisadas e expostas, e a história contada por essas obras passa a trazer outra perspectiva de fatos que para muitos já estão "resolvidos". A exposição funciona como um dispositivo simbólico que reconfigura narrativas da história da arte, dando visibilidade a saberes têxteis e problematizando a autoria.

Em um mundo cada vez mais tecnológico, os saberes manuais tornam-se raros e, ao mesmo tempo que despertam fascínio em exposições e eventos culturais, são frequentemente relegados ao status de passatempo no cotidiano. A indústria da moda, por exemplo, recorre a maquinários sofisticados para reproduzir bordados e rendas que nasceram da paciência e da habilidade artesanal, revelando um desejo de consumo por aquilo que carrega a marca da tradição. No entanto, essa valorização simbólica não se traduz em reconhecimento econômico: enquanto o mercado paga caro por peças industrializadas que imitam o feito à mão, o trabalho artesanal genuíno continua sendo subestimado e mal remunerado. Essa contradição expõe a tensão entre a tecnologia que busca simular a autenticidade e o artesanato que, apesar de desejado, sofre com a desvalorização monetária e social. Portanto, a exposição *Transbordar* também convida à reflexão sobre as condições contemporâneas de produção, circulação e valorização das práticas têxteis, apontando para a necessidade de revisão das hierarquias que ainda estruturam o reconhecimento artístico e cultural.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Naiara Landim Rapôso. Projeto expográfico, 2026. Ilustração digital. Reprodução: Da autora, 2026.

Figura 2: *Amostra de pontos de bordados "Berlin wool work"* ("Berlin Wool Work" Needlework Stitches), século XIX. Fio de lã sobre tecido de algodão (Wool thread on cotton fabric), 86 x 79 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Compra no contexto da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas* (Purchased in the context of the exhibition *Histories Of Women, Feminist Histories*), 2019. MASP.10864. Foto (Photo) MASP. Obra em domínio público. Disponível em: https://masp.org.br/en/collections/works/amostra-de-pontos-de-bordado-trabalho-de-la-de-berlim. Acesso em: 12 jan. 2026.

Figura 3: *Colcha - cubos tridimensionais* (1890). ("Three-Dimensional Cubes" Quilt), 1890. Lã e algodão (Wool and cotton), 219,30 × 203 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Compra no contexto da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas* (Purchased in the context of the exhibition *Histories Of Women, Feminist Histories*), 2019. MASP.10872. Foto (Photo) MASP. Obra em domínio público. Disponível em: https://masp.org.br/acervo/obra/colcha-quilt-cubos-tridimensionais. Acesso em: 12 jan. 2026.

Figura 4: *Carta de desaparecidos*, 1973-1989. Tela e lã, 38,6 x 48,8 x 1,8 cm. Fundo Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. Código de referência: 00000064-000007-000007. Foto: Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. Direitos autorais gentilmente cedidos por María Fernanda Garcia Iribarren, diretora executiva da Fundación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em: https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000064-000007-000007. Acesso em: 12 jan. 2026.

Figura 5: Victoria Díaz Caro. *Marcha por la verdad y la justicia* [Marcha de mujeres de familiares de detenidos desaparecidos (AFDD)], 1985-1999. Tela e lã, 71,2 x 48,2 x 0,8 cm. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Código de referência: 00000321-000001-000049. Foto: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Direitos autorais gentilmente cedidos por María Fernanda Garcia Iribarren, diretora executiva da Fundación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em: https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000321-000001-000049. Acesso em: 12 jan. 2026.

REFERÊNCIAS

Amostra de pontos de bordados "Berlin wool work". [18--]. Fio de lã sobre tecido de algodão, 86 × 79 cm. Exposição Transbordar. Museu de Arte de São Paulo. Compra no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, MASP.10864. Disponível em: https://masp.org.br/en/collections/works/amostra-de-pontos-de-bordado-trabalho-de-la-de-berlim. Acesso em: 12 jan. 2026.

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum***:* history, theory, politics. London: Routledge, 1995.

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

BRASIL. **Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 07 abr. 2026.

BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. **Porto Arte** – Revista de Artes Visuais, *[S. l.]*, v. 2, n. 3, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27406. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27406. Acesso em: 27 abr. 2026.

Carta de desaparecidos. 1973-1989. Arpillera, tela e lã, 38,6 × 48,8 × 1,8 cm. Exposição Transbordar. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em: https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000064-000007-000007. Acesso em: 12 jan. 2026.

Colcha – cubos tridimensionais. [1890]. Lã e algodão, 219,5 × 203 cm. Exposição Transbordar. Museu de Arte de São Paulo. Compra no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, MASP.10872. Disponível em: https://masp.org.br/acervo/obra/colcha-quilt-cubos-tridimensionais. Acesso em: 12 jan. 2026.

DUNCAN, Carol. The art museum as ritual. *In*: DUNCAN, Carol. **Civilizing rituals**: inside public art museums. London: Routledge, 1995. p. 7-20.

FOGG, Marnie. **Vestidos eternos**. Tradução de Gabriela Erbetta. São Paulo: Publifolha, 2015. 256 p. ISBN 978-85-68684-05-4.

GIL, Maria Celina. Espadas e agulhas: relações entre o bordado e a guerra. **dObra[s]** – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 18, n. 45, p. 70-90, 2025. DOI: 10.26563/dobras.v18i45.1958. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1958. Acesso em: 12 jan. 2026.

MALTA, Marize. Museu branco ou decorado? Ambientes para arte e comportamentos frente Ã s obras. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 13-33, 2016. DOI: 10.26512/museologia.v5i10.17714. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17714. Acesso em: 02 mar. 2026.

Marcha por la verdad y la justicia. 1985-1999. Arpillera, tela e lã, 71,2 × 48,2 × 0,8 cm. Exposição Transbordar. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em: https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000321-000001-000049. Acesso em: 12 jan. 2026.

MARTINS, Paulo César Garcez; SCHPUN, Mônica Raisa. Museus no Brasil: impasses do passado, desafios para o futuro. Introdução do dossiê "1822-2022: museus e memória da nação". **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, São Paulo, v. 30, p. 1-13, 2022. DOI: 10.1590/1982-02672022v30d1e51. Disponível em: https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/201311. Acesso em: 01 mar. 2026.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Tradução de Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014. 216 p. ISBN 9788560965.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch**: embroidery and the making of the feminine. London: I. B.Tauris & Co Ltd, 2010.

PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; LEME, Mariana. **Histórias das mulheres, Histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: https://masp.org.br/en/collections/works/amostra-de-pontos-de-bordado-trabalho-de-la-de-berlim. Acesso em: 07 abr. 2026.

PEREIRA, Aline Alessandra Zimmer da Paz. **Arpilleras chilenas e brasileiras**: práticas poéticas, práticas de luta. 2023. 218 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=14313236. Acesso em: 30 mar. 2026.

POINSOT, Jean-Marc. A exposição como máquina interpretativa. *In*: CAVALCANTI, Ana *et al*. **História da Arte em exposições**: modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.

SANTOS, Andressa Rodrigues dos. **Poéticas do feminino**: as ressignificações do bordado na arte contemporânea brasileira. 2021. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, Irati, 2021. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11543916. Acesso em: 26 out. 2025.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Sociedade e Estado**, *[S. l.]*, v. 22, n. 1, 2007. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5322. Acesso em: 03 nov. 2025.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, jan./abr. 2013. Tradução de David Harrad. Disponível em: https://www.scielo.br/j/se/a/Lft3QKjJ6mxTsMdLHhkKwwm/?lang=pt. Acesso em: 03 de jul. 2026.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Artificando o bordado. *In*: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Transbordar**: as transgressões do bordado na arte. SESC São Paulo, 2020. 110 f. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em: 26 out. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **Labrys, études féministes**, jan./jun. 2007. Disponível em: https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm. Acesso em: 25 out. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Transgressões do bordado na arte. *In*: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Transbordar**: as transgressões do bordado na arte. SESC São Paulo, 2020. 110 f. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em: 26 out. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Apresentação do Dossiê Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 71, p. 19-27, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i71p19-27. Disponível em: https://revistas.usp.br/rieb/article/view/152627. Acesso em: 21 mar. 2026.

VICTORIA Seleniza Díaz Caro. **Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial**, dez. 2025. Disponível em: https://www.sigpa.cl/ficha-individual/victoria-seleniza-diaz-caro. Acesso em: 11 abr. 2026.

AGRADECIMENTOS

Registra-se aqui o meu agradecimento à Prof.ª Dr.ª Renata Zago pela orientação e pelas inúmeras contribuições oferecidas ao logo da elaboração deste capítulo. Registra-se, ainda, a minha gratidão aos docentes e à equipe técnico-administrativa da Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora, em reconhecimento ao acolhimento recebido, à excelência acadêmica e ao constante apoio ao longo da trajetória no curso.

QUANDO A PASSARELA VIRA GALERIA:
O BORDADO COMO ARTE VESTÍVEL

ALINE GONÇALVES DE LIMA

Sob a orientação da **Prof.ª Dr.ª Annelise Nani da Fonseca**,
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

O fazer dito feminino e artesanal que é o bordado tem se tornado cada vez mais presente nas passarelas e na contemporaneidade. Seu aspecto estético tem acrescentado significados ao vestir e levado a vestimenta para um lugar poético, amalgamando a moda em um contexto artístico. Sendo assim, entre pontos e linhas o fazer manual, ornamental, transforma-se em linguagem artística no universo da moda com grande potência diferenciadora.

O bordado se tornou parte de uma prática associada ao feminino e com isso afetou seu entendimento enquanto prática artística. Ele juntamente com a arte têxtil esteve longe do circuito e da legitimação da arte, fato que tem sido mudado no cenário artístico contemporâneo. Desse modo, tornou-se resistência e parte de um histórico em que se transforma como meio significativo na arte feminista. A linguagem artística do bordado tem se ampliado enquanto potencial materialidade estética, valorizando a narrativa individual e cultural.

Assim como a arte contemporânea tem expandido o seu entendimento do que é arte revisando sua postura euro-eua-centrada, a moda também tem revisado sua postura e apostado na elaboração conceitual como estratégia de sobrevivência e construção de valor perante o fast fashion. Por meio do bordado e da identificação com narrativas bordadas, ela tensiona outras estéticas, territórios, referências e fazeres com o intuito de estimular a construção da identidade visual de quem a veste. Dessa forma, o bordado tem sido fonte de transformação tanto no vestir como nas obras de arte, ultrapassando a função meramente decorativa; as peças de roupas, por sua vez, têm sido muito mais do que apenas uma aparência superficial, mas um vínculo identitário.

Nesse contexto, as passarelas tornam-se não só palco para o que será usado nas ruas, mas verdadeiros manifestos de valorização do fazer manual, artesanal e, em muitos casos, da cultura e da regionalidade. Essas estratégias utilizadas tanto pela moda como pela arte borram as separações entre os campos, visto que as mesmas construções conceituais e exploração criativa são abordadas tanto por artistas quanto por estilistas, o que torna a roupa artística e a arte vestível. Esse amálgama também pode ser visto nos espaços, com roupas em museus e galerias e com desfiles adotando uma postura performática e conceitual.

O objetivo deste trabalho consiste na busca da relação entre o conceito do bordado como prática têxtil tradicional direcionada ao ambiente doméstico e a arte vestível na contemporaneidade. Por metodologia, adota-se a revisão bibliográfica de autores como Ana

Paula Cavalcanti Simioni (2010), Rozsika Parker (2019 [2010]), Elisa Rocha Bueno (2025), Gilles Lipovetsky (2007 [1987]) e Maya Marx Estarque (2014). Nessa perspectiva, o trabalho analisa produções contemporâneas no campo da arte e da moda que fazem uso do bordado e com isso demonstram uma aproximação entre esses dois universos, como Judy Chicago, Rosana Paulino, Beth Moysés, Leonilson, Bispo do Rosário, Sheila Hicks, Annelise Nani, Ulla-Stina Wikander, Ronaldo Fraga, Zuzu Angel e a *maison* Dior.

No campo acadêmico tem sido relevante este assunto, principalmente nas intersecções entre moda, arte e cultura. Nesse sentido, o estudo contribui para a ampliação do debate sobre hierarquia estética e a valorização do trabalho artesanal historicamente feminino e tradicionalmente periférico no qual o bordado se insere.

Sendo assim, o trabalho começa a investigar as relações entre bordado e gênero no campo da arte, para depois analisar sua exploração na arte contemporânea e por fim de que modo é explorado na moda contemporânea, ou seja, de que forma o bordado atua como arte vestível de sobrevivência, posicionamento e (re)existência.

SOBRE PONTOS E GÊNERO

O bordado tem uma história longínqua remetendo desde a invenção das agulhas e as primeiras vestimentas arqueológicas, estando presente em muitas sociedades e culturas e sendo explorado de formas diversas, de modo a expressar pertencimento, vínculo social, status e poder. Isso pode ser observado na infinidade de arranjos decorativos que adquiriu no decorrer do tempo em diferentes culturas, aparecendo nas roupas e utensílios têxteis, não apenas na intenção de decorar, mas também de dar significado e contar histórias.

Cabe ressaltar que nem sempre o bordado foi associado à feminilidade e seu manuseio foi destinado apenas às mulheres. Na Idade Média, por exemplo, o bordado adornava vestimentas de pessoas com grande poder aquisitivo e geralmente era feito por artesãos. No entanto, por volta do Renascimento, os fazeres têxteis começaram a ser entendidos como algo que deveria ser direcionado à mulher e levado para o interior dos lares.

Em *The Subversive Stitch: embroidery and the making of the feminine* (2019 [2010]), Rozsika Parker (1945-2010) explana como a feminilidade é criada culturalmente e como o bordado se tornou sinônimo do feminino. A autora exemplifica que desde o século XVIII, em propagandas de objetos para mulheres, embalagens adotavam o bordado como código

visual, atuando de forma incisiva para essa associação. Assim, no século XIX o conceito de feminino já estava intrínseco ao bordado, norteando o consumo capitalista e a educação da mulher.

> Assim, pinturas e esculturas, bem como bordados feitos por mulheres, eram entendidos como extensões de sua feminilidade. A esta altura, o bordado, assim como demais atividades manuais artesanais têxteis executadas no cenário doméstico, também passa a ser associado à castidade feminina — atributo altamente valorizado no contexto patriarcal — por demandar concentração e dedicação, além de manter as mãos e mentes ocupadas (Bueno, 2025, p. 33).

Bordar, costurar, cuidar da casa, tarefas consideradas menos nobres, e que não precisam "usar muito o cérebro", eram atribuídas a mulheres, já que elas seriam um "sexo frágil" e "habituadas biologicamente" apenas a cuidar do conforto e dos aspectos emocionais da família. São muitas as camadas em que há um esforço para colocar mulheres em um lugar de inferioridade e excluí-las de espaços como o trabalho, a política, a academia e a arte, subjugando-as a permanecer reclusas no lar. Nesse sentido, o bordado atua como principal técnica para colocar em prática o confinamento doméstico das mulheres brancas e abastadas, porque exige tempo e dedicação, além de temáticas estereotipadas, não envolvendo temas sociais e políticos, apenas nomes, flores e animais.

> As diferenças biológicas entre homens e mulheres são inegavelmente existentes; mas, enquanto foram utilizadas como justificativa para engessar os papéis cabíveis a ambos os sexos, aprofundou-se o caminho para a subordinação da mulher à esfera doméstica ou a trabalhos em condições precárias e socialmente desvalorizados (Pereira; Trinchão, 2021, p. 7).

O bordado tradicional dentro desses afazeres femininos também ficou de fora dos espaços da arte, como os museus e lugares expositivos, restringindo-se apenas a um mero artesanato doméstico, a algo decorativo. Enquanto a arte é remunerada, o artesanato doméstico não é, e isso reverbera na valorização do fazer e de quem o faz. O bordado como objeto de estudo permite compreender relações de poder e subjetividade e a construção social do gênero.

> Destituídas de seu caráter criativo, essas práticas foram consideradas "apropriadas" para mulheres. Gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, passaram a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho feminino, inferior, e a do trabalho manual, desqualificado e pouco intelectualizado (Morais; Serrano, 2023, p. 107).

Nesse sentido, o bordado passa a ser considerado arte menor, termo criado pelas academias europeias para designar a arte que não necessita de intelecto e que foi direcionado à produção das mulheres, enquanto a arte maior seria a arte ligada a uma genialidade e prestígio social masculinos. Em *A distinção: crítica social do julgamento* (2007 [1979]), Bourdieu (1930-2002) discute sobre hierarquias culturais e legitimação artística e o modo como essa legitimação é afetada pelo gosto e este tem relação direta com a identidade e variantes de posições sociais. Sendo assim, o fato de existir uma história de hierarquias entre gêneros, seja para produzir arte ou consumir arte, demonstra que os lugares destinados para as mulheres também se estabelecem como inferiores socialmente.

Por volta do século XIX o bordado foi direcionado como uma atividade ligada à preparação da mulher para o matrimônio. Ter um enxoval lindamente bordado se tornou objetivo de muitas moças brancas da elite econômica que não viam outro destino e futuro senão o casamento. E vale lembrar que o ato de bordar não era uma prática livre, associada à expressão de uma poética pessoal, mas uma espécie de "passatempo" para manter as mulheres alienadas e confinadas no âmbito doméstico.

> Nesse sentido, um exemplo comum é o preparo do enxoval de casamento ou nascimento, que se tornou uma tradição baseada nessa afirmação de valores femininos. As mulheres já em idade de casamento deveriam ter um acervo de produções artesanais, como um catálogo demonstrativo de sua feminilidade, além, claro, de aptidão na cozinha e na limpeza, elementos antes estruturais na vida doméstica (Assis; Bamonte, 2024, p. 79).

Assim, não era incentivada a construção de uma estética pessoal a ser expressa por meio da técnica; pelo contrário, o bordado era instrumentalizado como um mecanismo de poder e controle moral que deveria obedecer a um vocabulário imagético comum. As mulheres deveriam selecionar seus temas, efeitos, pontos e formas de uso a partir de um programa previamente estabelecido, as famosas receitas de arranjos prontas para serem copiadas. Dessa forma, o bordado era passado de geração em geração pelas mulheres da família como uma técnica esvaziada de expressão, com pouca abertura para inovação e liberdade experimental e criativa, funcionando como mais uma forma de atividade feminina controlada socialmente, elaborada com o intuito de ser aceita em seu meio e destacar algumas mulheres das outras. Em meio à concentração e ao manuseio das linhas estavam ali mulheres solteiras jovens, mulheres casadas e mulheres mais velhas

que não conseguiram se casar. Assim se erguia a separação nítida na sociedade entre a arte erudita e arte artesanal feita por mulheres.

> Vale lembrar que, tradicionalmente, o trabalho de bordar tem sido realizado coletivamente. Tomado a partir desse ângulo, aí sim, a prática foi e pode ser considerada eminentemente desenvolvida dentro do universo da feminilidade, de maneira a "construir a borda": enfrentar traumas, resistir ao desamparo social, manter grupos de afeto e de solidariedade unidos (Schwarcz, 2023, p. 5).

No entanto, a plasticidade do bordado e suas possibilidades não justificam o julgamento de "arte menor". Ana Paula Cavalcante Simioni (2010) explica que o bordado passa a ser visto como artesanato justamente porque era feito por mulheres, não tendo a mesma remuneração, status e reconhecimento que a dos homens. Já a arte feita pelos homens dos grandes salões, das galerias, dos museus, onde eles reinavam com técnicas como pintura e escultura e temas como eventos históricos e nu artístico, recebia encomendas tanto privadas como estatais. Nesse contexto, a arte têxtil, o bordado, permanece apenas como artesanato na estetização do lar, o que reforça sua invisibilidade no campo artístico.

Mesmo quando as mulheres podiam frequentar o ensino da arte nas academias, eram instruídas e direcionadas para o têxtil. Como exemplo temos a Bauhaus, a escola alemã referência na história da arte pelas transformações artísticas advindas dela. A tapeçaria, a tecelagem, os bordados e a estamparia eram majoritariamente feitas por mulheres. Algumas se destacaram com suas produções, como Michiko Yamawaki, Gunta Stolzl e Anni Albers, artistas que revolucionaram a técnica com suas criações e foram responsáveis pela valorização do design têxtil.

Perante o exposto, é questionado esse entendimento do bordado como artesanato e arte menor, e com o intuito de legitimar a arte feminina é que artistas feministas começaram a explorá-lo em seus processos criativos. Judy Chicago (1939-) é uma das principais referências da arte feminista contemporânea e teve um papel fundamental na valorização das práticas tradicionalmente associadas ao universo feminino como o bordado, a cerâmica, a costura e outros trabalhos têxteis. A partir da década de 1970, em uma época de reinvindicação da presença de mulheres no circuito da arte, ela participou ativamente com sua produção. Sua obra mais conhecida é *The Dinner Party* (Figura 1), produzida entre 1974 e 1979. Trata-se de uma instalação, uma mesa triangular com 39 lugares simbólicos dedicados a mulheres importantes da história. A obra envolve pratos de cerâmica decorados e bordados feitos à mão, todos relacionados às mulheres homenageadas.



Figura 1 – *The Dinner Party*, 1974-1979, de Judy Chicago

Na moda, desde os tempos remotos, nas tangas rupestres, à transição do poderio da igreja católica para o absolutismo monárquico, o bordado se construiu como símbolo de nobreza e poder, inicialmente nas vestimentas masculinas. A realeza fazia questão de exibir suas lindas vestes decoradas com fios de ouro, arranjos bem trabalhados e desenhos cheios de simbologias, através das quais reafirmavam o seu lugar de poder e singularidade. Há registros em pinturas, por exemplo, do século XVII, em que Luís XIV usa *justaucorps* de seda bordado; suas roupas refletiam o poder, status e riqueza da monarquia.

No livro *A roupa e a moda: uma história concisa* (1989 [1969]), James Laver (1899-1975) mostra através da história da vestimenta que, com o tempo, a roupa masculina ocidental foi simplificada e a feminina usada como forma de exibir o status do marido, visto que as mulheres ainda não trabalhavam fora do lar. Claro que essa mudança diz respeito a classes abastadas e teve a ver com questões políticas, econômicas e sociais decorrentes da industrialização e da ascensão da burguesia. Logo, os adornos excessivos e a visualidade chamativa da vestimenta foram abandonados dando lugar à seriedade, ao trabalho, à racionalidade e à discrição, qualidades valorizadas pela nova classe dominante. O bordado

passou a adornar consideravelmente o que a mulher vestia, transformando o seu corpo em suporte de representação aquisitiva. Aqui, mesmo o bordado utilizado como decoração da roupa, em muitos casos, como da realeza e de pessoas nobres, era um meio de representação da pessoa que o vestia, pois tudo era feito sob encomenda, sob medida e exclusividade.

> Ainda que o bordado tenha deixado de ser utilizado na confecção de roupas masculinas, sua aplicação no vestuário para mulheres prossegue e até mesmo se intensifica, dado que colabora para deixar as peças mais "femininas". Nota-se que o bordado, ao menos o bordado artesanal, passa a existir, principalmente, em duas esferas distintas: o espaço doméstico e a alta costura (Bueno, 2025, p. 30).

Cabe mencionar que o que se considera bordado tradicional vem de uma configuração na qual o patriarcado dominava na esfera do trabalho e que os comportamentos sociais mencionados dizem respeito à cultura europeia ocidental. O bordado tradicional segue tipos de técnicas, temas, motivos específicos e limitados e demarca uma cultura em que esses fazeres têxteis eram símbolos de virtude da mulher. O bordado moderno vem de transformações ligadas à retomada e reafirmação da técnica enquanto status artístico. A mulher artista emerge reestruturando o bordado em fazer poético e explorando diferentes suportes e técnicas diversas. Mudanças essas que na contemporaneidade demarcam pautas identitárias e ressignificam a materialidade do bordado em outras cosmovisões, construindo novas narrativas.

Na contemporaneidade o bordado tem sido ressignificado como linguagem artística validada, com um poder expressivo muito além das receitas prontas ensinadas em gerações de famílias. A arte de bordar se materializa no bordado como denúncia, transformação, livre expressão, como bordado coletivo, e o processo criativo muitas vezes foge do tradicional entendimento de belo ligado ao decorativo para questionar e ganhar uma nova interpretação, vinculada ao território, ao engajamento político e à crítica social.

O BORDADO COMO LINGUAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A arte contemporânea expandiu o pensamento em relação ao material e sua potencialidade. Constantemente o novo surge e o questionamento também da definição de arte. O bordado não é mais "o bordado". Ele também tem se expandido e ultrapassado o manuseio de linhas e agulhas, ganhando uma continuidade no meio artístico.

Seu processo criativo varia e difere em diversas narrativas que contam vivências e memórias.

> Nada existe realmente a que se possa dar nome Arte. Existe somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe (Gombrich, 2009, p. 15).

A arte têxtil, portanto, permaneceu durante muito tempo à margem das produções artisticamente consagradas, sendo frequentemente atravessada por discursos preconceituosos que a associavam ao feminino, ao trabalho coletivo, ao caráter decorativo e à ausência de autoria individual. Essas concepções contribuíram para a desvalorização das práticas têxteis no interior da história da arte, reforçando hierarquias entre as chamadas "artes maiores" e "artes menores".

> Os reais motivos da queda do bordado como meio artístico estão muito mais ligados à sua condição de arte coletiva, que prevê a divisão de tarefas entre o sujeito que concebe o desenho e aquele que executa, ou seja, aquele responsável pelas cores, texturas e pontos (Bueno, 2025, p. 28).

Nesse contexto, em que a arte moderna passa a transgredir limites e a se abrir para novas possibilidades expressivas, o bordado é ressignificado e reinserido no campo das práticas artísticas. Marcel Duchamp e outros artistas desconstruíram a necessidade de o objeto artístico ser produzido manualmente pelo artista. Nesse processo, o bordado, mesmo agregado a um fazer estético manual, era um objeto do cotidiano. A linguagem do bordado e das artes têxteis se tornaram também uma possibilidade dentro dos materiais artísticos legitimados. Logo, o tecido, as linhas, as roupas e qualquer fazer têxtil demonstraram grande potencial expressivo.

Com o direito político conquistado pelo movimento da luta feminista, artistas mulheres ganharam mais espaço na arte, e logo a arte têxtil também começou a não ser exclusividade das mulheres. Um exemplo é o artista Josef Beuys (1921-1986) com sua obra *Terno de feltro* de 1970[1]. A roupa como obra de arte é provocativa, é um objeto do

[1] Para ver a imagem da obra *Terno de feltro*, de 1970, acesse: https://www.theartnewspaper.com/2015/06/19/the-case-of-the-moth-eaten-felt-suit. Acesso em: 13 ago. 2026.

cotidiano, pendurado em um cabide comum. O feltro para Josef remete à ideia de proteção, isolamento, calor e sobrevivência, significados esses que também foram construídos através de mitos e histórias envolvendo situações pessoais do artista, o que explica a recorrência desse material em seus trabalhos. Outra leitura adicional sobre a obra é a ideia de presença causada pela roupa, que não está sobre um corpo, mas simula de certa forma esse vestir. O trabalho de Josef tornou-se uma das produções mais emblemáticas da arte contemporânea do século XX e sintetiza muitas das ideias centrais do artista sobre materialidade, memória, política e ampliação do conceito de arte.

> No século XX diferentes tendências artísticas se desenvolveram independentemente de um conjunto de ideias que as fundamentasse. A arte começa a expressar e provocar um questionamento sobre a própria arte: o que é obra de arte, o que dá um caráter tão especial a uma obra de arte que ela precisa ser preservada em um museu? (Proença, 2012, p. 352).

Nesse contexto de ampliação e ressignificação das linguagens artísticas, destaca-se a atuação de Sheila Hicks (1934-), reconhecida como uma das principais precursoras da arte têxtil contemporânea. Por meio da utilização de materiais flexíveis e da exploração das potencialidades plásticas da fibra, a artista desenvolve produções que transitam entre a delicadeza do fazer manual e a monumentalidade escultórica. Em grande parte de suas obras, observa-se uma aproximação com a linguagem pictórica, especialmente no tratamento da cor, da textura e das relações espaciais[2]. Além disso, sua obra estabelece diálogos entre o campo têxtil, a pintura e a escultura contemporânea.

A trajetória internacional e o contato da artista com diferentes culturas contribuíram para a construção de uma linguagem artística de caráter universal, aspecto frequentemente mencionado por ela ao definir o têxtil como uma forma de comunicação acessível a todos. Ademais, a poética de Hicks distancia-se das concepções convencionais associadas ao tecido e aos fazeres artesanais, tradicionalmente compreendidos como utilitários ou decorativos, evidenciando as múltiplas possibilidades expressivas do material têxtil no campo da arte contemporânea. Desse modo, sua produção foi fundamental para a legitimação do têxtil como linguagem artística autônoma.

[2] Para ver a imagem da artista e uma de suas obras, acesse: https://artmiamimagazine.com/sheila-hicks-the-revolutionary-textile-artist-who-transformed-fiber-into-fine-art/?srsltid=AfmBOop2iSsfjTut0ulv4PLxuKm0o45n73eoOsv3tTa_Bpg2S2WdBQ-z. Acesso em: 13 ago. 2026.

No cenário brasileiro, algumas referências no campo artístico destacam-se de maneira significativa, entre elas Arthur Bispo do Rosário (19??-1989), que, embora não se reconhecesse como artista, possui uma produção amplamente compreendida como inserida na estética da arte contemporânea. Suas obras, desenvolvidas a partir daquilo que o próprio Bispo denominava como "instrução divina", apresentam uma narrativa singular profundamente vinculada às suas vivências, experiências subjetivas e trajetória biográfica.

Nesse contexto, o bordado ocupa um papel central em sua poética, constituindo-se não apenas como procedimento técnico, mas também como elemento expressivo e simbólico fundamental na construção de sua linguagem visual. Por meio da costura, da inscrição de palavras e da organização têxtil dos materiais, Bispo do Rosário elaborou obras marcadas pela memória, pela espiritualidade e pela ressignificação de objetos cotidianos, ampliando as possibilidades do bordado no campo artístico contemporâneo.

> Seus trabalhos no plano eram lençóis bordados com fios de seus pijamas desfeitos, vistos bem de perto eram infinitos fios de várias cores que não serviam para nada, mas que, bordados e vistos no conjunto, revelavam o imaginário que o bispo passava a limpo (Achutti, 1997, p. 99).

O bordado livre estabelece uma relação intrínseca com a dimensão íntima e sensível do indivíduo, uma vez que sua prática, desenvolvida de maneira singular, revela aspectos subjetivos de quem o produz. Nesse contexto, distingue-se o artista Leonilson (1957-1993), que desde a infância manteve contato com o bordado por meio da influência familiar, em especial de sua mãe, enquanto seu pai atuava no ramo têxtil. A poética de Leonilson configura-se como profundamente autobiográfica, articulando experiências pessoais, afetivas e existenciais. Seu trabalho assume ainda um caráter crítico ao abordar questões relacionadas à sexualidade em um período histórico no qual tais discussões eram pouco visibilizadas. Ao transformar tecidos, roupas e linhas em suporte artístico, o artista converte materiais tradicionalmente associados ao universo doméstico em potentes meios de expressão de sua subjetividade.

> A obra de José Leonilson enseja essas e outras questões, uma vez que se constitui um grande inventário de coisas, memórias e experiências do próprio artista cearense e de seu tempo, funcionando simultaneamente como uma autobiografia e um painel político-cultural compreendido, sobretudo, entre a década de 70 e o início dos anos 90 do século XX (Maciel, 2011, p. 29).

É por meio das potencialidades expressivas do bordado que a artista Rosana Paulino (1967-) se destaca e ocupa um lugar central na arte contemporânea brasileira. Sua produção artística articula questões relacionadas a gênero, raça, classe, memória e violência histórica ao utilizar o bordado como linguagem poética ética/política/estética. Em sua obra, ele distancia-se da função meramente decorativa e assume um caráter marcado pela violência simbólica, pelo ruído visual e pela ancestralidade.

A artista problematiza, por meio das linhas e dos pontos, os processos de apagamento, silenciamento e objetificação da população negra ao longo da história brasileira. Ao apropriar-se de uma prática tradicionalmente associada ao universo feminino, Rosana Paulino desloca o bordado para o circuito artístico legitimado, ressignificando a técnica como instrumento de denúncia e reflexão crítica.

A obra *Bastidores* (1997)[3], uma de suas produções mais reconhecidas, evidencia a dor e o apagamento histórico das mulheres negras. Nessa série, a artista utiliza fotografias aplicadas sobre tecido e inseridas em bastidores, um objeto tradicionalmente relacionado à prática do bordado, e intervém nas imagens com linhas pretas cobrindo partes do rosto de mulheres. Os pontos aparentemente executados de forma livre e pouco minuciosa rompem com a delicadeza convencional associada ao bordado, produzindo tensão visual e intensificando o impacto simbólico da obra.

Entre as várias narrativas da arte contemporânea, a conexão entre arte, moda e bordado é referência nas obras da artista Beth Moysés (1960-). A sua poética que envolve vestimenta, bordado e performance traduz bem como essas hibridações potencializam questões tratadas pela artista. A vestimenta da noiva no seu trabalho é bastante recorrente, e o bordado não costuma buscar um efeito de embelezamento de peças de roupas, mas participar de uma construção narrativa sobre gênero e denunciar violências sofridas por mulheres, mais diretamente relacionadas ao matrimônio.

A performance *Reconstruindo sonhos* (2003) recorre ao ato de bordar sobre luvas de noivas. A participação de várias mulheres usando a vestimenta da noiva e bordando com linhas pretas no tecido branco leva a um olhar sobre a recorrência e frequência das violências vividas. Vale lembrar que seu trabalho com essa temática é extenso, e o bordado frequentemente é utilizado como meio expressivo da sua obra.

É de muita importância analisar o fazer do bordado e suas estratégias criativas. Artistas como Bispo do Rosário, Leonilson, Rosana Paulino e Beth

[3] Para ver a obra *Bastidores*, acesse: https://www.gradedtalon.com/7268/features/rosana-paulino-bastidores/. Acesso em: 14 ago. 2026.

Moysés trabalham o ponto livre, ou seja, não seguem um tipo de ponto pré-moldado, criado por alguém e que dita um jeito de fazer. Esse processo criativo se assemelha mais com o processo da pintura e desenho, por exemplo, que tem certa liberdade criativa, por meio da qual o artista deixa sua assinatura em um trabalho único. Essa forma de trabalhar se difere muito do bordado doméstico que seguia regras e desenhos específicos. Essa observação é relevante quando se entende o processo hierárquico da arte e a genialidade da criação no desenho.

A dimensão do uso do bordado é ainda maior e não se limita apenas ao bordado à mão livre. Mesmo os variados pontos já inventados com receitas do fazer estão no circuito artístico, como é o caso da artista Ulla-Stina Wikander (1957-), da Suécia, que trabalha com o ponto-cruz[4].

Wikander reveste objetos antigos do cotidiano com lindos bordados em ponto-cruz que se transformam em um novo contexto e se tornam artefatos de uma era passada. A materialidade e o efeito que o bordado em ponto-cruz causa são incrivelmente direcionadas a perceber a domesticidade, a construção do feminino no lar e como o aconchego do ambiente doméstico revela a vivência feminina, em especial em épocas em que esses objetos tinham o direcionamento para serem usados apenas por mulheres.

> No contexto das artes visuais institucionalizadas, o têxtil, gradativamente ganhou cada vez maior presença, não somente no Brasil, como no mundo. Desde a permanência nas telas e na sua atuação como o próprio tecido que abriga a tinta até o que traz poética em obras com pluralidades de suporte, seu uso é quase que inacabável e de impossível numeração (Paro; Bamonte, 2024, p. 34).

A linguagem do bordado vem se ampliando e ressignificando os imaginários historicamente construídos acerca da arte e do feminino. A partir das produções de artistas contemporâneos, têm sido problematizadas as limitações tradicionalmente atribuídas ao fazer têxtil, antes associado ao espaço doméstico e às práticas consideradas menores no campo artístico. Nesse cenário, a exposição *Andar pelas bordas: bordado e gênero como prática de cuidado*, realizada em 2023 na Arte132 Galeria, sob curadoria da historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz (1957-), reuniu 53 obras produzidas por 47 artistas mulheres e coletivos de bordadeiras de diferentes regiões do Brasil. A mostra propôs uma reflexão sobre o bordado como linguagem artística, política e social, evidenciando seu potencial crítico, poético e de resistência dentro da

[4] Para ver as obras da artista, acesse: https://www.ullastinawikander.com/. Acesso em: 14 ago. 2026.

arte contemporânea. Dentre as obras da exposição, *Merletto* (2022) da artista Adriana Banfi (1947-) reflete o bordado no campo expandido utilizando materiais como fios de cobre e madeira[5].

> **Andar pelas bordas** tem como objetivo, portanto, inverter hierarquias muito consagradas no mundo das artes, que implicam classificações de gêneros artísticos rígidas, e uma divisão que privilegia as produções masculinas em detrimento das femininas (Schwarcz, 2023, p. 15, grifos da autoria).

Carregada de memórias e narrativas, a exposição *Receita de vó é igual amor: não tem medida* (2024) da artista Annelise Nani (1987-) direciona o olhar para o interior da casa, do cuidado e do afeto. A mostra faz referência ao apagamento das mulheres e do espaço doméstico que foi imposto à mulher, ao mesmo tempo que foi ignorada a importância do cuidado e do familiar. A imagem da exposição (Figura 2) mostra obras da artista em que foram utilizados utensílios de cozinha e bordado. A escolha desse material remete à aconchegante casa familiar da avó e tem um papel fundamental no trabalho. Através das suas lembranças afetivas da casa da avó, a artista transforma utensílios de cozinha, da casa e o bordado em materialidade poética no seu trabalho. O uso de frases bordadas também questiona o patriarcado, o circuito excludente para mulheres e tudo o que rodeia o universo feminino. Sob esse olhar



Figura 2 – *Azulejo de cozinha I*, 2021–2024, de Annelise Nani. Série *Bordados.*

[5] Para visualizar a obra da artista Adriana Banfi Marletto e outras obras da exposição, acesse: https://arte132.com.br/exposicao/andar-pelas-bordas-bordado-e-genero-como-praticas-de-cuidado/. Acesso em: 14 ago. 2026.

o trabalho de Annelise se configura como arte feminista, legitimando o fazer feminino e transformando o contexto artístico historicamente masculino: "nessa exposição, o uso político do bordado e da arte têxtil evoca um grito coletivo e faz ecoar as vozes silenciadas de uma multidão de mulheres cujas vidas foram tramadas e esquecidas nas entrelinhas da história" (Stubs, 2024, p. 7).

Em meio à multiplicidade de fios, pontos e desenhos, o bordado não apenas existiu, mas resistiu aos processos históricos que atribuíram diferentes significados ao seu fazer. Associado cada vez mais ao universo feminino, passou a ocupar uma posição marginalizada no campo da arte, sendo com frequência desvalorizado enquanto linguagem artística. Além disso, sua prática foi historicamente limitada em termos de criatividade e expressão autoral, restringindo possibilidades de elaboração poética e individual. Tal contexto está diretamente relacionado às construções sociais de gênero de determinadas épocas, nas quais as experiências femininas eram condicionadas a espaços domésticos e dificilmente era permitido o reconhecimento de mulheres como grandes artistas.

O BORDADO NA MODA CONTEMPORÂNEA

O imaginário de riqueza, requinte, exclusividade, delicadeza e nobreza há muito tempo está associado ao bordado aplicado em vestimentas, calçados, bolsas e demais acessórios. Nesse sentido, o bordado contribui significativamente para o enriquecimento visual dos produtos de moda, agregando valor estético e simbólico às peças. No século XIV, na Europa, as roupas femininas eram menos "chamativas" do que as masculinas, ainda que se note a presença do bordado nos barrados das saias. Segundo Bueno (2025, p. 26), "signo de luxo e requinte, era aplicado às roupas da realeza, como atestam as pinturas que retratam o rei inglês Henrique VIII em seus luxuosos trajes bordados a ouro e prata".

Nas últimas décadas, desfiles de grandes grifes passaram a incorporar o bordado como elemento poético e expressivo, atribuindo às coleções uma dimensão estética que transcende o consumo imediato. Dessa forma, o bordado deixa de operar apenas como adorno e passa a constituir uma linguagem artística capaz de estabelecer diálogos simbólicos, afetivos e culturais com um público que aprecia a moda não apenas como mercadoria, mas também como manifestação artística e experiência estética.

A *maison* Dior em 2022 celebrou a intrincada história do bordado e da alta-costura em um desfile onde dominaram os tons monocromáticos e a pureza das linhas. Em suas criações tem destaque o bordado de Lunéville[6], uma técnica tradicional francesa que envolve pedrarias na

[6] Para conferir criações do desfile da Dior em 2022, acesse: https://vogue.globo.com/desfiles-moda/noticia/2022/01/dior-alta-costura-verao-2022.html. Acesso em: 14 ago. 2026.

sua confecção e é utilizada por grandes casas de moda como Chanel, Dior e Elie Saab. A diretora artística responsável pela coleção feminina da Dior, Maria Grazia Chiuri, admite que é obcecada pelo bordado, por ser uma prática das mulheres de sua família. Desde 2017, quando assumiu a *maison*, Chiuri tem dado importância a técnicas artesanais com uma identidade mais feminista nas coleções.

Foi nessa mesma linha que em 2023 a Dior mudou de continente e, em Mumbai, na Índia, lançou um desfile onde o foco são os trabalhos de bordado de dezenas de mulheres da Escola de Artesanato Chanakya[7], uma escola onde aprendem várias técnicas para se tornarem mestras artesãs. Na Índia bordar é um ofício essencialmente masculino, e a escolha da marca de mostrar trabalhos feitos por mulheres torna-se significativa para o empoderamento feminino.

Além dessa parceria da Dior com a Escola de Artesanato Chanakya, a junção entre coleções e participações de artistas tem sido frequente, como é o caso do desfile da coleção verão 2020 de alta-costura para o qual a artista Judy Chicago concebeu o cenário[8]. Na coleção 2022 as obras da ucraniana Olesia Trofymenko (1982-) estavam reinterpretadas nos bordados das roupas, e em 2023 retratos gigantes de figuras femininas bordados em paetês e strass fizeram parte da cenografia concebida pela artista Mickalene Thomas (1971-). Desse modo, arte, moda e feminismo estão juntos e fazem do trabalho da Dior uma atuação estética sensível em um campo que proporciona, além de luxo e sofisticação, posicionamento político. Nesse sentido, a experiência estética da coleção gera debates, torna-se política e reverencia a luta feminina, ao mesmo tempo que a moda não se delimita apenas como moda, mas segue linhas consistentes no fazer e na fruição artísticos.

> Na moda, o mínimo e o máximo, o sóbrio e a lantejoula, a voga e a reação que provoca são da mesma essência, quaisquer que sejam os efeitos estéticos opostos que suscitem: sempre se trata do império do capricho, sustentado pela mesma paixão de novidade e de alarde (Lipovetsky, 2007 [1987], p. 35).

Ao longo do tempo a moda tem acompanhado a arte. Ambas são produtos da cultura e se afetam em vários períodos da história. Um exemplo significativo desse apontamento são as transformações

[7] Para conferir o trabalho feito pelos Ateliês Chanakya e a Escola de Artesanato Chanakya para Dior, acesse: https://chanakya.school/collaborations/maria.php. Acesso em: 14 ago. 2026.
[8] Para visualizar a instalação *The Female Divine* da artista Judy Chicago, acesse: https://judychicago.com/gallery/dior-collaborations/artwork/. Acesso em: 14 ago. 2026.

no vestir causadas por inspirações da arte moderna, erguendo de forma mais aparente ligações da moda com o fazer criativo artístico. Como é o caso do vestido Mondrian de 1965 feito por Yves Saint Laurent (1936-2008) (Figura 3), uma homenagem direta às pinturas do neoplasticismo compostas por Piet Mondrian (1872-1944) na década de 1930. Outro exemplo é a moda futurista, inspirada no movimento homônimo, com as produções de Pierre Cardin de 1968, tendo como acessórios luvas acima do cotovelo, cintos largos e ferragens de prata.

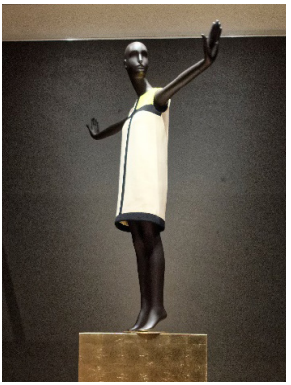


Figura 3 – *Vestido Mondrian*, de Yves Saint Laurent, 1965

> Como ignorar, por outro lado, a influência considerável das correntes da arte moderna na transformação democrática da moda após a Primeira Guerra Mundial? A silhueta da mulher dos anos 1920, reta e lisa, está em consonância direta com o espaço pictórico cubista feito de panos nítidos e angulares, de linhas verticais e horizontais, de cores uniformes e de contornos geométricos; faz eco ao universo tubular de Léger, ao despojamento estilístico empreendido por Picasso, Braque, Matisse, depois de Manet e Cézanne (Lipovetsky, 2007 [1987], p. 68).

Talvez um dos maiores exemplos da atuação do bordado na moda com caráter expressivo artístico seja o trabalho da estilista Zuzu Angel (1921-1976). Brasileira, ficou conhecida nacional e internacionalmente pela sua produção na moda e pela luta contra a ditadura militar no Brasil. Zuzu sempre buscou a valorização da brasilidade nas suas vestimentas e, com o desaparecimento do filho Stuart, começou a busca por respostas que resultou no desfile onde expôs o que vinha acontecendo no Brasil através de desenhos nas roupas feitas com bordado. Essa coleção narra de forma significativa o horror da ditadura militar; exibida nos Estados Unidos, em 1971, ficou conhecida como "desfile-protesto". Os vestidos delicados, nos quais ela abandonou parcialmente o colorido característico do seu estilo, apresentavam bordados coloridos com aparência de desenhos infantis, feitos à mão livre, representando pássaros engaiolados, anjos feridos, tanques e canhões, muitos desses elementos fazendo referência direta ao desaparecimento de seu filho[9].

[9] Para ver as roupas do desfile de 1971 da estilista Zuzu Angel, acesse: https://vogue.globo.com/moda/noticia/2021/06/100-anos-de-zuzu-angel-relembre-criacoes-mais-iconicas-da-estilista.html. Acesso em: 14 ago. 2026.

Além da produção das peças, o desfile foi performático: modelos usavam faixas pretas simbolizando o luto e a própria estilista encerrou o desfile vestida de preto, com um cinto cheio de crucifixos, símbolos religiosos, e distribuindo a foto do filho ao público. O trabalho da estilista Zuzu Angel é exemplo da moda que exige uma fruição diferente, em que o mais importante não é a roupa comercial, a moda enquanto produto, mas sim o poético e sensível. A moda atravessa a política, o protesto, a experiência pessoal, a narrativa, a performance, a arte.

> Por conseguinte, a produção estética-visual de Zuzu desenvolvida como texto-denúncia e testemunho histórico do que foi feito com a juventude brasileira e com as mães dos moços e das moças que tiveram suas vidas dizimadas pela repressão militar, constitui-se num dos pontos marcantes de seu percurso como estilista (Simili; Morgado, 2015, p. 6).

A aproximação entre arte e moda também tem referência no uso do corpo como suporte. Com o surgimento da performance por volta do século XX através das vanguardas europeias, o corpo passou a ser inserido enquanto suporte à arte. Dessa forma, a moda, à qual sempre foi intrínseco o uso para o corpo, buscou a teatralidade e poética do movimento corporal. Assim os desfiles, além de mostrar a vestimenta, têm se aproximado da performance, com a apresentação de coleções mais parecendo um show artístico. Um estilista famoso por trazer a performance para as suas coleções é Alexander McQueen (1969-2010). Na sua coleção primavera/verão 1999 usou braços robóticos para jogar jatos de tinta sobre os vestidos em plena passarela. A ação corporal das modelos foi essencial na atração.

> A partir dos anos 1960, o uso da veste pelos criadores de arte e de moda se aproximou gradualmente a uma ideia do corpo como representatividade da identidade. Nesse contexto, a segunda pele estaria imbuída de um sentido simbólico da existência. Tanto no campo da arte, como no campo da moda, esta segunda pele foi usada com o intuito de ressaltar a identidade e exaltar o sentido simbólico da existência, ora criando uma aproximação, ora um distanciamento do cotidiano (Estarque, 2014, p. 46).

Com a efemeridade da moda, resultante não só do gosto pelo novo, mas do aparecimento da indústria, teve-se por consequência o fast fashion: um modelo de produção e consumo baseado nas tendências do momento, com preços mais acessíveis e renovação constante de coleções. Esse

modelo faz com que as peças tenham uma baixa qualidade e resultem em um descarte mais rápido, trazendo consequências para o meio ambiente.

Como contrapartida, surge o slow fashion: um movimento baseado em um consumo de moda mais consciente que valoriza a qualidade e durabilidade das peças. Nesse sentido, o bordado se coloca como uma prática de slow fashion que dá importância à manualidade, ao artesanal, ao tempo de produção e à individualidade. Dessa forma, o valor da peça bordada muitas vezes se liga à preservação de técnicas tradicionais, fortalecendo a identidade cultural.

> A estilista sueca Sandra Backlund é considerada uma das precursoras do slow fashion. As peças em tricô que ela cria são todas feitas à mão pela própria estilista. Ela faz peças por encomenda e se recusa a participar das temporadas de moda em Londres, porque é contra o ritmo alucinante da moda (Schulte; Rosa, 2017, p. 6).

Se por um lado o bordado transforma a peça de moda em objeto poético e narrativo, ele também a transforma em exclusividade. Portanto, sendo um trabalho manual, que se assemelha ao requinte da alta-costura, o bordado configura-se em algo que traz valor à peça, inclusive aquisitivo. É comum estilistas buscarem parcerias com bordadeiras de regiões onde o bordado é uma tradição, pois ele agrega valor cultural à coleção, ao mesmo tempo que reflete o estilo criativo ligado à cultura de um povo.

Ronaldo Fraga (1967-) é um estilista brasileiro que tem desenvolvido muitas parcerias nesse sentido. Famoso pelos seus desfiles performáticos e icônicos, ele sabe trazer a brasilidade para dentro de suas coleções sem ser caricato. O estilista criou um projeto chamado Turista Aprendiz (2010) em parceria com a Associação das Mulheres Artesãs de Passira, formada por bordadeiras do agreste pernambucano. Passira-PE é conhecida como "Terra do bordado", e sua associação de bordadeiras e rendeiras conta com mais ou menos 50 mulheres. Junto com o estilista, elas desenvolveram peças de roupas utilizando técnicas tradicionais como o ponto cheio, ponto sombra, crivo, matiz e bordado livre. O trabalho foi inspirado na viagem etnográfica de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste.

Ronaldo Fraga coleciona várias parcerias, e uma das mais marcantes foi com as bordadeiras de Barra Longa-MG, cidade que foi atingida pelo rompimento da barragem de Mariana e tem um coletivo chamado Meninas da Barra. A coleção "As Mudas"[10], apresentada na São

[10] Para visualizar imagens do desfile "As Mudas" do estilista Ronaldo Fraga, acesse: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Imagens-do-desfile-As-Mudas-de-Ronaldo-Fraga-com-as-bordadeiras-de-Barra_fig1_372116312. Acesso em: 14 ago. 2026.

Paulo Fashion Week em 2018, foi inspirada em renascimento, memória e resistência, transformando a tragédia ambiental em reflexão poética e política. O encontro entre moda, cultura e arte transborda em conceito e aproxima também o circuito da moda às artesãs que normalmente são excluídas e invisibilizadas. São parcerias como essa que valorizam o trabalho da cultura local.

> Não à toa, o bordado artesanal tradicional figura entre as técnicas manuais utilizadas por Fraga, dado que está intimamente relacionado ao delicado e ao feminino. Percebe-se que, ao contrário do tema central de suas coleções, seria mais acertado dizer que o bordado é um dentre os vários elementos de seu amplo arcabouço de processos tradicionais – dos quais se vale para criar seus modelos. Aparece ao lado de rendas, tricôs, crochês e adereços singelos, que Fraga utiliza para falar de temas os mais diversos (Bueno, 2025, p. 106).

Na moda vestida de arte, o corpo torna-se suporte, a roupa objeto artístico e a passarela galeria. O bordado está na dimensão expressiva da arte e é inegável enquanto material potencialmente poético. Nos arranjos da arte e da moda contemporânea o bordado entrelaça e alinhava pontos criativos entre ambas as áreas direcionando o olhar do público para sua história e sua diversidade no fazer. A sua característica manual deixa assinada a individualidade de quem produz e se torna uma prática de resistência enquanto fazer estético e luta feminista. Sendo assim, ao passo que a arte se abastece de novas materialidades e significados diferentes do bordado, a moda busca a poética nos seus objetos, fazendo de seu uso um processo estético criativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A potencialidade material e poética do bordado transforma a vestimenta ou objeto de moda em arte vestível, em peça híbrida. Assim, torna-se possível uma leitura visual do objeto de arte e de moda que entrelaça narrativa, gênero, história, individualidade/coletividade e cultura.

O bordado, quando incorporado a produções artísticas contemporâneas e também produções na moda contemporânea, assume múltiplas possibilidades expressivas, articulando questões relacionadas a gênero, memória, identidade, subjetividade, violência simbólica, raça e cultura. Nesse sentido, artistas como Rosana Paulino, Leonilson e a estilista Zuzu Angel evidenciam de que modo os processos têxteis podem operar como instrumentos de crítica, denúncia e elaboração poética. Os desfiles de moda se tornam manifestos estéticos

sensíveis, produzindo um show de produção artística; enquanto *maisons* como Dior e Ronaldo Fraga vão além do luxo e comércio de moda, mostrando um trabalho narrativo e sensível que envolve toda uma pesquisa e elaboração artística do conjunto. Nesse contexto, o bordado então entra como forte característica dessa conversão.

Além disso, a inserção do bordado na arte contemporânea contribui para a problematização de hierarquias na arte. Antes reconhecido apenas como artesanato ou "arte menor" historicamente vinculada ao universo feminino, o bordado deixa de ocupar um lugar secundário para afirmar-se como linguagem capaz de produzir narrativas visuais, afetivas e políticas.

Assim, compreende-se que o bordado, enquanto prática criativa, carrega potencialidades que atravessam dimensões estéticas e sociais, permitindo novas formas de construção simbólica e de resistência cultural dentro da arte e da moda. Ele intersecciona também a produção de moda e a cultura popular, trazendo possibilidades de parcerias, como a integração do bordado regional a uma coleção de moda, dois universos que por muito tempo foram distanciados. Por fim, destaca-se a importância da ampliação de estudos sobre práticas têxteis nesse campo híbrido, reconhecendo seu valor estético e considerando suas contribuições para debates relacionados à memória, ao corpo, à identidade, aos processos de subjetivação e à visibilidade cultural.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1979. Instalação da obra no Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, Brooklyn, NY. Fotografia: Donald Woodman. Imagem disponibilizada sob licença Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Judy_Chicago_The_Dinner_Party.jpg. Acesso em: 26 ago. 2026.

Figura 2: Annelise Nani. *Azulejo de cozinha I*, 2021-2024. Série *Bordados*. Obra apresentada na exposição *Receita de vó é igual amor: não tem medidas*, 2024, Centro de Ação Cultural, Maringá/PR. Fotografia: Bulla Jr. Direitos autorais gentilmente cedidos pela artista Annelise Nani.

Figura 3: Yves Saint Laurent. *Vestido Mondrian*, 1965. Exposto no Rijksmuseum Amsterdam, 2016. Fotografia: Eric de Redelijkheid. Imagem disponibilizada sob licença Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 (CC BY-SA 2.0), via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yves_Saint_Laurent_Mondrian_dress,_1965,_exhibited_at_the_Rijksmuseum_(26914608232).jpg. Acesso em: 26 ago. 2026.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. Arthur Bispo do Rosário: divagações sobre bordados e fotografias. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 8, n. 14, p. 95-108, maio 1997.

ASSIS, Luiza Matias de; BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. Memória e ressignificação das artes femininas no interior do Estado de São Paulo: as produções artesanais têxteis contemporâneas na mesorregião de Piracicaba. *In*: BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins et al (orgs.). **Poéticas têxteis**: tradição, preservação e ressignificação dos saberes. Bauru, SP: Canal 6, 2024. p. 77-100. DOI: 10.52050/9788579176395.c4.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007 [1979].

BUENO, Elisa Rocha. **Por debaixo dos panos**: uma investigação sobre a atribuição de significado ao bordado artesanal tradicional em produtos de moda no contexto brasileiro. 2025. 127 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Bauru, 2025.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

ESTARQUE, Maya Marx. **Diálogos entre arte e moda en la actualidad**. 2014. Tese (Doutorado em Escultura) – Faculdade de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo, Pontevedra, 2014.

LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1969].

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1987].

MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson. *In*: CASSUNDÉ, Carlos Bitu (org.). **Leonilson**: sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 30-37.

MORAIS, Alex Fabiano de Carvalho; SERRANO, Eliane Patrícia Grandini. **O bordado livre como linguagem narrativa da memória afetiva**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais – Licenciatura) – Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2023.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch**: embroidery and the making of the feminine. Londres: Bloomsbury Visual Arts, 2019 [2010].

PARO, Maria Fernanda; BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. As origens dos teares. *In*: BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins *et al* (orgs.). **Poéticas têxteis**: tradição, preservação e ressignificação dos saberes. Bauru: Canal 6, 2024. p. 19-40. DOI: 10.52050/9788579176395.c1.

PEREIRA, Carolina Nascimento; TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. O bordado como ferramenta educacional no Brasil entre os séculos XIX e XX. **Revista História da Educação**, v. 25, e101244, p. 1-26, 2021.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. 17. ed. São Paulo: Ática, 2012.

SCHULTE, Neide Köhler; ROSA, Lucas da. Design de moda: fast fashion x slow fashion. *In*: ENSUS – ENCONTRO DE SUSTENTABILIDADE EM PROJETO, 2017, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. p. 649-659.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa** – Revista de Antropologia e Arte, Campinas, v. 1, n. 2, p. 1-20, dez. 2010.

AGRADECIMENTOS

Registra-se aqui meu sincero agradecimento à Prof.ª Annelise Nani da Fonseca pelas ricas orientações; à Prof.ª Isabela Monken Velloso e à Prof.ª Letícia Perani Soares, pela avaliação do trabalho. Agradeço também ao coordenador Prof. Javer Wilson Volpini, pela contribuição nas correções e pelo aprendizado durante o curso, e aos demais professores que estiveram presentes nessa formação de grande importância na minha trajetória acadêmica e profissional.

PARTE 2



Moda, revistas e cultura visual

ABERTURA:

ENTRE VESTIR, VER E SIGNIFICAR: A COMUNICAÇÃO DE MODA COMO MEDIAÇÃO CULTURAL

Janaina de Oliveira Nunes Ribeiro

Pensar a moda é também pensar aquilo que uma sociedade escolhe tornar visível. Quem produz os sentidos da moda? Quais corpos, estilos, comportamentos e modos de vida ganham visibilidade? E de que maneira essas escolhas participam daquilo que reconhecemos como cultura, identidade e pertencimento? A partir dessas questões podemos compreender a comunicação de moda. Mais do que estratégias de divulgação de roupas, marcas e tendências, ela constitui um espaço de mediação entre diferentes dimensões da experiência social. Entre criação e consumo, corpo e olhar, aparência e valores, passado e presente, a comunicação seleciona, organiza, enquadra e atribui sentidos. Ao fazer isso, não apenas fala sobre a moda, mas participa da construção daquilo que entendemos por moda.

Essa perspectiva exige um deslocamento. Durante muito tempo, a moda foi associada ao universo da aparência, da superficialidade e da mudança permanente. Gilles Lipovetsky (2009) observa que a renovação das formas e a valorização da novidade são elementos centrais da experiência moderna da moda. O vestuário tornou-se, assim, uma espécie de "teatro das inovações", no qual também podem ser observadas transformações sociais e culturais. Olhar para a moda apenas como aparência, porém, significa deixar de perceber sua capacidade de produzir significados.

É nesse ponto que a contribuição de Malcolm Barnard (2003) se torna importante. Ao compreender moda, vestuário e indumentária como fenômenos culturais, o autor nos permite superar a ideia de que a roupa simplesmente reflete uma sociedade já constituída. Como práticas significantes, moda e indumentária participam da comunicação de valores, crenças, diferenças e posições sociais e, portanto, da constituição de grupos e identidades.

Essa compreensão também modifica a maneira de pensar a comunicação. Os sentidos não estão prontos na roupa, na fotografia ou na revista à espera de serem decodificados. São negociados culturalmente e

atravessados pelas experiências dos sujeitos e pelas relações de poder. Uma capa, uma reportagem, um editorial ou uma campanha, portanto, não apenas registram uma realidade: selecionam o que mostrar e como mostrar, definindo também aquilo que poderá ser percebido, reconhecido e lembrado.

Talvez por isso as revistas de moda tenham ocupado, historicamente, um lugar tão significativo. Como observa Schmitz (2018), a estreita relação entre moda e imprensa fez com que o campo da moda recorresse aos meios midiáticos para sua difusão e legitimação. A revista, nesse processo, não foi apenas suporte para a circulação de tendências, mas também espaço de curadoria: organizou imagens, selecionou personagens, definiu estilos e atribuiu valor.

Desde os primeiros periódicos destinados às mulheres, a moda apareceu articulada a temas como comportamento, literatura, educação, beleza e vida cotidiana. Como observa Buitoni (2009), a imprensa feminina participou historicamente da construção de imagens e discursos sobre o feminino. Ao longo do século XX, a incorporação da fotografia, da publicidade e de uma produção editorial cada vez mais sofisticada ampliou esse papel, contribuindo para a difusão de padrões de beleza, comportamento e feminilidade. As revistas, portanto, não apenas acompanharam as transformações sociais, mas também ajudaram a definir os modos pelos quais as mulheres, seus corpos e seus estilos de vida seriam vistos e representados.

Essa dimensão evidencia que moda e comunicação são atravessadas por relações de poder. As roupas e as imagens podem reafirmar posições sociais e padrões de beleza, gênero, raça e classe, mas também podem deslocá-los e produzir outras possibilidades de representação. Nesse sentido, a comunicação de moda aproxima-se da arte ao mobilizar fotografia, design, composição gráfica, direção de arte e narrativas visuais como formas de experimentação estética.

As revistas podem, ainda, ser compreendidas como arquivos culturais. Suas páginas preservam imagens de corpos, cidades, artistas, modelos, estilos e comportamentos, registrando transformações estéticas e sociais. Ao mesmo tempo, produzem os enquadramentos por meio dos quais esses acontecimentos serão posteriormente lembrados. A memória da moda é, em grande medida, uma memória mediada por imagens.

No contexto digital, essa mediação se torna ainda mais complexa. A produção, a circulação e a recepção dos conteúdos de moda passaram a envolver uma pluralidade de sujeitos, incluindo influenciadores, criadores independentes e públicos que também participam da circulação e ressignificação das tendências. A autoridade das revistas já não é absoluta. Ainda assim, diante da velocidade e da efemeridade do

ambiente digital, o impresso encontra novas formas de reivindicar sua permanência. A revista pode deixar de ser apenas veículo de informação para tornar-se objeto, coleção, memória e experiência estética.

É a partir desse conjunto de questões que se organiza a segunda parte deste livro, dedicada à relação entre moda, revistas e cultura visual. Os três capítulos aqui reunidos partem de objetos distintos, mas convergem ao compreender a comunicação de moda como uma prática cultural capaz de produzir representações, disputar sentidos e participar da construção de memórias e identidades.

O primeiro capítulo, "As estratégias de remodelação das revistas impressas de moda na era pós-digital", de Isabelle Caroline de Queiroz Pavani, parte da materialidade da revista para investigar como o impresso se reposiciona diante da cultura digital. Por meio da análise de diferentes edições da *Vogue Brasil*, o estudo observa transformações editoriais e gráficas que acompanham a valorização da revista como objeto de curadoria e experiência estética. A discussão evidencia como a materialidade, a qualidade gráfica e o colecionismo podem atribuir novos valores ao objeto editorial em um cenário marcado pela velocidade dos meios digitais.

O segundo capítulo, "Diálogos entre a fotografia de moda e a construção visual das identidades latinas: um breve estudo acerca das capas da *Vogue Latinoamérica* nas décadas de 1990 e 2020", de Júlia dos Santos Medeiros, desloca a discussão para o campo da representação. A pesquisa identifica uma transformação entre produções inicialmente marcadas pela reprodução de padrões euro-estadunidenses e edições mais recentes da revista, nas quais ganham espaço a pluralidade étnica e a hibridização cultural latino-americana. Representar uma cultura, nesse sentido, não significa apenas ilustrá-la, mas também disputar os modos pelos quais ela pode ser vista e reconhecida. A fotografia de moda aparece, assim, como linguagem e espaço de construção identitária, em diálogo com a perspectiva de Stuart Hall (2006) sobre as identidades como narrativas culturais continuamente produzidas e reconstruídas.

Por fim, no capítulo "No Olimpo da moda: a invocação das musas", Marcelino Gomes dos Santos desloca o olhar para os sujeitos que ocupam essas imagens. Naomi Campbell, Linda Evangelista e Christy Turlington são analisadas não como identidades naturais, mas como subjetividades constituídas discursivamente pela articulação entre indústria da moda e mídia. A partir da Análise do Discurso de orientação francesa e das contribuições de Michel Foucault, o estudo evidencia como nomear, fotografar, adjetivar e narrar uma modelo são também formas de produzir sentidos sobre seu corpo, sua trajetória e seu lugar

no campo da moda. O retorno dessas supermodelos ao imaginário contemporâneo demonstra, ainda, que a comunicação não apenas registra a memória, mas também a atualiza e reinscreve no presente.

Os três capítulos podem, portanto, ser lidos como diferentes entradas para uma mesma questão: o que a comunicação de moda faz quando produz imagens? No primeiro, preserva e ressignifica o objeto editorial; no segundo, constrói e disputa identidades culturais; e no terceiro, constitui subjetividades que atravessam diferentes temporalidades. É nesse sentido que as revistas de moda podem ser compreendidas não apenas como testemunhas, mas como agentes na construção de seu tempo. Suas páginas não somente mostram o que uma sociedade veste: ajudam a definir quem pode ser visto, como pode ser visto e quais sentidos serão associados a essa visibilidade. Entre roupas, fotografias, textos, corpos e narrativas, a comunicação de moda constrói um campo de negociação entre arte, cultura e sociedade.

Talvez esteja justamente aí uma das maiores potências da moda como objeto de estudo: ao olhar para aquilo que vestimos e para as imagens que construímos em torno do vestir, podemos também olhar para aquilo que valorizamos, desejamos, lembramos e disputamos. Estudar a comunicação de moda é, nesse sentido, estudar as formas pelas quais uma sociedade aprende a olhar para si mesma.

REFERÊNCIAS

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Mulher de papel**: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira. São Paulo: Summus, 2009.

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

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

SCHMITZ, Daniela; WAJNMAN, Solange (orgs.). **A moda na mídia**: produzindo costuras. Curitiba: Appris, 2018.

AS ESTRATÉGIAS DE REMODELAÇÃO DAS REVISTAS IMPRESSAS DE MODA NA ERA PÓS-DIGITAL

ISABELLE CAROLINE DE QUEIROZ PAVANI

Sob a orientação da **Prof.ª Dr.ª Janaina Nunes de Oliveira Ribeiro,**
Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Sabe-se que as revistas de moda são um veículo de comunicação presente na sociedade há muito tempo. Segundo Esteves (2017), foi no século XIX, com as demandas advindas da Revolução Industrial e a evolução das necessidades da sociedade urbana, que as revistas se tornaram de fato um veículo de comunicação. Quanto às revistas de moda, segundo Ali (2009), *Le Mercure Galant* foi a pioneira do segmento, em 1672, na França. No Brasil, considera-se que a primeira publicação dedicada ao público feminino foi *O Espelho Diamantino*, em 1827. Com os anos, novas revistas brasileiras voltadas para a moda surgiram, como *Cláudia*, em 1961, e *Vogue Brasil*, em 1975 (Duarte, 2016).

Apesar da grande diferença temporal entre o surgimento dessas revistas, elas têm um ponto em comum: acompanhavam o desenvolvimento das sociedades contemporâneas nas quais se inseriam e eram editadas conforme os valores de cada uma, prática essa que pode se observar até os dias de hoje. Segundo Esteves (2017), a moda e as revistas de moda são instrumentos importantes para o estudo e compreensão da sociedade, uma vez que contribuem "auxiliando no processo de construção da identidade e tornando-se uma ferramenta de comunicação". Dessa forma, é possível afirmar que ao mesmo tempo que as revistas de moda são resultado de transformações sociais, elas auxiliam na estruturação de aspectos culturais presentes na sociedade.

Embora as revistas tenham mantido características importantes como a supramencionada, com o advento da globalização, da midiatização e da crise da mídia impressa, elas precisaram passar por transformações para sobreviverem e acompanharem o comportamento social da época. Segundo Santaella (2016), essas transformações sociais se deram a partir dos anos 1980, com o crescimento acelerado das tecnologias, e seguiram dos anos 1990 em diante, com a rápida expansão da cibercultura e da criação das mídias sociais. A expansão tecnológica foi responsável por mudanças de comportamento e consumo na sociedade, influenciando, inclusive, a maneira como se consome informações. Além disso, com a Web 2.0, houve a popularização da internet e, portanto, a democratização das informações de maneira veloz.

Com a disseminação de portais digitais e, assim, um consumo desenfreado e acelerado de notícias e informações, o mercado editorial impresso teve uma queda de vendas e anúncios publicitários (Magalhães, 2008). Tal caso se agravou com a chegada da pandemia de covid-19 em 2020, que dificultou e encareceu o transporte de materiais e os processos de produção, além de colaborar com o aumento das visualizações de

canais digitais, devido à queda na circulação física. Dessa forma, uma das principais maneiras dos meios impressos resistirem a esse período foi a reestruturação e adaptação de seus conteúdos para mídias digitais, com muitas revistas, como *Capricho* e *Elle*, encerrando suas tiragens físicas e focando apenas nas edições on-line.

A revista *Vogue* foi criada por Arthur Baldwin Turnure, em 1892, com o intuito de consagrar a marca entre a alta sociedade nova-iorquina da época (Gouveia, 2020). Nesse primeiro momento, era um folhetim de 30 páginas vendido semanalmente que abordava diversos assuntos, entre eles: moda, poesia, arte, etc. Em 1909, foi vendida para a Condé Nast e, devido à estabilidade econômica americana, começou a ser comercializada quinzenalmente. Esse período marcou o início de seu império global, com lançamentos de edições em outros países, mas seu deslanche oficial ocorreu com a venda da marca para Samuel Irving Newhouse Junior, introduzindo, inclusive, a edição brasileira em 1975.

A *Vogue Brasil* foi a primeira revista de moda internacional do país e trazia um jornalismo mais interessado em mostrar um estilo de vida focado principalmente no espírito "revolucionário" das mulheres brasileiras da época, fugindo do apelo doméstico das outras revistas nacionais. Hoje, a revista faz parte do grupo Globo Condé Nast e é lançada mensalmente no meio impresso, somando uma tiragem mensal de mais de 20 mil revistas em 2025. Com sua curadoria apurada em moda, beleza e *lifestyle* e com imagens instigantes e inspiradoras, a *Vogue Brasil* conquista um público majoritariamente feminino, de classes A-B e faixa etária de até 44 anos (Vogue Brasil, 2025).

Com a evolução do mundo digital e a criação das redes sociais em consonância com a crise das mídias impressas, é possível perceber que os meios de comunicação impressos precisaram passar por uma reestruturação, migrando para o digital ou, até mesmo, encerrando suas atividades. Dentre as revistas que optaram por investir no digital está a *Vogue Brasil*. Sobral e Braida (2024) apontam que esta detém forte presença nos ambientes digitais, com conteúdos originais da marca sendo veiculados em plataformas como Instagram, LinkedIn, Spotify e o próprio website da revista. Ainda, sinalizam que de todos os ambientes mencionados o com maior destaque e presença é o website, por conter um volume superior e mais variado de conteúdos. Apesar das circunstâncias desfavoráveis aos meios analógicos e do grande impacto digital da *Vogue Brasil*, a revista optou por insistir e continuar com sua edição impressa, mesmo que isso indicasse que ela precisaria passar por uma remodelação.

Dessa forma, este trabalho tem como objeto de estudo a revista de moda impressa *Vogue Brasil*, sobre a qual será realizada uma análise comparativa de duas edições de setembro de diferentes anos (2017 e 2025), visando investigar suas transformações editoriais e gráficas. A comparação entre esses anos justifica-se pela pandemia como aceleradora estética, marcando a transição da revista de veículo informativo para objeto de curadoria. O recorte ressalta que em 2017 o impresso ainda competia com o imediatismo digital; ao passo que em 2025, como resultado da pandemia, as revistas impressas passaram por reorganização, com a escolha pela manutenção atualizada do formato físico como posicionamento de valor.

A partir disto, pretende-se com este trabalho estudar e compreender de forma aprofundada o papel das revistas impressas de moda no contexto contemporâneo da era pós-digital, considerando suas funções culturais, simbólicas e editoriais. A hipótese desta pesquisa é de que a *Vogue Brasil* impressa se porta atualmente como objeto de luxo e coleção diante de tendências socioculturais contemporâneas que valorizam materialidade, colecionismo, estética e permanência. Quanto aos objetivos específicos da pesquisa, pretende-se discutir o papel da revista impressa como objeto cultural e material na era pós-digital; comparar edições de setembro de 2017 e 2025 da revista *Vogue Brasil* para observar mudanças editoriais, identificando elementos estéticos e narrativos que contribuem para a valorização do suporte físico; e analisar de que maneira as transformações e adaptações nas revistas de moda impressas se devem aos movimentos socioculturais atuais que prezam pela tangibilidade física, pelo colecionismo e pela estética.

Assim, este trabalho justifica-se por ser um tema relevante e atual para compreender transformações de consumo e de comportamentos sociais a partir de objetos materiais, uma vez que as revistas são um reflexo da sociedade atual. Além disso, levanta debates pouco explorados no âmbito acadêmico, mas que já atingem o mercado vigente, ao mesmo tempo que abrange assuntos interdisciplinares, como moda, cultura, design e comunicação. Dessa forma, este trabalho caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, de caráter exploratório e analítico, visto que envolve buscas sobre contextos culturais e interpretação de fenômenos culturais contemporâneos. Ademais, conta com a análise de conteúdo para comparação de edições da *Vogue Brasil*, possibilitando identificar adaptações editoriais.

Como aporte teórico, o presente trabalho se baseia nos conceitos de jornalismo de moda (Flores, 2018; Joffily, 1991), era pós-digital

(Cramer, 2014), cultura da convergência (Jenkins, 2015 [2009]), contrato de leitura (Verón, 1985), projeto gráfico (Calza; Gruszynski, 2013) e capitalismo artista (Lipovetsky; Serroy, 2015), para estudar e compreender de forma aprofundada o papel atual das revistas impressas de moda, considerando suas funções culturais, simbólicas e editoriais. Os conceitos supramencionados possibilitam compreender hábitos sociais e de consumo que já atingem o mercado editorial atual, podendo, dessa forma, contribuir para a produção de conteúdos mais certeiros e que dialogam com as demandas de seu público antenado, além de colaborar com melhorias editoriais, que contribuem para um aumento das tiragens impressas.

Dessa forma, com o objetivo de garantir coerência entre teoria e prática, o presente trabalho está divido em: fundamentação teórica, na qual são estabelecidos autores e conceitos essenciais para compreender o papel atual das revistas impressas de moda; análise e metodologia, dedicando-se ao corpus da pesquisa (edições de setembro de 2017 e 2025 da *Vogue Brasil*) e às inferências desenvolvidas a partir de sua análise; e considerações finais, que sintetizam as constatações e implicações observadas no decorrer da pesquisa, apresentando reflexões baseadas nos objetivos iniciais delimitados neste trabalho.

JORNALISMO NAS REVISTAS DE MODA

Para delimitar a área de pesquisa deste estudo, torna-se importante abordar a diferença entre jornalismo sobre moda e jornalismo de moda. Segundo Flores (2018), este gênero de jornalismo especializado ainda é pouco explorado na academia, por isso, é necessário que delimitações sejam feitas quanto às suas abordagens. Para a autora, jornalismo sobre moda diz respeito à moda midiatizada, ou seja, à divulgação em massa de assuntos relacionados à moda e à indústria da moda para um público amplo, não necessariamente específico, e que parte, normalmente, de fatos e linguagem característicos do jornalismo cotidiano. Enquanto isso, jornalismo de moda é a categoria de jornalismo especializado que possui suas próprias características relacionadas aos textos e/ou imagens. Além do mais é destinado a um público específico, que possui considerável nível de conhecimento sobre os assuntos abordados, e circula em plataformas segmentadas voltadas para esse nicho. A partir dessa diferenciação, ao empreender a análise comparativa das edições da *Vogue Brasil* de 2017 e 2025, o presente capítulo busca identificar como a revista comunica seus conteúdos de moda em relação ao público.

Como essa especialidade de jornalismo possui suas próprias particularidades, Joffily (1991) aponta três pilares que constituem o

jornalismo de moda: tendência, serviço e comportamento. No que diz respeito ao primeiro, matérias de tendências elegem o que é ou será novidade na moda, abordando, geralmente, o que é identificado nas passarelas, nas ruas e em famosos, como por exemplo as cores e modelagens. Já as matérias de serviço referem-se à tradução de coleções de moda e como adaptá-las para o cotidiano do leitor. Enquanto isso, matérias de comportamento são mais amplas, pois precisam identificar comportamentos sociais traduzidos através das roupas, além de serem mais íntimas, uma vez que trabalham com a criatividade e a expressão pessoal. Flores (2018) complementa e adiciona um quarto pilar: as matérias de celebridades. Para a autora, estas surgem devido à alta incidência de reportagens que abordam influenciadores ou celebridades no quesito moda.

Além disso, Joffily (1991) comenta sobre as características específicas das matérias do jornalismo de moda. Entre elas, menciona como os textos devem ser concisos, precisos e possuir clareza, mas sem deixar a criatividade de lado, ao mesmo tempo que devem possuir um tom de ordem, para reforçar sua autoridade e credibilidade nos assuntos abordados. Lipovetsky (2009) corrobora ao complementar que as reportagens geralmente são curtas, com comentários claros e simples e, se possível, com trechos de entrevistas, além de possuir caráter humorístico em trechos como manchete e legendas. Soares e Ogassawara (2009) acrescentam que o jornalismo de moda possui uma "gramática própria", uma vez que textos estilizados e repletos de referências culturais e populares são parte intrínseca dessa especialização jornalística.

Flores (2018) também adiciona as imagens como elementos fundamentais do jornalismo de moda, já que são capazes de seduzir o leitor, assim como o texto; ao que Joffily (1991) reforça que, nesse tipo de reportagem, procura-se diminuir o tamanho do texto para que o foco do leitor seja direcionado às imagens. Da mesma forma, Lipovetsky (2009, p. 269) comenta que "[...] por toda parte a imagem deve distrair, prender a atenção, provocar choque". Com base nessas afirmações, entende-se que, se texto e imagens são sedutores no jornalismo de moda, a missão atual das revistas impressas de moda, neste caso, a *Vogue Brasil*, é seduzir o leitor mensalmente visando garantir seu retorno à cada edição, estabelecendo uma relação de reconhecimento e fidelidade. Esse diálogo entre texto e imagem é um dos aspectos da análise comparativa realizada.

Como mencionado anteriormente, a internet e o advento das redes sociais transformaram a sociedade e sua maneira de consumir conteúdos, com novos formatos de mídias desenvolvidas e formatos tradicionais se adequando a essa nova realidade. Apesar disso, Ferreira

(2018) observa que diferentes tipos de mídias tratam dos mesmos assuntos, porém cada uma à sua maneira e, por isso, complementam-se e são capazes de conviverem.

Segundo o autor, é possível afirmar que as mídias sociais prezam pela rápida velocidade de compartilhamento de informações, com foco no ao vivo ou no que acabou de acontecer, como as coberturas digitais. Já as mídias on-line, como matérias em websites, prezam pela explicação de algum conceito, mas não o abordam com profundidade. Enquanto isso, as revistas impressas tratam do assunto de forma analítica, com foco em sua adaptação para o cotidiano do leitor e na fixação do conteúdo, prezando pela curadoria e aplicação. Da mesma forma, Sobral e Braida (2024) apontam que as mídias da *Vogue Brasil*, principalmente as redes sociais, direcionam seus leitores para os outros formatos do título, como uma maneira de complementar seus conteúdos e gerar interesse em todas as suas mídias.

CONVERGÊNCIA, PÓS-DIGITAL E CAPITALISMO ARTISTA

Assim como mencionado anteriormente, apesar das transformações na comunicação, os diferentes tipos de mídia, tanto tradicionais quanto atuais, complementam-se, relacionam-se e, portanto, convivem juntos. Essa observação corrobora o exposto por Jenkins no livro *Cultura da Convergência* (2009). Para o estudioso (2015 [2009], p. 27), convergência diz respeito

> [...] ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam.

Dessa forma, o autor compreende que a linguagem transmídia pressupõe a criação de conteúdos agregadores, e não similares, ao mesmo tempo que levem em consideração as particularidades de cada meio, como o caso da velocidade e praticidade, no meio digital, e da curadoria e aplicação, no meio impresso. Ainda, o conceito de convergência midiática vai além de mera estratégia de mercado ou de linguagem, uma vez que compreende transformações e interações referentes à tecnologia, ao mercado, à cultura e aos comportamentos sociais. Apesar disso, Jenkins reforça que esta só acontece por conta dos consumidores e suas relações sociais estabelecidas. Ou seja, a convergência depende do público e da experiência que este deseja ter com aquele tipo de mídia e a informação apresentada por ela.

No que se refere ao comportamento do público, Cramer (2014) define a era pós-digital como um termo atrelado à cultura popular e coloquial que aborda mudanças culturais e mutações das antigas e novas mídias em sobreposição à era digital. Nesse conceito, para o autor, há um desencanto do digital e a valorização do manual pela sociedade, em resposta à exaustão eletrônica que se vive atualmente, com a tecnologia e redes digitais presentes ininterruptamente no cotidiano das pessoas. Isso cria a necessidade de viver experiências tangíveis e humanizadas. Dessa forma, para Cramer (2014), o pós-digital integra o digital e o analógico ao cotidiano das pessoas, resultando em um contexto colaborativo, em que ambas as partes trabalham em uníssono.

Para o autor (2014, p. 9, tradução nossa), a era pós-digital implica não apenas em "reviver tecnologias de mídia mais antigas, mas também as reaproveitar funcionalmente em relação às tecnologias de mídia digital"[1]. Ou seja, é necessário que haja uma adaptação tanto das mídias de comunicação antigas quanto das atuais para esse novo comportamento da sociedade, resultando em uma nova abordagem que mescla características de ambos modelos. Em concordância, Santaella (2016) afirma que o pós-digital é responsável por instigar uma mistura de tecnologias que resulta em uma "experimentação cultural" para encontrar harmonia entre ambos os processos: humanizado e digital.

Com isso, Cramer (2014) ressalta que as escolhas na era pós-digital possuem como propósito a resolução, ou seja, as pessoas têm consciência de que é necessário algo novo para resolver um problema. Aplicando essa ideia ao presente trabalho, os consumidores encontram-se em meio à saturação e exaustão digital (problema a ser resolvido) e precisam de uma novidade para superá-lo, neste caso, a revalorização da revista impressa, que implica em uma experiência material e tangível em meio à digitalização do cotidiano.

O autor considera que, através de seu comportamento, o público na era pós-digital pede por uma novidade para libertar-se da exaustão digital atual, no caso desta pesquisa, a revalorização da revista impressa. Isso requer que o leitor seja instigado a retornar periodicamente à revista, garantindo a mais nova edição da mesma. Verón (1985) aborda essa relação entre suporte de mídias e leitores através do conceito de contrato de leitura. Para o autor, este consiste em um hábito de consumo, que aos poucos se torna um vínculo, baseado na confiança e reconhecimento. Ou seja, o leitor se identifica e incorpora a mídia

[1] Original: "[…] revive older media technologies, but functionally repurpose them in relation to digital media technologies".

como parte de sua rotina. No caso desta pesquisa, entende-se que esse contrato se dá quando cada leitor garante a compra de sua revista de moda impressa periodicamente conforme lançamento. Nas palavras de Ali (2009, p. 32):

> A revista, por sua natureza, tem um contrato implícito com o leitor, mais ou menos nos seguintes termos: prometo que se você ler esta revista, edição após edição, encontrará o que é importante para você e do seu interesse, vai saber o que quer saber, e até o que não sabia que precisava.

Autores como Zanette (2024) e Calza e Gruszynski (2013) apontam o fator estético como elemento crucial para o estabelecimento desse contrato entre suporte de mídia e leitor. Isso ocorre devido à fácil identificação do título pelo consumidor, o que gera maior familiaridade com a marca. Além disso, a estética desperta o aspecto visual, original e autêntico da mesma, instigando, assim, o leitor. Calza (2015, p. 158) resume como identidade a "série de elementos gráfico-visuais que constituem o layout de suas capas e de seu miolo", sendo, portanto, o que torna a marca reconhecível. Assim, tanto a identidade visual quanto o projeto editorial se estabelecem e se fortalecem por meio do projeto gráfico.

Para Ali (2009), o projeto gráfico prioriza unidade visual, similaridade e continuidade ao longo de suas páginas. Com isso, atrai e retém a atenção do consumidor através de sua visualidade, sugerindo e orientando o percurso de leitura, ao mesmo tempo que contribui para a maneira como o leitor compreende as informações (Calza; Gruszynski, 2013). Os autores ainda dividem os elementos do projeto gráfico em elementos de nível macro e micro. Enquanto o primeiro diz respeito ao formato e espaço gráfico, como a diagramação; o segundo refere-se aos detalhes relativos à aplicação de recursos, como tipografia e cores. Além disso, o projeto gráfico determina padrões por meio de uma estrutura fixa, coerente e harmoniosa, que se torna reconhecível e, com isso, gera impacto visual, estreitando vínculos materiais, intelectuais, familiares e afetivos (Scalzo, 2004).

Ainda no que diz respeito ao contrato de leitura das revistas impressas, Benetti (2013) aponta alguns aspectos importantes a se considerar: o "dispositivo de autoridade", pelo qual a mídia transmite credibilidade, veracidade e integridade (práticas inerentes a um jornalismo de qualidade); o "vínculo emocional", que depende da intersubjetividade do leitor; e, além disso, o "recurso de sinestesia", o qual afirma que a revista impressa implica em uma combinação de diferentes sensações geradas

a partir da materialidade do objeto, como o prazer sensorial e tátil, e de diferentes emoções causadas pelas matérias e pelas imagens. O que vai ao encontro dos preceitos que identificam a era pós-digital (Cramer, 2014).

Dessa maneira, a credibilidade atribuída às revistas está associada à relação que o leitor possui com sua materialidade. Assim, as mídias impressas utilizam-se de características e aspectos físicos para agregar valor ao seu título, como: formato *premium* com apresentação luxuosa, acabamento de livro, tamanho e gramatura do papel, qualidade de impressão, etc. Essa abundância de recursos empregados valorizam a publicação e seu conteúdo, tornando a revista impressa de moda um item de luxo, o qual serve para ser colecionado e exposto. Isso é reforçado através das suas qualidades materiais, que apostam no físico, assim como a necessidade de experiências tangíveis da era pós-digital; além também de seu apelo e impacto visual, que dialogam com a valorização da estética presente na sociedade atual.

Ao analisar a sociedade contemporânea, Lipovetsky (2009) expõe o conceito de era da publicidade criativa, através do qual discute a existência atual de uma estetização do cotidiano por conta da criatividade publicitária, que preza pela busca da felicidade através de sensações e emoções. Para o autor, a publicidade poetiza o produto, enquanto a marca é responsável por vender essa mercadoria. Porém, isso acontece através de uma sedução do fantástico, espetacular e belo, ao invés da imposição da funcionalidade do produto. Ou seja, as imagens deixam de ter apenas função informativa e passam a ser o foco principal da comunicação, com apelo visual estético para conquistar o consumidor.

Lipovetsky e Serroy (2015) identificam a hipervalorização da estética como uma das principais tendências sociais dos últimos tempos. Sob o mesmo ponto de vista, pesquisas mais recentes, como de Gusmão (2017) e Zanette (2024), reforçam que o apelo visual e estético da revista impressa é um fator determinante para sua comercialização e consumo. A partir dessa ideia, Lipovetsky e Serroy (2015) cunham o conceito de capitalismo artista. Este diz respeito à estilização dos bens do cotidiano, em que se busca uma estética refinada e curada para criar apelo visual e desenvolver uma identidade marcada. Assim, a estética se torna parte crucial da produção e consumo de objetos do cotidiano, ao mesmo tempo que explora a beleza como forma de cativar seu público-alvo, desenvolvendo uma cultura visual responsável por ressignificar as expectativas do consumidor. Além disso, os autores comentam sobre a atual era do "espetáculo de si", em que as pessoas são as curadoras da sua própria imagem e, por isso, utilizam os bens do cotidiano como maneira de construir e demonstrar sua identidade e estética.

Ainda, Lipovetsky e Serroy (2015) mencionam como nessa fase do capitalismo não se busca apenas o objeto, mas a sensação que ele proporciona. Assim, trata-se de um consumo consciente com foco nas emoções, da mesma forma que se vê atualmente uma movimentação da sociedade para retornar às mídias tradicionais, como as revistas impressas, uma vez que estas aguçam diferentes sentidos: táteis, pela materialidade; e visuais, pelas imagens dos editoriais.

Nas palavras dos autores (2015, p. 10), o capitalismo artista "explora racionalmente e de maneira generalizada as dimensões estético-imaginárias-emocionais tendo em vista o lucro e a conquista dos mercados". Dessa forma, é possível afirmar que atualmente se utiliza a estética como recurso estratégico para a comercialização das revistas impressas, uma vez que estas precisaram passar por adaptações e conquistar o público não apenas pela sua curadoria e conteúdo, mas pelo apelo visual e estético de seus editoriais, tornando-se objetos-desejo que despertam emoções e reforçam a identidade de seus leitores.

Diante disso, este trabalho pretende revelar que as revistas impressas de moda passaram por remodelação e, atualmente, possuem um papel que vai além da transmissão de informações, tornando-se objeto-desejo de luxo através de sua exclusividade, colecionabilidade, materialidade, identidade visual e estética, as quais dialogam com práticas de consumo sociais contemporâneas.

METODOLOGIA E ANÁLISE

A seguir, são apresentadas a metodologia e análises relacionadas a esta pesquisa. Para a investigação, a análise de conteúdo, de Laurence Bardin (1998), é adotada como referencial metodológico em complemento com atualizações de Fonseca Júnior (2005) sobre o assunto. Segundo os pesquisadores, a análise de conteúdo é dividida em três etapas sequenciais: pré-análise, exploração do material e tratamento e interpretação.

No que diz respeito à pré-análise, é nessa etapa que se realiza a leitura flutuante, que consiste no contato direto com o corpus. Assim, buscou-se identificar e delimitar os elementos escolhidos para a análise comparativa das duas revistas que compõem o objeto de estudo deste trabalho, procurando atender aos critérios de representatividade, homogeneidade e pertinência em relação aos objetivos da pesquisa. Como o foco principal é a comparação do projeto gráfico e das editorias das revistas impressas *Vogue Brasil* de setembro de 2017 e 2025, foram definidas quatro categorias temáticas que contemplam: material gráfico e capa, páginas de abertura, narrativas editoriais e editorial de moda.

Em seguida, inicia-se a exploração do material, através da preparação, edição e codificação das informações de cada categoria, em um processo descritivo e comparativo. Por último, no tratamento e interpretação dos resultados, ocorre a inferência e análise dos dados, por meio das quais se busca pontuar considerações que estejam de acordo com os objetivos propostos pelo trabalho.

MATERIAL GRÁFICO E CAPA

Esta subseção dedica-se às comparações referentes ao material gráfico e às capas das revistas impressas *Vogue Brasil* de setembro de 2017 e 2025. Ao observar os exemplares, destaca-se a diferença do volume de páginas de cada edição. Enquanto a revista de 2017 possui 322 páginas, a de 2025 possui 186, reflexo direto da crise da mídia impressa comentada no início deste capítulo, uma vez que houve encarecimento dos custos de produção e transporte, agravados após a pandemia de covid-19.

Outro dado interessante é a quantidade de publicidade em cada uma das edições. A publicação de 2017 reserva 129 páginas ao conteúdo publicitário, representando em torno de 40% do total de páginas; enquanto isso, a publicação de 2025 dedica 42 páginas às publicidades, em torno de 23% do total. Tais dados podem ser explicados quanto ao papel das revistas em cada ano. Em 2017, o foco dava-se ao alto volume de páginas com o objetivo de chamar a atenção nas bancas e aumentar as vendas do produto; enquanto em 2025, ao diminuir o conteúdo publicitário, a revista encontra-se mais parecida com um livro, uma vez que seu objetivo é se tornar um produto *premium* que será colecionado e não descartado após a leitura.

Ao observar o miolo da revista, percebemos algumas diferenças importantes entre as publicações. Primeiramente, o aspecto do papel. Ao sentir a revista de 2017, é possível perceber um papel um pouco mais fino e liso, ao passo que a edição de 2025 possui papel mais grosso e texturizado, valorizando o sensorial e também a qualidade, já que a edição tem como foco a durabilidade para ser colecionada e exposta, ao invés de descartada. Além disso, observa-se que a edição de 2025 possui selo *Carbon Free* (Carbono Zero, tradução nossa), enquanto a de 2017 não. Tal apontamento é importante uma vez que, atualmente, o novo luxo está associado à conscientização ambiental, agregando valor moral e intelectual à publicação.

Dessa forma, é possível perceber mudanças referentes à materialidade da revista, e que afetam o projeto gráfico da mesma, para consolidá-la como objeto *premium* e de coleção, reforçando a hipótese da pesquisa.

Essas mudanças também estão em consonância com os conceitos de pós-digital, de Cramer (2014), e capitalismo artista, de Lipovetsky e Serroy (2015), que discutem sobre a importância do sensorial e da estética, neste caso, na era pós-digital, como estratégias de comercialização, desejo e consumo. Complementarmente, em 2023, a revista passou por reformulação de seu projeto gráfico para melhor acompanhar o espírito dos novos tempos (Figueiras, 2023), o que implica em mudanças que vão além da materialidade e atingem o aspecto visual das edições e a maneira como seus conteúdos são abordados, reforçando seu vínculo com o consumidor, assim como descrito por Verón (1985) no contrato de leitura.

Em relação às capas das revistas, o primeiro detalhe que chama a atenção é a falta das chamadas na capa de 2025[2]. A edição de 2017[3] reproduz o padrão "clássico" de capa, estabelecido nas décadas de 1980 e 1990 e que reflete a revista como um produto de prateleira, repleta de frases com imperativos, dicas e curiosidades para gerar interesse e venda. Também possui o nome da personalidade de capa camuflado para não distrair o consumidor das chamadas, uma vez que estas eram as responsáveis pelas vendas. Assim, naquele contexto, quanto maior a composição visual, maior a chance de a revista chamar a atenção nas bancas e gerar retorno à editora.

Enquanto isso, a capa de 2025 é minimalista, com apenas o logo e o nome da figura em destaque, implicando que a imagem de capa funciona como um pôster a ser exposto e, por isso, precisa ter força iconográfica por si só. O que dialoga com a importância estética do capitalismo artista de Lipovetsky e Serroy (2015), em que a estetização é imprescindível no consumo atual, pois cria apelo visual. Além disso, o design minimalista da capa é resultado do pós-pandemia e sua saturação de conteúdos digitais, uma vez que os consumidores, cansados digitalmente, buscam alternativas de consumo de conteúdos que sejam físicas e transmitam um respiro visual.

Outra diferença é o valor das edições: ao passo que a publicação de 2017 custava R$20, a de 2025 custa R$40, reforçando que se trata de um produto *premium* e especializado, mas que, ao mesmo tempo, reflete os desafios advindos da nova realidade de custos do setor gráfico pós-pandemia.

---

[2] Capa da *Vogue Brasil* (Edição de Setembro/2025) estrelada por Naomi Campbell. Fotografia: MAR + VIN. Edição de Moda: Rita Lazzarotti. A imagem específica pode ser visualizada como a capa da matéria, no acervo digital da Vogue Brasil através do link: https://vogue.globo.com/moda/noticia/2025/08/leia-a-carta-da-diretora-de-conteudo-da-vogue-brasil-sobre-a-edicao-de-setembro-de-2025.ghtml. Acesso em: 16 ago. 2026.

[3] Capa da *Vogue Brasil* (Edição de Setembro/2017) estrelada por Bella Hadid. Fotografia: Gui Paganini. Edição de moda: Yasmine Sterea. A imagem específica pode ser visualizada como a terceira foto da matéria, no acervo digital da Vogue Brasil através do link: https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2017/08/bella-hadid-tres-vezes-top-na-edicao-de-setembro-da-vogue-brasil.html. Acesso em: 16 ago. 2026.

No que se refere às lombadas das revistas, o componente da edição de 2017 apresenta fundo branco limpo e encadernação quadrada, com toda a tipografia alinhada horizontalmente em preto. Da esquerda para a direita, a leitura visual inicia-se com o nome da revista escrito por extenso e em negrito, seguido pelo número da edição. No centro, encontra-se o mês e ano de publicação, em negrito, juntamente com o endereço do website, em letras menores. Já na extremidade direita consta a assinatura da editora.

Enquanto isso, a lombada da edição de 2025 apresenta um fundo branco limpo e encadernação quadrada, com toda a tipografia também alinhada horizontalmente em preto. Da esquerda para a direita, a leitura visual começa com o logotipo repaginado serifado Vogue, seguido pela identificação da publicação, na qual consta o número e mês da edição. No centro, destaca-se o endereço do website em caixa alta e negrito. Já na extremidade direita consta a assinatura da editora em letras menores.

Dessa forma, a lombada da revista também chama a atenção pelo fato de a edição de 2025 deixar o website do título em destaque no centro, uma estratégia de conectar os conteúdos físicos com os digitais, que possuem maior acesso, e convidar o consumidor a complementar o que será lido. Além disso, opta por utilizar seu logo ao invés da escrita do nome da revista como na edição de 2017.

Como mencionado anteriormente, a *Vogue Brasil* teve seu projeto gráfico reformulado em 2023 para acompanhar mudanças sociais de comportamento e consumo. Tal observação demonstra uma identidade visual forte de um título que se consolida como referência no mercado, reforçada pelo logo de comemoração dos 50 anos da revista. Este se torna símbolo da validação do legado e autoridade da *Vogue Brasil*, ao inferir que mesmo em um mundo repleto de mudanças, o título persiste como referência. Além disso, instiga o colecionismo, pois possui valor extra: é um objeto histórico e limitado. Portanto, é possível afirmar que as capas também desempenham papel importante na compreensão da revista como objeto de luxo e coleção.

PÁGINAS DE ABERTURA

Nesta seção, as páginas iniciais do corpus são comparadas e analisadas. Assim, a primeira diferença a se observar é a ordem dos conteúdos dispostos em cada publicação. Na revista de 2017, encontra-se, antes de dar início às matérias referentes às seções da revista, a seguinte ordem: sumário, editorias, "Vogue Online" (parte dedicada à apresentação de alguns conteúdos presentes na edição, atuando

como uma chamada à leitura do site), colaboradores, carta da editora e, em seguida, matérias de abertura (que não fazem parte das seções da revista). Já a ordem de 2025 é: carta da editora, editorias, sumário e colaboradores. De imediato, nota-se que essa mudança é intencional e aconteceu para orientar o leitor, já que há a carta da editora logo no início, servindo como um prefácio de livro, com a intenção de contextualizar, trazer bastidores e despertar o interesse do leitor.

Além disso, observa-se mudanças claras no projeto gráfico. Por exemplo, o sumário de 2017 é em página dupla e bastante maximalista, apresentando elevada densidade informacional e um cabeçalho bem destacado em caixa alta. Seu conteúdo é distribuído em blocos densos com diversas colunas, incluindo alguns pontos de apoio visual que mostram fotografias de editoriais presentes na edição ou as diferentes opções de capas disponíveis. Enquanto isso, a versão de 2025 é *clean* e minimalista, com o conteúdo textual distribuído em duas colunas organizadas por seções; assim, o foco é direcionado para um conteúdo estruturado e visualmente ordenado. Além disso, no canto inferior direito, o layout ganha impacto visual ao apresentar em tamanho reduzido a capa da edição, acompanhada por uma legenda que detalha os créditos por trás dela. Ambos os sumários possuem pequenas descrições de cada matéria e são divididos em seções. Apesar disso, outra diferença clara é a quantidade de seções em cada edição: 12, em 2017, e três, em 2025.

A página de colaboradores também passou por mudança similar. Na versão de 2017, era em página dupla, dotada de uma estética vibrante e dinâmica, contendo blocos de texto alternados com diversos recortes de fotos de bastidores e imagens pessoais. Na versão de 2025, tornou-se página única, com estrutura mais minimalista e ritmo fluido, substituindo as fotos jornalísticas, que ilustravam o conteúdo abordado na edição, por fotos de perfil, dando nome e rosto para quem fez a revista acontecer.

Dessa forma, é possível observar que as páginas iniciais da edição de 2025 se tornaram parte fundamental da atmosfera da revista, integrando, inclusive, a extensão da experiência estética e curatorial da edição atual, em consonância com a hipótese desta pesquisa. Tais mudanças sinalizam uma transição da função utilitária para a simbólica, refletindo o capitalismo artista, de Lipovetsky e Serroy (2015), em que o luxo não reside mais na abundância de estímulos, e sim na prevalência da essência sobre o excesso.

NARRATIVAS EDITORIAIS

O foco desta seção é apresentar comparações relacionadas ao conteúdo reflexivo e à estrutura textual. Como mencionado

anteriormente, a edição de 2017 possui 12 seções: sem nome, abarcando quatro matérias de abertura, com notícias quentes; "InVogue", abordando notícias em destaque; "Shops", com foco na seleção de peças *must*; "Joias", que trata de notícias de joalheria; "Fala-se de", discorrendo sobre cultura no geral; "Fashionista", abordando sobre a relação de pessoas influentes e moda; "Beleza", focada em beleza e corpo; "Moda", que apresenta editoriais de moda; "Feature", trazendo editoriais de moda e conteúdo especializado; "Living", com foco em *lifestyle*; "MissV", exibindo eventos com a *Vogue*; e "Last Look", apresentando a peça *must-have*. Enquanto isso, a edição de 2025 é dividida em três seções: "InVogue", também abordando notícias em destaque; "Beleza e Wellness", focada em *beauty* e longevidade; e "Feature e Modas", apresentando editoriais de moda, conteúdo especializado e *lifestyle*.

A primeira mudança clara é que a edição de 2025 não possui as quatro matérias iniciais; ao invés disso, ela introduz a publicação com a seção "InVogue". O provável motivo para isso é que essas matérias abordavam notícias "quentes", ou furos, que o público deveria saber imediatamente, e isso não é mais necessário hoje por conta do avanço e rapidez das notícias na internet. Assim, não há mais motivos para trazer furos, já que o foco atual é em notícias atemporais e com curadoria.

Também se nota mudanças referentes à seção "InVogue". Em 2017, a seção era tratada como espaço dedicado ao jornalismo sobre moda, com grande quantidade de textos curtos, que tinham o intuito de informar o público geral superficialmente, assim como explicado por Flores (2018). Essas notícias voltadas para a massa respondiam à lógica do local onde as revistas eram comumente encontradas: lugares de espera, onde qualquer pessoa podia pegá-las e lê-las. Essas matérias mais curtas e superficiais tinham o propósito de entreter e informar um público geral, seja ele interessado por moda ou não; eram apenas um passatempo informativo.

Enquanto isso, a seção "InVogue" de 2025 traz conteúdos nichados para um público específico e que passaram por curadoria, como uma espécie de notícias e novidades que valem a pena saber em meio à tanta informação on-line. Dessa forma, apresenta editorial de moda, informando sobre como adaptar tendências ao cotidiano, além de subseções voltadas para notícias rápidas sobre negócios, joias e novidades. Apesar disso, a grande diferença se dá pelas notícias em destaque, que, diferentemente de 2017, são longas e apresentadas em menor quantidade, um jornalismo de moda real, já que o bombardeio de novidades fica por conta do digital, ao qual qualquer pessoa pode ter acesso. Assim, a edição de 2025 entende que o público que consome a revista é nichado, especializado e se importa

com a qualidade do conteúdo, uma vez que seu local de presença passou a ser a casa dos consumidores, onde a revista não é descartada a cada nova edição, mas sim guardada e exposta como objeto de coleção.

Outra mudança interessante ocorre na seção de beleza. Enquanto em 2017 os assuntos eram focados em como obter um corpo "perfeito" (magro e de aparência jovem) através de tratamentos estéticos, dietas e produtos de beleza; em 2025 o foco muda, primeiramente, com a modificação do nome da seção para "Beleza e Wellness". Tal alteração demonstra que atualmente o objetivo é outro: trabalhar temas voltados para corpos saudáveis, visando a pluralidade e longevidade.

Outra alteração importante e que diz respeito à estetização da revista, é que a edição de 2025 possui um editorial de beleza, enquanto a publicação de 2017 não[4]. Tal editorial traz diferentes maneiras de usar uma *beauty trend*, mas faz isso através de um visual experimental e performático, como uma forma de arte. Com isso, o editorial não quer que o leitor copie o look, mas que ele sinta uma emoção através de suas imagens impactantes e com foco estético.

Na *Vogue Brasil*, a abertura da seção mais relacionada ao jornalismo de moda dá-se pelo título "Ponto de Vista", que possui um texto apresentando e conectando os assuntos a serem abordados, no qual, inclusive, também é possível observar mudanças significativas. A edição de 2017 é em página dupla, maximalista e possui um pequeno bloco de texto junto de fotos dos editoriais e matérias para instigar a curiosidade do leitor. Além disso, apresenta o título em caixa alta e traço fino nas cores branca e vermelha, de modo a sobrepor parcialmente algumas das imagens trazidas na seção. Na edição de 2025, por sua vez, as páginas são minimalistas e *clean*, com a página esquerda servindo de abertura tipográfica, contendo apenas o título "Ponto de Vista", que ocupa quase todo o espaço disponível. Já a página direita apresenta o texto corrido sobre os assuntos da edição em duas colunas bem definidas. Nota-se também a ausência de imagens, de modo que estas sirvam como uma surpresa de impacto visual para as páginas seguintes, como um tesouro a ser descoberto.

É notável também que em 2025 as seções "Moda" e "Feature", presentes na edição de 2017, foram combinadas e se tornaram uma única seção na edição mais atual, com nome de "Feature e Modas". Nesta edição é possível encontrar editoriais de moda de forte impacto visual, entrevista com a personalidade da capa e matérias mais longas

[4] Editorial "Wet, Wet Wet", publicado na *Vogue Brasil* (Edição de Setembro/2025). Fotografia: Gabriela Schmidt. Styling: Leandro Porto. O editorial completo pode ser consultado no arquivo digital (p. 35-41) através do link: https://drive.google.com/file/d/1SmxZgJVbuEEpx4Mrph-IdxI8Q0YIFAlp/view. Acesso: 16 ago. 2026.

relacionadas à cultura. Torna-se interessante observar como, em 2017, a seção "Moda" apresentava apenas editoriais de moda, que eram mais simples e com foco comercial. Já a seção "Feature" era responsável por matérias relacionadas ao jornalismo de moda, com assuntos voltados para o público especializado, uma vez que a massa já era atendida pelas páginas iniciais da revista. Nessa lógica, o público realmente interessado continuava até as páginas finais para encontrar um conteúdo profundo, nichado e que passou por curadoria.

Dito isso, é possível observar que, apesar do jornalismo de moda manter sua essência ao longo dos anos, a revista precisa se adaptar para estar de acordo com os novos comportamentos sociais, planejando e adaptando seu formato e conteúdos a partir de tendências atuais. Neste caso, em relação ao texto e seu suporte, a *Vogue Brasil* opta por abordar assuntos atemporais de maneira profunda através de curadoria, além de trazer uma estética minimalista em sua identidade para que o impacto visual se dê através dos editoriais.

EDITORIAIS DE MODA

Esta seção é responsável por comparar a estética de dois editoriais de moda presentes nas edições analisadas, sendo eles: "Chica, Chica, Boom"[5], de 2017; e "Grunge dos Trópicos"[6], de 2025. Como já mencionado, os editoriais de 2017 são mais simples e com foco nas roupas, enquanto os de 2025 são visualmente mais impactantes.

A partir das imagens do editorial "Chica, Chica, Boom", pode-se observar que as poses da modelo são mais simples, com pouco apelo conceitual. Nesse sentido, tanto o cenário quanto as poses e expressões determinam este editorial como um catálogo de peças de luxo. Seu foco é apresentar e vender as peças ali selecionadas, como se fosse uma vitrine extra para as marcas. Tal ideia é acentuada através da seção "Shops" da revista combinada com as páginas finais da publicação, que apresentam, inclusive, endereço, telefone para contato ou website das marcas exibidas, em ordem alfabética e na seguinte divisão: "Moda", "Beleza" e "Living". Também se observa o uso de recursos fotográficos e de edição para enfatizar cores mais vibrantes e dar definição e melhor iluminação às imagens, transferindo toda a atenção da produção para as roupas, e não para o conjunto editorial como um todo.

[5] Editorial "Chica, Chica, Boom!", publicado na *Vogue Brasil* (Edição de Setembro/2017). Fotografia: Rafael Pavarotti. Edição de moda/Styling: Yasmine Sterea. Modelo: Lais Ribeiro. Disponível em: https://models.com/work/vogue-brasil-chica-boom/755572. Acesso em: 16 ago. 2026.

[6] Editorial "Grunge dos Trópicos", publicado na *Vogue Brasil* (Edição de Setembro/2025). Fotografia: Nicole Heiniger. Edição de moda/Styling: Zaza Pecego. Modelos: Ana Clara Falconi e Sheila Bawar. Disponível em: https://models.com/work/vogue-brasil-grunge-dos-trpicos/2637316. Acesso em: 16 ago. 2026.

Enquanto isso, o editorial "Grunge dos Trópicos" possui aspecto conceitual, contando uma história. Assim, as fotos vão além de um simples registro documental: elas transmitem emoções e sentimentos, com enquadramentos e ângulos inusitados, que possuem mais movimento e uma linguagem que flerta com a fotografia-expressão e a arte contemporânea.

Além disso, é possível observar cliques em que a roupa aparece em segundo plano, priorizando as emoções, a atmosfera ou, até mesmo, a mensagem artística e política por trás do tema do editorial. Assim, percebe-se que o foco não é o vestível, e sim o conceito, com algumas peças sendo usadas de maneiras não convencionais. Tais escolhas possuem intenção clara: criar impacto visual para não passarem despercebidas, ou até caírem no esquecimento logo que uma edição mais nova seja lançada.

Ademais, o editorial é tratado como experiência imersiva, com seu apelo estético partindo de uma coesão entre todas as camadas de produção editorial, como modelo, poses, expressões, recursos fotográficos e de edição, etc. Uma grande diferença é que em "Grunge dos Trópicos" a modelo é, na verdade, uma só persona representando muitas pessoas, expressões e sentimentos; enquanto na edição de 2017, o foco, além das peças, é na supermodelo Lais Ribeiro.

Outra comparação interessante é o layout dos editoriais. Na versão física da revista de 2017, observa-se que em "Chica, Chica, Boom" as imagens mais "conceituais" são fotos em sangria, enquanto as "comerciais" possuem bordas ao seu redor, com os créditos sempre abaixo das mesmas. Já na versão impressa da revista de 2025, em "Grunge dos Trópicos" o layout é disruptivo, uma vez que mistura imagens com sangria total, bordas, páginas duplas, com ou sem filtros em apenas um editorial, demarcando que, aqui, não importa a "organização" correta das imagens, mas sim o conceito por trás delas.

Dito isso, em um mundo repleto de bombardeamento de informações e imagens, os editoriais da *Vogue Brasil* optam por causar impacto visual através de uma estética relacionada à disrupção cognitiva. Buscam despertar sentimentos e emoções através de aspectos incomuns, seja com uma pose ou um ângulo diferente ou até um layout que foge do esperado. Isso porque as pessoas estão cansadas do *scrolling* infinito das redes sociais e passam a almejar algo que seja capaz de lhes prender a atenção por mais tempo, com diversas camadas de sentido que precisam ser desvendadas por um olhar atento e aguçado. Tal apontamento reflete a valorização da hiperestetização e apelo visual dos produtos cotidianos, proposta por Lipovetsky e Serroy (2015), atuando na lógica do retorno das mídias tradicionais devido à exaustão digital discutida por Cramer (2014).

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ANÁLISES

Esta seção é responsável pelas inferências feitas a partir da análise conjunta dos elementos descritos nas seções anteriores. Assim, evidencia-se que a *Vogue Brasil* atualmente se posiciona como objeto de luxo e coleção através de mudanças em seu projeto gráfico mais recente. Observa-se também que tais modificações ocorrem por conta das tendências e comportamentos sociais da era pós-digital, indicadas por Cramer (2014), uma vez que as revistas impressas de moda precisam acompanhar as mudanças e demandas do seu tempo.

O autor aponta como principal característica da era pós-digital o retorno da valorização do analógico no cotidiano em resposta à exaustão digital. Tendo isso em mente, a *Vogue Brasil* precisou repensar seu posicionamento no mercado. A primeira mudança a se observar é o local de maior presença das revistas impressas de moda: elas migraram das bancas e salas de espera para a casa dos leitores, como objetos íntimos de coleção, estudo e exposição. Tal transição acarreta em mudanças apontadas nas seções anteriores, como: material gráfico, que deve ser mais resistente e texturizado, valorizando a experiência física e tátil; e durabilidade, que reforça o aspecto *premium* de objeto de luxo. Dentro dessa perspectiva, as revistas impressas de moda ganham identidade mais *clean* e minimalista, com estética atemporal, inclusive nas capas das edições. Se antes o foco era a venda nas bancas e chamadas com frases apelativas para gerar interesse no possível leitor em ambientes de espera, atualmente, as capas não necessitam mais de tal recurso. Sua estética se torna mais otimizada para que o foco se dê pela imagem de impacto e pelo vínculo com o leitor, como descrito por Verón (1985).

Mesmo com a capa reformulada e refletindo um novo posicionamento da *Vogue Brasil* no mercado editorial contemporâneo, observa-se que existe um hábito de consumo regular que implica na confiança e reconhecimento do título como autoridade e referência atual. Com isso, o leitor se identifica e incorpora as edições como parte de sua casa e rotina, reforçando o contrato de leitura e os apontamentos de Cramer (2014) sobre a reinserção dos meios de comunicação tradicionais no cotidiano da sociedade pós-digital.

Além disso, como foi possível observar nas seções de comparação, fez-se necessário repensar os formatos de conteúdos da revista impressa. Atualmente, valoriza-se a curadoria de informações e notícias que realmente valem a pena conhecer e matérias em formatos mais longos, uma vez que as edições impressas convivem com o bombardeamento de informações curtas e rápidas do mundo digital, no qual qualquer um pode

expressar sua opinião. Dessa forma, constata-se que as mídias tradicionais e as atuais trabalham em conjunto, demonstrando que há espaço no mercado editorial para todos os tipos de formatos de conteúdo, como aponta Jenkins (2015 [2009]) na teoria da convergência. O que se confirma com a *Vogue Brasil* impressa de 2025 trazendo seu website centralizado e em destaque na lombada, comunicando que não há competição entre os diferentes formatos de conteúdos já que eles se complementam e trazem insights cada um à sua maneira, assim como apontado por Ferreira (2018).

Uma vez com estética mais *clean* e já inseridas na casa dos leitores, as revistas impressas passam a ter aspecto e função de livro de mesa, pois não são mais produzidas para serem descartadas após o fim da leitura. Com isso, seu destaque visual se dá pelas imagens dos editoriais. Como apontam Lipovetsky e Serroy (2015) no conceito de capitalismo artista, nos últimos anos, a hiperestetização se consolidou como tendência social, e isso se reflete, inclusive, no dia a dia dos consumidores. Os autores mencionam a estilização dos bens do cotidiano, que buscam estética refinada e apelo visual, como influência do consumo atual. Isso se torna claro ao comparar as diferenças entre os editoriais de moda das edições de 2017 e 2025, com a publicação mais recente apresentando características mais complexas e refinadas, que despertam emoções e requerem análise mais profunda para que todas as suas camadas sejam desvendadas. Além disso, como mencionado anteriormente, a edição de 2025 apresenta, inclusive, um editorial de beleza bastante artístico, com forte apelo visual e performático, servindo, também, como fonte de inspiração extra.

Dessa maneira, a revista se torna parte da estética e do cotidiano do leitor e alcança nova função e status ao ficar exposta como livro de mesa, para ser apreciada pelo seu conteúdo profundo, sua estética otimizada e por suas imagens visualmente impactantes. Assim, todas essas mudanças supramencionadas acarretam na produção de sentimentos e emoções, instigando a materialidade e a experiência física, abordadas por Cramer (2014) no conceito da era pós-digital. O que se dá através do toque, do cheiro da revista e do alto impacto visual de suas imagens editoriais, apresentadas como artísticas e contemplativas, em contraposição à natureza volátil e descartável do conteúdo digital.

Em suma, tais apontamentos sobre a *Vogue Brasil* 2025 corroboram a hipótese de que as revistas impressas de moda passaram por mudanças para acompanhar as demandas atuais da sociedade pós-digital, principalmente no que diz respeito às tendências ligadas ao colecionismo, à estética e à materialidade. E, com isso, desenvolvem

nova função: apresentam-se como objeto de luxo e coleção, tal qual um livro de mesa, que será conservado e exposto ao público e irá conquistá-lo a partir de sua estética, suas imagens impactantes e conteúdos atemporais, reforçando sua presença e autoridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo pretendeu compreender o papel das revistas impressas de moda no contexto contemporâneo da era pós-digital, considerando suas funções culturais, simbólicas e editoriais, através da comparação e análise das edições da *Vogue Brasil* de setembro de 2017 e 2025. A partir disso, evidenciou-se que, de fato, as revistas impressas de moda passaram por adequações para se adaptar às mudanças sociais e às novas demandas da sociedade pós-digital, principalmente no que se refere ao seu projeto gráfico.

Ao perceber um movimento de retorno para o físico por conta da exaustão digital, a *Vogue Brasil* optou por alterar seu posicionamento diante do público: a partir de agora é objeto de luxo e exposição, que foca nas tendências contemporâneas de materialidade, colecionismo e estética como estratégias para sua remodelação. Isso se confirma através de aprimoramentos relacionados ao seu projeto gráfico, como material, estética e conteúdo, para que possa resistir ao tempo, assim como propõe o luxo. Além disso, instiga uma experiência íntima, exclusiva e lenta ao estimular emoções e sentidos através de sua estética bem definida e de imagens artísticas impactantes, ao mesmo tempo que oferece experiências físicas e criativas em um mundo tão digitalizado. Dessa forma, as revistas impressas de moda convidam o leitor a desacelerar e consumir conteúdos tangíveis, profundos e impactantes, que serão duráveis e permanecerão com ele, em contraposição ao imediatismo digital.

Tais conclusões permitem compreender comportamentos sociais atuais ligados à materialidade, ao colecionismo, à estética e à permanência, além de contribuírem com debates pouco explorados academicamente e com insights valiosos para o mercado editorial contemporâneo, relacionados à compreensão das necessidades de seus consumidores. Nesse sentido, pesquisas futuras podem, ainda, aprofundar-se nesse assunto e realizar entrevistas com o time da *Vogue Brasil* ou seus consumidores para confirmarem e compreenderem qual a função da revista impressa de moda para eles. Esta pesquisa pretende mostrar-se relevante ao confirmar que os meios de comunicação, tanto impressos quanto digitais, precisam passar por remodelações e reestruturações caso queiram acompanhar a sociedade contemporânea e seus novos hábitos e demandas, ao mesmo tempo que se mantêm prestigiados.

REFERÊNCIAS

ALI, Fátima. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1998.

BELLA Hadid é três vezes top na edição de setembro da Vogue Brasil. **Vogue Brasil**, 29 ago. 2017. Disponível em: https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2017/08/bella-hadid-tres-vezes-top-na-edicao-de-setembro-da-vogue-brasil.html. Acesso em: 16 ago. 2026.

BENETTI, Marcia. Revista e jornalismo: conceitos e particularidades. *In*: TAVARES, F. M. B.; SCHWAAB, R. (orgs.). **A revista e seu jornalismo**. Porto Alegre: Penso, 2013. p. 13-27.

CALZA, Márlon Uliana. **A identidade visual no projeto gráfico de revistas de moda**. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/115890. Acesso em: 25 fev. 2026.

CALZA, Márlon Uliana; GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. Projeto gráfico e contrato de leitura: a moda no jornalismo de revista. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (SOPCOM), 8., 2013, Lisboa. **Anais** [...]. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2013. p. 730-741.

CHICA Boom. **Vogue Brasil**, set. 2017. Ficha técnica e galeria de imagens. Disponível em: https://models.com/work/vogue-brasil-chica-boom/755572. Acesso em: 16 ago. 2026.

CRAMER, Florian. What is "Post-digital"? *In*: BERRY, David M.; DIETER, Michael (orgs.). **Postdigital aesthetics**: art, computation and design. London: Palgrave Macmillan UK, 2014. p. 12-26.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil:** século XIX – dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ESTEVES, Lais Fernanda. **Jornalismo de moda e identidade**: uma análise dos padrões estéticos estabelecidos pela revista Vogue Brasil. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Bauru, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/de27848b-3ea1-4ae8-beb6-e368e7da08e2/content. Acesso em: 10 mar. 2026.

FERREIRA, Jamille de Menezes. **Jornalismo de moda na era digital**: um estudo de caso da revista Glamour. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Jornalismo) – FIAM-FAAM Centro Universitário, São Paulo, 2018. Disponível em: https://arquivo.fmu.br/prodisc/mestradojor/jmf.pdf. Acesso em: 21 fev. 2026.

FIGUEIRAS, Júlia. Tudo sobre o novo projeto gráfico da Vogue Brasil. **Vogue**, [*S. l.*], 10 jan. 2023. Disponível em: https://vogue.globo.com/moda/noticia/2023/01/tudo-sobre-o-novo-projeto-grafico-da-vogue-brasil.ghtml. Acesso em: 20 mar. 2026.

FLORES, Ana Marta Moreira. Jornalismo de moda *made in Brazil*: características da prática. **Fronteiras – Estudos midiáticos**, Unisinos, v. 20, n. 1, p. 41-51, jan./abr. 2018. DOI: https://doi.org/10.4013/fem.2018.201.04.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de conteúdo. *In*: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 280-303.

GOUVEIA, Melissa Ferreira. **Jornalismo de moda**: uma análise das capas da revista Vogue nos períodos pré e pós digital**.** 2020. Monografia (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP), Ribeirão Preto, 2020. Disponível em: https://jornalismounaerp.com.br/wp-content/uploads/2022/04/Gouveia-Melissa-Ferreira.-Trabalho-de-Conclusao-de-Curso-Jornalismo.pdf. Acesso em: 27 fev. 2026.

GRUNGE dos Trópicos. **Vogue Brasil**, set. 2025. Fotografia: Nicole Heiniger. Styling: Zaza Pecego. Direção de arte: Julia Filgueiras. Beleza: Jake Falchi. Modelos: Ana Clara Falconi e Sheila Bawar. Ficha técnica e galeria de imagens. Disponível em: https://models.com/work/vogue-brasil-grunge-dos-trpicos/2637316. Acesso em: 16 ago. 2026.

GUSMÃO, Paloma Pedrosa de Oliveira. **A influência do projeto gráfico no consumo de revista impressa**: uma análise do projeto gráfico da revista de moda Vogue e a percepção do mesmo pelo consumidor da publicação. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) – Centro Acadêmico do Agreste, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31772. Acesso em: 24 mar. 2026.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2015 [2009].

JOFFILY, Ruth. **O jornalismo e produção de moda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAGALHÃES, Luiz Antonio. Jornalismo impresso: reinvenção ou decadência. **Revista UFG**, Goiânia, v. 10, n. 5, 2008. Disponível em: https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48205. Acesso em: 23 fev. 2026.

MERLO, Paula. Carta da diretora de conteúdo da Vogue Brasil sobre a edição de setembro de 2025. **Vogue Brasil**, 29 ago. 2025. Disponível em: https://vogue.globo.com/moda/noticia/2025/08/leia-a-carta-da-diretora-de-conteudo-da-vogue-brasil-sobre-a-edicao-de-setembro-de-2025.ghtml. Acesso em: 16 ago. 2026.

SANTAELLA, Lúcia. **Temas e dilemas do pós-digital**: a voz da política. São Paulo: Editora Paulus, 2016.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2004.

SOARES, Murilo César; OGASSAWARA, Juliana Sayuri. A moda na mídia: o espetáculo da São Paulo Fashion Week na imprensa. **Communicare** – Revista de Pesquisa, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 103-114, 2009. Disponível em: https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2014/07/Communicare-vol.-9.1.pdf. Acesso em: 09 mar. 2026.

SOBRAL, Isabella; BRAIDA, Frederico. A ecologia midiática da Vogue Brasil em tempos de convergência. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 47., 2024, Balneário Camboriú. **Anais** […]. São Paulo: Intercom, 2024. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/17/10072024121839 6703fbcfc51e0.pdf. Acesso em: 04 jan. 2026.

VERÓN, Eliseo. El análisis del "Contrato de Lectura": un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media. Tradução em espanhol de L'analyse du contrat de lecture. *In*: VERÓN, Eliseo. **Les Medias**: experiences, recherches actuelles, aplications. Paris: IREP, 1985. Disponível em: https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/veron-analisis_del_contrato_de_lectura.pdf. Acesso em: 11 mar. 2026.

VOGUE BRASIL. Editorial de Moda "Wet, Wet, Wet". **Vogue Brasil**, ed. 560, p. 35-41, set. 2025. Acervo digitalizado. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1SmxZgJVbuEEpx4Mrph-IdxI8Q0YIFAIp/view. Acesso em: 16 ago. 2026.

VOGUE BRASIL. **Mídia kit 2025**. São Paulo: Edições Globo Condé Nast, 2025. Disponível em: https://irp.cdn-website.com/43f3dabf/files/uploaded/PT_-_VOGUE_Mi-dia_kit_2025.pdf. Acesso em: 24 fev. 2026.

ZANETTE, Bernardo Merib. **O conotativo na fotografia-expressão**: a visualidade como estratégia de reposicionamento da Revista Elle Brasil impressa na era do capitalismo artista. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Propaganda e Publicidade) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/274190. Acesso em: 20 jan. 2026.

AGRADECIMENTOS

Expressa-se aqui a minha sincera gratidão à Prof.ª Dr.ª Janaína Nunes de Oliveira Ribeiro pela orientação generosa e pelas valiosas contribuições ao longo da elaboração deste capítulo. De igual modo,

estendo o meu reconhecimento ao Prof. Dr. Javer Wilson Volpini pelas observações enriquecedoras e pelo olhar criterioso, além de toda a paciência e dedicação durante este período de escrita.

Agradeço, ainda, aos docentes da Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) pela excelência de seu corpo acadêmico e pelo acolhimento dedicado durante toda essa trajetória. Por fim, agradeço à minha família e aos meus colegas pelo incentivo e presença constante ao longo deste percurso.

DIÁLOGOS ENTRE A FOTOGRAFIA DE MODA E A CONSTRUÇÃO VISUAL DAS IDENTIDADES LATINAS:

UM BREVE ESTUDO ACERCA DAS CAPAS DA *VOGUE LATINOAMÉRICA* NAS DÉCADAS DE 1990 E 2020

JÚLIA DOS SANTOS MEDEIROS

Sob a orientação da **Prof.ª Dr.ª Maria Claudia Bonadio,**
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Esta pesquisa objetiva analisar as capas da *Vogue Latinoamérica* desde sua fundação, em outubro de 1999, até a edição de abril de 2026. Com sede editorial no México, a publicação é distribuída fisicamente em 20 países, consolidando-se como a única edição da franquia voltada às nações de língua espanhola no continente. Ressalta-se que o Brasil, por possuir uma operação independente em português, não integra este escopo. Além da presença regional, a revista mantém circulação estratégica no mercado hispânico dos Estados Unidos, com foco em centros urbanos como Miami, Nova York e Los Angeles.

Para tanto, as capas históricas da revista foram localizadas em plataformas de colecionadores e em redes sociais, enquanto as edições recentes foram acessadas em seus formatos digitais, totalizando um corpus de 310 unidades documentais. A análise iconográfica apoia-se no procedimento metodológico de Ana Maria Mauad (2005), que propõe a compreensão da fotografia a partir de sua relação com o espaço, contando ainda com a complementação de dados externos para a sistematização das fichas técnicas.

A escolha do objeto fundamenta-se no papel da *Vogue* como principal expoente do jornalismo de moda global e símbolo de distinção estética. Fundada nos Estados Unidos em 1892, a revista iniciou sua expansão internacional em 1916, estabelecendo uma rede que hoje compreende 28 títulos locais com presença em cerca de 100 países. Tal abrangência confere à publicação o status de autoridade na difusão de tendências e na legitimação de padrões culturais em todo o mundo.

Considerando a centralidade das capas como o primeiro ponto de contato com o público, este trabalho dedica-se a investigar as iconografias expostas e sua relação com a construção da identidade latino-americana. Por meio do exame detalhado de componentes técnicos e simbólicos — o que inclui o mapeamento dos profissionais de fotografia e das personalidades que protagonizam as edições —, busca-se decifrar a retórica visual empregada para traduzir o imaginário da região em suas páginas.

No que se refere ao percurso, o estudo desenvolve-se sob duas perspectivas cronológicas complementares. Inicialmente, apoia-se nas reflexões de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) para problematizar o contexto cultural de surgimento da publicação, articulando as noções de estética e consumo ao conceito de capitalismo artista. De modo concomitante, recorre-se a Adenauer Carrasco (2015) e Alejandra Lunagómez (2020) para compreender a formação do discurso editorial da revista. Em contraponto, ao deslocar o olhar para a contemporaneidade,

o trabalho mobiliza os estudos de Luiza Pizzoni (2025) e Beatriz Victorio (2024) para identificar as macrotendências que tensionam a produção da revista, observando como ela materializa as transformações dos espaços sociais em sua visualidade.

Em seguida, o referencial teórico ancora-se em autores como Mónica Quijada (1998), Leslie Bethell (2009) e Laura Parra (2020) para investigar o conceito de latinidade, bem como as espacialidades que configuram sua atmosfera visual. Busca-se, com isso, compreender as possibilidades de uma estética compartilhada diante da vasta pluralidade das comunidades latino-americanas. O estudo ainda estabelece os conceitos de Claudio Marra (2008) para compreender a transição da fotografia de moda de mero registro estético à construção de um complexo sistema de sentidos.

Em última instância, pretende-se demonstrar que as capas da *Vogue Latinoamérica* operam como dispositivos simbólicos capazes de sintetizar os padrões globais de luxo e as formas locais de resistência cultural. Interseccionando a metodologia da análise iconográfica com a fundamentação sociológica citada, espera-se que os resultados contribuam para ampliar as discussões acerca de como a moda, para além da superfície da indumentária, configura-se como um espelho e agente das transformações identitárias do continente. Desse modo, o estudo não se limita a documentar uma trajetória editorial, mas propõe compreender de que maneira se constrói, visualmente, o sentido de ser latino-americano.

DO *AMERICAN DREAM* À VALORIZAÇÃO DAS CULTURAS LOCAIS: RECONFIGURAÇÕES NO DISCURSO EDITORIAL DA *VOGUE LATINOAMÉRICA*

Segundo aponta o documentário *In Vogue: The 90s* (2024), os anos 1990 marcaram uma transição emblemática no posicionamento cultural da Vogue, pois, se antes o campo da moda nos Estados Unidos mantinha um caráter predominantemente comercial — herdado da hegemonia de seu imperialismo econômico —, a direção de Anna Wintour rompeu com esse ciclo ao traduzir para a linguagem editorial o retrato da mulher urbana e contemporânea. Para além de difundir uma cultura de moda mais dinâmica, a publicação buscou aproximar o ideário aspiracional à vida cotidiana, subvertendo a lógica de que a moda deveria ser apenas um objeto de contemplação distante.

Anteriormente, as capas apresentavam o retrato de busto tradicional, no qual o foco recaía sobre rostos simétricos e maquiagens

teatrais, evocando o arquétipo da mulher que habitava um universo de luxo puramente ornamental. Esse modelo retratava a moda como um símbolo de status e etiqueta, focando em uma elite que se vestia para protocolos de formalidade. Não havia a urgência das ruas ou a fluidez do movimento; a mulher era uma personagem de pose, cuja identidade visual estava mais ligada à conservação de um ideal de elegância clássica do que à expressão de uma rotina profissional ou social ativa. Essa reorientação, portanto, não apenas modernizou o discurso da revista, mas também legitimou o cotidiano como novo símbolo de prestígio.

O hibridismo presente nas narrativas visuais da *Vogue América* após a chegada de Anna Wintour ecoa a tese de Lipovetsky e Serroy (2015) sobre o capitalismo artístico[1], estágio no qual o consumo — seja de natureza material ou simbólica — transcende o funcionalismo para se tornar fonte de estilos de vida. Tom Ford sintetiza essa ideia ao explicar a necessidade de "antecipar o que eles [o público] querem antes que saibam que querem" (InVogue, 2024, ep. 1, 3min04s). Tal afirmativa revela uma transformação semiótica da imagem de moda, que ultrapassa a representação literal do objeto para constituir-se como o produto em si.

A apropriação da cidade como cenário editorial transformou o espaço público norte-americano em referência visual para a articulação dos novos códigos de moda. Marcas como Calvin Klein, Ralph Lauren e Donna Karan, por meio de suas respectivas linguagens estéticas, atuaram como protagonistas na reinvenção do "sonho americano". Desse modo, as produções fotográficas que fomentaram tais narrativas contribuíram para a consolidação e exportação de um ideário estadunidense que — conforme evidenciado no documentário — era estruturalmente branco e elitista.

Concebida a partir de uma estratégia comercial de expansão da marca, a edição latino-americana da revista — que circulou inicialmente entre 1980 e 1995 como *Vogue México* —, retornou em outubro de 1999 sob o título *Vogue en Español*. Lançada pela editora Condé Nast México y Latinoamérica — subsidiária da Condé Nast International —, a publicação mantém sua presença no mercado há mais de duas décadas. Seu corpo técnico e visual manteve-se, em um primeiro momento, alinhado às pautas do periódico norte-americano, sendo apenas pontualmente complementado por conteúdos regionais (Carrasco, 2015). A fixação da sede em Miami e a ausência de uma direção própria delineiam os traços dessa fase inaugural, que somente

[1] "O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores" (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 52).

no ano de 2002, sob a gestão de Eva Hughes[2], daria lugar à construção de uma identidade editorial mais orientada à região.

No sistema da moda, a edição de setembro é considerada o ápice do calendário editorial, concentrando o maior volume publicitário entre os números. Considerada o "Ano-Novo" da indústria por marcar o lançamento das coleções de outono/inverno no Hemisfério Norte, essa edição funciona como termômetro da influência global de uma publicação — fenômeno exemplificado pelo documentário *The September Issue* (2009), que retratou a histórica produção de mais de 800 páginas da *Vogue América* em 2007. No entanto, tal lógica não é universal: enquanto publicações de grande circulação dependem dessa lógica para alcançarem maiores faturamentos, revistas independentes ou regionais priorizam meses que melhor reflitam suas sazonalidades climáticas e contextos culturais próprios.

Desse modo, o *September Issue* de 2002 se tornou um marco simbólico para a *Vogue Latinoamérica* por apresentar sua primeira capa original na edição mais relevante do ano. Nesse momento, a revista passou também a produzir editoriais de joias e beleza em Miami com um *casting* de modelos que conferiu novos rostos ao mercado de luxo. Em 2007, a chegada de Kelly Talamas[3] à coordenação editorial deu continuidade a esse processo, incorporando ensaios de moda praia e *still* constituídos por peças de designers regionais. Portanto, observa-se que a década de 2000 representou um período de profunda reestruturação para a revista, sinalizando as primeiras iniciativas de projeção das produções regionais.

No ano de 2012 a Condé Nast México y Latinoamérica promoveu Eva Hughes ao cargo de CEO e transferiu a sede da publicação para o México. Nesse contexto, Kelly Talamas assumiu a direção-chefe e implementou a "iniciativa *Who's On Next?*, que tem como objetivo descobrir talentos locais e apoiá-los como designers, tal como faz Anna Wintour" (Lunagómez, 2020, p. 49). A fim de humanizar esse projeto, ela transformou a mensal "Carta da Diretora" em um espaço de diálogo e manifesto, estreitando o vínculo com as leitoras ao compartilhar sua visão editorial e os novos nomes da indústria.

A partir de 2016, Karla Martínez Salas[4], que já integrava o expediente da publicação, passou a ocupar o cargo de diretora-chefe. Nas palavras de

[2] Eva Hughes (Espanha, 1971) é executiva de moda com formação em Gestão de Negócios e Jornalismo. Antes de sua atuação na edição regional, acumulou experiência na *Vogue América* como editora de projetos especiais.

[3] Kelly Talamas (Estados Unidos, 1981) é graduada em Jornalismo e Artes Visuais pela Universidade de Miami. Iniciou sua carreira na *Vogue América* em 2004 como assistente editorial.

[4] Karla Martínez de Salas (Estados Unidos, 1980) é graduada em Marketing pela Universidade do Arizona. Iniciou sua trajetória na *Vogue América* em 2002 como assistente de moda, colaborando diretamente com nomes como Phyllis Posnick e Grace Coddington. Antes de sua liderança editorial na região, acumulou passagens por títulos como *The New York Times Style Magazine (T Magazine)* e *Interview Magazine*.

Lunagómez (2020, p. 50), "é nesse período que foram apresentadas as capas mais impactantes da Vogue México", refletindo uma linguagem editorial profundamente conectada às raízes culturais da região. Em sua gestão, a moda rompeu com as redomas do luxo global para dialogar com a paisagem real: comunidades indígenas, mercados locais e arquitetura tradicional latino-americana tornaram-se elementos importantes nos editoriais.

O redirecionamento do olhar para o que está dentro do continente, e que desde a última década inspira as imagens da revista, para além de indicar um retorno sensível às origens e ressignificar o próprio fazer da moda, alinha-se à macrotendência de valorização dos saberes e estéticas regionais — iniciada em meados de 2017 e intensificada durante a pandemia em 2020. Segundo a WGSN (2023 *apud* Pizzoni, 2025, p. 163-164), tais elementos "podem nos conectar tanto com nossa própria cultura, tradição e identidade, quanto com comunidades e culturas externas às nossas vivências", visto que "[...] o artesanato e a contação de histórias representam a base dessa tendência".

Dessa forma, a transformação discursiva observada na revista deve ser compreendida à luz do conceito de macrotendência — que se trata de um movimento antropológico sutil, por vezes invisível, mas capaz de alcançar camadas profundas da sociedade. Diferentemente de eventos efêmeros, as macrotendências apresentam correntes de pensamento duradouras que reconfiguram o senso comum. Elas emergem como um espelho dos acontecimentos socioculturais e, por isso, moldam a percepção crítica e o comportamento em todo o mundo. Conforme explica Beatriz Victorio (2024, p. 34-35):

> Normalmente essas tendências estendem-se por mais de uma geração até a sua consolidação e os indivíduos adaptam-se a elas sem perceber que estão diante de uma manifestação cultural emergente que se desenrola gradualmente ao longo de um período estendido [...]. De modo geral, as macrotendências são resultantes de eventos de grande impacto na ordem social, frequentemente em uma escala global, e exercem influência na década que sucede o seu acontecimento.

A atuação de Karla Martínez Salas não apenas conferiu uma abordagem mais representativa ao escopo editorial, mas também redefiniu a própria essência da *Vogue Latinoamérica* ao consolidá-la como uma marca multiplataforma. Tal estratégia potencializou a presença da publicação em meios digitais através de conteúdos audiovisuais que revelam os bastidores das produções latinas — desde os saberes ancestrais dos artesãos até as tradições gastronômicas e estéticas

regionais. Essa imersão cultural permitiu uma aproximação inédita com o público local, pois fomentou o sentimento de pertencimento, ao mesmo tempo que comunicou sua pluralidade às comunidades internacionais.

Desde sua chegada, a publicação assumiu um compromisso ético com a inclusão, revitalizando projetos como o *Who's On Next?* sob as lentes da sustentabilidade e da responsabilidade social, diretrizes que elevam as práticas culturais para um status de "alta-costura latino-americana". Essa nova estratégia rompeu com o eixo geográfico tradicional, expandindo o olhar para países como Chile, Colômbia, Peru e Argentina. Ao celebrar a singularidade criativa de cada nação, a *Vogue Latinoamérica* democratizou seu discurso e reafirmou as diversas identidades culturais que compõem o território.

Atualmente, a estrutura da *Vogue* na América Latina é dividida em duas grandes vertentes editoriais sob o domínio da Condé Nast. A primeira compreende a *Vogue México y Latinoamérica*, que, embora centralize suas operações no mercado mexicano, atua como um título regional para as nações de língua espanhola, utilizando capas distintas entre as edições em circulação no México e no restante do continente. Já a segunda vertente é representada pela *Vogue Brasil*, que, sob a gestão da Globo Condé Nast, mantém autonomia editorial e comercial, operando de forma independente para focar nas especificidades do mercado nacional.

DERIVAS ENTRE O SER LATINO E OS TERRITÓRIOS DA IMAGEM: FRAGMENTOS DE UMA IDENTIDADE EM CURSO

> *Para mí, colombiano, que amo con entusiasmo mi noble patria, existe una patria más grande: la América Latina.*
> José María Torres Caicedo[5]

Anteriormente à apresentação dos debates acerca do conceito de latinidade, cabe analisar a abrangência da América Latina sob a perspectiva do território propriamente dito. Em sua obra, Mónica Quijada (1998) refuta a tese do norte-americano John Leddy Phelan — que situa as primeiras aparições do termo no continente europeu durante a década de 1860 —, argumentando que tal versão ignora registros anteriores de ensaístas latinos e se baseia apenas na influência cultural da França. Segundo a autora (1998, p. 606), na realidade, a expressão já

[5] José María Torres Caicedo (1830-1889) foi um escritor, diplomata e jornalista colombiano, considerado uma das figuras intelectuais mais influentes na formulação do conceito de "América Latina".

aparecia em 1850, quando Torres Caicedo "escreveu sobre a necessidade de fortalecer os laços entre as repúblicas sul-americanas para resistir aos avanços dos Estados Unidos na região da América Central".

Nesse contexto, surgiu também a ideia de uma "Europa Latina", que, conforme aponta Quijada, não prosperou devido à falta do senso de coletividade, traço este que se mostrava muito presente no continente americano. Em 1856, a publicação do poema "Las dos Américas" por Caicedo acompanhou a criação da "Confederação das Nações da América Espanhola", conferindo ao termo tanto um caráter geográfico quanto racial. No mesmo ano, o chileno Francisco Bilbao[6] estabeleceu, por fim, a existência de uma raça latino-americana — associando a América Latina ao espiritualismo, assim como o uruguaio José Enrique Rodó, em oposição ao materialismo atribuído aos Estados Unidos. A força dessa nomenclatura reside na sua capacidade de síntese, pois, conforme explica a autora (1998, p. 611), a categoria "América Latina":

> Abrange um âmbito cultural e geográfico mais amplo do que outras designações, como América Hispânica, América do Sul ou América Central. Em outras palavras, o adjetivo "latino" inclui países e regiões do Novo Mundo que foram colonizados por "europeus latinos" não espanhóis, como a América Portuguesa ou a América Francesa.

Contudo, é fundamental ressaltar que durante décadas a aplicação dessa terminologia se restringiu, em um primeiro momento, aos territórios de colonização espanhola. O Brasil, nesse cenário, permaneceu à margem da noção de latinidade, uma vez que teóricos e militantes hispano-americanos nutriam certo receio em relação à postura diplomática brasileira. Temia-se que o país, devido aos seus desdobramentos históricos, não oferecesse apoio efetivo à resistência contra o imperialismo crescente dos Estados Unidos — figura vista como a principal ameaça à soberania das repúblicas recém-formadas.

Essa fragmentação, no entanto, precede o surgimento da categoria "América Latina". Simón Bolívar[7], personagem central nos processos de independência sul-americanos, já previa a necessidade de uma identidade comum que transcendesse os nacionalismos locais, mas mantinha o Brasil rigorosamente fora desse projeto. Para Bolívar, a

[6] Francisco Bilbao Barquín (1823-1865) foi um escritor, filósofo e político chileno, conhecido por seu perfil marcadamente progressista e por ser um dos primeiros intelectuais a empregar publicamente o termo "América Latina".

[7] Simón Bolívar (1783-1830), conhecido como "O Libertador", foi um militar, estadista e líder político venezuelano, sendo uma das figuras centrais na emancipação das colônias hispano-americanas do Império Espanhol.

diferenciação entre a América Hispânica e o território brasileiro não era apenas uma questão de fronteiras, mas sobretudo de valores políticos e sociais irreconciliáveis. Conforme analisa Leslie Bethell (2009, p. 294-295), a resistência de Bolívar em incluir o país nesse imaginário fundamentava-se em divergências estruturais significativas:

> Bolívar acreditava que não apenas sua língua, história e cultura eram completamente diferentes, mas também sua economia e sociedade tinham base no tráfico negreiro e no escravismo, que eram repudiados e/ou abolidos na maioria das repúblicas hispano-americanas. Sobretudo, o Brasil permanecia parte do sistema europeu que ele detestava e temia, devido à manutenção do sistema monárquico de governo. Pior ainda, o Brasil se considerava um Império e tinha ambições imperialistas em relação ao Rio da Prata.

No início do século XX, a visita do poeta nicaraguense Rubén Darío à Academia Brasileira de Letras marcou o início da consolidação do Brasil como parte integrante da comunidade latino-americana. Na ocasião, José Veríssimo[8] destacou a natureza estranha desse isolamento ao afirmar que, "filhos do mesmo continente, quase da mesma terra, oriundos [...] da mesma formação cultural [...] vivemos nós, latino-americanos, pouco mais que alheios e indiferentes uns aos outros, e nos ignorando quase por completo" (Ellison, 2002, p. 17 *apud* Bethell, 2009, p. 304). Entretanto, essa noção ganhou contornos definitivos somente na década de 1960 durante a Ditadura Militar, quando o exílio de políticos e intelectuais em países vizinhos, como Uruguai e Argentina, forçou um reconhecimento mútuo e uma identificação regional generalizada.

A dualidade entre o "nós" e "eles" na concepção da ideia de comunidade é um dos pontos fundamentais explorados por Peter Burke. Segundo o historiador (2004, p. 153-154), os embates culturais constituem duas dinâmicas: na primeira, "o outro é visto como o reflexo do eu"; enquanto a segunda consiste na "[...] construção consciente ou inconsciente da outra cultura como oposta à nossa própria". Nesta última, que tende a prevalecer quando identidades distintas entram em contato, projeta-se um pensamento negativo sobre aquele que é estigmatizado como "outro", fomentando processos de distanciamento. Nota-se, ainda, que tal diferenciação instiga o observador a simplificar as características que formam as culturas alheias. Conforme explica o autor (2004, p. 155-156):

> Em outras palavras, quando ocorrem encontros entre culturas, é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja

[8] José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916) foi um escritor, jornalista, professor e crítico literário brasileiro. Membro fundador da Academia Brasileira de Letras (ABL), Veríssimo é considerado um dos maiores intelectuais do final do século XIX e início do século XX no Brasil.

> estereotipada [...]. O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros [...]. Tem-se observado, por exemplo, que gravuras européias de índios americanos eram muitas vezes composições que combinavam aspectos de índios de diferentes regiões para criar uma única imagem geral.

A compreensão das questões geopolíticas revela a complexidade inerente à construção do conceito de latinidade. Tal aspecto decorre, em parte, do fato de que as delimitações territoriais do continente ainda são objeto de discussões historicamente recentes. Embora as Nações Unidas (2026) reconheçam a América Latina como um bloco de 20 países[9] — incluindo territórios não soberanos como Porto Rico e Guiana Francesa —, o cenário de diversidade fragmentada dificulta a consolidação de um ideário unificado da região.

Dentro dessa pluralidade, a indumentária emerge como um dos pilares fundamentais na materialização e representação das identidades regionais. Ainda que o ato de se vestir transite pelo campo da escolha individual, ele se apresenta, simultaneamente, como um fenômeno coletivo que sintetiza a memória de um grupo. Como observa Parra (2020), a força simbólica presente na volumetria característica das saias das *cholitas* bolivianas, no apuro técnico dos tecidos artesanais das comunidades andinas no Peru, no rigor ancestral e ritualístico do pano da costa no Brasil e no impacto visual da iconografia mexicana demonstra que os trajes tradicionais latino-americanos rompem com a função puramente estética para tornarem-se a própria história em si.

Entretanto, quando a indumentária é transposta para editoriais, ela deixa de ser um registro histórico para se tornar uma imagem simbolicamente mediada. Ainda segundo a autora (2020, p. 48), quando uma narrativa visual é comunicada através do jornalismo de moda,

> [...] ela não gera apenas uma interpretação da realidade, mas também constrói a forma como as práticas culturais podem ser interpretadas e assumidas por membros da cultura latino-americana que pertencem a diferentes países.

Assim, a mídia constrói um repertório comum, permitindo que as comunidades regionais passem a reconhecer símbolos de culturas vizinhas como parte de uma identidade compartilhada.

[9] Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Países como Guiana, Suriname e Belize, embora localizados nas Américas Central e do Sul, não são considerados parte da categoria "América Latina", pois suas línguas oficiais são o inglês ou o holandês.

A consolidação desse senso comum, no entanto, não apaga as singularidades que definem o continente; pelo contrário, ela se alicerça na própria formação histórica e linguística da região, marcada por um profundo entrelaçamento de costumes e saberes. Para que se compreenda a potência dos símbolos latinos na moda e sua capacidade de se transformar e se ressignificar ao longo do tempo, é preciso considerar os aspectos socioculturais que circundam o território.

> Entender que o sangue latino-americano possui raízes indígenas, europeias, africanas e entre outros, é parte do processo de aceitação da identidade cultural latino-americana, uma sociedade que se configura com base no processo de mestiçagem não somente racial, mas também cultural. Assimilar a diversidade e a mestiçagem como elementos constitutivos da identidade cultural são o princípio da compreensão da identidade latino-americana como um processo repleto de transformações e fruto da hibridização (Parra, 2020, p. 43-44).

Em sua obra, o sociólogo Stuart Hall (2006) defende que os fluxos migratórios não promovem o apagamento das culturas locais, mas sim uma rearticulação que resulta em identidades híbridas. Essas novas formas de identificação funcionam como uma resistência à padronização cultural, evitando que as comunidades percam suas raízes particulares. Nesse sentido, a eficácia das imagens mediadas manifesta-se justamente na capacidade de capturar esse hibridismo, integrando o vestuário a um sistema de representação mais amplo que transforma elementos isolados em componentes de uma memória coletiva. É a partir dessa construção visual que se fortalece o sentimento de pertencimento, sobre o qual Hall (2006, p. 52) esclarece os aspectos que compõem a ideia de uma nação:

> Em primeiro lugar, há a narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal "comunidade imaginada", nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte.

A partir do objeto aqui exposto, diagnostica-se como principal desafio das produções editoriais contemporâneas a superação de

uma visualidade meramente exótica que, de modo recorrente, reduz a pluralidade da região a estereótipos que simplificam as tensões e as riquezas da identidade latina. Para o jornalismo de moda, a representação da latinidade exige o abandono de fórmulas que apenas ecoam os padrões globais — muitas vezes alheios à realidade local — em favor de um discurso que respeite as fronteiras, as heranças coloniais e as persistentes resistências dos povos originários e das comunidades de diáspora africana.

Esse processo de tradução de uma linguagem estética e cultural para uma narrativa visual coerente deve ocorrer por meio de uma curadoria ética que reconheça a indumentária não como um figurino folclorizado, mas como um palco vivo de significação social. Assim, para além do consumo da imagem do "outro", as publicações de moda permitem que as culturas latino-americanas se reconheçam e dialoguem entre si. Nesse espaço, a mestiçagem cultural — apontada por Parra (2020) como o próprio cerne do continente — pode ser celebrada como uma potência criativa em constante transformação, consolidando uma identidade que é, ao mesmo tempo, diversa e compartilhada e que se recusa a ser um produto genérico para consumo estrangeiro.

REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO SIMBÓLICO: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E ANÁLISES APLICADAS ÀS CAPAS DA *VOGUE LATINOAMÉRICA* (1990-2020)

Considerando os temas apresentados, principalmente no que se refere aos processos que moldam a latinidade, torna-se necessário observar como essas transformações estéticas e culturais deixam o campo teórico para ganharem corpo nas fotografias de moda. Uma vez que a trajetória da *Vogue Latinoamérica* revela a transição de um modelo de exportação cultural para um discurso de valorização das raízes regionais, suas capas surgem como o principal documento visual dessa mudança. Portanto, o presente estudo propõe uma análise comparativa entre as edições históricas e atuais da revista, buscando identificar as rupturas que a consolidaram como um espaço de afirmação da identidade latino-americana.

Para a interpretação das capas selecionadas, recorre-se ao pensamento de Claudio Marra (2008), que em sua obra desloca a imagem de moda da simples reprodução do vestuário para inseri-la no domínio das artes visuais e da fenomenologia. De modo a fundamentar tal perspectiva, o autor estabelece, primeiramente, uma dicotomia entre os conceitos de imagem e imaginário, que vai além de suas especificidades técnicas, e ainda sustenta a ideia de que essa diferenciação é o que torna possível a compreensão da moda como um sistema de sentidos.

> Com o termo imagem queremos nos referir a um tipo de fotografia de moda substancialmente voltado à apresentação do objeto, da roupa ou do complemento, com particular atenção à apresentação formal, enquanto, quando falamos de imaginário queremos aludir a uma fotografia mais orientada para a criação de um clima, de uma atmosfera capaz de projetar o próprio objeto em uma situação global de sonho e desejo (Marra, 2008, p. 74).

Em seus escritos, o autor ainda introduz as noções de obra e comportamento, argumentando que a fotografia de moda flerta com o status de arte no momento em que o sentido estético da imagem é sobreposto à utilidade prática do vestuário. No entanto, Marra (2008) ressalva que esse vínculo não deve — ou ao menos não deveria — ocorrer sob um ponto de vista tradicional. Para ele, a imagem de moda não é essencialmente estática, nem deve ser julgada como uma "obra-prima" avaliada por sua qualidade técnica, composição ou beleza plástica.

Dando continuidade a essa premissa, o autor propõe que a fotografia de moda se constitui, naturalmente, como o registro de um comportamento, conceito cujas origens teóricas remontam às rupturas provocadas por vanguardas artísticas como o Dadaísmo e a Body Art. Sob essa perspectiva, a produção visual adentra o campo da performance, o que promove uma profunda ressignificação dos papéis desempenhados pelo fotógrafo, pelo modelo e pela própria imagem. Ao reorientar o foco do objeto para a ação, inevitavelmente se estabelece uma relação intrínseca entre espaço e tempo na fotografia, que, conforme pontua Marra (2008, p. 55):

> Demonstrou toda a importância e eficácia de sua aplicação não mais como imagem, mas como instrumento capaz de prolongar o corpo naquela dimensão paralela [...] oferecendo não somente uma contribuição documental, como alguns críticos míopes demais se limitaram a indicar, mas, ao contrário, plenamente participativa, senão constitutiva.

Após a apresentação desses conceitos, que configuram a dimensão teórica do estudo fotográfico, esta seção dedica-se a detalhar o percurso metodológico adotado — desde a pesquisa e seleção das edições destacadas até a coleta e categorização de dados. Esta etapa é fundamental para sustentar as interpretações propostas, pois, ao passo que confere rigor à análise das capas da *Vogue Latinoamérica*, transforma a observação empírica em uma investigação científica robusta sobre a imagem de moda. Embora Marra (2008) reconheça o objeto sob a ótica do comportamento — viés também adotado neste trabalho —, a presente pesquisa foca em um discurso que, dada a sua contextualização

territorial, assume um caráter mais político. Nesse sentido, as categorias técnicas da fotografia são fundamentais para a construção dessa narrativa e devem, portanto, ser devidamente consideradas.

A etapa inicial do estudo baseou-se no levantamento de modelos e fotógrafos em acervos colaborativos, abrangendo tanto o período anterior ao hiato da década de 1990 quanto os mais de 25 anos subsequentes de circulação da revista. Durante a confrontação iconográfica dos dados, detectou-se que os registros disponíveis se referem majoritariamente à *Vogue México*; por conseguinte, parte das capas listadas diverge das publicadas pela *Vogue Latinoamérica*. Para reconstituir tais lacunas, recorreu-se à busca de exemplares em mãos de colecionadores particulares disponíveis em marketplace, bem como em repositórios digitais especializados em indexação de moda.

O passo seguinte consistiu na elaboração de um catálogo com 310 edições, compreendendo o período de outubro de 1999 até o estágio atual da pesquisa, em abril de 2026. Diante da impossibilidade de recompor certas lacunas nas fontes consultadas, constatou-se que cerca de 10% das capas coletadas circularam sob o título de *Vogue México*. No entanto, não foi possível determinar se a circulação regional foi integralmente suspensa durante esses meses ou se a edição mexicana foi distribuída em todo o continente para suprir os demais países.

O restante do corpus apresenta nomenclaturas variadas que refletem as estratégias de expansão regional: desde a *Vogue en Español* — nas tentativas iniciais de inserção na indústria editorial — até versões nacionais específicas como as da Argentina, Peru, Venezuela e Colômbia. Reitera-se, nesses casos, a mesma limitação documental anterior: a escassez de registros impede confirmar se tais títulos coexistiram com outras versões no continente ou se mantiveram a exclusividade de circulação em seus respectivos períodos. Por fim, a denominação *Vogue Latinoamérica*, que consolida um olhar unificado sobre o continente, detém, isoladamente, cerca de 74% da circulação examinada.

O catálogo em questão organiza-se por ano de publicação e sistematiza informações como a cronologia mensal e a identificação e naturalidade[10] de modelos e fotógrafos responsáveis pelas capas. Verificou-se que, no intervalo de 2000 a 2003, a circulação não ocorreu de forma ininterrupta; as razões para tal foram de difícil averiguação nas fontes disponíveis. Já no período de 2020 a 2023 — que também apresenta certas descontinuidades —, os padrões identificados revelam uma decisão estratégica: a combinação das edições de dezembro e janeiro em um único volume.

[10] Critério definido com base no local de nascimento, sem considerar possíveis ascendências latino-americanas.

Quanto à origem das figuras envolvidas, os dados indicam que a maioria das modelos e personalidades provém do eixo Estados Unidos-Canadá, enquanto o corpo técnico de fotógrafos é majoritariamente europeu. Em ambos os casos, a América Latina ocupa o terceiro posto, enquanto a África constitui a minoria, situando-se abaixo de continentes como Ásia e Oceania. Em 15 edições publicadas na década de 2010 não foi possível identificar a autoria fotográfica do editorial, o que impossibilitou a catalogação de suas respectivas nacionalidades.

O embasamento teórico-metodológico para a análise das capas fundamenta-se nos estudos de Ana Maria Mauad (2005), cuja perspectiva sugere uma leitura semiótica dos documentos fotográficos. Para a historiadora, a imagem atua primordialmente como um agente comunicador, transmitindo mensagens por meio de códigos e signos que se encontram presentes no meio social. Desse modo, Mauad (2005, p. 144) enfatiza que é preciso "conceber a fotografia como resultado de um processo de construção de sentido"; logo, torna-se indispensável a investigação das técnicas que constituem a imagem comunicada. Como pressuposto para a aplicação de seu método, ela reitera a natureza codificada da imagem, distanciando-a de uma interpretação puramente intuitiva:

> Normalmente caracteriza-se a imagem como algo "natural", ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo como uma representação simbólica. Tal distinção é um falso problema para a análise semiótica, tendo em vista que a imagem pode ser concebida como um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui um código (Mauad, 2005, p. 145).

Com base nessas discussões, a análise fundamenta-se na estrutura proposta por Mauad, composta por duas vertentes de abordagem. Para a presente pesquisa, adaptou-se tal modelo: a primeira ficha (Tabelas 1 e 3) dedica-se à forma do conteúdo, abrangendo as categorias de local, tema, pessoas, objetos, atributos (pessoais e da paisagem) e tempo retratado. Já a segunda (Tabelas 2 e 4) concentra-se na forma da expressão, avaliando variáveis de enquadramento (II, III e IV) e nitidez (I, II e III). Adicionalmente, esta última etapa foi enriquecida com dados sobre a autoria e a naturalidade das modelos e fotógrafos — elementos cruciais para investigar a construção da identidade latino-americana e sua representação editorial.

Foram selecionadas seis capas para cada período de análise; especificamente, seis que representam a gestão da *Vogue Latinoamérica* em seus anos iniciais e outras seis referentes ao período mais recente. A seleção pautou-se em qualidades estéticas como plasticidade e cenografia, estabelecendo dois critérios de amostragem: a exigência

de que ao menos uma capa de cada período tivesse sido produzida em estúdio e a inclusão de um exemplar correspondente à edição de setembro, dada a sua relevância para o calendário editorial. Para o recorte histórico considerou-se a variação de títulos adotados pela publicação. Já para o quadro de imagens recentes, a pesquisa iconográfica identificou o uso recorrente do termo *Vogue Latam* a partir de fevereiro de 2026, critério que também passou a integrar a seleção.

Cabe ressaltar que as edições reunidas no primeiro grupo, por pertencerem aos anos iniciais da revista, constituem-se como réplicas da matriz, o que ratifica a ausência de autonomia editorial já mencionada. Nesse sentido, a cenografia dos editoriais ancora-se em um repertório visual inerente ao imaginário norte-americano, refletindo a inexistência de investimentos da *Vogue América* para a produção de editoriais em territórios latino-americanos, conforme aponta o levantamento histórico. A amostra selecionada compreende o exemplar de lançamento da publicação, em outubro de 1999[11], seguido pelas edições de dezembro de 1999[12], maio de 2000[13], novembro de 2001[14], janeiro de 2002[15] e, por fim, a edição de setembro de 2003[16] — momento em que a gestão de Eva Hughes já havia assumido o compromisso de imprimir uma identidade regional à revista.

Conforme apontam os dados da Tabela 1, esse recorte revela linguagens padronizadas, como a reiteração da sofisticação e do luxo, independentemente da cenografia adotada, que se manteve sobretudo diurna nos casos externos. A opção por situar a mulher em ambientes, em sua maioria, integrados à natureza, sugere que, embora a gestão de Anna Wintour tenha reorientado a produção editorial da matriz estadunidense, as capas desse período preservavam uma abordagem conservadora. Tal estética reforçava a representação da mulher como um ser natural e, por vezes, ingênuo — aspecto evidenciado por atributos como "intimista", "suave", "relaxamento", "conforto" e "atitude maternal" —, em detrimento de uma iconografia que denotasse autoridade ou protagonismo urbano.

[11] Edição de Outubro/1999 *Vogue México* com Carolyn Murphy. Imagem disponível em: https://www.instagram.com/p/tx0HTqAeJa/?igsi=Y3VhZG5vdmhhbWJ0. Acesso em: 28 mar. 2026.
[12] Edição de Dezembro/1999 *Vogue México* com Winona Ryder. Imagem disponível em: https://voguegraphy.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/10/winona-ryder-by-steven-meisel-vogue-mexico-december-1999.jpg. Acesso em: 19 mar. 2026.
[13] Edição de Maio/2000 *Vogue México* com Amber Valletta. Imagem disponível em: https://voguegraphy.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/amber-valletta-vogue-mexico-may-2000.jpg. Acesso em: 21 mar. 2026.
[14] Edição de Novembro/2001 *Vogue Argentina* com Carmen Kass. Imagem disponível em: https://voguegraphy.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/carmen-kass-vogue-mexico-novemnber-2001.jpg. Acesso em: 21 mar. 2026.
[15] Edição de Janeiro/2002 *Vogue Chile* com Gisele Bündchen. Imagem disponível em: https://voguescovers.blogspot.com/p/gisele-bundchen.html. Acesso em: 22 mar. 2026.
[16] Edição de Setembro/2003 *Vogue en Español* com Carolyn Murphy. Imagem disponível em: https://voguegraphy.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/carolyn-murphy-by-steven-meisel-vogue-mexico-september-2003.jpg. Acesso em: 22 mar. 2026.

Edição	outubro 1999	dezembro 1999	maio 2000
Local retratado	Paisagem urbana	Paisagem não urbana	Paisagem não urbana
Tema retratado	Celebração de uma beleza sofisticada e madura	Representação da elegância clássica em ambiente de refúgio	Retrato da estética de vitalidade solar e liberdade
Pessoas retratadas	Figura feminina retratada em um lugar de poder social	Figura feminina que encarna o arquétipo da sofisticação e do bem-estar	Figura feminina apresentada de forma livre e glamourosa para o ambiente ao seu redor
Objetos retratados	Espaço externo com estruturas metálicas e superfícies reflexivas	Espaço externo e plano de fundo com elementos naturais orgânicos	Espaço externo natural com céu aberto e vegetação rasteira e densa
Atributo das pessoas	Pele clara, cabelos loiros, olhos claros e traços finos. Atitude de distinção; olhar focado e postura ereta que denota segurança	Pele clara, cabelos castanhos com luzes, olhos escuros e traços finos. Postura intimista; expressão serena com olhar focado, transmitindo uma ideia de elegância natural e conforto	Pele clara bronzeada, cabelos loiros, olhos claros e traços finos. Fluidez do corpo, remetendo ao movimento; olhar focado
Atributo da paisagem	Funcionalidade, modernidade e paisagem cosmopolita	Suavidade, tranquilidade e frescor	Amplitude, energia e paisagem calorosa
Tempo retratado	Dia	Dia	Dia

Edição	novembro 2001	janeiro 2002	setembro 2003
Local retratado	Paisagem não urbana	Paisagem não urbana	Ambiente interno
Tema retratado	Estética do luxo e do lazer sofisticado no verão	Celebração do patriotismo norte-americano	Diálogos entre o glamour clássico e o minimalismo contemporâneo
Pessoas retratadas	Figura feminina que personifica uma sensualidade solar e despojada, comunicando uma intimidade leve com o próprio corpo e com o ambiente de lazer.	Figura feminina retratada sob a vertente minimalista, projetando uma imagem de conforto e serenidade	Figura feminina que personifica a sofisticação intelectualizada, em que a beleza é apresentada de forma contida, elegante e moderna
Objetos retratados	Espaço externo privado com mar e céu aberto	Espaço externo público, plano de fundo com elementos naturais orgânicos e uso de animal doméstico para humanizar a cena	Fundo infinito
Atributo das pessoas	Pele clara bronzeada, cabelos castanhos com luzes, olhos claros e traços finos. Postura reclinada que remete ao relaxamento; expressão serena com olhar focado e sorriso suave, transmitindo autoconfiança e sofisticação	Pele clara bronzeada, cabelos loiros, olhos claros e traços finos. Postura firme, transmitindo estabilidade, cabelos ao vento que sugerem liberdade e atitude maternal	Pele clara bronzeada, cabelos loiros, olhos claros e traços finos. Atitude introspectiva que transmite seriedade; olhar focado que estabelece uma conexão de autoridade com o observador
Atributo da paisagem	Minimalismo, clareza e frescor	Calmaria, suavidade e afeto	Sobriedade, minimalismo e paisagem intimista
Tempo retratado	Dia	Dia	Atemporal

Tabela 1 – Ficha de elementos da forma do conteúdo (amostra histórica)
Fonte: Elaborada pela autora, 2026.

Observa-se que, na edição de setembro de 2003, a equipe liderada por Eva Hughes priorizou uma estética que desloca a mulher dos cenários

externos para inseri-la em um ambiente atemporal. Ao utilizar o recurso do fundo infinito, a composição isola e evidencia a figura feminina como objeto central; diferentemente das edições anteriores, a modelo projeta agora um arquétipo de seriedade. Os dados ainda apontam uma predominância fenotípica pautada por mulheres brancas, magras, de cabelos loiros e traços caucasianos — o que reitera a construção de identidades ancoradas em padrões norte-americanos e europeus. Somado a isso, a pesquisa iconográfica revela uma estratégia recorrente no período: a manipulação cromática das imagens para tons quentes, visando adequá-las ao mercado latino-americano por meio da saturação artificial.

A partir da Tabela 2, observa-se a materialização dos dados discutidos neste capítulo sobre a naturalidade de modelos e fotógrafos, cuja predominância permanece restrita ao eixo Estados Unidos-Europa. No que tange às especificidades técnicas da fotografia de moda, nota-se a centralidade absoluta das modelos, mantidas sempre em alta legibilidade visual. A tabela revela, ainda, o uso recorrente do padrão de três planos para situar a figura feminina na natureza; contudo, a prevalência de arranjos estáticos sugere que, embora inserida em ambientes externos e composições multicamadas, a modelo não interage com o entorno. Adicionalmente, a ausência de sombras evidencia uma plasticidade contida, resultando em uma atmosfera genérica e desprovida de dramaticidade.

Edição	outubro 1999	dezembro 1999	maio 2000
Modelos	Carolyn Murphy	Winona Ryder	Amber Valetta
Naturalidade das modelos	Estados Unidos	Estados Unidos	Estados Unidos
Fotógrafos	Steven Meisel	Steven Meisel	Steven Meisel
Naturalidade dos fotógrafos	Estados Unidos	Estados Unidos	Estados Unidos
Enquadramento II: direção da foto	Trajetória em "S"	Direção central	Direção central
Enquadramento III: distribuição de planos	4 planos	3 planos	3 planos
Enquadramento IV: objetos central, arranjo e equilíbrio	Objeto central: modelo Arranjo: Descentralizado e dinâmico Equilíbrio: Contraste de tons quentes e frios	Objeto central: modelo Arranjo: Centralizado e estático Equilíbrio: Compensação de massas	Objeto central: modelo Arranjo: Centralizado e estático Equilíbrio: Profundidade
Nitidez I: foco	Objeto central no foco	Objeto central no foco	Objeto central no foco
Nitidez II: impressão visual	Linhas definidas	Linhas definidas	Linhas definidas
Nitidez III: iluminação	Clara sem sombras	Clara com sombras	Clara sem sombras

Edição	novembro 2001	janeiro 2002	setembro 2003
Modelos	Carmen Kass	Gisele Bündchen	Carolyn Murphy
Naturalidade das modelos	Estônia	Brasil	Estados Unidos
Fotógrafos	Herb Ritts	Steven Meisel	Steven Meisel
Naturalidade dos fotógrafos	Estados Unidos	Estados Unidos	Estados Unidos
Enquadramento II: direção da foto	Direção diagonal	Direção central	Trajetória em "S"
Enquadramento III: distribuição de planos	3 planos	3 planos	2 planos
Enquadramento IV: objetos central, arranjo e equilíbrio	Objeto central: modelo Arranjo: Descentralizado e dinâmico Equilíbrio: Compensação de massas	Objeto central: modelo e animal doméstico Arranjo: Centralizado e estático Equilíbrio: Profundidade	Objeto central: modelo Arranjo: Descentralizado e estático Equilíbrio: Espaço negativo
Nitidez I: foco	Objeto central no foco	Objeto central no foco	Objeto central no foco
Nitidez II: impressão visual	Linhas bem definidas	Linhas definidas	Linhas definidas
Nitidez III: iluminação	Clara com sombras	Clara com sombras	Clara com sombras

Tabela 2 – Ficha de elementos da forma da expressão (amostra histórica)
Fonte: Elaborada pela autora, 2026.

É imperativo pontuar a especificidade da edição de 2002 como um marco da influência da hegemonia norte-americana sobre o imaginário latino-americano. Produzido sob o impacto imediato dos ataques de 11 de setembro de 2001, o editorial em questão opera uma manobra notável: em meio a um elenco de supermodelos estadunidenses, selecionou-se uma modelo brasileira para protagonizar uma narrativa que exalta o patriotismo dos Estados Unidos. Essa escolha não é meramente estética; ela traduz um processo de assimilação cultural no qual o corpo latino-americano é instrumentalizado para validar e difundir valores nacionalistas estrangeiros, reforçando a posição da revista como um veículo de mimetismo ideológico no período.

Para o segundo recorte, deve-se considerar que o mercado editorial atravessa um estágio de transição e convergência para as plataformas digitais, o que torna a globalização estética mais incisiva do que no recorte anterior. Seguindo os critérios de seleção, a amostra contempla a edição de setembro de 2020[17] — período marcado pela pandemia de covid-19 e pela consequente expansão do meio digital no cotidiano —, acompanhada

[17] Edição de Setembro/2020 *Vogue Latinoamérica* com Ambar Cristal Zarzuela e Hiandra Martinez. Imagem disponível em: https://www.instagram.com/p/CEmgHs_hVMG/. Acesso em: 25 mar. 2026.

pelas capas de maio de 2021[18], novembro de 2022[19], novembro de 2023[20], agosto de 2025[21] e, finalmente, março de 2026[22]. Esse segundo grupo revela um nítido contraste cromático em relação às produções passadas, demonstrando agora uma predominância de tons frios.

A despeito da recorrência de cenas diurnas, a Tabela 3 materializa a transição do ser feminino para espacialidades diversificadas. A introdução de cenografias internas e de ambientações noturnas provoca não apenas uma aproximação íntima com o leitor, mas um processo de humanização e empoderamento da modelo. Nesse momento, os temas abandonam o padrão normativo em favor de narrativas que celebram a hibridização e a mestiçagem, evidenciando uma relação simbólica entre o corpo e o território.

Os atributos da paisagem — sintetizados em termos como "intimismo", "tradicionalidade" e "atmosfera espiritualizada" — convergem com a categoria das pessoas retratadas, estabelecendo um diálogo profundo com os saberes e costumes culturais da região. Além disso, no caso da edição de maio de 2021, destaca-se a ideia discutida no capítulo anterior, em que a América Latina é associada ao "espiritual" — algo mais próximo, real e conectado às raízes. Em contrapartida, as edições históricas apresentam a ideia de um materialismo inacessível, elemento recorrente no contexto norte-americano.

Neste recorte, o imaginário simbólico proposto por Marra (2008) é tensionado pelas emergentes dinâmicas sociais do continente. Tal fenômeno reflete-se em uma curadoria de modelos que passa a projetar a pluralidade étnica e cultural da região, apresentando tonalidades de pele e fenótipos que rompem com o discurso anterior. Embora a Tabela 4 registre a naturalidade estadunidense da modelo na edição de 2021, a análise iconográfica revela traços que remetem a uma ancestralidade originária significativa para o contexto desta pesquisa. Na produção de estúdio contemporânea representada pelo editorial de agosto de 2025, observa-se a construção de uma identidade política e estética: enquanto a versão histórica desse cenário evocava uma seriedade pautada no luxo, a capa atual opera uma desconstrução de estigmas, projetando a imagem de uma mulher dotada de maior autonomia e liberdade subjetiva.

[18] Edição de Maio/2021 *Vogue Latinoamérica* com Quannah ChasingHorse. Imagem disponível em: https://www.vogue.com/article/quannah-chasinghorse-indigenous-model-vogue-mexico-cover-star. Acesso em: 25 mar. 2026.
[19] Edição de Novembro/2022 *Vogue Latinoamérica* com América González. Imagem disponível em: https://act.overdrive.com/media/9352800. Acesso em: 26 mar. 2026.
[20] Edição de Novembro/2023 *Vogue Latinoamérica* com Aneken Zaldivar e Celeste Romero. Imagem disponível em: https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/4183910/. Acesso em: 26 mar. 2026.
[21] Edição de Agosto/2025 *Vogue Latinoamérica* com Luz Pavon. Imagem disponível em: https://www.wardivanrafik.com/fashion/vogue-mexico-luz.html. Acesso em: 26 mar. 2026.
[22] Edição de Março/2026 *Vogue Latam* com Danna Paola. Imagem disponível em: https://www.instagram.com/p/DVGz0ETDqW3/. Acesso em: 27 mar. 2026.

Edição	setembro 2020	maio 2021	novembro 2022
Local retratado	Ambiente interno	Paisagem não urbana	Paisagem não urbana
Tema retratado	Afetuosidade entre fronteiras	Celebração da beleza originária	O corpo latino-americano como protagonista de sua própria geografia
Pessoas retratadas	Figuras femininas afro-latinas que retratam a união e a resistência cultural	Figura feminina que emana autoridade silenciosa e soberana, comunicando uma elegância que é, ao mesmo tempo, ancestral e contemporânea	Figura feminina que projeta uma imagem de independência e prontidão, além de uma presença ativa que não apenas habita, mas domina e integra a paisagem
Objetos retratados	Espaço interno privado com janelas de madeira, vista para o ambiente externo, plantas ornamentais e tapete de textura densa	Espaço externo natural com céu e mar, e adornos de design ancestral	Espaço externo natural com montanhas ao fundo
Atributo das pessoas	Presença proeminente da estética afro-latina, caracterizada por tons de pele negras, traços negróides e cabelos texturizados. Postura que transmite irmandade e proteção; olhares serenos que evocam seriedade	Pele clara, cabelos e olhos escuros; traços que evidenciam a herança de povos originários, incluindo tatuagens faciais tradicionais. Postura que sugere exposição ao vento; expressão séria e determinada	Pele clara, cabelos e olhos escuros; traços que remetem à miscigenação característica da região andina e caribenha. Atitude que sugere confiança e domínio do espaço; olhar direto e contido, transmitindo sobriedade intelectualizada
Atributo da paisagem	Intimismo e acolhimento	Fluidez, frescor e atmosfera espiritualizada	Imensidão, neutralidade e paisagem serena
Tempo retratado	Dia	Dia	Dia

Edição	novembro 2023	agosto 2025	março 2026
Local retratado	Paisagem urbana	Ambiente interno	Ambiente interno
Tema retratado	Manifesto de valorização das raízes e da força do território latino-americano	O corpo como uma escultura viva ornamentada	Hibridização entre a estética street e a dramaticidade clássica
Pessoas retratadas	Figuras femininas que personificam a modernidade em diálogo com a tradição, posicionadas como guardiãs de um legado cultural	Figura feminina que mescla o romantismo dos babados com a rigidez do couro e do calçado masculino, projetando uma imagem de poder híbrido e contemporâneo	Figura feminina audaciosa que subverte os códigos de gala, projetando uma imagem de controle e protagonismo
Objetos retratados	Espaço externo público com gradis de ferro, estrutura de pedra vulcânica e arquitetura religiosa	Fundo infinito	Espaço interno privado com molduras de madeira ao fundo
Atributo das pessoas	Peles claras, cabelos e olhos escuros; traços que refletem a diversidade étnica da região. Postura ereta e solene; expressões faciais neutras e olhares diretos, transmitindo uma autoridade silenciosa	Pele negra de tom médio e cabelos mantidos em sua textura natural e volumosa; Traços que evidenciam a diversidade da beleza brasileira. Atitude que surgere dinamismo; olhar direto e seguro, comunicando uma liderança consciente	Pele clara, cabelos castanhos, olhos escuros e traços finos. Postura em movimento, sugerindo dinamismo; olhar focado e levemente provocativo
Atributo da paisagem	Monumentalidade e tradicionalidade	Neutralidade e solenidade	Sofisticação e profundidade
Tempo retratado	Dia	Atemporal	Noite

Tabela 3 – Ficha de elementos da forma do conteúdo (amostra recente)
Fonte: Elaborada pela autora, 2026.

Quanto à técnica fotográfica, observa-se uma maior complexidade na profundidade de campo, com o uso de quatro planos e o equilíbrio entre arranjos estáticos e dinâmicos, bem como entre composições centralizadas e descentralizadas. Essa configuração, unida à presença de paisagens latino-americanas, propõe uma representação feminina que vai além do corpo-objeto, atuando como um signo de representação simbólica. Assim, a publicação transcende o ideário aspiracional para comunicar, sobretudo, culturas e modos de vida. Tal argumento é ratificado pela aparição de um objeto central dividindo o protagonismo com a modelo — fato inédito no comparativo entre os dois grupos de amostragem —, como pode ser observado na capa de novembro de 2023.

Ademais, os dados da Tabela 4 traduzem a hibridização que delineia o território em questão. Atributos como o contraste entre tons claros e escuros, o uso pontual da saturação e a busca pela simetria nas composições fotográficas indicam as derivas entre as múltiplas possibilidades do discurso visual. Outra ruptura notória entre as amostras é a utilização de mais de uma modelo nas edições de 2020 e 2023 — enquanto nas produções históricas o protagonismo se manteve estritamente individual —, além da adoção unânime de efeitos de sombra que, segundo Marra (2008), conferem uma plasticidade que afasta a imagem do realismo puramente material e a aproxima de uma narrativa visual mais complexa e emocional.

Edição	setembro 2020	maio 2021	novembro 2022
Modelos	Ambar Cristal Zarzuela e Hiandra Martinez	Quannah ChasingHorse	América González
Naturalidade das modelos	República Dominicana	Estados Unidos	Venezuela
Fotógrafos	Renell Medrano	Inez e Vinoodh	Emmanuel Monsalve
Naturalidade dos fotógrafos	Estados Unidos	Países Baixos	Estados Unidos
Enquadramento II: direção da foto	Direção central	Direção central	Direção central
Enquadramento III: distribuição de planos	4 planos	3 planos	3 planos
Enquadramento IV: objetos central, arranjo e equilíbrio	Objeto central: modelos Arranjo: Centralizado e dinâmico	Objeto central: modelo Arranjo: Centralizado e dinâmico	Objeto central: modelo Arranjo: Centralizado e estático
Nitidez I: foco	Objeto central no foco	Objeto central no foco	Objeto central no foco
Nitidez II: impressão visual	Linhas bem definidas	Linhas definidas	Linhas definidas
Nitidez III: iluminação	Clara com sombras	Clara com sombras	Clara com sombras

Edição	novembro 2023	agosto 2025	março 2026
Modelos	Aneken Zaldivar e Celeste Romero	Luz Pavon	Danna Paola
Naturalidade das modelos	México	México	México
Fotógrafos	Emmanuel Lubezki	Ward Ivan Rafik	Dan Martensen
Naturalidade dos fotógrafos	México	Rússia	Estados Unidos
Enquadramento II: direção da foto	Direção central	Direção central	Direção central
Enquadramento III: distribuição de planos	4 planos	2 planos	3 planos
Enquadramento IV: objetos central, arranjo e equilíbrio	Objeto central: modelos e cúpula arquitetônica Arranjo: Descentralizado e estático Equilíbrio: Compensação de massas	Objeto central: modelo Arranjo: Centralizado e estático Equilíbrio: Simetria	Objeto central: modelo Arranjo: Descentralizado e dinâmico Equilíbrio: Contraste de tons e massas
Nitidez I: foco	Objeto central no foco	Objeto central no foco	Objeto central no foco
Nitidez II: impressão visual	Linhas definidas	Linhas bem definidas	Linhas bem definidas
Nitidez III: iluminação	Clara com sombras	Clara com sombras	Clara com sombras

Tabela 4 – Ficha de elementos da forma da expressão (amostra recente)
Fonte: Elaborada pela autora, 2026.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O material histórico e iconográfico analisado na presente pesquisa demonstra que a imagem de moda transcende sua função de objeto de consumo para assumir uma indiscutível dimensão simbólica e representativa. Os ensaios realizados permitem, portanto, identificar uma comunicação efetiva das identidades latino-americanas nas capas da publicação, cujas flutuações e rupturas discursivas nos diferentes períodos refletem as tensões da própria construção cultural da região.

Todavia, antes de quaisquer conclusões, é importante pontuar as nuances que fundamentam as discussões aqui propostas. Primeiramente, diante da heterogeneidade da comunidade latina — com suas múltiplas culturas, subculturas e particularidades histórico-territoriais —, reconhece-se a inviabilidade de estabelecer uma linguagem estética única. Assim, para fins deste estudo, adota-se o conceito de hibridização para definir tais produções, pois, partindo desse pressuposto, compreende-se que os debates sobre a latinidade são ainda muito recentes e mostram a construção da identidade latino-americana como um processo que permanece em curso.

Nesse sentido, ao analisar a linha editorial dos anos iniciais, constata-se uma hegemonia explícita e a materialização do *American Dream*,

pautada na representação de uma elite branca que se distanciava da realidade sociocultural local para mimetizar um ideário colonial euro-estadunidense. Embora os anos 2000 na *Vogue* tenham sido marcados pelo fenômeno *Brazilian Bombshell*[23] — o qual promoveu diversas modelos brasileiras em capas externas ao recorte deste estudo —, a manutenção desse ideal no protagonismo de Gisele Bündchen reafirma um padrão fenotípico pré-estabelecido: branco, loiro e de traços caucasianos.

Além disso, a história dos territórios latino-americanos é forjada pelas resistências de povos originários, populações de ascendência africana e identidades mestiças, refletindo em uma produção simbólica marcada pela memória desses povos. Desse modo, compreende-se que a latinidade se alinha intrinsecamente ao pensamento decolonial; logo, a insistência em um discurso que comunica as identidades externas não apenas fomenta um patriotismo alheio à realidade local, como distancia o público de suas próprias raízes ao estabelecer uma hierarquia estética que coloca as culturas latinas em posição de permanente insuficiência.

Nessa perspectiva, a análise evidencia como a construção da ideia do "outro" — quando uma cultura hegemônica projeta sua linguagem visual sobre o território latino-americano — acaba por criar estereótipos que reduzem a complexidade dos modos de vida e dos saberes ancestrais desses povos. Ao atuar como um veículo de autoridade suprema no sistema de moda, a *Vogue* não apenas valida essas representações, como as universaliza; em um cenário globalizado e digital, tais editoriais transbordam fronteiras, difundindo estigmas para além do território local.

O agravante, contudo, reside na retroalimentação desse imaginário dentro da própria América Latina: ao veicular uma visão estrangeira sobre si mesma, a revista fragmenta o senso de comunidade. Assim, os países vizinhos passam a ser vistos também como "o outro", enfraquecendo a totalidade do continente em prol de um nacionalismo isolado e subordinado a estéticas externas, o que inviabiliza, em última instância, a consolidação de uma identidade latino-americana integrada e decolonial.

Outro ponto crucial reside na transição editorial liderada por Eva Hughes. A chegada da editora espanhola foi acompanhada pelo compromisso de conferir maior visibilidade e representatividade

[23] O termo *Brazilian Bombshell* refere-se ao fenômeno midiático e mercadológico iniciado no final dos anos 1990 que projetou modelos brasileiras ao topo da indústria da moda global. O movimento foi pautado por um padrão estético específico, tendo Gisele Bündchen — de ascendência germânica — como sua principal expoente e símbolo da transição da estética *heroin chic* para uma beleza considerada mais "solar" e comercial. Sobre essa representação, Suzana Maia (2012, p. 336) afirma que "as imagens de Gisele [...] promovem um ideal de beleza que favorece um ideal de embranquecimento que ainda persiste largamente na sociedade brasileira".

regional, marco que se materializou no *September Issue* de 2002. Para celebrar esse novo capítulo, a revista veiculou sua primeira capa autêntica e exclusiva, protagonizada pela porto-riquenha Joanne Montanez. Contudo, o levantamento iconográfico revela que esse movimento foi eventual; em 2003 e nos anos subsequentes, a edição mais importante do calendário da moda voltou a privilegiar personalidades estrangeiras, mantendo a preferência ao "externo".

No que concerne às edições recentes, nota-se uma diversificação na nacionalidade de modelos e fotógrafos, o que resulta em um olhar mais apurado e sensível às identidades latino-americanas. O *casting* atual aproxima o público de um ideário aspiracional por meio de uma representatividade mais palpável. Além disso, a prevalência de paisagens regionais na cenografia e o uso de indumentárias de desenho ou estampas tradicionais indicam um amadurecimento significativo da publicação em comparação aos seus anos inaugurais, consolidando um projeto editorial mais autêntico e territorializado.

Como discutido ao longo deste estudo, a imagem detém a prerrogativa de pautar comportamentos e sensibilidades em escala global. Assim, é possível concluir que as produções da *Vogue Latinoamérica* exercem um papel pedagógico e político. Se, por um lado, as tendências globais de valorização dos saberes regionais influenciaram o discurso da revista, por outro, as imagens por ela veiculadas foram fundamentais para disseminar um novo olhar para o continente. Essa comunicação não apenas ressignifica o imaginário coletivo, mas também legitima o evento sociocultural em questão, no qual o público passa a se reconhecer nas páginas de luxo. Portanto, as capas da publicação funcionam como um catalisador que transforma a herança cultural em capital simbólico e prestígio estético.

Entretanto, observa-se que ainda há um longo percurso a ser trilhado. Apesar das iniciativas mencionadas, a seleção de *casting* permanece predominantemente branca, com escassa representatividade de peles retintas, texturas de cabelos crespos ou fenótipos de povos originários. O corpo técnico de fotógrafos também se mantém restrito, integrando profissionais latino-americanos apenas em circunstâncias pontuais. Soma-se a esse cenário o fato de que a percepção de pertencimento a uma "América Latina" unitária é uma construção recente para o próprio povo da região. Esse processo de autodeclaração e reconhecimento mútuo entre as nações ainda é incipiente, o que justifica a prevalência de uma cultura específica — como a mexicana — em detrimento da pluralidade regional.

Em síntese, os resultados desta pesquisa demonstram que o projeto de representatividade da *Vogue Latinoamérica* enfrenta o persistente desafio de sua natureza institucional como extensão de uma matriz. Essa vinculação às diretrizes do Norte Global reafirma a histórica influência dos Estados Unidos sobre o imaginário latino-americano, cuja interferência epistemológica ajudou a moldar a própria noção de unidade regional a partir de um olhar imperialista. Na contemporaneidade, esse dispositivo de poder se sofistica: ao situar a revista no interior de um conglomerado internacional, cabe questionar os limites dessa engrenagem corporativa, avaliando se a recente abertura à pluralidade cultural traduz uma real decolonização ou reflete apenas uma gestão estratégica e mercadológica. Conclui-se, portanto, que o caminho para uma linguagem visual autêntica exige o constante tensionamento dessas estruturas que continuam a ditar, de fora e sob a lógica do consumo, os sentidos e os limites das identidades latinas.

REFERÊNCIAS

BETHELL, Leslie. Brasil e a ideia de "América Latina" em perspectiva histórica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 289-321, dez. 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/j/eh/a/wDjSryQpkTFYcKBMHqwfNKD/?format=html&lang=pt. Acesso em: 08 abr. 2026.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004. 250 p. (Coleção Imagem e História).

CARRASCO, Adenauer David Chan. **Análisis semiótico-discursivo de la revista Vogue México**: construcciones visuales de la modernidad/colonialid. 2015. 160 f. TCC (Graduação em Comunicación y Cultura) – Universidad Autónoma de La Ciudad de México, Ciudad de México, 2015. Disponível em: https://www.repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/bitstream/123456789/565/3/David%20Chan%20Carrasco%20C%20y%20C_unlocked.pdf. Acesso em: 24 mar. 2026.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: Dp&A, 2006. 104 p.

INVOGUE: The 90's. Direção de Jane Preston. Estados Unidos: Raw Entertainment, 2024. 6 episódios (287 min), son., color.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 472 p.

LIST of Vogue México cover models. **Wikipedia**: the free encyclopedia, *[S. l.]*, 2026. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Vogue_M%C3%A9xico_cover_models. Acesso em: 22 fev. 2026.

LUNAGÓMEZ, Alejandra Sibel Sánchez. **La Influencia de las imágenes de moda en la construcción de la identidad aspiracional**: caso de estudio revista vogue méxico portadas septiembre (2016-2019). 2020. 142 f. Dissertação (Mestrado em Imagen, Arte, Cultura y Sociedad) – Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Morelos, 2020. Disponível em: https://riaa.uaem.mx/xmlui/bitstream/handle/20.500.12055/1550/SALANL09T.pdf?sequence=1. Acesso em: 31 mar. 2026.

MAIA, Suzana. Identificando a branquidade inominada: corpo, raça e nação nas representações sobre Gisele Bündchen na mídia transnacional. **Cadernos Pagu**, [*S. l.*], n. 38, p. 309-341, jun. 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/DkHpDvCymFxv3BNcVmf7m9K/?lang=pt#. Acesso em: 01 maio 2026.

MARRA, Claudio. **Nas sombras de um sonho**: história e linguagens da fotografia de moda. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Senac São Paulo, 2008. 224 p.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005. DOI: 10.1590/S0101-47142005000100005. Disponível em: https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/5417. Acesso em: 15 mar. 2026.

PARRA, Laura Sofia Rodriguez. **Carta de Vogue a los latinoamericanos**. 2020. 176 f. TCC (Graduação em Comunicación Social) – Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2020. Disponível em: https://repository.javeriana.edu.co/items/3fc4a158-028d-4ee7-908f-883426bff6a1. Acesso em: 08 abr. 2026.

PIZZONI, Luiza Zanette. Estampas que celebram o carnaval de Pernambuco: um diálogo entre a cultura e o design de superfície. **Revista Vincci** – Periódico Científico da UniSATC, [*S. l.*], p. 148-179, 19 ago. 2025. Dossiê Temático: Design. Disponível em: https://revistavincci.satc.edu.br/index.php/Revista-Vincci/article/view/379. Acesso em: 01 abr. 2026.

QUIJADA, Mónica. Sobre el origen y difusión del nombre "América Latina" (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad). **Revista de Indias**, [*S. l.*], v. 58, n. 214, p. 595-616, 30 dez. 1998. Disponível em: https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/749. Acesso em: 08 abr. 2026.

THE SEPTEMBER issue. Direção: R. J. Cutler. Produção: Eliza Hindmarch e Sadia Shepard. Estados Unidos: A&E IndieFilms, 2009. 1 videodisco (90 min).

UNITED Nations. **Regional groups of Member States**. Disponível em: https://www.un.org/dgacm/en/content/regional-groups. Acesso em: 08 abr. 2026.

VICTORIO, Beatriz Soares. **Previsão de Futuros**: influências da pesquisa de tendências nos direcionamentos da indústria da moda. 2024. 133 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciência e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-21052024-165714/publico/Dissertacao_Beatriz_Victorio_.pdf. Acesso em: 01 abr. 2026.

AGRADECIMENTOS

Manifesto profundo agradecimento à orientadora pelo acolhimento e pelas contribuições ao longo da pesquisa. Agradeço igualmente às professoras Gabriela Soares Cabral e Valéria Tessari pelas avaliações e sugestões que enriqueceram as discussões aqui apresentadas, ao corpo docente da Especialização em Moda, Arte e Cultura da UFJF, bem como ao Prof. Javer Volpini pelo compromisso científico e rigor acadêmico que marcaram essa trajetória.

NO OLIMPO DA MODA:
A INVOCAÇÃO DAS MUSAS

MARCELINO GOMES DOS SANTOS

Sob a orientação da **Prof.ª Dr.ª Maria Claudia Bonadio,**
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Dizei-me agora, Musas que habitais as mansões do Olimpo...
Vós sois deusas, estais presentes e sabeis tudo;
Nós ouvimos apenas a fama e nada sabemos.
Homero[1]

No alto de uma geografia imaginária que não se inscreve em mapas, mas nas superfícies das revistas, nas passarelas iluminadas e nas vitrines globais da cultura midiática, ergue-se um monte particular: o Olimpo da moda. Nele habitam figuras investidas de uma aura que oscila entre o humano e o mítico. Entre elas, mulheres cujos nomes, corpos e gestos são incessantemente narrados, fotografados e ressignificados em escala global: as supermodelos.

Como divindades contemporâneas, celebradas e reverenciadas como se fossem deusas olimpianas, essas mulheres ocupam um lugar singular na cultura da moda. Suas atuações nas passarelas das grandes marcas e ao lado de renomados estilistas projetaram suas imagens para além dos desfiles, convertendo-as em referências de beleza, elegância, sucesso e prestígio internacional.

A partir das últimas décadas do século XX, seus nomes passaram a constituir parte do imaginário da moda e da cultura midiática, sendo continuamente (re)inscritos pelos discursos da imprensa especializada, que contribuiu para a consolidação de suas imagens como símbolos de uma determinada concepção de feminilidade, glamour e poder.

Esse Olimpo do qual falamos, entretanto, não existe à margem da história. Sua permanência na memória coletiva depende de uma trama de discursos, instituições, práticas e interesses que transformou sujeitos empíricos em figuras quase mitológicas. É nesse contexto que a moda se insere, organizando sistemas de reconhecimento por meio de seus discursos, práticas e instâncias de consagração, distribuindo posições de prestígio, estabelecendo critérios de legitimidade e produzindo imagens públicas que se inscrevem na memória cultural.

Se, na mitologia grega, deuses, musas, ninfas e outras figuras compõem uma complexa ordem divina, o Olimpo da moda também abriga uma constelação de sujeitos — humanos, carnais e simbólicos — cujas práticas tornam possível sua constituição e permanência. Estilistas, fotógrafos, jornalistas, editores, diretores de arte, empresários, marcas e modelos integram uma complexa rede de agentes que participa da produção, circulação e legitimação dos sentidos que estruturam esse universo.

[1] *Ilíada*: Canto II, Catálogo das Naus, v. 484-486. Ver: Homero (2013).

Os sujeitos deixam, então, de aparecer como individualidades plenamente constituídas para serem compreendidos como efeitos de práticas discursivas que lhes atribuem inteligibilidade, legitimidade e reconhecimento. O que se torna visível na cultura da moda não decorre de um atributo natural, de uma essência prévia, mas do funcionamento de discursos que selecionam, organizam e estabilizam determinadas formas de ver e dizer os sujeitos e os objetos que integram esse campo.

No que diz respeito às supermodelos, poucas alcançaram permanência histórica tão expressiva quanto Naomi Campbell, Linda Evangelista e Christy Turlington. Nomeadas pelo jornalismo de moda sob a designação *The Trinity*[2], elas continuam sendo convocadas sempre que a imprensa especializada revisita os anos 1990. Suas trajetórias retornam às páginas das revistas como narrativas continuamente atualizadas, capazes de reafirmar sua relevância para novas gerações de leitores e consumidores de moda[3].

Diante desse cenário, este capítulo tem por objetivo analisar e discutir os processos discursivos por meio dos quais o jornalismo de moda produz, atualiza e legitima as imagens públicas de Campbell, Evangelista e Turlington. Para tanto, toma como objeto de análise publicações veiculadas por revistas de moda, considerando-as como espaços discursivos nos quais se constroem, circulam e são legitimados sentidos acerca dessas figuras da moda.

Nessas publicações, o passado não aparece como uma lembrança encerrada. As narrativas reconstroem acontecimentos, reorganizam memórias e reinscrevem essas mulheres no presente, mantendo em circulação enunciados e imagens que continuam produzindo sentidos, reconhecimento, autoridade simbólica e permanência no imaginário da moda.

É nessa permanência discursiva que a análise se concentra. O interesse não recai sobre as biografias das supermodelos, tampouco sobre a reconstrução cronológica de suas carreiras profissionais. Busca-se compreender os mecanismos discursivos que produzem e renovam suas imagens públicas, fazendo com que determinados sentidos permaneçam em circulação no presente.

---

[2] A nomenclatura atribuída às três supermodelos faz referência direta à Santíssima Trindade da Igreja Católica, reafirmando um caráter divinizador na forma como essas figuras são discursivamente construídas na esfera da moda. Tal designação teria sido usada pela primeira vez pelo fotógrafo Steven Meisel, sendo mais tarde reiterada e difundida por veículos midiáticos, como na matéria "We three queens", de Alex Williams (2003), publicada na *New York Magazine*, e em "5 history-making Steven Meisel covers for Edward Enninful's British Vogue", de Hayley Maitland (2024), na *British Vogue*.

[3] No canal oficial da Vogue no YouTube, encontram-se entrevistas recentes acerca da chamada "era das supermodelos", como "Naomi, Cindy, Linda & Christy remember the dawn of the Supermodel Era" e "Naomi, Cindy, Linda & Christy: the return of the Supers – behind the scenes of the September Issue". Ver: Vogue (2026).

Partimos da compreensão de que a imprensa especializada não apenas relata acontecimentos biográficos; ela participa da constituição dessas figuras de sujeito ao selecionar acontecimentos, reiterar memórias, silenciar outras e conferir estabilidade a formas específicas de reconhecimento.

Esse deslocamento redefine a maneira de olhar para as supermodelos. Ao interrogar esses enunciados, interpelamos as "musas dos estilistas" em sua condição histórica e, sobretudo, humana, reconhecendo-as como sujeitos constituídos por relações de saber e poder. Nessa perspectiva, elas deixam de ocupar o lugar de ícones naturalmente consagrados para serem entendidas como construções históricas, produzidas e atualizadas de forma contínua pelos discursos da indústria da moda.

NO PRINCÍPIO, A INSPIRAÇÃO: A ANÁLISE DE DISCURSO FRANCESA E OS ESTUDOS DE MICHEL FOUCAULT

A leitura desenvolvida neste capítulo fundamenta-se nos pressupostos teórico-metodológicos da Análise de Discurso de orientação francesa (ADF)[4], que toma o discurso como objeto privilegiado de investigação e o compreende como uma prática histórica e social. Em oposição às perspectivas que reduzem a linguagem a um sistema autônomo de signos, a ADF parte do princípio de que os sentidos não são evidentes nem naturais. Eles se produzem na articulação entre linguagem, história e condições de produção, razão pela qual todo dizer se inscreve em uma rede de relações sociais, históricas e ideológicas.

Os textos publicados pelas revistas de moda que constituem as materialidades analisadas neste capítulo são compreendidos como documentos históricos atravessados por signos, valores, relações de poder e disputas de sentido. Não interessam como registros neutros de uma realidade previamente dada, nem como relatos transparentes sobre as supermodelos. Seu interesse analítico reside na capacidade de produzir saberes, instituir regimes de visibilidade e participar da construção das imagens públicas constituídas em torno dessas mulheres.

Essa compreensão encontra ressonância na concepção de história formulada por Michel Foucault na obra *A arqueologia do saber*, publicada originalmente em 1969. Em oposição às narrativas lineares e teleológicas,

[4] A Análise de Discurso Francesa (ADF) constitui uma corrente teórico-metodológica desenvolvida na França, na década de 1960, sobretudo a partir dos trabalhos de Michel Pêcheux. Em diálogo com o marxismo, a linguística saussuriana e a psicanálise, a ADF compreende o discurso como efeito de sentido produzido historicamente, considerando que a linguagem é atravessada pela ideologia e pelas condições sociais de produção, de modo que os sentidos não são fixos nem transparentes, mas construídos nas relações entre linguagem, história e sujeito.

o filósofo propõe uma história atenta às descontinuidades, às condições de emergência dos discursos e às regras que organizam sua existência. Nessa perspectiva, os enunciados deixam de ser compreendidos como meros reflexos da realidade para serem analisados como práticas discursivas que produzem objetos, constituem sujeitos e estabelecem regimes de verdade (Foucault, 2009 [1969]).

É sob essa perspectiva que as revistas de moda são mobilizadas ao longo da análise. A questão não consiste em verificar se aquilo que dizem corresponde a uma realidade exterior, mas em compreender os modos pelos quais determinados discursos tornam possível dizer, significar e legitimar Naomi Campbell, Linda Evangelista e Christy Turlington. As supermodelos não são concebidas como identidades estáveis ou como sujeitos dotados de uma essência anterior aos discursos. Suas imagens públicas emergem como efeitos de sentidos produzidos nas e pelas materialidades que as colocam em circulação. Como afirma Fernandes (2012, p. 16):

> A Análise do Discurso, tendo o discurso como objeto de investigação, trabalha com a linguagem sob suas diferentes possibilidades de existência, e a considera em uma relação direta com a história — esta como o que determina as possibilidades de realização daquela — e com os sujeitos. O discurso é exterior à língua, mas depende dela para a sua possibilidade de existência material, ou seja, o discurso materializa-se em forma de texto, de imagens, sob determinações históricas.

Ao situar o discurso nessa articulação indissociável entre linguagem e história, Fernandes (2012) oferece elementos para compreender que as supermodelos não preexistem aos dizeres que as significam. Elas se tornam inteligíveis nas materialidades discursivas que as inscrevem no campo da moda. É nesse ponto que a Análise de Discurso se distancia das abordagens estritamente linguísticas, conforme explicita Orlandi (2007, p. 15):

> A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim a palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando.

Ao definir o discurso como "palavra em movimento", Orlandi (2007) evidencia seu caráter histórico e processual. A análise desloca-se da

materialidade linguística isolada para as condições de produção que atravessam os enunciados, uma vez que "para encontrar as regularidades da linguagem em sua produção, o analista de discurso relaciona a linguagem à exterioridade" (2007, p. 16).

Essa perspectiva também rompe com a ideia de que os textos guardariam um sentido oculto à espera de ser revelado. Como observa Orlandi (2007, p. 19), "diferentemente da análise de conteúdo, a Análise de Discurso considera que a linguagem não é transparente". Da mesma forma, a autora afirma (2007, p. 26) que "não há uma verdade oculta atrás do texto". As reportagens analisadas, portanto, não são interrogadas em busca da "verdade" sobre as supermodelos. O interesse concentra-se nos processos pelos quais determinadas verdades são discursivamente produzidas, legitimadas e postas em circulação.

As reflexões de Michel Foucault ampliam essa discussão ao compreender o discurso não como uma instância neutra de representação do real, mas como uma prática que intervém sobre o mundo e produz aquilo de que fala. Como adverte o autor (1999, p. 53):

> Transformar o discurso em um jogo de significações prévias; não imaginar que o mundo nos apresenta uma face legível que teríamos de decifrar apenas; ele não é cúmplice de nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor. Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso.

Ao conceber o discurso como prática, Foucault evidencia seu caráter produtivo. Os discursos fabricam objetos e sujeitos, organizam campos de saber e instituem regimes de verdade que tornam determinadas existências possíveis e inteligíveis. Os sujeitos, nessa perspectiva, não preexistem aos discursos; constituem-se nas relações históricas e discursivas que lhes atribuem inteligibilidade.

Essa discussão encontra ressonância nas reflexões de Giorgio Agamben (2009, p. 38), para quem "os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir seu sujeito". No âmbito deste capítulo, essa formulação permite compreender a moda como um dispositivo que organiza discursos, práticas e formas de reconhecimento. As reportagens produzidas pela imprensa especializada participam desse processo ao construir, legitimar e atualizar as imagens públicas de Naomi Campbell, Linda Evangelista e Christy Turlington, produzindo figuras de sujeito que permanecem em circulação no imaginário da moda.

NO LABIRINTO METODOLÓGICO: O FIO DE ARIADNE

Na mitologia grega, Ariadne, filha do rei Minos e princesa de Creta, tornou-se conhecida por auxiliar Teseu em sua jornada pelo labirinto construído para abrigar o Minotauro. Ao entregar-lhe um novelo, permitiu com o fio que o herói encontrasse o caminho de retorno após enfrentar a criatura. Esse gesto simbólico deu origem à expressão "fio de Ariadne", associada à ideia de orientação em meio à complexidade e à busca por um percurso possível diante de um cenário desafiador.

De modo análogo, neste capítulo, a metodologia atua como fio condutor que orienta a investigação pelos diferentes caminhos da pesquisa, possibilitando percorrer as complexidades das matérias analisadas, organizar os procedimentos de análise e construir sentidos a partir dos discursos presentes nos documentos.

A pesquisa insere-se no campo qualitativo e organiza sua abordagem por meio de uma referência simbólica à mitologia grega, mais especificamente à narrativa das nove[5] Musas, filhas de Mnemósine, deusa da memória, e de Zeus, deus dos céus. Essa aproximação não pretende conferir à mitologia o estatuto de matriz explicativa da análise, nem atribuir às supermodelos qualquer dimensão mítica ou transcendental. Sua função é estritamente analítica: oferecer um princípio de organização para a leitura das materialidades e favorecer o diálogo comparativo entre elas.

O corpus foi constituído por meio de uma busca sistemática realizada na internet, concentrada em revistas de moda de ampla circulação e reconhecida autoridade no campo, como *Vogue*, *Marie Claire*, *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair* etc. A seleção contemplou publicações de diferentes países e idiomas, ampliando o horizonte de produção e circulação dos discursos e evitando a restrição da análise ao contexto brasileiro.

O levantamento das reportagens foi realizado com o auxílio do Google e dos mecanismos de busca disponíveis nos próprios sites das revistas. Os nomes de Naomi Campbell, Linda Evangelista e Christy Turlington foram utilizados como palavras-chave, sempre associados aos títulos dos periódicos, de modo a localizar textos diretamente relacionados às trajetórias profissionais e às imagens públicas construídas em torno dessas mulheres.

[5] O número de Musas varia conforme a tradição mitológica. Nas versões mais antigas da mitologia grega, sobretudo de origem beócia, eram mencionadas apenas três Musas: Aoide (Canto), Melete (Prática ou Meditação) e Mneme (Memória). Posteriormente, a tradição clássica, consolidada por Hesíodo na *Teogonia*, estabeleceu a existência de nove Musas, filhas de Zeus e Mnemósine, cada uma responsável por um domínio específico das artes, das ciências ou da poesia. Foi essa última tradição que se tornou a mais difundida na cultura ocidental.

O levantamento inicial revelou um conjunto significativamente amplo de reportagens dedicadas a cada uma das supermodelos, evidenciando a permanência e a centralidade dessas figuras no discurso contemporâneo da moda. Os limites analíticos da pesquisa, entretanto, exigiram um recorte mais delimitado, composto por três reportagens para cada modelo.

A definição desse corpus não ocorreu de forma aleatória. Foram privilegiadas materialidades que apresentassem regularidades discursivas relevantes para a investigação, especialmente enunciados, formulações e modos de dizer capazes de evidenciar como essas mulheres são produzidas, significadas e posicionadas pela imprensa especializada. A seleção buscou contemplar textos que permitissem observar a constituição e a atualização de suas imagens públicas.

Foram excluídas publicações provenientes de blogs pessoais, plataformas sem autoria identificada, conteúdos opinativos e materiais desvinculados da atividade jornalística. Essa delimitação decorre da compreensão de que revistas internacionalmente consolidadas ocupam uma posição de autoridade no campo da moda, produzindo, legitimando e difundindo discursos que alcançam ampla circulação e participam da consolidação de determinadas imagens públicas.

As reportagens selecionadas foram publicadas ao longo da última década (entre os anos de 2017 e 2025) e são apresentadas, em cada seção analítica, acompanhadas de seus respectivos títulos, datas e referências bibliográficas, permitindo a consulta às versões integrais. O interesse concentra-se nos discursos que continuam circulando no presente, e não naqueles que acompanharam imediatamente a ascensão das supermodelos durante os anos 1990. O intervalo temporal adotado permite observar como essas figuras permanecem sendo narradas, relembradas e ressignificadas pelas revistas após sua consagração.

A análise voltou-se para as significações em circulação, as regularidades discursivas, as recorrências temáticas, os modos de nomeação, as escolhas lexicais, as estratégias de adjetivação e os enquadramentos narrativos presentes em cada reportagem. Esses elementos permitem compreender como a imprensa especializada produz e diferencia as imagens públicas de Naomi Campbell, Linda Evangelista e Christy Turlington, atribuindo-lhes lugares específicos no imaginário da moda e atualizando continuamente as figuras de sujeito construídas em torno de cada uma delas.

NO *MOUSEÎON*[6] DA MODA, AS MUSAS INSPIRADORAS DOS (DEUSES) ESTILISTAS

As nove Musas habitavam o Monte Hélicon e o Parnaso, espaços simbólicos associados à inspiração artística e à permanência das artes. Filhas de Mnemósine e de Zeus, eram responsáveis por conduzir a criatividade humana e conferir legitimidade às diferentes formas de expressão. Cada uma possuía um nome e uma atribuição específica: Calíope (poesia épica), Clio (história), Érato (poesia amorosa), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Polímnia (hinos e retórica), Terpsícore (dança), Tália (comédia) e Urânia (astronomia). Embora integrassem um mesmo conjunto, distinguiam-se pelas funções que desempenhavam, revelando que a própria ideia de inspiração estava associada à singularidade de cada figura.

A escolha de três supermodelos como objeto desta investigação, em meio a um universo amplo e heterogêneo de personalidades que marcaram a história da moda, não pretende estabelecer uma correspondência direta entre essas mulheres e as divindades gregas. A aproximação ocorre em outro nível: interessa observar como o próprio campo da moda mobilizou historicamente a figura da Musa como um operador discursivo, atribuindo esse lugar simbólico àquelas que, durante a década de 1990, foram associadas à inspiração e à consagração dos criadores Gianni Versace[7], Azzedine Alaïa, Karl Lagerfeld, Valentino Garavani, entre outros **célebres estilistas**[8].

Para compreender a força simbólica adquirida por essas figuras, é necessário situar historicamente a emergência da supermodelo como acontecimento discursivo no interior da indústria da moda. O conceito consolidou-se entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990, em um contexto marcado pela expansão global da cultura visual, pela crescente espetacularização da moda e pela aproximação cada vez mais intensa entre passarelas, publicidade, entretenimento e meios de comunicação.

Nesse período, a palavra supermodelo passou a designar mulheres cuja circulação ultrapassava o universo tradicional dos desfiles e editoriais. Elas passaram a ocupar campanhas publicitárias, capas de

[6] O termo grego *mouseîon* — *μουσεῖ ον* — designava, na Grécia Antiga, o "Templo das Musas", espaço consagrado às divindades inspiradoras das artes, das ciências e do conhecimento. É desse vocábulo que deriva a palavra "museu", preservando a ideia de um lugar dedicado à memória, à criação e ao cultivo do saber.

[7] A marca italiana Versace, fundada por Gianni Versace, incorporou amplamente referências à mitologia grega em sua identidade visual e estética — tendo a Medusa como emblema — e desempenhou papel decisivo na consolidação do fenômeno das supermodelos.

[8] Nesse gesto, caberia indagar: ao serem posicionados como aqueles que elegem, consagram e legitimam as "musas das passarelas", não estariam esses estilistas sendo simbolicamente alçados à condição de deuses contemporâneos no interior desse regime discursivo?

revistas, programas televisivos, videoclipes, produções cinematográficas e outros espaços de visibilidade próprios da cultura midiática global. Sua relevância não estava restrita ao êxito profissional, mas à capacidade de condensar valores, narrativas e imagens associadas à beleza, ao prestígio e ao sucesso. Essa conjuntura contribuiu para inscrevê-las como figuras centrais do imaginário cultural de sua época (Santos, 2022).

Entre os acontecimentos que marcaram esse processo, destacam-se as capas de revistas de moda[9], como a célebre edição de janeiro de 1990 da *British Vogue*[10], fotografada por Peter Lindbergh, frequentemente reconhecida como um dos marcos visuais da consolidação das supermodelos como fenômeno cultural. A participação de Naomi Campbell, Linda Evangelista, Christy Turlington, Cindy Crawford e Tatjana Patitz no videoclipe[11] da música *Freedom! '90*, de George Michael, também contribuiu para deslocar essas mulheres do espaço restrito da moda para o centro da cultura pop internacional. Da mesma forma, os desfiles da Versace[12], que participaram ativamente do processo de mitologização de suas imagens.

A presença das supermodelos no imaginário contemporâneo demonstra que sua importância não permaneceu limitada ao contexto histórico dos anos 1990. Décadas depois, seus nomes continuam sendo mobilizados pela imprensa especializada, pela publicidade e pelos grandes eventos da moda, evidenciando a permanência de seu capital simbólico e de sua capacidade de produzir sentidos no presente.

[9] Em respeito aos direitos autorais e às normas de uso de imagens, as capas da *British Vogue* mencionadas ao longo deste capítulo — consideradas marcos na consolidação e na projeção internacional das supermodelos — são apresentadas exclusivamente por meio de referências textuais. As versões originais encontram-se disponíveis na internet para consulta pública, podendo ser acessadas a partir dos links indicados nas referências.

[10] Ver: Crawford (2016). A capa da edição de janeiro de 1990 da *British Vogue* apresenta cinco supermodelos — Naomi Campbell, Linda Evangelista, Christy Turlington, Cindy Crawford e Tatjana Patitz — posicionadas lado a lado, em enquadramento aproximado, olhando diretamente para a câmera. A fotografia, realizada por Peter Lindbergh nas ruas do Meatpacking District, em New York, retrata as modelos com roupas em tons neutros e maquiagem discreta, privilegiando suas expressões e a proximidade entre elas. A composição enfatiza a força coletiva do grupo e se consolidou como uma das imagens mais emblemáticas da história da moda contemporânea.

[11] Ver: Michael (2009). O videoclipe apresenta um cenário predominantemente urbano e industrial. Foi gravado no interior de um vasto edifício no distrito de Merton — em Londres, na Inglaterra. O vídeo alterna cenas nos amplos espaços internos do edifício industrial com tomadas externas, reunindo o cantor e as supermodelos Naomi Campbell, Linda Evangelista, Christy Turlington, Cindy Crawford e Tatjana Patitz. Ao longo da narrativa, as modelos interpretam a canção por meio de expressões, gestos e deslocamentos diante da câmera, enquanto objetos associados à imagem pública do artista são destruídos simbolicamente, reforçando a narrativa de ruptura com sua antiga identidade midiática. O videoclipe foi lançado em novembro de 1990 e encontra-se disponível no YouTube.

[12] Entre os desfiles mais icônicos da marca italiana, destacam-se o Versace Fall 1991, marcado pela consagração das supermodelos na passarela, e o Versace Women's Spring-Summer 2018, concebido por Donatella Versace como uma homenagem a seu irmão, Gianni, reunindo algumas das supermodelos que ele mais admirava.

Um exemplo significativo desse movimento é a série documental *The Super Models*[13], lançada pela Apple TV+ em 20 de setembro de 2023, dirigida por Roger Ross Williams e Larissa Bills. A produção acompanha as trajetórias de Naomi Campbell, Cindy Crawford, Linda Evangelista e Christy Turlington, reinscrevendo essas figuras no centro da atenção pública e atualizando suas narrativas no interior da cultura midiática contemporânea. No mesmo ano, as quatro protagonizaram a edição de setembro[14] da *British Vogue*, em ensaio fotográfico realizado por Rafael Pavarotti, retomando de modo simbólico um espaço editorial historicamente associado à consagração da moda.

Esse movimento também pode ser observado em aparições conjuntas, como o encerramento do Vogue World: London[15], em setembro de 2023, momento em que voltaram a ocupar uma posição de destaque na cena da moda internacional. A presença das três supermodelos no evento é indicativa de como suas trajetórias permanecem associadas a uma ideia de excelência e distinção, reafirmando o lugar que conquistaram na história.

Se, no Olimpo helênico, cada Musa possuía um nome e uma função singular, as supermodelos também foram constituídas a partir de nomes próprios, trajetórias particulares e imagens públicas que, embora compartilhem elementos comuns, apresentam diferenças significativas. Ainda que o trabalho de todas elas seja, em essência, o mesmo — o de desfilar —, os lugares que ocupam no campo da moda e os sentidos atribuídos aos seus corpos não são necessariamente equivalentes.

A indústria da moda e os dispositivos midiáticos participaram da elaboração de narrativas específicas sobre cada uma delas, inscrevendo-as em posições diferenciadas no interior desse universo simbólico. O movimento analítico proposto neste capítulo busca, portanto, deslocar a compreensão dessas mulheres como figuras excepcionais por natureza ou dotadas de uma distinção inata, para examiná-las como sujeitos

[13] Ver: The Super Models (2023).

[14] Ver: Singer (2023); Enninful (2023). A capa da edição de setembro de 2023 da *British Vogue*, intitulada *The Super Fashion Issue*, apresenta Naomi Campbell, Linda Evangelista, Christy Turlington e Cindy Crawford reunidas pela primeira vez em uma capa da revista desde janeiro de 1990. Fotografadas por Rafael Pavarotti, as quatro supermodelos aparecem em uma composição vertical e assimétrica, vestidas predominantemente em preto. Linda Evangelista ocupa a lateral esquerda da imagem, Naomi Campbell posiciona-se ao centro, Christy Turlington permanece em pé à direita e Cindy Crawford surge sentada em primeiro plano. As modelos dirigem o olhar para a câmera, enquanto a predominância de tons escuros contrasta com o fundo claro e com o logotipo da revista. A composição celebra o legado construído por essas mulheres ao longo de décadas de carreira profissional na indústria da moda.

[15] Ver: Vogue (2023). O Vogue World: London foi um evento realizado pela *British Vogue* em setembro de 2023 para celebrar a história da moda britânica. Reunindo moda, artes cênicas e música, o espetáculo contou com a participação de Naomi Campbell, Linda Evangelista e Christy Turlington.

historicamente produzidos por práticas discursivas que envolvem consagração, visibilidade, reconhecimento e atribuição de sentidos.

Analisar esses mecanismos significa interrogar a própria lógica que transformou determinadas modelos em "musas" contemporâneas. Como observa Veyne (2011, p. 179), "sem um discurso, não haveria para nós objeto conhecido, não existiria o sujeito humano sem uma subjetivação". É a partir dessa compreensão — segundo a qual os discursos não apenas nomeiam objetos e sujeitos, mas participam de sua constituição — que se desenvolvem as análises apresentadas a seguir.

A MUSA DO ATIVISMO POLÍTICO, DA PERSONALIDADE TEMPERAMENTAL E DAS POLÊMICAS INTERNACIONAIS: NAOMI CAMPBELL

Entre as figuras mais reconhecidas da história recente da moda, destaca-se a modelo britânica Naomi Campbell. Nascida em Londres, em 1970, iniciou sua carreira ainda na adolescência e tornou-se uma das personalidades mais emblemáticas da indústria da moda contemporânea, mantendo sua atuação e presença pública até o presente.

Na seção "Cultura e Moda", a revista *Marie Claire Brasil* publicou uma notícia intitulada "De modelo ilustre a ícone absoluto: o mundo é de Naomi Campbell e estamos apenas vivendo nele". O texto, cuja autoria é atribuída à Laura Reif, foi publicado em outubro de 2023. O subtítulo destaca: "Em feito inédito, a carreira de Naomi Campbell vira tema de exposição do museu inglês Victoria and Albert — e motivos não faltam; explicamos por que a supermodelo tornou-se um ícone que transcendeu as passarelas". Nela, lemos as seguintes passagens:

> **Naomi Campbell dispensa apresentações — e até o sobrenome, que tornou-se apenas uma mera formalidade.** Aos 53 anos, Naomi foi o ponto central de atenção da última semana de moda de Paris (para a tristeza das nepo babies da indústria) e **um anúncio recente elevou ainda mais a mística por trás de seu nome**: os 40 anos de sua carreira na moda são o novo tema de uma mega exposição do museu Victoria and Albert, na Inglaterra, contemplando, pela primeira vez, uma modelo como foco. [...] **Considerada a "maior supermodelo de todas",** segundo crivo da revista *Interview* em 1990, ela também estrelou clipes de artistas como George Michael, Madonna e Beyoncé. Mais do que compor o grupo das top models mais reverenciadas do mundo, o *Big Six* — ao lado de Linda Evangelista, Claudia Schiffer, Kate Moss, Cindy Crawford e Christy Turlington — **ela é uma mulher combativa, elegante e ativista.** A londrina foi descoberta com 15 anos e rapidamente ganhou destaque na indústria [...]. **A moda não é conhecida por ser o espaço mais diverso do mundo e ela nunca teve medo de pontuar isso** (Reif, 2023, grifos nossos).

A publicação constrói Naomi Campbell como um sujeito que ultrapassaria[16] a condição profissional de modelo para inscrevê-lo no campo do mito e da excepcionalidade histórica. O próprio título — "o mundo é de Naomi Campbell e estamos apenas vivendo nele" — opera como uma hipérbole fundadora, isto é, como um exagero intencional de uma ideia para intensificar a expressão e dar ênfase: não se trataria apenas de uma mulher bem-sucedida, mas de uma figura que reorganizaria simbolicamente o centro do mundo da moda. O enunciado produz um efeito de totalidade e soberania, como se Campbell não apenas participasse do mundo da moda, mas o governasse.

O subtítulo, ao enfatizar que sua carreira se tornou tema de exposição no Victoria and Albert Museum, em Londres, desloca a figura da supermodelo britânica do espaço da efemeridade das passarelas para o território da memória institucionalizada. O museu funciona como instância de consagração e legitimação histórica. Ao afirmar que se trataria de um feito inédito — a primeira vez que uma modelo se torna foco de uma exposição museológica —, o discurso produz um efeito de acontecimento, singularizando a trajetória de Campbell em relação à carreira de outras modelos da indústria.

Cabe observar, ainda, que tal consagração não ocorre em qualquer instituição, mas em um museu britânico que institucionaliza uma supermodelo nascida na Inglaterra. Esse dado importa porque evidencia que os processos de legitimação cultural também se articulam a pertencimentos nacionais e a políticas de memória. Assim, a exposição não apenas reconhece uma trajetória individual, mas também participa da produção de uma narrativa autorizada sobre quem merece ser preservado, celebrado e monumentalizado na história da moda.

Nesse sentido, no nível do discurso, Naomi Campbell não seria apenas uma profissional da moda, mas um patrimônio cultural londrino, monumentalizado pelo aparelho museológico. Nesse gesto, a revista participa da produção dessa monumentalização, reiterando o pretenso estatuto excepcional da supermodelo.

Ao mesmo tempo, essa formulação também reinscreve Londres no mapa simbólico das capitais da moda, aproximando a cidade de um circuito historicamente hierarquizado. Se Paris já se afirmava como

[16] No desenvolvimento das análises, optamos pelo emprego recorrente de construções no tempo futuro do pretérito do indicativo como estratégia discursiva e epistemológica. Essa escolha não se configura como hesitação argumentativa, mas como gesto teórico coerente com os pressupostos da Análise de Discurso de orientação francesa, na medida em que evita a naturalização dos enunciados examinados. Nesse sentido, buscamos marcar que não se trata de tomar os dizeres midiáticos como verdades evidentes ou transparentes, mas de compreendê-los como construções históricas, situadas e atravessadas por relações de poder e saber.

centro de irradiação desde a política cultural de Luís XIV, e Nova Iorque e Milão consolidaram-se ao longo do século XX como polos produtivos e midiáticos, Londres teria se estabilizado de modo mais tardio nesse circuito. Nesse sentido, ao acolher tal exposição, a cidade não apenas legitima a trajetória da supermodelo, mas também atualiza sua própria posição como instância de autoridade e memória no campo da moda.

O enunciado "Naomi dispensa apresentações — e até o sobrenome" é particularmente indicativo do processo de mitificação. O apagamento simbólico do sobrenome sugere que seu nome próprio bastaria, funcionando como marca autossuficiente. "Naomi" torna-se, então, signo absoluto, remetendo à lógica de celebridades cuja identidade se condensa em um único nome. Esse efeito discursivo produz uma figura de sujeito que não necessitaria de complementos ou explicações: ela seria reconhecível por si mesma, como mito estabilizado na memória coletiva da moda contemporânea.

Ao mencionar que, aos 53 anos, Naomi foi o centro das atenções na Semana de Moda de Paris, "para a tristeza das nepo babies da indústria", o texto a posiciona em tensão com uma geração de modelos associada ao privilégio hereditário. Nesse movimento, a revista constrói Naomi como contraponto meritocrático e resistente, uma figura cuja autoridade simbólica não dependeria de linhagens familiares, mas de uma trajetória construída por ela mesma.

O título de "maior supermodelo de todas" reativa a memória discursiva do passado e reinscreve Naomi no panteão das supermodelos. A referência ao chamado "*Big Six*", grupo formado por ela, Linda Evangelista, Christy Turlington, Cindy Crawford, Claudia Schiffer e Kate Moss, funciona como dispositivo de consagração coletiva. No entanto, embora componha o grupo, Naomi é discursivamente destacada como ápice. O coletivo serve como moldura de glória, mas o foco do texto recai sobre sua pretensa singularidade em relação às outras supermodelos.

Quando a reportagem a descreve como "mulher combativa, elegante e ativista", articula duas dimensões, estética e política, deslocando sua imagem para além da beleza e da performance corporal, aspectos pelos quais as modelos são, comumente, reconhecidas. O enunciado de que "ela nunca teve medo de pontuar" a falta de diversidade na moda constrói uma posição-sujeito destemida, capaz de confrontar a própria indústria que a consagrou.

Em maio de 2025, a *L'Officiel Brasil* publicou, na seção "Pop Culture", uma matéria intitulada "Naomi Campbell faz 55 anos: veja 8 curiosidades sobre a modelo", cuja autoria é atribuída à própria revista. O subtítulo

destaca que Naomi Campbell "faz parte do seleto grupo que pode ser chamado de supermodelos", situando-a no interior dessa categoria específica construída pela indústria da moda, em que se lê:

> Nesta quinta-feira, 22 de maio, Naomi Campbell celebra seus 55 anos. Considerada **uma das maiores modelos de todos os tempos, a britânica tem uma carreira marcada por desfiles lendários, campanhas de prestígio e uma personalidade forte que moldou gerações no mundo da moda.** [...] 1. Foi a primeira modelo negra a estampar capas históricas: Naomi **abriu portas em uma indústria dominada por brancas.** [...] **Enfrentou polêmicas e se reergueu**: ao longo dos anos, Naomi teve episódios de **comportamento explosivo amplamente divulgados pela mídia, incluindo agressões a funcionários.** Em 2007, **foi condenada** a realizar serviço comunitário. Hoje, é vista como um **exemplo de superação e foco em causas sociais.** [...] Também **é envolvida em campanhas antirracistas e de inclusão na moda** (L'Officiel Brasil, 2025, grifos nossos).

A notícia constrói a imagem pública de Naomi Campbell a partir de uma dupla operação discursiva: consagração e redenção. Diferentemente do tom mais monumentalizante observado na *Marie Claire Brasil*, aqui a narrativa se organiza pela lógica da enumeração de "curiosidades" sobre a supermodelo; estratégia discursiva que produz um efeito de proximidade biográfica, ao mesmo tempo que reafirma sua pretensa excepcionalidade histórica, já observada em outras publicações.

A ênfase no fato de ter sido, supostamente, a primeira modelo negra a estampar capas históricas[17] inscreve sua trajetória no campo da ruptura racial. O enunciado de que Naomi "abriu portas em uma indústria dominada por brancas" constrói uma posição-sujeito pioneira, que teria tensionado a hegemonia racial do campo da moda. Aqui, essa dimensão aparece de forma mais explícita do que na matéria anterior, inscrevendo Campbell como suposta figura de transformação estrutural.

Contudo, importa destacar que, ao mesmo tempo que projeta a supermodelo britânica como marco racial na história da moda, a matéria também opera um apagamento de outras trajetórias negras que a antecederam[18]. Ao sugerir que a ruptura se iniciaria com sua ascensão, o discurso silencia nomes como Donyale Luna, Naomi Sims, Beverly

[17] Uma dessas "capas históricas" às quais a matéria se refere seria a da *Vogue Paris*, publicada em agosto de 1988, quando Naomi Campbell se tornou a primeira modelo negra a estampar a capa da revista. Fotografada por Patrick Demarchelier, a edição representou um marco na trajetória da modelo e na história da publicação.

[18] Sobre este aspecto, indicamos a leitura do texto "As modelos negras na publicidade de moda no Brasil dos anos 1960", de Bonadio (2012).

Johnson, Pat Cleveland e Iman Abdulmajid, cujas presenças já haviam desestabilizado, em diferentes contextos, a hegemonia branca nesse campo. Desse modo, ao inscrever Campbell como pioneira absoluta, a narrativa midiática tende a condensar em uma única figura um processo histórico mais amplo, atravessado por múltiplas experiências de resistência e contestação racial.

Vale observar, também, que a figura de sujeito produzida pela *L'Officiel* não é exclusivamente heroica; ela incorpora a narrativa da falha e da superação. Ao mencionar a sua pretensa "personalidade forte" e os "episódios de comportamento explosivo", amplamente divulgados pela mídia[19], incluindo agressões e a condenação a serviço comunitário em 2007, o texto reinscreve Naomi, de forma explícita, em um regime moral de vigilância e punição, aspecto que a humaniza.

As matérias que abordam o suposto comportamento temperamental e explosivo de Naomi Campbell também poderiam ser lidas à luz de formações discursivas historicamente atravessadas por estereótipos raciais e de gênero, que com frequência associam mulheres negras à agressividade desmedida e ao descontrole emocional. Assim, em vez de apenas descrever traços de personalidade, tais enunciados participam da atualização de imaginários sociais historicamente constituídos, nos quais determinadas mulheres negras são inscritas como figuras excessivas, ameaçadoras ou difíceis.

Como problematiza bell hooks[20] (2020), os regimes de representação não apenas refletem desigualdades existentes, mas também atuam na produção e na legitimação de sentidos que organizam as formas de perceber determinados sujeitos. Desse modo, a leitura midiática da postura de Naomi Campbell não pode ser dissociada das estruturas simbólicas e discursivas que atravessam a racialização dos comportamentos, influenciando os modos pelos quais suas ações são interpretadas e discursivamente constituídas.

Na publicação, a referência à sanção jurídica introduz a dimensão disciplinar: ao longo do tempo, o corpo glorificado da supermodelo britânica também foi um corpo regulado e responsabilizado, aspecto que complexifica sua imagem pública. Contudo, essa memória negativa

[19] Naomi Campbell envolveu-se, ao longo dos anos 2000, em diferentes controvérsias amplamente divulgadas pela mídia internacional, sobretudo relacionadas a acusações de agressão a funcionários. Em 2007, após admitir ter atirado um telefone celular contra uma assistente, foi condenada por um tribunal de New York a cumprir serviço comunitário e participar de sessões de controle de raiva. Outros episódios semelhantes também resultaram em acordos judiciais e sanções legais.

[20] Opta-se, neste capítulo, por grafar o nome de bell hooks em letras minúsculas, em respeito à própria autora, que adotava essa grafia como um gesto político de deslocamento da centralidade do nome individual em favor das ideias e da escrita.

é rapidamente reorganizada sob o signo da redenção. As formulações "enfrentou polêmicas e se reergueu" e "hoje, é vista como um exemplo de superação" produzem um deslocamento temporal que reconfigura o passado controverso como etapa supostamente superada.

Esse gesto discursivo é interessante, pois permite que a narrativa articule escândalo público e reabilitação sem comprometer o mito. Ao enfatizar seu envolvimento em campanhas antirracistas e de inclusão, o texto reinscreve Naomi no campo do engajamento social. A combatividade, que na *Marie Claire Brasil* aparecia como enfrentamento direto da falta de diversidade na indústria, aqui surge como atuação em causas institucionais. O ativismo funciona como elemento de reequilíbrio simbólico, capaz de reinscrever os episódios polêmicos em uma trajetória de pretenso amadurecimento.

Se colocarmos as duas matérias em relação, percebemos que ambas produzem Naomi Campbell como figura histórica incontornável, mas por caminhos distintos. A *Marie Claire Brasil* privilegia a monumentalização e a mística do nome, sobretudo ao enfatizar sua consagração museológica no Victoria and Albert Museum, construindo uma figura de sujeito quase soberana e patrimonializada. Já a revista *L'Officiel Brasil* aposta na narrativa biográfica que combina pioneirismo racial, conflito público e superação, compondo uma figura que é simultaneamente mítica e humanizada, excepcional e problemática.

Em uma matéria publicada pela *Vanity Fair*, sob o título "*Naomi: In Fashion* narra a ascensão e dominação de Naomi Campbell"[21] —, assinada por Arimeta Diop e publicada em junho de 2024, apresenta-se o lançamento do livro que acompanha a exposição realizada pelo Victoria and Albert Museum, em Londres, dedicada à trajetória da supermodelo. Nela, lemos as seguintes passagens:

> **Ao longo dos últimos 40 anos, a supermodelo Naomi Campbell trilhou um caminho incansável no mundo da moda e além, sem demonstrar qualquer sinal de desaceleração.** [...] Acompanhando a exposição homônima no Victoria and Albert Museum, com inauguração em 22 de junho, o catálogo apresenta seu portfólio selecionado pessoalmente, com reflexões sobre os looks reunidos, e analisa o impacto de sua presença em cinco vertentes: **supermodelo, musa, construtora de marcas, colaboradora criativa e ativista.** [...] A imitação pode ser a maior forma de elogio, mas para **alguém que se mantém firme em sua individualidade**, a inspiração talvez seja uma homenagem mais elogiosa. Aqui, uma seleção de peças imbuídas com um toque da essência da supermodelo (Diop, 2024, tradução nossa, grifos nossos)[22].

[21] Original: "*Naomi: In Fashion* chronicles the rise and domination of Naomi Campbell".
[22] Original: "Over the last 40 years, supermodel Naomi Campbell has blazed a path through the world of fashion and beyond with no signs of slowing down. […] Accompanying the exhibit of the

Como podemos observar, a publicação contribui para a construção da imagem pública de Naomi Campbell a partir de uma lógica de monumentalização histórica, regularidade discursiva já identificada em outras publicações. Ao situá-la "ao longo dos últimos 40 anos" e destacar que sua trajetória segue "sem qualquer sinal de desaceleração", o texto produz um efeito de permanência e continuidade, deslocando-a da imagem da modelo associada à juventude efêmera para a de figura durável, quase institucional.

A temporalidade extensa, articulada à legitimação museológica e editorial, contribui para inscrevê-la em uma memória cultural estabilizada, como se sua presença ultrapassasse as contingências do mercado e se consolidasse como patrimônio simbólico da moda.

A ideia de "ascensão e dominação", já anunciada no título, reforça essa construção de protagonismo e poder. Naomi não teria apenas participado do sistema da moda, mas o teria atravessado de forma ascendente e dominante, ocupando posições estratégicas e ampliando sua influência para além das passarelas. O uso do termo "dominação" sugere não apenas sucesso, mas hegemonia simbólica, indicando que sua atuação teria produzido efeitos (re)estruturantes no próprio campo da moda. Logo, o discurso não a posiciona como figura passiva do espetáculo, mas como sujeito de transformação e comando.

Adicionalmente, o texto organiza sua imagem em cinco vertentes — "supermodelo, musa, construtora de marcas, colaboradora criativa e ativista" —, operando uma ampliação discursiva que multiplica suas posições-sujeito e complexifica sua figura pública. Essa enumeração funciona como dispositivo de totalização identitária, compondo uma subjetividade polivalente, capaz de transitar entre estética, mercado, criatividade e política.

Note-se que, nessa matéria, mais uma vez a imagem mitológica da "Musa" grega é convocada, e não de maneira fortuita, pois, como nos explica Gregolin (2004, p. 29), "todo enunciado liga-se a uma memória e, assim, não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados". Tal referência reativa uma memória cultural que associa as supermodelos à inspiração e à elevação estética, reinscrevendo Naomi em uma tradição simbólica que remonta à Antiguidade clássica.

---

same name at the Victoria & Albert Museum opening June 22, the catalog showcases her personally selected portfolio with meditations on the collected looks and dissects the impact of her presence into five acts: supermodel, muse, brand builder, creative collaborator, and activist. […] Imitation may be the highest form of flattery, but for someone who holds resolute to her individuality, inspiration may be a more appropriate homage. Here, a selection of pieces imbued with a touch of the supermodel's essence".

A analogia com a ideia de musa configura-se, portanto, como uma regularidade discursiva que atravessa diferentes matérias sobre Naomi Campbell e outras supermodelos, reiterando um mesmo repertório simbólico. Isso porque, como nos diz Fernandes (2012, p. 25), "todo discurso resulta de um já-dito". Essa recorrência sugere que o discurso midiático tende a reinscrever essas mulheres em um lugar de inspiração e excepcionalidade quase mítica[23].

Em conclusão, a análise das matérias permite compreender que a figura pública da supermodelo londrina é produzida por um jogo discursivo que articula sentidos de consagração, pretenso pioneirismo e permanência histórica. Ao ser inscrita como patrimônio cultural, como figura de ruptura racial e como uma pessoa de personalidade supostamente "forte" e "temperamental", que teria atravessado escândalos para reinscrever-se como ativista, o discurso midiático constitui Naomi Campbell como uma figura de sujeito complexa no universo da moda.

A MUSA DA BELEZA CAMALEÔNICA, DIVINA E MÍTICA: LINDA EVANGELISTA

Outra figura central na consolidação da supermodelo como fenômeno cultural é a canadense Linda Evangelista, nascida em 1965. Reconhecida por sua versatilidade diante das câmeras e por sua capacidade de incorporar diferentes propostas estéticas ao longo da carreira, Evangelista tornou-se uma das personalidades mais celebradas da indústria da moda. Sua presença em centenas de capas de revistas e editoriais internacionais contribuiu para a construção de uma imagem pública associada à transformação, à inovação e à excelência profissional no campo da moda.

Em janeiro de 2024, a *V Magazine* publicou a matéria intitulada "V146: Pelo amor de Linda Evangelista, por Steven Klein"[24], com texto assinado por Mathias Rosenzweig. O subtítulo — "Uma das musas supremas da moda retorna às páginas da V, pronta para reivindicar seu

[23] Em 27 de setembro de 2023, a *Vanity Fair Italia* publicou a edição especial "Il mito della bellezza", dedicada a modelos consideradas emblemáticas da história da moda, entre elas Cindy Crawford, Carla Bruni, Claudia Schiffer, Christy Turlington, Naomi Campbell, Eva Herzigova, Milla Jovovich, Stephanie Seymour, Iman Abdulmajid, Helena Christensen e Twiggy. O título da edição estabelece um diálogo tanto com a ideia de "mito da beleza" desenvolvida por Naomi Wolf, em *The beauty myth* (1990), quanto com a própria dimensão mítica atribuída às supermodelos, cuja projeção ultrapassou o campo estrito da moda e as converteu em figuras de amplo reconhecimento cultural e midiático. Fotografada pela dupla Luigi & Iango, a edição reúne essas modelos em um portfólio que retoma suas trajetórias e, simultaneamente, reafirma o lugar que ocupam no imaginário da moda.

[24] Original: "V146: For the love of Linda Evangelista by Steven Klein".

trono"[25] — anuncia o retorno de Linda Evangelista à revista, em que lemos:

> **A imprensa sempre chamou Linda Evangelista de "camaleão", e com razão. A semideusa da moda vem se transformando desde os anos 1980**, quando sua carreira de modelo catapultou **o rosto anguloso da canadense a um dos mais famosos do mundo.** No entanto, **ao contrário de um camaleão de verdade, Evangelista nunca tentou se camuflar.** [...] Agora, com uma nova geração de **admiradores venerando** a performance artística de Evangelista como modelo, bem como **sua natureza inerentemente sincera**, **a verdadeira rainha da reinvenção** nos lembra exatamente do que estávamos perdendo desde a última vez que a vimos (Rosenzweig, 2024, tradução nossa, grifos nossos).[26]

Discursivamente, a revista constrói a imagem pública de Linda Evangelista por meio de um léxico que ultrapassa a simples descrição profissional e a inscreve em uma ordem simbólica de excepcionalidade. O enunciado "Pelo amor de Linda Evangelista", que faz referência à expressão "For the love of God" (Pelo amor de Deus), portanto, não parece funcionar apenas como um recurso estilístico: ao colocar o nome da supermodelo no lugar de "Deus", o título estabelece uma aproximação entre a figura de Evangelista e o sagrado; movimento que encontra continuidade no próprio texto, por meio de expressões como "semideusa da moda". Já no subtítulo — "uma das musas supremas da moda retorna às páginas da V, pronta para reivindicar seu trono"— duas operações se destacam: a designação como "musa suprema" e a evocação da figura do "trono".

Nesse momento, vale salientar a presença do interdiscurso na construção da "aura" de Evangelista, ao associá-la também a uma figura mitológica. Sobre esse aspecto, Orlandi (2007, p. 31) nos explica que o interdiscurso "é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente". A autora destaca que aquilo que chamamos de memória discursiva "é o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra".

[25] Original: "One of fashion's ultimate muses returns to the pages of V, ready to reclaim her throne".
[26] Original: "The press has always called Linda Evangelista a "chameleon," and rightfully so. The fashion demi goddess has been shapeshifting since the '80s, when her modeling career launched the Canadian's angular face into being one of the world's most famous. However, unlike a real chameleon, Evangelista has never tried to blend into her surroundings. […] Now, with a whole new generation of admirers worshiping Evangelista's downright performance art as a model, as well as inherently candid nature, the true queen of reinvention reminds us of exactly what we've been missing since the last time V saw her".

A matéria retoma diretamente a imagem histórica e mitológica da Musa como instância legitimadora da criação artística, ao mesmo tempo que aciona o imaginário monárquico, produzindo sentidos de soberania, hierarquia e reinado em torno de Evangelista. Observe-se que não se trata apenas de uma modelo que retornaria às páginas de uma revista de moda, mas de um sujeito que deveria ocupar um lugar soberano e mitológico.

No corpo do texto, essa elevação simbólica se intensifica. A alcunha de "fashion chameleon" (camaleão da moda) — recorrente na mídia[27] quando se trata de Evangelista — é reafirmada como pretensa marca identitária, associando a supermodelo canadense à metamorfose e à reinvenção constantes, uma vez que ela seria capaz de encarnar diversos estilos nas passarelas e editoriais.

A escolha intencional de termos[28] como "semideusa da moda", "musa suprema", "verdadeira rainha da reinvenção" e a referência à sua suposta "natureza inerentemente sincera" reforçam essa construção. Na perspectiva da ADF, compreendemos que o vocabulário mobilizado nas matérias não é neutro: ele opera uma elevação semântica que aproxima Evangelista de uma figura mítica, dotada de aura e transcendência, tal como as musas gregas e deusas olimpianas.

Ainda que sua função profissional seja desfilar e posar — isto é, performar roupas e imagens concebidas por criadores do universo da moda —, o discurso desloca sua imagem para a posição de fonte inspiradora, soberana e quase divina. Desse modo, a matéria participa da produção de uma mitologia contemporânea em torno da supermodelo: Evangelista é produzida não apenas como profissional bem-sucedida, mas como entidade excepcional, pretensamente distinta das demais, detentora de uma beleza e de uma presença que excederiam o ordinário.

Em agosto de 2022, a revista *Vogue* — em sua edição britânica — publicou, sob a assinatura de Sarah Harris, a matéria intitulada "De volta a florescer: o renascimento da indomável Linda Evangelista"[29]. O subtítulo — "Na frente da câmera, ou longe de seu olhar, Linda Evangelista é, foi e sempre será autêntica. Agora, a super original retorna à *Vogue* para compartilhar sua

[27] Ver: Blanks (2014). No vídeo, intitulado "Linda Evangelista: the fashion chameleon", o jornalista de moda Tim Blanks revisita momentos marcantes da trajetória da supermodelo, destacando sua capacidade singular de transformação estética ao longo da carreira. Ao comentar editoriais, campanhas e desfiles, Blanks explica por que a considera sua modelo favorita de todos os tempos, atribuindo esse reconhecimento à sua extraordinária versatilidade camaleônica, que lhe permitia assumir identidades visuais diversas sem perder sua força expressiva.

[28] Em uma perspectiva da ADF, além da classificação sintática, esses usos linguísticos podem ser compreendidos como designações ou formulações nominais avaliativas, pois não apenas nomeiam, mas atribuem valores e posições simbólicas ao sujeito referido. No caso das supermodelos, funcionam como epítetos laudatórios ou nomeações metafóricas, produzindo sentidos de excepcionalidade, autoridade e consagração.

[29] Original: "Back in bloom: the rebirth of the indomitable Linda Evangelista".

história com Sarah Harris. Fotografias de Steven Meisel. Styling por Edward Enninful"[30] — apresenta Evangelista como uma figura cuja singularidade transcende sua atuação diante das câmeras e se prolonga como atributo constitutivo de sua imagem pública. Na sequência, lê-se:

> [...] **Linda tem uma presença que poderia abrir um oceano.** A derradeira glamazon, **ela era a supermodelo mais importante de todas.** Sempre retratada como **a impiedosa**, provavelmente por causa de suas exigências brilhantes (foi Linda quem brincou: "Nós não acordamos por menos de US$ 10.000 por dia"), mas também, talvez, porque **sua beleza era tão exigente que beirava intimidar**. **Aqueles olhos felinos azul-claros, inclinados para cima, provavelmente o nariz mais lindo de todos os tempos, sobrancelhas arqueadas, uma mandíbula de sonhos, aquela boca deslumbrante...** [...] **você nunca sabia qual Linda você ia conseguir: morena, loira platinada, ruiva acobreada.** [...] E considere Linda, uma das mulheres mais fotografadas do mundo — uma mulher que durante a maior parte de sua vida adulta tinha visto como seu rosto e seu corpo muitas vezes agregavam à soma de seu valor. **A aparência dela é a sua moeda de troca.** E, imagina-se, **quando você é abençoado com uma beleza tão excepcional, assistir a isso desaparecer, mudar ou se deformar — e para o mundo testemunhar isso também — deve ser uma cruz ainda mais pesada de carregar** (Harris, 2022, tradução nossa, grifos nossos).[31]

Aqui, a imagem de Linda Evangelista é produzida por um movimento ambivalente: ao mesmo tempo que é endeusada como pretenso epítome da beleza e da superioridade estética, é reinscrita em uma narrativa de vulnerabilidade que a humaniza. O próprio título aciona a metáfora do renascimento, sugerindo que sua trajetória teria sido marcada por um momento de "morte" — notadamente, simbólica — para, então, florescer novamente. Sobre esse aspecto, Edgar Morin (1997, p. 112-113) reflete que:

> Os novos olimpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos

[30] Original: "In front of the camera, or far from its gaze, Linda Evangelista is, was and will always be the real deal. Now, the original super returns to Vogue to share her story with Sarah Harris. Photographs by Steven Meisel. Styling by Edward Enninful".

[31] Original: "[…] Linda has a presence that could part an ocean. The ultimate glamazon, she was the most major super of them all. Always portrayed as the merciless one, likely because of her brilliant demands (it was Linda who quipped, "We don't wake up for less than $10,000 a day"), but also, perhaps, because her beauty was so exacting that it verged on intimidating. Those pale blue, upward-slanting feline eyes, probably the most gorgeous nose of all time, arched eyebrows, a jawline of dreams, that megawatt mouth… a genetic accident that, well, looks like nothing was left to chance. Add to it all an element of surprise – you never knew which Linda you were going to get: brunette, platinum blonde, searing copper".

> imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã [...]. A imprensa de massa, ao mesmo tempo que investe os olimpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação.

Esse processo de construção simbólica da imagem de Evangelista — divina, mítica e, ao mesmo tempo, humana — pode ser compreendido à luz da noção de enquadramento, conforme formulada por Judith Butler. Para a filósofa estadunidense (2015, p. 23), "as estruturas de enquadramento não apenas organizam a realidade, mas também produzem o campo do que será reconhecível como realidade". Ainda de acordo com seu pensamento, "o enquadramento decide sobre a condição de visibilidade e a condição de reconhecibilidade das vidas" (2015, p. 23). A forma como vemos e dizemos Linda Evangelista é, assim, efeito do enquadramento operado pela indústria da moda e pela mídia.

No corpo do texto, a descrição física atua quase como uma ode à Evangelista e à sua beleza: "a supermodelo mais importante de todas", "a derradeira glamazon", "provavelmente o nariz mais lindo de todos os tempos", "uma mandíbula de sonhos". O discurso enumera traços corporais como se construísse uma escultura verbal, elevando seu corpo à condição de obra-prima. Note-se que, enquanto Naomi Campbell é discursivizada a partir de questões como personalidade forte, temperamento explosivo e ativismo na moda, Linda Evangelista é produzida, predominantemente, pela discursivização do corpo.

A beleza da supermodelo é apresentada como excesso — uma vez que ela seria tão bela que "beirava intimidar" —, produzindo uma imagem que se aproximaria do sublime e do inatingível. Entretanto, essa exaltação é tensionada por um gesto de humanização. Quando o texto afirma que "a aparência dela é a sua moeda de troca" e sugere que ver essa beleza "desaparecer, mudar ou se deformar" seria "uma cruz ainda mais pesada de carregar", desloca-se do plano da divinização para o da fragilidade.

Antes apresentada como dom quase divino, a beleza é reinscrita como capital vulnerável ao tempo, à intervenção médica e ao julgamento público. A supermodelo endeusada torna-se, então, corpo exposto à perda e ao sofrimento, produzindo uma figura de sujeito atravessada pela dor e pela finitude. Note-se que o discurso remete à exterioridade, àquilo que é histórico: nos últimos anos, Evangelista enfrentou problemas após realizar um procedimento estético malsucedido, que teria deformado seu rosto, caso amplamente divulgado pela mídia[32].

[32] Em 2021, Linda Evangelista tornou público que havia desenvolvido hiperplasia adiposa paradoxal (HAP), uma reação rara associada ao procedimento estético *CoolSculpting*, que teria sido realizado pela

Há ainda um ponto discursivamente significativo: a publicação afirma que Linda "era a supermodelo mais importante de todas"; enquanto, em textos anteriores, como vimos, Naomi Campbell foi designada também "a maior supermodelo de todas". Essa oscilação evidencia que o título de "maior" ou "mais importante" não é um dado estável, mas efeito de disputas simbólicas no interior do campo midiático. O discurso não apenas descreve uma hierarquia: ele a produz, deslocando o lugar da supremacia conforme a narrativa e o foco editorial.

Já em uma reportagem publicada pela *Harper's Bazaar* em abril de 2025, na seção "Fashion Models", sob o título "Linda Evangelista só quer viver"[33], escrita por Linda Wells, com fotografias de Anthony Seklaoui e styling de Carlos Nazario, a supermodelo é apresentada em um texto que revisita sua trajetória e seu momento atual:

> **A sequência de vitórias de Evangelista começou cedo, graças a uma harmonia perfeita entre olhos, nariz e boca, um sorriso radiante e contagiante, um pescoço longo e gracioso e uma silhueta impecável do tornozelo ao quadril.** Ela é capaz de colocar dois dedos na boca e assobiar como se fosse o gesto mais elegante do mundo. [...] **Se Cindy era a beleza prática, transformando seu trabalho em um empreendimento comercial, e Naomi era a beleza amazônica, explosiva e poderosa, e Christy era a beleza de olhos meigos, alegre e calorosa, Linda era a purista, o ideal platônico de modelo.** [...] O valor de Evangelista era praticamente tangível. **Ela tinha a capacidade de despertar o desejo pelas roupas que vestia.** [...] Durante o reinado das supermodelos na década de 1990, **Evangelista se tornou um avatar da beleza, possuindo todo o seu poder** (Wells, 2025, tradução nossa, grifos nossos).[34]

Nessa matéria, a construção de Linda Evangelista passa, antes de tudo, por uma descrição minuciosa de seu corpo. A enumeração de traços — a "harmonia perfeita entre olhos, nariz e boca", o "pescoço longo

empresa norte-americana Zeltiq Aesthetics. Segundo a modelo, após o tratamento, realizado entre 2015 e 2016, surgiram alterações corporais que afetaram sua aparência e sua relação com o próprio corpo, levando-a a se afastar da vida pública por alguns anos. Evangelista processou a empresa responsável pelo procedimento, alegando danos físicos e emocionais; o caso foi posteriormente encerrado por meio de um acordo entre as partes. O episódio ganhou ampla repercussão na imprensa internacional por tensionar discursos contemporâneos sobre beleza, envelhecimento, corpo e os padrões de aparência associados à indústria da moda. Ver: Santos (2026).

[33] Original: "Linda Evangelista just wants to live".

[34] Original: "Evangelista's winning streak started early, thanks to a harmonious arrangement of eyes, nose, and mouth, a bright, blazing smile, a long, graceful neck, and an impeccable line from ankle to hip. This is someone who can stick two fingers in her mouth and whistle as if it were the most elegant gesture known to mankind [...] If Cindy was the practical beauty, turning her work into a commercial enterprise, and Naomi was the Amazonian beauty, explosive and powerful, and Christy was the doe-eyed beauty, joyful and warm, Linda was the purist, the Platonic ideal of a model. [...] Evangelista's value was practically tangible. She had the ability to ignite desire for the clothes on her back. [...] During the supermodel reign of the 1990s, Evangelista became an avatar of beauty, possessing all of its power".

e gracioso", a "silhueta impecável do tornozelo ao quadril" — produz um efeito de completude.

Não se trata apenas de dizer que ela era bonita, como outras supermodelos, mas de detalhar uma beleza entendida como proporção, ajuste, equilíbrio entre as partes; uma beleza não meramente carnal, mas uma beleza escrita. Sobre esse aspecto, Orlandi (2007, p. 10) chama a atenção para o fato de que "os sentidos estão sempre 'administrados', não estão soltos". O corpo de Evangelista aparece quase como composição formal, como se obedecesse a um desenho preciso operado nas/pelas revistas de moda, no qual nada sobraria e nada faltaria.

Essa imagem também se constrói por contraste. Ao diferenciar Linda Evangelista de Cindy Crawford — esta última associada a uma "beleza prática", capaz de converter sua imagem em negócio —, de Naomi Campbell — descrita como uma beleza "amazônica, explosiva e poderosa" — e de Christy Turlington — caracterizada por uma "beleza de olhos meigos, alegre e calorosa" —, o texto delimita campos de significação distintos para cada supermodelo. Enquanto Cindy é vinculada ao empreendedorismo, Naomi à força e intensidade e Christy à delicadeza e afabilidade, Linda é nomeada como "a purista". A escolha desse termo desloca sua imagem do plano da funcionalidade ou da potência para o da essência: ela é apresentada menos como uma personalidade exuberante e mais como a encarnação da própria ideia de modelo.

É importante destacar que esse jogo de diferenciação acerca das imagens públicas em torno das supermodelos se complementa, e temos que "considerar o que é dito em um discurso e o que é dito em outro, o que é dito de um modo e o que é dito de outro, procurando escutar o não-dito naquilo que é dito, como uma presença de uma ausência necessária" (Orlandi, 2007, p. 34), no sentido de compreendermos como elas se constituem por semelhanças e diferenças.

Quando a reportagem a define como "o ideal platônico de modelo", aciona-se uma referência que remete novamente, e não por acaso, à filosofia grega e à noção de forma ideal. A expressão sugere que Linda seria não apenas um exemplo bem-sucedido dentro do campo da moda, mas uma espécie de paradigma, uma figura que sintetizaria o que seria, em termos abstratos, a "forma ideal" de ser modelo, uma verdadeira inspiração para outras mulheres da indústria da moda.

Nesse movimento, sua imagem se afasta do contingente e do circunstancial e se aproxima de algo mais estável, quase conceitual. Assim, conclui-se que a imagem de Evangelista construída pelos textos oscila entre o corpo concreto — minuciosamente descrito — e a elevação desse corpo à condição de modelo ideal, divino e mítico.

A MUSA DA SAÚDE E DO BEM-ESTAR FÍSICO E ESPIRITUAL: CHRISTY TURLINGTON

A terceira modelo a integrar o grupo *The Trinity* é Christy Turlington, nascida em 1969. A supermodelo estadunidense consolidou sua trajetória como uma das figuras mais reconhecidas da moda contemporânea, sendo associada, ao longo de sua carreira, a uma imagem de elegância, equilíbrio e sofisticação. Sua presença nas principais publicações e campanhas internacionais contribuiu para a construção de uma imagem pública marcada pela permanência e pela distinção, características que a mantiveram como uma referência no imaginário da moda.

Em uma reportagem publicada pela *British Vogue* em fevereiro de 2026, na seção "Beauty", sob o título "A rotina 'sem regras' de Christy Turlington é a razão pela qual ela se mantém tão radiante"[35], assinada por Morgan Fargo, lemos as seguintes passagens:

> **Tal como nas suas fotografias mais icônicas, através do Zoom, o rosto de Christy Turlington brilha — impressionante, feliz e honesto. Provavelmente a mais preocupada com o bem-estar entre as supermodelos da primeira geração**, Turlington há muito **equilibra a sua vida profissional agitada com o exercício físico e a espiritualidade.** Agora, através do seu trabalho com a Every Mother Counts (a fundação para a saúde materna que fundou) e do seu mais recente papel como embaixadora global da Lancôme — uma marca com a qual diz ter "crescido" —, **Turlington está mais focada do que nunca na longevidade.** [...] numa conversa com a British Vogue, partilhou um pouco do seu **regime e rotina de cuidados** (Fargo, 2026, tradução nossa, grifos nossos).[36]

A publicação, ao ser inserida na seção "Beleza", já delimita o regime de leitura a partir do qual Christy Turlington deveria ser compreendida: o da aparência, do cuidado corporal e da manutenção estética. O próprio título estabelece uma relação causal entre práticas cotidianas e resultado visível, produzindo um encadeamento discursivo em que a "radiação" do rosto da supermodelo seria efeito direto de uma disciplina, ainda que nomeada como "sem regras". O enunciado sugere espontaneidade, mas simultaneamente reinscreve a lógica da gestão de si e do autocuidado.

[35] Original: "Christy Turlington's 'non-puritanical' routine is the reason she's so glowy".
[36] Original: "Just as in her most iconic photographs, over Zoom, Christy Turlington's face gleams – striking, happy and open. Arguably the most wellness-minded of the OG supers, Turlington has long been balancing her busy professional life with movement and spirituality. Now, through her work with Every Mother Counts (the maternal health charity she founded), and her newest role as a global ambassador for Lancôme – a brand she says she'd "grown up" around – Turlington is as longevity-focused as ever. [...] To celebrate her newly minted role, Turlington sat down with British Vogue to share a glimpse of her wellness regimen".

No corpo do texto, a descrição inicial — "o rosto [...] brilha — impressionante, feliz e honesto" — mobiliza um vocabulário luminoso que associa a beleza à transparência moral e vitalidade interior. Note-se que brilho de Christy Turlington não seria apenas físico; ele é apresentado como expressão de um estado de espírito. Assim, opera-se uma equivalência entre aparência e interioridade, reforçando um imaginário em que o corpo visível funciona como superfície de inscrição de valores como equilíbrio, felicidade e autenticidade.

Sua caracterização como "provavelmente a mais preocupada com o bem-estar entre as supermodelos da primeira geração" produz uma hierarquização interna ao próprio grupo das supermodelos. Ao destacá-la como a mais comprometida com o "bem-estar", o texto constrói uma figura de sujeito marcada pela consciência e pela responsabilidade, deslocando-a da simples condição de modelo para a de sujeito exemplar. O cuidado de si aparece, então, como traço distintivo, que a diferenciaria de outras colegas de trabalho.

Nesse sentido, a menção ao equilíbrio entre "vida profissional agitada", "exercício físico" e "espiritualidade" articula três dimensões — trabalho, corpo e espírito — que compõem uma figura de sujeito complexa, mas construída de forma integrada e harmoniosa.

O discurso da *British Vogue* constitui uma figura de sujeito para Turlington que conjuga sucesso profissional, disciplina corporal e profundidade espiritual, produzindo uma imagem de completude. A referência à fundação Every Mother Counts e ao papel de embaixadora global da Lancôme amplia esse enquadramento, associando-a simultaneamente ao engajamento social e à legitimação pela indústria cosmética.

Por fim, o foco na "longevidade" e na partilha de seu "regime e rotina de cuidados" reinscreve a supermodelo na lógica contemporânea da autogestão permanente do corpo. A longevidade não aparece como contingência biológica, divina ou natural (tal como as discursividades em torno de Linda Evangelista), mas como resultado de práticas contínuas de investimento em si mesma. Desse modo, a matéria não apenas descreve hábitos; ela produz um modelo normativo de feminilidade madura, no qual beleza, equilíbrio e disciplina se apresentam como efeitos visíveis de uma vida corretamente administrada.

Em um texto publicado pela *Vogue*, na versão estadunidense, na seção "Celebrity Beauty", sob o título "Aos 55, Christy Turlington só fica mais bonita"[37], assinado por Hannah Coates e datado de janeiro de 2024, a supermodelo é apresentada a partir de uma narrativa que destaca

[37] Original: "At 55, Christy Turlington only gets more beautiful".

sua aparência aos 55 anos, enfatizando a ideia de permanência — ou intensificação — de sua beleza com o passar do tempo:

> **De suas maçãs do rosto proeminentes ao sorriso inconfundível**, é fácil entender por que Christy Turlington (e suas colegas supermodelos, Linda Evangelista, Naomi Campbell e Cindy Crawford, todas estrelas da capa da edição de setembro de 2023 da *Vogue*) se recusava a sair da cama por menos de US$ 10.000 em seu auge como modelo. **Nas décadas em que dominou as passarelas, vimos Turlington assumir todos os tipos de personas, de bombshell sensual a musa praiana de espírito livre.** Hoje em dia, ela é muito mais a última, com **um grande interesse em bem-estar** — **adora ioga, corrida e meditação** — e, aos 55 anos, está **radiante e saudável como sempre** (Coates, 2024, tradução nossa, grifos nossos).[38]

A notícia, inserida na seção "Celebrity Beauty", posiciona a imagem pública de Christy Turlington no entrecruzamento das noções de celebridade e, novamente, de beleza. O próprio título — "Aos 55, Christy Turlington só fica mais bonita" — desloca a expectativa socialmente associada ao envelhecimento feminino. Em vez de sugerir declínio, o enunciado produz sentidos de progressão: a beleza de Turlington é apresentada como algo que se intensificaria com o tempo. O uso do advérbio[39] reforça esse efeito cumulativo, produzindo uma discursividade de excepcionalidade.

Logo na abertura, o texto destaca traços físicos específicos — "maçãs do rosto proeminentes" e "sorriso inconfundível" — que singularizam o corpo e o transformam em marca identitária, assim como os discursos sobre o rosto de Evangelista. Ao rememorar as diferentes "personas" assumidas por Turlington ao longo de sua carreira — da sensualidade exuberante à musa praiana —, a matéria constrói uma trajetória profissional marcada por uma pretensa versatilidade performática.

[38] Original: "From her high cheekbones to that unmistakable wide smile, it's easy to see why Christy Turlington (and her fellow supers, Linda Evangelista, Naomi Campbell and Cindy Crawford, all of whom star on the cover of *Vogue's* September 2023 issue), could refuse to get out of bed for less than $10,000 in her modelling heyday. In her decades spent owning the catwalks, we saw Turlington assume all manner of guises, from sultry bombshell to free-spirited beach babe. Nowadays, she is much more the latter, with a keen interest in wellbeing – she loves yoga, running and meditation – and at 55, looks as radiant and healthy as ever".

[39] No enunciado "At 55, Christy Turlington only gets more beautiful", a palavra "only" é um advérbio. Ela modifica o verbo/frase verbal, atribuindo o sentido de "apenas", "somente", "nada além de". Em termos semânticos, atua como um advérbio de foco — "focusing adverb" —, pois restringe a interpretação do enunciado. Em vez de simplesmente afirmar que Christy Turlington "fica mais bonita", o advérbio produz um efeito de evidência e exclusividade: o único movimento atribuído à modelo com o passar do tempo é o de tornar-se ainda mais bela. Esse recurso intensifica a construção de uma imagem de beleza contínua e aparentemente imune ao envelhecimento, reforçando um ideal estético recorrente no discurso da moda.

Entretanto, ao sugerir que, no presente, ela se aproximaria mais de uma figura associada ao bem-estar, o discurso parece reorganizar sua imagem sob a chave de uma maturidade equilibrada e autoconsciente. A ênfase em práticas como ioga, corrida e meditação reinscreve sua beleza na racionalidade contemporânea da autogestão e do cuidado permanente de si, deslocando-a do campo do dom natural para o da disciplina cotidiana.

Note-se que, se a beleza de Linda Evangelista é discursivamente construída como algo divino e quase inato, a de Christy Turlington é produzida, nessa matéria, como uma beleza humana, cultivável e passível de cuidados — isto é, menos marcada pela excepcionalidade mítica e mais atravessada por práticas ordinárias de manutenção e investimento sobre o próprio corpo.

Observe-se ainda que, nas matérias analisadas, a beleza de Naomi Campbell quase não aparece como elemento central: sua imagem está mais associada à personalidade forte, ao temperamento considerado explosivo, ao ativismo e à militância, e menos à ênfase em sua beleza, como ocorre com Linda Evangelista e Christy Turlington.

Notadamente, esse deslocamento não é fortuito, mas indica um modo específico de produção de sentidos em torno de sua figura, no qual determinados traços são mobilizados de forma insistente em detrimento de outros. Ao privilegiar aspectos ligados ao comportamento e à postura pública, os discursos midiáticos tendem a inscrever Naomi em um regime de visibilidade distinto, no qual sua beleza seria, em certa medida, secundarizada.

Ainda sobre Turlington, o uso da expressão "radiante e saudável como sempre" articula estética e saúde como dimensões indissociáveis de sua subjetividade, produzindo o efeito de que o brilho visível da supermodelo decorreria naturalmente de um estilo de vida disciplinado e constituiria um atributo inerente à sua imagem pública. Ao final, ao anunciar a retrospectiva de "seus melhores momentos de beleza", a revista aciona um dispositivo de memória que atualiza o passado no presente. O resultado é a produção de uma narrativa de permanência: a modelo estadunidense é construída como referência estética duradoura, cuja beleza é produzida como pretensamente atemporal, sendo legitimada de forma progressiva e contínua pelo discurso da moda.

Em uma notícia publicada pela *W Magazine*, na seção "Beauty Evolution", sob o título "Uma celebração dos momentos de beleza mais icônicos de Christy Turlington"[40], assinada por Nada Abouarrage e publicada em março de 2017, apresenta-se uma retrospectiva dos

[40] Original: "A celebration of Christy Turlington's most iconic beauty moments ever".

principais marcos da trajetória da supermodelo, reunindo imagens e comentários sobre diferentes fases de sua carreira:

> Como uma das supermodelos mais icônicas do final dos anos 1980 e 1990, **além de filantropa, atriz e diretora de cinema, Christy Turlington é o ícone de beleza por excelência.** Embora **a musa da Calvin Klein** tenha experimentado diversos comprimentos e cores de cabelo, do castanho escuro ao loiro platinado, **seu visual sempre se manteve elegante e sofisticado.** Dominando a **maquiagem leve e natural**, seu estilo característico de **cachos suaves, pele saudável e luminosa e lábios nude** se tornou um clássico atemporal no tapete vermelho (Abouarrage, 2017, tradução nossa, grifos nossos)[41].

Nessa matéria, a própria formulação do título opera uma regularidade discursiva e inscreve a narrativa na lógica da celebração, assim como as outras. Não se trata apenas de relembrar momentos, mas de comemorá-los, reiterando sua relevância e seu estatuto icônico, como se celebrasse uma divindade. A retrospectiva opera como homenagem, reafirmando a permanência de Christy no imaginário da moda e consolidando sua trajetória como digna de exaltação pública e midiática.

Ao longo do texto, multiplicam-se as posições de sujeito atribuídas a Turlington: supermodelo, filantropa, atriz, diretora de cinema. Essa enumeração amplia suas posições de sujeito para além da passarela, construindo uma figura que transitaria entre o campo estético e o social, entre a moda e outras esferas, assim como Naomi Campbell.

A descrição de seu visual enfatiza uma estética de naturalidade controlada, regularidade discursiva observada em outras matérias. Mesmo tendo experimentado variações de cabelo — assim como Linda Evangelista —, o texto sublinha que seu estilo "sempre se manteve elegante e sofisticado", destacando "maquiagem leve e natural", "pele saudável e luminosa" e "lábios nude".

As referidas marcas discursivas não apenas produzem um ideal de beleza vinculado à sobriedade e ao refinamento, como também possibilitam problematizar o que viria a ser significado como "natural" e "saudável" no campo da moda. Isso porque tais noções, longe de remeterem a uma condição espontânea ou essencial do corpo, são historicamente produzidas e passam a definir quais aparências podem ser reconhecidas como legítimas, desejáveis e belas.

[41] Original: "As one of the most iconic supermodels of the late 80's and 90's, along with being a philanthropist, actress and film director, Christy Turlington is the ultimate beauty role model. While the Calvin Klein beauty has played with various hair lengths and colors, going from dark brunette to platinum blonde, her beauty look has remained simply elegant, yet chic. Perfecting the 'barely there' makeup look, her signature style of soft curls, healthy, luminous skin and a nude lip has remained a timeless look on the red carpet".

O corpo de Turlington é apresentado como saudável, equilibrado, sereno — uma beleza que se pretende discreta, mas que seria cuidadosamente construída como clássica e atemporal. Assim, a imagem produzida em torno da supermodelo estadunidense articula celebração, versatilidade e uma naturalidade refinada, convertendo Christy Turlington em paradigma de uma beleza durável, ligada à dimensão espiritual e aparentemente sem excessos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final do século XX, a consolidação do conceito de supermodelo acompanhou as transformações que atravessavam a indústria da moda e a cultura midiática global. Nesse contexto, determinadas modelos deixaram de ocupar exclusivamente o espaço das passarelas para se converterem em figuras de ampla circulação simbólica, investidas de reconhecimento público, prestígio cultural e extraordinária visibilidade. Seus nomes tornaram-se maiores que seus trabalhos no universo da moda, integrando o imaginário contemporâneo como referências de beleza, elegância, poder e consagração.

Esse processo, entretanto, não permaneceu circunscrito à década de 1990. As análises desenvolvidas ao longo deste capítulo evidenciam que Naomi Campbell, Linda Evangelista e Christy Turlington continuam sendo reinscritas pela imprensa especializada em narrativas de memória, celebração e reconhecimento. O retorno recorrente dessas mulheres a capas de revistas, editoriais, entrevistas, retrospectivas, homenagens e grandes eventos da moda é indicativo de que suas imagens públicas permanecem produzindo sentidos e ocupando posições privilegiadas nesse campo. Essa permanência não decorre apenas de um movimento nostálgico, mas da capacidade de continuarem sendo mobilizadas como referências legítimas da história da moda.

A análise permitiu compreender que a imprensa especializada participa ativamente da constituição dessas imagens públicas. As revistas de moda não atuam como simples suportes de circulação de informações; funcionam como instâncias produtoras de discursos que organizam formas de reconhecimento, selecionam memórias, atribuem valores e estabilizam determinadas figuras de sujeito. Ao fazerem isso, contribuem para a permanência simbólica dessas mulheres e para a atualização contínua de suas trajetórias no presente.

Nesse sentido, partiu-se da compreensão de que Naomi, Linda e Christy não poderiam ser tomadas como identidades naturais ou previamente constituídas. As imagens públicas que hoje lhes são

atribuídas se revelam como efeitos de práticas discursivas historicamente situadas, produzidas e reatualizadas de modo contínuo pela imprensa de moda. A aura de excepcionalidade que as envolve não decorre de uma essência imanente a seus corpos ou trajetórias, mas de um conjunto de enunciados, imagens, enquadramentos e gestos de consagração reiterados ao longo do tempo.

As revistas analisadas configuram-se, assim, como dispositivos ativos na produção e estabilização dessas imagens públicas. Ao selecionar acontecimentos, ressaltar determinadas características e silenciar outras, contribuíram para consolidar efeitos de verdade acerca de quem essas mulheres seriam e das razões pelas quais continuam ocupando um lugar singular na história da moda.

No caso de Naomi Campbell, a análise evidenciou a recorrência de uma imagem pública construída em torno da força, do pioneirismo e da intensidade. Os discursos produzidos sobre sua trajetória a constituem como uma supermodelo cuja presença é marcada por uma combinação de excelência profissional, magnetismo e controvérsia. Sua consagração aparece em tensão permanente entre admiração e vigilância, reconhecimento e espetacularização. Ao mesmo tempo que é celebrada como símbolo da ampliação da diversidade racial na moda, sua figura de sujeito permanece atravessada por repertórios históricos de racialização que condicionam os modos pelos quais sua imagem é produzida e interpretada.

Em relação a Linda Evangelista, observou-se a consolidação de uma imagem pública associada à excepcionalidade estética, à capacidade de transformação e à versatilidade. Os discursos analisados a apresentam como uma figura singular, cuja beleza e plasticidade parecem transcender padrões ordinários. Entretanto, essa excepcionalidade, frequentemente naturalizada pela imprensa, oculta o intenso trabalho de construção, disciplina e adequação às exigências do sistema da moda.

A análise de Christy Turlington demonstrou uma imagem pública distinta, construída em torno do equilíbrio, da serenidade e do cuidado de si. Diferentemente das narrativas centradas no impacto visual ou na espetacularidade, sua trajetória é com frequência significada por discursos que articulam beleza, espiritualidade, autenticidade e reflexão. Nessa construção discursiva, a beleza deixa de aparecer exclusivamente como atributo físico para assumir também uma dimensão ética e moral, aproximando-se de valores contemporâneos relacionados ao bem-estar, à autoconsciência e à qualidade de vida.

À luz da Análise de Discurso de orientação francesa, em diálogo com Michel Foucault, a moda revela-se um espaço privilegiado de produção de discursos, no qual formas de reconhecimento, posições de prestígio e figuras de sujeito são continuamente construídas, legitimadas e atualizadas. As imagens públicas analisadas evidenciam que a consagração dessas mulheres não resulta de um processo espontâneo, mas de práticas discursivas que organizam modos específicos de nomear, ver, dizer e fazer circular determinadas figuras no interior da cultura midiática.

Se a abertura deste capítulo conduziu o leitor ao Olimpo da moda, o percurso analítico procurou demonstrar que esse Olimpo jamais constituiu um espaço natural. Sua existência depende de uma complexa rede de discursos, instituições, práticas e interesses que, ao longo do tempo, seleciona determinadas figuras, atribui-lhes visibilidade, organiza formas de reconhecimento e as inscreve na memória coletiva da moda. Naomi Campbell, Linda Evangelista e Christy Turlington — a "Santíssima Trindade" das passarelas — não ocupam esse lugar porque carregariam uma excepcionalidade inerente, mas porque suas imagens públicas foram incessantemente produzidas, legitimadas e atualizadas por discursos que lhes conferiram autoridade simbólica e permanência histórica.

Assim, o Olimpo da moda não se configura como uma simples metáfora da genialidade ou do estrelato, mas como um dispositivo de consagração. É nele que determinadas mulheres são elevadas à condição de referências culturais, enquanto outras permanecem à margem da memória coletiva. Historicizar esse Olimpo significa, portanto, deslocar o olhar da aparente naturalidade dessas consagrações para os mecanismos discursivos que as tornam possíveis. Nessa perspectiva, as musas da moda são concebidas como figuras de sujeito historicamente produzidas — imagens públicas cuja permanência continua sendo alimentada pelos discursos da própria moda.

REFERÊNCIAS

ABOUARRAGE, Nada. A celebration of Christy Turlington's most iconic beauty moments ever. **W Magazine**, 22 mar. 2017. Disponível em: https://www.wmagazine.com/gallery/christy-turlingtons-most-iconic-beauty-moments-ever. Acesso em: 17 fev. 2026.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Capecó: Argos, 2009.

BLANKS, Tim. Linda Evangelista: the fashion chameleon. Throwback thursdays with Tim Blanks. **Vogue**, New York, 2014. 1 vídeo (5 min). Disponível em: https://www.vogue.com/video/watch/throwback-thursdays-with-tim-blanks-linda-evangelista-the-fashion-chameleon. Acesso em: 14 jul. 2026.

BONADIO, Maria Claudia. As modelos negras na publicidade de moda no Brasil dos anos 1960. **Visualidades**, Goiânia, v. 7, n. 2, 2012. DOI: 10.5216/vis.v7i2.18190. Disponível em: https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18190. Acesso em: 18 abr. 2026.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COATES, Hannah. At 55, Christy Turlington only gets more beautiful. **Vogue**, 2 jan. 2024. Disponível em: https://www.vogue.com/article/christy-turlington-beauty-moments-over-the-years. Acesso em: 17 fev. 2026.

CRAWFORD, Cindy. The inside story: the Vogue supermodel cover. **British Vogue**, 13 set. 2016. Disponível em: https://www.vogue.co.uk/article/peter-lindbergh-vogue-supermodel-cover-story. Acesso em: 20 mar. 2026.

DIOP, Arimeta. *Naomi: In Fashion* chronicles the rise and domination of Naomi Campbell. **Vanity Fair**, 13 jun. 2024. Disponível em: https://www.vanityfair.com/style/photos/naomi-in-fashion-chronicles-the-rise-and-domination-of-naomi-campbell?srsltid=AfmBOorsjDJbtAJYqbXFxUD93hwWoXn-memESp1lEIltEfMj-lEr2mN8. Acesso em: 17 fev. 2026.

ENNINFUL, Edward. Naomi Campbell, Cindy Crawford, Linda Evangelista and Christy Turlington are British Vogue's September 2023 cover stars. **British Vogue**, 11 ago. 2023. Disponível em: https://www.vogue.co.uk/article/british-vogue-september-2023-supermodels-cover. Acesso em: 11 jul. 2026.

FARGO, Morgan. Christy Turlington's "non-puritanical" routine is the reason she's so glowy. **Vogue UK**, 3 fev. 2026. Disponível em: https://www.vogue.co.uk/article/christy-turlington-lancome-global-ambassador. Acesso em: 17 fev. 2026.

FERNANDES, Cleudemar. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1969].

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. O enunciado e o arquivo: Foucault (entre)vistas. *In*: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro. **Foucault e os domínios da linguagem**: discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004. p. 26-62.

HARRIS, Sarah. Back in bloom: the rebirth of the indomitable Linda Evangelista. **British Vogue**, 18 ago. 2022. Disponível em: https://www.vogue.co.uk/fashion/article/linda-evangelista-british-vogue-interview. Acesso em: 17 fev. 2026.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico**: sabedoria prática. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

L'OFFICIEL BRASIL. Naomi Campbell faz 55 anos: veja 8 curiosidades sobre a modelo. **L'Officiel Brasil**, 22 maio 2025. Disponível em: https://www.revistalofficiel.com.br/pop-culture/naomi-campbell-faz-55-anos-veja-8-curiosidades-sobre-a-modelo. Acesso em: 17 fev. 2026.

MAITLAND, Hayley. 5 history-making Steven Meisel covers for Edward Enninful's British Vogue. **British Vogue**, 8 fev. 2024. Disponível em: https://www.vogue.co.uk/gallery/steven-meisel-british-vogue. Acesso em: 22 abr. 2026.

MICHAEL, George. Freedom! '90 (Official Video). Direção: David Fincher. **YouTube**, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=diYAc7gB-0A. Acesso em: 11 jul. 2026.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.

REIF, Laura. De modelo ilustre a ícone absoluto: o mundo é de Naomi Campbell e estamos apenas vivendo nele. **Marie Claire**, 10 out. 2023. Disponível em: https://revistamarieclaire.globo.com/moda/noticia/2023/10/de-modelo-ilustre-a-icone-absoluto-o-mundo-e-de-naomi-campbell-e-estamos-apenas-vivendo-nele.ghtml. Acesso em: 17 fev. 2026.

ROSENZWEIG, Mathias. V146: For the love of Linda Evangelista by Steven Klein. **V Magazine**, 3 jan. 2024. Disponível em: https://vmagazine.com/article/v146-for-the-love-of-linda-evangelista-by-steven-klein/. Acesso em: 17 fev. 2026.

SANTOS, Marcelino Gomes dos. "Não saímos da cama por menos de 10 mil dólares por dia": o dispositivo da moda e o surgimento das supermodelos. *In*: OLIVEIRA, Geilson Fernandes de; OLIVEIRA, Pâmella Rochelle Rochanne Dias de; SILVA, Francisco Paulo da; DANTAS, Daiany Ferreira (orgs.). **Mídia, discurso e sociedade**: problematizações contemporâneas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

SANTOS, Marcelino Gomes dos. Entre o etéreo e o efêmero: o retrato de Linda Evangelista na História da Moda. *In*: OLIVEIRA, Geilson Fernandes de; OLIVEIRA, Pâmella Rochelle Rochanne Dias de; SILVA, Francisco Paulo da; DANTAS, Daiany Ferreira; MENDES, Marcília Luzia Gomes da Costa (orgs.). **Mídia, discurso e sociedade:** uma analítica do tempo presente. São Carlos: Pedro & João Editores, 2026.

SINGER, Sally. Linda, Cindy, Christy, Naomi! The iconic supers open up about their fabulous then—and now. **Vogue**, 11 ago. 2023. Disponível em: https://www.vogue.com/article/iconic-supermodels-reunite-september-2023-cover-interview. Acesso em: 06 abr. 2026.

THE SUPER Models. Direção: Roger Ross Williams e Larissa Bills. Cupertino, Califórnia: Apple Inc., 2023. 4 episódios (214 min). Disponível em: https://tv.apple.com/us/show/the-super-models/umc.cmc.1jvelve41wn4nv2fl4v2u8rgj. Acesso em: 15 jul. 2026.

VEYNE, Paul. **Foucault**: seu pensamento, sua pessoa. Tradução de Marcelo J. de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VOGUE. Vogue World London 2023: relive every moment here. **Vogue**, New York, 2023. Disponível em: https://www.vogue.com/live/vogue-world-london-2023. Acesso em: 14 jul. 2026.

VOGUE. Naomi, Cindy, Linda & Christy remember the dawn of the Supermodel Era. **YouTube**, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dlb_KNJ-0GU. Acesso em: 15 ago. 2026.

VOGUE. Naomi, Cindy, Linda & Christy: the return of the Supers – behind the scenes of the September Issue. **YouTube**, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iNw7dM5oS1A. Acesso em: 15 ago. 2026.

WELLS, Linda. Linda Evangelista just wants to live. **Harper's Bazaar**, 24 abr. 2025. Disponível em: https://www.harpersbazaar.com/fashion/models/a64444785/linda-evangelista-interview-2025/. Acesso em: 17 fev. 2026.

WILLIAMS, Alex. We three queens. **New York Magazine**, 28 mar. 2003. Disponível em: https://nymag.com/nymetro/news/anniversary/35th/n_8578/. Acesso em: 15 fev. 2026.

AGRADECIMENTOS

Registra-se, aqui, o agradecimento à Prof.ª Dr.ª Maria Claudia Bonadio pela orientação e pelas valiosas contribuições oferecidas ao longo da elaboração deste capítulo. Igualmente, expressa-se o reconhecimento ao Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior e ao Prof. Dr. Javer Wilson Volpini pela leitura atenta, pela avaliação enriquecedora e pelas sugestões criteriosas, fundamentais para o aprimoramento das análises e das discussões aqui desenvolvidas. Estende-se, ainda, o reconhecimento aos docentes e à equipe técnico-administrativa da Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo acolhimento recebido, pela excelência acadêmica e pelo constante apoio ao longo dessa trajetória.

PARTE 3



Corpos, cultura e identidade

ABERTURA:

CORPOS QUE VESTEM E RESSIGNIFICAM MEMÓRIAS: MODOS DE PERMANECER, TRANSFORMAR, CURAR E ESTAR NO MUNDO

Lilyan Guimarães Berlim

É no entrelaçamento entre memórias, narrativas, identidades e transformações expressas no corpo vestido que esta terceira parte se inscreve. Os textos nela reunidos, desenvolvidos por três pesquisadoras dedicadas a pensar o corpo como território no qual cultura e identidade se encontram, deixam claro o papel da Moda como uma das mais potentes formas de expressão. Além disso, também nos convidam a perceber o corpo não apenas como aquilo que se vê e que faz de nós quem somos, mas como um agente capaz de carregar memórias ancestrais, narrar histórias e transformar identidades e culturas. Como campo privilegiado, além de tornarem visíveis valores e modos singulares de estar no mundo, as roupas vestem o corpo, o qual, nessa perspectiva, não se reduz à sua dimensão física, mas constitui formas identitárias e um espaço de inscrição da cultura.

O corpo carrega as ancestralidades e seus perfis éticos e estéticos, guardando medos, amores e dores. Nesse sentido, a noção de corpo aqui inscrita fala de corpos atravessados por memórias e tensiona as representações que historicamente lhes foram atribuídas, encontrando na Arte, na Moda e nas práticas do vestir possibilidades de preservação e ressignificação.

Essa perspectiva torna-se ainda mais significativa quando observamos corpos historicamente submetidos a representações produzidas pelo olhar do outro. No caso das mulheres negras, a construção da imagem do corpo feminino afrodescendente esteve, durante séculos, atravessada por processos de exotização, erotização e desumanização. A possibilidade de produzir a própria imagem representa, portanto, não apenas uma mudança estética, mas uma transformação na posição ocupada pelo sujeito dentro da narrativa cultural.

É nesse território que se insere o capítulo "O corpo-tela de mulheres afro-brasileiras na contemporaneidade", de Elen da Silva Carvalho, o qual se debruça sobre as relações entre memória, representação e autorrepresentação. A pesquisa nasce também de uma dimensão

autobiográfica e subjetiva, na qual a trajetória da autora se encontra com suas referências familiares e artísticas, funcionando como porta de entrada para questões mais amplas sobre o corpo negro e suas representações construídas sob diferentes olhares. Ao recuperar memórias familiares relacionadas ao vestir, a autora evidencia como as referências constitutivas de uma trajetória individual também participam da construção de uma memória cultural.

Ao investigar o trabalho de três artistas afro-brasileiras, o estudo observa o deslocamento da mulher negra historicamente transformada em objeto de representação para a mulher negra que assume a autoria de sua própria imagem e constrói contranarrativas. Essa passagem entre representação e autorrepresentação estabelece uma relação direta com a proposta mais ampla deste volume. Ao recuperar memórias e confrontar imagens do passado, a pesquisa mostra que narrar também é disputar sentidos sobre a identidade. A memória, portanto, não aparece como simples recuperação de algo que ficou para trás, mas como possibilidade de reconstrução do presente e de abertura para outros futuros.

Em diálogo com essa perspectiva, no capítulo "A pele como ponto riscado: a estética afro-brasileira no espírito do tempo", Thais Oliveira Rios de Bairros aprofunda a discussão sobre as relações entre corpo, memória e experiência afro-brasileira. A pesquisa investiga como a indumentária, ao mesmo tempo que adorna o corpo, pode constituir uma escrita da memória e um território de afirmação. Indo mais além, o estudo traz a perspectiva de que a indumentária também pode ser percebida como processo de cura da alma. Mesclando psicanálise, trauma racial, estética afro-brasileira e pensamento decolonial, a autora apresenta as marcas como cicatrizes subjetivas e coletivas, produzidas por uma história de violência, e os processos contemporâneos de elaboração e ressignificação dessas marcas, assim estabelecendo relações entre o sagrado e a mercadoria ética, bem como um novo patamar para o design brasileiro no cenário global.

Conceitos como Geração Tombamento, Afrofuturismo e corpo-tela contribuem para compreender de que modo novas estéticas e práticas de vestir participam da construção de uma soberania visual. Nesse movimento, o passado não desaparece; ele é revisitado e reelaborado para produzir novas formas de presença no presente. Desse modo, a pesquisa nos leva a entender que a moda afro-brasileira e as maneiras do vestir negro são escritas que se valem do corpo "como suporte para suturar as feridas abertas pela colonialidade", tornando-se uma ferramenta de posicionamento e resistência. Assim, contribuindo

com as discussões sociais e decoloniais, o estudo é um convite ao desenvolvimento de novas e necessárias pesquisas sobre o tema.

Se os dois primeiros capítulos colocam em evidência as relações entre memória, representação, trauma e resistência, o terceiro amplia a discussão para outra experiência de construção identitária. Tendo em vista a pluralidade de culturas presentes na formação da sociedade brasileira, em "Ana Clara Watanabe: a influência da cultura nipo-brasileira na moda contemporânea", encontramos um interessante recorte de como diferentes referências culturais podem se encontrar e produzir novas linguagens na moda brasileira.

Através de memórias e ancestralidades, Anna Karla Ogoshi Vieira evidencia como heranças culturais distintas podem ser reelaboradas e transformadas em novas formas de expressão, constituindo uma identidade híbrida e singular no espaço entre culturas. A pesquisa também nos ajuda a compreender como a moda, sem refutar o passado e a carga simbólica estética e ética nele presente, expressa o híbrido e a constituição de novas identidades.

A escolha da coleção "Toki no Koromo", da marca WTNB, criada pela designer Ana Clara Watanabe, mostra-se pertinente por possibilitar uma análise das relações entre estética, cultura e identidade. A partir da articulação entre elementos do design japonês e brasileiro, a autora evidencia a constituição de uma estética nipo-brasileira atravessada por ancestralidade, memória, deslocamentos e pertencimentos.

Os três trabalhos, portanto, aproximam-se ao compreender que identidade é processo e não dado acabado. Ela se constrói especialmente na relação com o outro, com a memória de experiências vividas e herdadas, com a cultura e com as narrativas orais e visuais que nos precedem. A identidade pode ser marcada por experiências de violência e exclusão, mas pode ser igualmente reinventada por meio da criação e da autorrepresentação.

Nesse sentido, o corpo portador de memórias assume uma posição central como narrativa que se materializa e se constrói como identidade. Na primeira pesquisa, é corpo-tela e corpo-memória; na segunda, é corpo marcado pelo trauma e território de resistência; e na terceira, é onde a moda se apresenta como fio condutor, trazendo o corpo vestido como um espaço-temporal no qual a cultura se faz entre o contemporâneo e as ancestralidades.

A aproximação entre esses estudos não apenas reafirma a potência da Moda e da Arte como campos capazes de revelar aquilo que muitas vezes permanece invisível nas narrativas oficiais, como também evidencia a proposta deste volume ao compreender que lembrar, narrar e se identificar são movimentos inseparáveis dos processos pelos quais indivíduos e grupos constroem seus lugares no mundo.

O CORPO-TELA DE MULHERES AFRO-BRASILEIRAS NA CONTEMPORANEIDADE:

INTERSECÇÕES ENTRE ARTES VISUAIS E OS MODOS DE VESTIR

ELEN DA SILVA CARVALHO

Sob a orientação da **Prof.ª M.ª Hanayrá Negreiros,**
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora convidada do curso de Especialização em Moda, Arte e Cultura, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Confabular sobre as representações do corpo feminino afrodescendente, para qualquer mulher que se identifica como negra, não é uma tarefa trivial; a pesquisadora, marinheira de pouquíssimas viagens nessa linguagem que aqui escreve, incuba esse tema há longos anos. Nascida negra de pele clara num clã com ascendência negra e indígena, é pela parte de pai que trago a herança artística da família, como ele bem gosta de dizer; e pela parte da mãe, o colorido da pele, a textura de nuvem do cabelo, o desenho do nariz, o meu corpo-tela que me engajam a pensar a minha imagem e a das minhas semelhantes de hoje e de ontem.

Cresci lendo revistas adolescentes que, além de me desinformar sobre temas de comportamento e beleza, aguçaram minha curiosidade pela moda. Foi nessa época que tive os meus primeiros ensinamentos técnicos relativos à construção de uma roupa e à Arte; frequentei, em um colégio rural, localizado num município distante da cidade do Rio de Janeiro, um curso técnico de Economia Doméstica que em sua grade curricular mantinha as disciplinas Arte e Habitação I e II, Vestuário I, II e III, Têxteis I e II, entre outras com as quais eu não tinha tanta afinidade. Era uma turma inteira composta só por meninas, com aulas teóricas e práticas em período integral. Foram três anos de estudo conjunto de colégio técnico com regular que me levaram intuitivamente para a primeira graduação em Moda e me trouxeram oportunidades profissionais nessa indústria. Oportunidades essas que também me carregaram de inquietudes desmotivantes a ponto de me fazer voltar para a universidade 12 anos mais tarde para cursar Cenografia e Indumentária em uma escola de Artes Cênicas.

Eu me tornei uma figurinista crítica do mundo e de mim mesma. Lá percebi que toda minha trajetória fez sentido para que eu chegasse até aqui. Nas minhas lembranças mais correntes sobre modos de vestir a partir do meu seio familiar, eu me recordo, ainda criança, da minha avó e tia paterna, Julieta e Delma, produzindo as monumentais fantasias de Carnaval dos meus tios Ninho e Ney, que também contribuíam nessa feitura. Eles se vestiam suntuosamente de mulheres espetaculosas, formadas por inúmeras camadas: espumas que delineavam o corpo, tecidos, canutilhos e miçangas, luvas, brincos, anéis, pulseiras, meias-calças, perucas, sapatos plataformas e maquiagem, muita maquiagem. Também me vêm à memória os croquis dos figurinos de *ballet* que Tio Ney, bailarino e também figurinista, desenhava para as peças de dança das quais participava; enquanto, sendo bordadeira, Tia Delma as bordava. Como eu desejava aquela caixa de lápis de cores infinitas que ele tinha… Tio Ninho também era adepto do desenho, só que o preferia em telas. Recordo uma

pintura específica em que as personagens principais eram as baianas. Curioso constatar, durante a escrita deste texto que analisa a imagem e os modos de vestir de mulheres, que minhas maiores referências nesse campo vêm dos meus tios e das suas maneiras de representar e encarnar o feminino. Hoje percebo a importância e a influência que o apoio ativo, sobretudo da minha avó e de minhas tias, teve nos meus dois tios: formou uma base forte para que eles, homens homossexuais, pudessem expressar ao menos um fio de suas subjetividades de forma pública, mesmo que em boa parte do ano elas permanecessem num âmbito mais privado por conta de um imposto padrão social.

Elucubrar essa temática requer não apenas um esforço mental; ela desembrulha camadas emocionais que retrocedem anos nunca vívidos, mas que mesmo assim podemos sentir. O corpo negro é uma máquina do tempo[1], como ilustra muito bem Mombaça (2024, p. 46). Durante esse percurso, o desconforto de sentir-se não caber nas múltiplas carapuças com que a sociedade insistiu em nos vestir andou de braços dados com um inconformismo que, por vezes, deixou-se moldar para poder encaixar-se. A investigação a seguir retrata o movimento de restituição da própria identidade que se manifesta no ensejo de entrelaçar as Artes Visuais, a autorrepresentação de mulheres negras e os modos de vestir.

Este capítulo tem como objetivo transportar a tal máquina do tempo para diferentes temporalidades, buscando examinar e compreender de que forma jovens artistas afro-brasileiras da contemporaneidade redesenham suas contranarrativas por meio de seus modos de vestir e de se representar em suas obras. A relevância desta pesquisa se apresenta na possibilidade de esmiuçar a escrita autoral dessas memórias numa sociedade que desde a sua constituição embrionária, antes mesmo de se tornar país, delegou a função de reproduzir esses corpos a estrangeiros que os caracterizaram de forma exótica, erótica e brutalizada.

Para a sustentação e reconfiguração dessas imagens da mulher negra, apresentamos como instrumento teórico o conceito corpo-tela, criado por Leda Maria Martins (2021, p. 51-53) e escrutinado na obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, que entrelaça ciência, cultura e artes de povos africanos, afrodiaspóricos e indígenas, com o intuito de reinventar, sob uma perspectiva ancestral e decolonial, fundamentações para as práticas performativas nas Artes.

[1] Aqui cabe a mim revelar outra artista negra com que contei como referência e inspiração para a escrita deste capítulo e construção da colagem digital apresentada a seguir (Figura 1). Aline Motta, que chega até mim por meio de suas obras na exposição *Aline Motta: memória, viagem e água* (2021) e seu livro-arte *A água é uma máquina do tempo* (2022), conflui com as minhas buscas ao designar a água (sobretudo o Oceano Atlântico) como catalisador poético e máquina do tempo que acessa o passado, presente e futuro, conflagrando feridas e enfrentamentos coletivos e íntimos acerca de corpos negros, relações familiares e o têxtil.

> A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento (Martins, 2021, p. 107).

O estudo elege Manuela Navas, Thais Iroko e Silvana Mendes e analisa uma obra de cada uma dessas três artistas, que foram escolhidas por meio de visitas a exposições no Rio de Janeiro e pesquisa no portal digital do Instituto PIPA[2] entre o período de 2018 e 2025. A investigação, tendo como fio condutor as peças dessas criadoras, contrapõe suas obras a imagens produzidas nos séculos passados, com o propósito de identificar como elas vislumbram mudanças na construção da subjetividade feminina negra, assim como nas narrativas de identidade nacional.

O capítulo apresenta-se em três partes: a primeira, "o corpo-tela como baú de memórias: a reescrita de nossas histórias", apresenta um instrumental teórico, ancorado na pesquisa bibliográfica, que contraria o pensamento hegemônico colonial. Nesse sentido, declara a pessoa negra como sujeito capaz de falar por si e construir sua própria imagem, expressando-se pelos modos de vestir, além de trazer fragmentos de histórias pouco faladas que entrelaçam a herança da cultura negra e a Moda. Na segunda parte, "a desconstrução da imagem/identidade nacional de mulheres negras pelo olhar estrangeiro", busca-se problematizar o olhar do outro sobre a imagem desse corpo e explicar como a erotização o objetifica e o desumaniza ao longo da História. Na última parte, "vozes disruptivas e o poder da autorrepresentação", analiso as obras identificando como os modos de vestir e os símbolos imagéticos resgatam a alteridade da mulher afro-brasileira.



Figura 1 – Sobre um grão de areia no mar

O CORPO-TELA COMO BAÚ DE MEMÓRIAS: A REESCRITA DE NOSSAS HISTÓRIAS

Os conceitos elaborados por Martins (2021) chegam até mim ainda em meus estudos nas Artes Cênicas, junto ao desafio de vestir corpos negros como únicos protagonistas de uma peça teatral. A dramaturgia falava sobre um futuro não muito distante em que a união entre as personagens mulheres culminava na libertação delas de um aprisionamento tanto mental quanto físico. A exibição do aprisionamento de afrodescendentes e indígenas em imagens é um atravessamento recorrente desde a constituição germinal deste país. A criação do conceito corpo-tela se apresenta como uma alternativa para a emancipação: ele constrói novas epistemes, no intuito de apresentar outras possibilidades, não estereotipadas, sobre a experiência de ser negro e indígena[3], ao mesmo tempo que rompe com modos hegemônicos de enxergar os herdeiros da diáspora e dos povos nativos.

> O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social. Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; arauto do que não se explicitava de modo pleno, do que se mantinha dissimulado, do que não se mencionava, do que não se declarava, do que se evitava; arauto daquilo que não se enunciava, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impusera como o silêncio que apavora. À interdição e à pedagogia da ausência e da exclusão se interpõe uma outra corporeidade que argui, postula, propõe, expressa (Martins, 2021, p. 107).

E assim, pelas lentes de Martins (2021), o corpo negro se estabelece como um operador de múltiplas linguagens: ele aglutina tanto a cultura que força o apagamento de si, imposto pelo cânone, assim como a

[3] Para este estudo em especial, jogarei luz aos corpos de pessoas negras, o recorte desta pesquisa, embora compreenda que as histórias dos povos originários sejam de grande importância para debates como os que sugiro aqui, autofalantes.

máscara que sustenta e reescreve sua sapiência e costumes ancestrais; usa sua corporeidade como aparelho autofalante, dissertando sobre conhecimento, memória e afeto através do ritual, da Dança, da Música e da indumentária. A autora entende que os modos de vestir integram as práticas corporais do sujeito em performance, de modo a produzir imagens, gestos e posturas, esboçando cenografias que revelam conceitos e hábitos (Martins, 2021, p. 68). Portanto, é possível pensar o traje como um veículo de mensagens similar ao texto literário, equiparando a gramática literária e o uso das palavras ao exercício do vestir e convertendo itens do vestuário em estruturas de sentido quando trajados em um corpo.

Costurando essa noção do vestir como transmissor de mensagens, Tulloch (2016, p. 15-25) inscreve a Moda como categoria de manifestação da identidade a partir de seus estudos sobre o estilo dos povos em diáspora africana, entendendo que essa diáspora abarca a África e os grupos formados fora dela após o tráfico transatlântico de escravizados, o colonialismo e o imperialismo. Ela se inspira no álbum autoral *The birth of cool* do lendário trompetista estadunidense Miles Davis — obra de 1947 que continua exercendo influência mundial em diversos gêneros musicais e artísticos — e se apropria da essência do jazz. Esse ritmo, criado como ato de refúgio e resistência cultural frente aos ambientes racialmente segregados nos EUA, explora emoções e experiências complexas através da técnica do improviso na composição musical e na performance em grupo. Por meio do jazz, a autora modela um método que mistura análise de fotografias, pinturas, cartas, peças de vestuário de pessoas comuns e de ícones da comunidade negra, com suas memórias e histórias pessoais, para descrever a narrativa de estilo de indivíduos negros. Assim como Martins, ela compreende que a escolha e a composição de peças de vestuário por uma pessoa negra trazem para si a agência e a construção da própria imagem; essas escolhas diárias, nomeadas como narrativas de estilo, podem se converter em ferramenta política e social de afirmação de múltiplas existências e subjetividades em espaços que tentam apagá-las ou negá-las.

Mergulhando mais fundo no baú de memórias, e contestando o passado que nos foi contado, é possível identificar a agência de pessoas negras na produção e composição de peças de roupa, como integrantes cruciais na cadeia do vestir, desde que chegaram escravizadas às Américas. Há relatos na história do Brasil Colonial que apontam pessoas negras, tanto escravizadas como libertas, como detentoras de conhecimentos técnicos e artísticos na construção das peças de ourivesaria, na feitura

das joias de crioula — acessório símbolo de memória e conexão espiritual com a ancestralidade e o continente africano —, assim como na confecção de roupas tanto para os colonizadores e suas famílias quanto para os escravizados.

> Os alfaiates costuravam para homens e mulheres, com maior requinte, tecidos finos, roupas que serviam para ocasiões importantes, enquanto as mulheres negras eram consideradas artesãs e exerciam as atividades de costureiras, bordadeiras e rendeiras, além de exercerem também a função de amas de leite. Estes tipos de serviços (de artesã e ama de leite) eram enquadrados no século XVII como serviços domésticos. As costureiras negras, na condição de escravizadas, faziam as costuras chãs – que eram as costuras finas, delicadas e morosas. Elas cuidavam das vestes do cotidiano, que eram peças de algodão, e das vestes de sair em tecidos nobres, incluindo as roupas das esposas dos colonizadores, bem como amamentavam seus filhos (Santos, 2022, p. 97).

E desse modo, consolidando as habilidades e o apuro estético no campo do vestir, torna-se indispensável evocar a tradição secular da tecelagem dentre as diversas etnias africanas e esse saber notório herdado por seus povos em diáspora, de maneira a pensar o tecido como mais uma ferramenta de expressão artística e de subjetividade.

> Embora tenha usos práticos, o tecido desempenha um papel significativo em rituais, sejam eles cotidianos ou cerimoniais, seculares ou espirituais. Ele se impregna de significado cultural e memória à medida que as técnicas de confecção e as lembranças de família são transmitidas de geração em geração. O tecido pode ser cortado, trabalhado, adornado, manipulado e transformado, depois dobrado, embalado e transportado pelos continentes — em constante movimento, assim como as pessoas que o produzem e o utilizam (Checinska, 2018, p. 119).

Partindo desta pequena amostra de filosofias, pensamentos, destreza técnica e artefatos têxteis vindos de tempos longínquos (e outros nem tanto), ficam claras a edificação e a consolidação de um repertório vasto de negritude, com vocabulário capaz de compor outros conteúdos que nos coloquem em lugares de destaque por merecimento, ou mesmo por humanidade.

A seleção de pensadoras negras para compor este instrumental teórico sobre a moda e o campo da vestimenta não foi uma escolha arbitrária, como bem destaca Carol Barreto (2024, p. 25-34) no segundo

capítulo de seu livro intitulado *Adequar-se ou vestimentar-se?*. O ato de se vestir, para nós mulheres negras, carrega ao longo da história o significado de exclusão versus a adequação na busca pela passabilidade nos ambientes elitizados, tais como o campo acadêmico e o das Artes. Enegrecer a concepção do vestir entrelaçando minha trajetória íntima com a constatação da presença negra na moda brasileira desde os tempos de colônia, junto às pesquisas das pensadoras contemporâneas que compõem a bibliografia deste capítulo, constitui a vestimenta-armadura necessária para a elaboração de contranarrativas que concebem novas compreensões sobre a memória, o vestir e os corpos de mulheres negras.



Figura 2 – Mãe Menininha do Gantois (8 anos) - Bahia - Ritual para Oxóssi (1902)

A DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM/IDENTIDADE NACIONAL DA MULHER NEGRA PELO OLHAR ESTRANGEIRO

Quando a história não é compreendida e não é contada devidamente, a barbárie repete-se.
Kilomba[4]

Por um instante, mergulhada nas leituras sobre o corpo-tela e nas narrativas de estilo da diáspora africana, eu me vi tentada a simplesmente

[4] Fragmento da entrevista da multiartista Grada Kilomba para o programa Roda Viva do canal TV Cultura, no dia 14 de maio de 2024 (70 min 10 s).

não falar da visão do estrangeiro sobre as mulheres negras. A possibilidade de deixar para trás as imagens das nossas representações em vivências de servidão e subjugação sendo atropeladas pelas inspiradoras obras das jovens artistas afro-brasileiras soaria como um bálsamo em um corpo lanhado pela história. Mas a frase de Kilomba alerta que é preciso ressignificar para fazer pensar, mas nunca abandonar; então seguiremos vendo velhas conhecidas imagens com novas leituras.

As primeiras imagens que se têm da memória do país são feitas pelo olhar estrangeiro[5]. O Brasil, quando ainda colônia, recebia missões artísticas custeadas pelos próprios colonizadores com a intenção de enaltecer sua grande descoberta e divulgar o Eldorado que aqui encontraram. Dentre as inúmeras riquezas naturais, como a fauna e a flora, havia a mais exótica de todas: a mulher negra e indígena.

Albert Eckhout, pintor holandês, foi um dos primeiros estrangeiros a notar essa exuberância brasileira. Em sua pintura, ele retrata uma mulher a qual se detém a identificar como *Mulher negra bantu*: em primeiro plano na imagem, ela habita um espaço de natureza próximo a um ambiente que parece ser um canteiro de obras; ao fundo, podemos observar o mar com um navio na costa e estruturas que remetem a algo em construção, indicando o meio de acesso à colônia e o progresso nessas terras recém-ocupadas. A negra bantu, de corpo escultural com seios fartos, braços e pernas torneadas, indicando o fator resistência, é retratada seminua, vestindo uma minissaia em tecido xadrez azul, que parece ser um pano da costa amarrado à cintura com a ajuda de uma faixa vermelha remetendo à figura dos *sans-cullotes*[6] franceses. Ela usa colares, alguns semelhantes a uma guia vermelha e outros dois brancos com pingentes, brincos, pulseiras douradas e também um chapéu misturando palha com penas — sugerindo que a mulher retratada quer parecer vaidosa e atraente aos olhos dos europeus, quer convidá-los a conhecer o Novo Mundo. Parece receptiva e disponível, talvez oferecida ao ofertar outras iguarias, como frutas tropicais e paisagens selvagens, aos colonizadores.

Johann Moritz Rugendas, pintor e gravurista alemão, trazido ao Brasil pela Expedição Langsdorff, viajou a outros territórios da América Latina, registrando imagens de valor etnográfico. Também identificava na mulher negra um grande atrativo pitoresco, tão sedutor que foi capaz de retratar, na gravura *Pretos novos*, uma jovem negra parecendo

[5] Pioneira na pesquisa sobre a representação visual da população negra e seus descendentes ao longo de 300 anos, a obra *A travessia da Calunga Grande: três séculos de imagem sobre o negro no Brasil (1637-1899)* é referência documental e analisa o olhar estrangeiro na criação da imagem das pessoas negras na cultura nacional.

[6] Classe trabalhadora que participou de forma combativa na Revolução Francesa.

posar tal como em uma capa de revista: totalmente alheia à mazela ao seu redor, ela é enrolada em um tecido branco com listras vermelhas, colocado de maneira estratégica em seus braços para que seus ombros e seios ficassem à mostra, de forma sedutora. Usa chapéu de palha e brincos vermelhos, revelando com os pés descalços sua condição de escravizada, mas mantém uma postura quase escultórica em relação às outras pessoas figurando no cenário em total degradação, observadas pelo contratador. A luz e a sombra da pintura destacam sua imagem tal qual num espetáculo de horror *nonsense*.

Alberto Henschel[7], fotógrafo teuto-brasileiro oitocentista, proprietário de estúdios de fotografia em Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, produzia cartões de visita que eram retratos vendidos como *souvenirs*, tal qual o que ilustra a *Jovem negra*. Vestida de nu com sua pele aveludadamente brilhante, usa brincos e pulseiras. Essa aguerrida mulher encara a lente da câmera de forma inquisidora, como quem pergunta: "até quando vão nos objetificar?". Na fotografia do século XIX, a retratada consegue impor sua subjetividade no olhar; não sem razão, dizem que os olhos são a janela da alma. Aqui a verdade nua e crua se revela à revelia do autor da imagem: a jovem não tem nome, mas tem agência.

Tarsila do Amaral[8], pintora modernista brasileira, figura feminina de destaque nacional e internacional, também não escapa de retratar a mulher negra com o olhar do estrangeiro, alheio à subjetividade da personagem que buscou ilustrar. Consumidora da moda de sua época e entendedora da importância do vestuário na construção da aparência, vestia-se com grifes europeias, como Paul Poiret, em busca de legitimação para seu trabalho na Arte Moderna brasileira e internacional. Proveniente de uma família de fazendeiros de café, nascida ainda no final do período escravocrata, cresceu sendo alimentada e servida por mulheres negras. Em sua tela *A negra* — há quem chame de homenagem, uma vez que busca retratar as memórias de criança da artista —, ela pinta uma mulher embrutecida e desumanizada, sem suas vestes e seguindo o padrão posto pelos colonizadores.

> Representações de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje (hooks, 2019, p. 90).

[7] Objeto de estudo da dissertação e tese de Mônica Cardim (2012, 2023).

[8] A obra *O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda* (2022), de Carolina Casarin, aponta a importância da construção da imagem para o casal de artistas e como suas escolhas estéticas atravessavam um ao outro, trabalhando de forma conjunta para criar uma reputação aliada ao bom gosto como forma de validação de seus respectivos trabalhos na Arte Moderna brasileira.

E assim, chegamos mais próximos dos tempos atuais. Hans Donner, diretor criativo austríaco-brasileiro, autor da identidade visual da maior emissora de televisão brasileira na última década do século XX, também criou sua representação da mulher negra: a Mulata Globeleza. Personificada na imagem da Valéria Valença, que, vestindo pintura corporal, surgia sempre durante as transmissões televisivas do Carnaval em cobertura nacional e internacional, manteve-se no ar, seguindo esse formato, até o ano de 2016, sob a pele de Erika Moura. Sua imagem contribuiu para a fomentação da profissão de mulata do Carnaval.

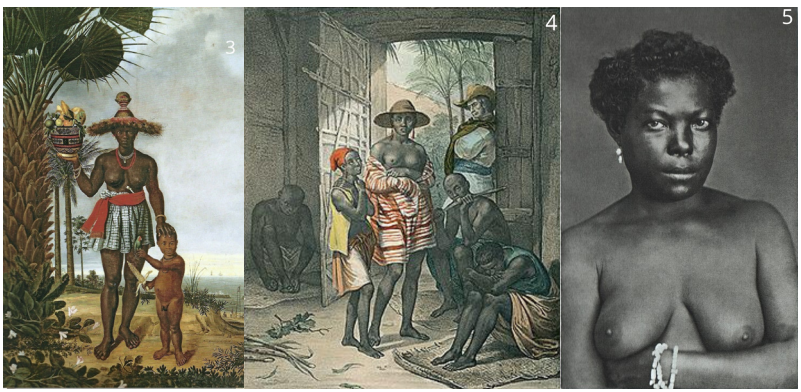
> Quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas. Essa é a razão pela qual ela nunca é uma musa, que é uma categoria da cultura. No máximo — como alguém já disse — ela pode ser uma fruta a ser degustada, mas de todo modo é uma prisioneira permanente da natureza. O estabelecimento definitivo do capitalismo na sociedade brasileira produziu seus efeitos na mulata: ela se tornou uma profissional. Mesmo agora não é reconhecida como um ser humano e nenhum movimento foi efetivado para restaurar sua dignidade como mulher. Ela foi claramente transformada em uma mercadoria para consumo doméstico e internacional. Hoje, mulatas são treinadas para se apresentarem em shows em casas noturnas. Essa é a demanda do mercado (Gonzalez, 2020, p. 151).

As imagens estereotipadas, construídas pelo outro/estrangeiro, exibindo corpos femininos negros com pouca ou nenhuma roupa, como as apresentadas aqui, ilustram livros didáticos escolares e os meios de comunicação, fazendo parecer normativo que esses corpos sejam vistos de forma objetificada e que incitem o comportamento sexual desviante[9]. A pesquisadora bell hooks (2019), apesar de ter seu olhar voltado para a negritude feminina estadunidense, aborda o assunto alcançando algumas experiências brasileiras no capítulo "Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural", do livro *Olhares negros: raça e representação*. Nele, a autora reflete sobre os retratos fetichizados do século XX e os relaciona com as figuras produzidas desde a escravidão, chamando a atenção para a espetacularização do corpo negro afrodescendente e indicando como essas representações se transformam em imagens de controle.

[9] Não quero aqui fazer juízo de valor das pessoas que de forma consciente usam seus corpos com fins de sustento ou lucro, a intenção é fazer juízo do fato de que o olhar lascivo e subjugante do estrangeiro, ao longo dos séculos, transformou a naturalidade de como as mulheres negras lidam com seus próprios corpos em imagens de controle.

Patricia Hill Collins (2019), Beatriz Nascimento (2022) e Lélia Gonzalez (2020) entendem as imagens de controle como uma ferramenta ideológica que, de forma simultânea, interconecta o racismo e o sexismo no intuito de perpetuar padrões de violência e dominação, os quais foram historicamente construídos por grupos dominantes para sua permanência no poder. Essas imagens operam por meio de representações estereotipadas que, incutidas em mentes distraídas, passam despercebidas, aparentando naturalidade e inevitabilidade. Nessa pesquisa em específico, cabe salientar e observar nas imagens apresentadas aqui, nesta seção, a maneira como a ausência ou a pouca presença de roupas aparta ou reduz a quase nada a possibilidade do exercício da subjetividade pelas mulheres representadas, transformando a feminilidade negra em símbolo erótico.

A autora bell hooks (2019, p. 105) aponta que cabe às mulheres afrodescendentes o grande desafio de confrontar essas assombrosas representações como um fardo que precisamos suportar e transcender, criando espaços de oposição onde nossos corpos possam ser representados por nós mesmas; criando uma subjetividade radical que transgrida as barreiras impostas pela tradição; interrogando e explorando abertamente as reproduções da negritude feminina da nossa cultura.



Figuras 3, 4 e 5 – Compilado de imagens citadas nesta seção[10]

VOZES DISRUPTIVAS E O PODER DA AUTOREPRESENTAÇÃO

A autorrepresentação se constitui como dispositivo de transformação que possibilita o resgate da subjetividade e o controle

[10] Neste compilado, ao lado da Figura 5, originalmente havia a imagem da obra de Tarsila do Amaral *A negra* pertencente ao MAC USP com detenção de direitos autorais pela empresa Tarsila S/A; esta última em questão não nos concedeu o uso da imagem neste capítulo. Segue link para visualização da obra: https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17156.

da própria narrativa, construindo outras noções de feminilidade a fim de promover um presente e um futuro emancipados e dissociados das imagens estereotipadas (Collins, 2019). Observa-se ao longo deste capítulo que as Artes Visuais vêm sendo, entre outros, um campo de disputa do exercício do domínio de narrativas sobre mulheres negras; a presença delas nesse campo é ainda recente, porém significativa, ressoando de forma radical aos padrões até aqui sujeitados.

Negreiros (2026), em seu livro, fruto da pesquisa conjunta entre educação, curadoria, memórias familiares e coletivas, revela o traje como uma cartografia afetiva e ferramenta influente no resgate da história da população negra brasileira. Assim, o autor aproxima a História da Arte e da Moda, entendendo a importância do diálogo entre essas duas áreas, que, apesar de pouco associadas no Brasil, estão presentes, muitas vezes, de forma central, nas obras de autorias negras.

> Foi nesse percurso que notei como as histórias da arte e da moda se entrelaçam de maneira fértil, revelando outras possibilidades de compreender e narrar as culturas brasileiras. Mais do que linguagens próximas, os dois campos de estudo se mostraram formas complementares de interpretar o mundo e seus gestos — caminhos sensíveis para reconhecer presenças diversas vezes apagadas pelas instituições culturais (Negreiros, 2026, p. 117).

Dessa forma, as três artistas apresentadas neste estudo expõem diferentes perspectivas e modos de vestir na intenção de manifestar o que é ser mulher negra no Brasil, mas a multiplicidade de possibilidades não se esgota aqui. Além disso, instaura-se como a Moda e as Artes Visuais podem ser um dos caminhos para a reorientação de padrões estéticos que transformam interpretações vulgarizadas viciadas.

MANUELA NAVAS

Manuela Navas (1992-), de Jundiaí-SP, vive e trabalha em Caraguatatuba. É autodidata e de formação empírica, nascida em uma família matriarcal de artesãs. A artista nunca deixou de desenhar desde a infância. Versátil, utiliza pintura, fotografia e xilogravura para explorar temas referentes aos corpos negros, como o feminino e a maternidade. Democratiza as Artes Visuais dialogando com outras linguagens artísticas: a Música, quando suas obras compõem o cenário do show de 40 anos de carreira de Zeca Pagodinho e também a capa do vinil; a Literatura, ilustrando o livro de Itamar Vieira Junior; e, mais recentemente, a Moda, em parceria com a marca de luxo italiana

Retori[11], que lançou uma coleção inspirada nas obras da artista. De caráter intimista, Navas cria cenas a partir de fotos e filmagens familiares, usando a música também como referência para imprimir ritmo em suas telas. Sua paleta de cores tem variações de tons terrosos, que surgem da presença constante do chão e da terra, criando consonância com o tom de pele dos personagens retratados.

O título da obra dá pistas sobre do que se trata a tela *Pempamsie/ No sonho que tive caminhei ao seu lado* (2025)[12]: *pempamsie* é o símbolo Adinkra[13] que figura o topo do portal retratado. Representado por elos de forma interligada, significa costurar em prontidão, indicando a força que existe na união e na resistência, no valor e na coragem. É um signo muito familiar nas periferias cariocas, que costuma adornar os portões das casas suburbanas dando curvas às grades, assim como o piso de azulejo amarronzado com bordas brancas — essas características estéticas situam de qual lugar a artista está falando.

Sendo assim, não sem motivos, temos três mulheres ocupando o centro da imagem. Seus pés descalços, que no imaginário da nossa história passada representavam a ausência de liberdade[14], aqui entregam o momento íntimo e privado de elevação no qual a imagem revela sombras embaixo das solas, passando a impressão de que estão prestes a levitar e de que essa ação parece ser acompanhada por um canto de oração. Trata-se de uma pintura bidimensional com acessórios tridimensionais. O trio que aparenta estar de mãos dadas está entrelaçado por um fio de contas e búzios. Nas religiões afro-brasileiras, essa peça se assemelha à guia de santo, cuja função é proteger espiritualmente quem as usa, com cada cor representando uma entidade ou orixá. De costas para o espectador, essas mulheres que não têm seus rostos revelados parecem nos chamar para que nos juntemos a elas na travessia desse portal. O retrato semelha a um convite, um chamado. A união de mulheres negras indica o caminho do futuro, o qual deixa de ser sonho assim que, juntas,

[11] Parcerias entre marcas de moda e artistas visuais não são necessariamente uma novidade na historiografia da Moda, temos por exemplo Schiaparelli / Dalí, Yves Saint Laurent / Mondrian, C&A / Larissa de Souza e Neriage / Regina Parra. A inovação dessa colaboração se destaca a partir do que a Retori e Navas representam dentro de seus respectivos campos, suscitando debates sobre quais agentes são autorizados a transitar por esses ambientes tão nichados, entre outros. Fica aqui uma lacuna para o desenvolvimento de uma nova pesquisa.

[12] Para ver a obra, acesse: https://dncs92qkcz9jn.cloudfront.net/works/720965/FullSizeRender_VSCO_5.jpeg. Acesso em: 30 ago. 2026.

[13] Os Adinkras são um conjunto de símbolos visuais que representam conceitos e provérbios, tendo sua origem no grupo étnico Akan, que hoje vive principalmente em Gana. Ver: Nascimento e Gá (2022).

[14] Aqui faço uso da história que nos foi contada, sem provas documentais, de que pessoas escravizadas eram proibidas de usar sapatos. De fato, a maioria das representações ilustra os pés descalços, mas, como estamos tratando do uso de imagens que criam estereótipos, há de se suspeitar dessa informação que desde sempre nos foi passada.

elas ultrapassarem o portal de madeira. Os corpos-tela desta obra estão na mesma frequência da Figura 2, performam o senso de coletividade feminina negra que atravessa agressões há muitas gerações.

Os vestidos lisos nas cores verde, branco e vermelho, que simbolizam, respectivamente, esperança, recomeço e poder, espelhando a individualidade e contribuição de cada uma, revelam ombros e costas com elegantes decotes, exibindo silhuetas de um tempo atual. Nas palavras da artista, a obra destaca a necessidade de união entre mulheres negras para continuarem a caminhada para ela. A Arte surge como um meio de suportar a crueza da vida.

THAIS IROKO

Thais Iroko (1992-), do Rio de Janeiro, vive e trabalha no bairro de Costa Barros. É uma artista criada na comunidade do Chapadão, também autodidata, que iniciou sua trajetória na arte através do grafite, expandindo-se para pintura em telas, instalações e performances. Com prática artística inspirada no *sample*, técnica musical que recorta e reaproveita fragmentos sonoros para compor algo novo, irradiam em suas obras questões como memória, apagamento, *déjà-vus* a partir do movimento de seu corpo preto/não retinto, feminino e favelado, dentro e fora do seu território de origem. Passado, presente e futuro são sampleados de forma espiral, criando ficções decoloniais que refletem questões de não pertencimento a uma sociedade que estereotipifica seu corpo, sua intelectualidade e sua história.

Na obra *Esse é o Baile do Egito, olha só como tá* (2022)[15], a artista evoca o tempo espiralar dissertado por Leda Maria Martins (2021), trazendo para a imagem o corpo-tela numa narrativa não linear, em que o corpo feminino negro carioca do Baile do Chapadão se encontra com o egípcio para confabular sobre o mesmo tema: a liberdade de expressão da mulher negra manifestada em seu corpo. Em uma figura repleta de informações, como as caixas de som nas laterais remetendo ao símbolo *adinkrahene*[16], cujo significado é autoridade, carisma e liderança, Thais cria seu próprio hieróglifo, que, assim como o egípcio, inscreve e sacraliza o feminino no agora.

Ao centro, temos a imagem de uma mulher negra trajada como uma rainha, pois além do toucado, do colar imponente e das pulseiras douradas representando o ouro, ela também usa um vestido longo branco que delineia seu corpo e deixa seus seios à mostra. Diferente

[15] Para ver a obra, acesse: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2025/04/1-Thais-Iroko.jpg. Acesso em: 30 ago. 2026.
[16] Símbolo Adinkra que também simboliza qualidades associadas a reis. Diz-se que *adinkrahene* foi a inspiração para o design dos outros símbolos. Ver: Nascimento e Gá (2022).

das imagens produzidas pelo olhar estrangeiro, a exposição dessa parte do corpo da mulher negra não subjuga a personagem, mas a dignifica exaltando o seu poder perante a cena. Os seios trazem ainda um signo estético de beleza periférica: a marquinha de sol feita com fita isolante. Assim como as mulheres da etnia Himba[17], que pigmentam a pele como demonstração de conexão com a terra, a personagem principal da obra é egípcia, mas também periférica quando faz uso da sua melanina para ornamentar seu corpo e se conectar à comunidade. Por trás dessa figura, encontramos um portal fechado com tijolos, indicando a obrigação da permanência no ritual do baile até o fim, pois só dessa forma o mal será expurgado. Quem dança seus males espanta.

Aos pés dela, temos duas outras personagens negras dançando até o chão ao ritmo do funk, o gênero musical tocado no baile do Egito, como apresentado no título. A obra condensa tanto movimento — no posicionamento lateral das caixas de som, na estampa da lona de cobertura do baile, na cinesia dos hieróglifos, na pose da mulher egípcia, no contraste das linhas que formam os barracos com os traços das construções das pirâmides e os fios de energia ligando os postes — que é quase possível sentir ou escutar a frequência do som que faz as duas dançarinas rebolarem seus quadris.

> Clivado de descontinuidades, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social. O corpo-tela é assim também um corpus cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciador emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder (Martins, 2021, p. 53).

Vestidas com roupas idênticas, short curto azul e baby look azul-claro, elas revelam um padrão na cultura do vestir dos bailes — a indumentária precisa priorizar os movimentos frenéticos e ondulantes. Os pés descalços, como licença poética, revelam o aterramento e a conexão com esse lugar (o baile de comunidade) onde a mulher negra se sente livre para extravasar toda sua energia criativa, naturalmente sensual, e expurgar

[17] Etnia que vive no norte da Namíbia e sul da Angola. De maneira ritualística, estética e cultural, as mulheres usam uma mistura avermelhada para tingir cabelo e pele. Além de proteção contra o sol, representa conexão com a terra e status social. Ver a obra *The place of stunted ironwood trees: a year in the lives of the Cattle-Herding Himba of Namibia* (2000), de David P. Crandall.

todas as mazelas do cotidiano. O baile ocupa o espaço de templo sagrado, assim como os terreiros das religiões afro-brasileiras.

SILVANA MENDES

Silvana Mendes (1991-), do Maranhão, vive e trabalha em São Luís. É graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão e usa como linguagem artística a colagem, a pintura, o vídeo, a fotografia e o lambe. Através do muralismo, difunde suas obras para além dos espaços conservadores das Artes. Sua poética aprofunda questões de identidade e revisionismo histórico, ao reconfigurar imagens de arquivo em busca de desconstruir visualidades negativas e construir narrativas atualizadas para as representações estereotipadas do passado, ressignificando-as com novos símbolos. Sua experiência na licenciatura com didática decolonial busca expandir e democratizar o uso da fotografia como aproximador da grande massa, uma vez que o dispositivo móvel se torna uma ferramenta acessível.

Partindo da fotografia oitocentista de Rafael Castro y Ordonez[18] intitulada *Uma vendedora da Bahia*, Silvana arquiteta um novo mundo para a mulher negra retratada, a qual não sabemos se fora escravizada. Se outrora ela fora registrada apenas para fins etnográficos, no presente essa mulher ganha personalidade e uma paisagem para sua morada.



Figura 6 – Rafael Castro y Ordonez. *Uma vendedora da Bahia*. 1862

Como forma de afeto, enunciada pelo título da obra, *Afetocolagens: reconstruindo narrativas visuais de negros na fotografia colonial* (2019, série 1)[19], a artista reconstitui a identidade da personagem descaracterizando quase completamente a foto matriz por meio da colagem digital. A paisagem selvagem ao seu redor a posiciona dentro de uma gruta com um portal ao fundo repleto de mata nativa e o mar ao horizonte. Num vestido azul com silhueta da segunda metade do século XIX, ela usa pulseiras douradas largas, colar opulento dourado, turbante com peças douradas e pedras preciosas, segurando em uma mão um leque e na outra o pequeno cesto remanescente da imagem original. O

[18] Jovem fotógrafo espanhol com breve passagem pelo Brasil no início dos anos 1860. Faleceu assim que retornou à Europa.

[19] Para ver a obra, acesse: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2023/04/Afetocolagens-S%C3%A9rie-I-2-Silvana-Mendes.jpg. Acesso em: 30 ago. 2026.

traje ainda compõe uma folhagem emoldurando a cabeça, fazendo-me lembrar das imagens da Rainha Elizabeth I, assim como o halo de uma santa católica. A mulher negra, antes sem identidade, agora se torna integrante da realeza, um ser santificado. Agora também, visíveis e descalços, os pés chamam a atenção — constata-se que se trata de patas felinas, fabulando mais traços da personalidade dessa personagem e elevando-a a um ser mitológico.

Silvana Mendes bebe da poética de Rosana Paulino, artista visual pioneira no uso das dolorosas imagens de arquivo da escravatura brasileira, assim como de fotos de arquivo familiar, transformando o corpo da mulher negra em sujeito de seus trabalhos. Fazendo intervenções que se apropriam de técnicas manuais classificadas como femininas, portanto delicadas, a artista subverte essa lógica fazendo alinhavos de movimentos agressivos e mal-acabados, nomeando-os de sutura tal qual os pontos dados em intervenções cirúrgicas invasivas. Paulino inicia sua trajetória na esfera íntima usando fotos de sua família em obras como *Parede da memória* (1994–2015) e *Bastidores* (1997), extrapolando as fronteiras para o global em *Assentamento* (2012) e *História Natural?* (2016). Ela constrói um caminho que destaca as três jovens artistas aqui investigadas, abordando o tema da mulher negra no âmbito pessoal e também no coletivo, de forma a afetar intimamente o olhar do outro para a transformação social. Ao tensionar as imagens desses corpos em suas obras, expondo, intervindo e transformando-os de modo radical, Rosana Paulino pavimenta um caminho para que as jovens artistas afro-brasileiras se coloquem em suas obras, protagonizando suas cenas, de forma íntima e pacificada, onde o contentamento tem estadia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa identificou numa primeira etapa o padrão de representação erotizada do corpo de mulheres negras entre os períodos do Brasil Colonial e Contemporâneo. Ao realizar análises a partir do conceito de corpo-tela cunhado por Leda Maria Martins (2021), identificamos como os modos de vestir ou a ausência de trajes forjou a imagem estereotipada de mulheres afro-brasileiras na identidade nacional. Nesse recorte temporal e imagético, notou-se a fetichização de corpos femininos negros através da exposição lasciva dos seios desnudos.

Na segunda etapa, em que analisamos as obras de contranarrativas ao padrão viciado, encontrei as personagens das autorrepresentações das artistas visuais negras protagonizando cenas em que suas subjetividades ganham destaque, de forma a atribuir aos modos de vestir a expressão

das diversas identidades desse grupo. Cada uma, a seu modo, transmite mensagens que localizam sentimentos, lugar e classe. Ainda nessas obras foi identificada uma possível mudança na significação de um signo do vestir: se no passado a ausência de calçados e vestes entregava a posição social e despojava a subjetividade, na atualidade ela anuncia aterramento, conexão com o lugar em que se pisa e empoderamento.

Ainda foi possível observar a presença de um portal nas três obras, podendo vislumbrar a transição de uma forma de pensar ou agir dessas mulheres perante os desafios impostos, mas este é um ponto a ser desenvolvido num possível desdobramento da pesquisa.

Constatar a presença de mulheres negras em instituições (museus, exposições, feiras, galerias) — presença da qual até pouquíssimo tempo não se havia notícia — me faz vislumbrar na Arte Contemporânea uma via que abarca questões urgentes da sociedade na qual vivemos, inaugurando assim novas perspectivas tanto para as artistas visuais quanto para as pesquisadoras aqui citadas, assim como eu.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: *Sobre um grão de areia no mar*, 2026. Colagem digital a partir de fotografias de acervo pessoal. Da autora, 2026.

Figura 2: *Mãe Menininha do Gantois (8 anos) – Bahia – Ritual para Oxóssi*, 1902. *Acervo do Gantois, em Memórias da Bahia*, v. 2, Empresa Baiana de Jornalismo S.A., Salvador, nov. 2002. Obra em domínio público. Imagem disponibilizada via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menininha_Gantois_1902.jpg. Acesso em: 03 set. 2026.

Figura 3: Albert Eckhout. *Mulher negra bantu*, século XVII. Pintura a óleo sobre tela. National Museum of Denmark. Obra em domínio público. Reprodução disponibilizada via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mulher_negra_banto.jpg. Acesso em: 04 set. 2026.

Figura 4: Johann Moritz Rugendas. *Pretos Novos*, cerca de 1835. Aquarela. Obra em domínio público. Reprodução disponibilizada via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Negros_novos_by_Johann_Moritz_Rugendas_1835.jpg. Acesso em: 04 set. 2026.

Figura 5: Alberto Henschel. *Jovem negra*, cerca de 1869. Fotografia, Salvador, Bahia. Fonte: Leibniz-Institut für Länderkunde, em Ermakoff, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004, p. 22. Obra em domínio público. Imagem disponibilizada via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alberto_Henschel_Bahia_2.jpg. Acesso em: 04 set. 2026.

Figura 6: Rafael Castro y Ordonez. *Uma vendedora da Bahia*, 1862. Fotografia em papel albuminado, preto e branco. Coleção Thereza Christina Maria, Biblioteca Nacional do Brasil. Obra em domínio público. Imagem disponibilizada via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Street_Vendor_from_Bahia_WDL1603.png. Acesso em: 04 set. 2026.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Carol. **Modativismo**: quando a moda encontra a luta. São Paulo: Paralela, 2024.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Zouk, 2020.

CARDIM, Mônica. **Identidade branca e diferença negra**: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. 2012. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.html. Acesso em: 02 maio 2026.

CARDIM, Mônica. **Retratos transatlânticos**: a diáspora africana na fotografia de Alberto Henschel. 2023. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-19072024-125053/. Acesso em: 02 maio 2026.

CASARIN, Carolina. **O guarda-roupa modernista**: o casal Tarsila e Oswald e a moda. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CHECINSKA, Christine. Aesthetics of Blackness? Cloth, culture, and the African diasporas. **Textile**, v. 16, n. 2, p. 118-125, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1080/14759756.2017.1408938. Acesso em: 02 maio 2026.

COLLINS, P. H. **Pensamento negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRANDALL, David P. **The place of stunted ironwood trees**: a year in the lives of the Cattle-Herding Himba of Namibia. New York: Continuum, 2000.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IROKO, Thaís. [Entrevista cedida ao Projeto] **Artistas Latinas**, [*S. l.*], 2021. Disponível em: https://www.artistaslatinas.com.br/artistas-1/tha%C3%ADs-irok/o. Acesso em: 25 abr. 2026.

KILOMBA, Grada. **Roda Viva | Grada Kilomba | 13/05/2024**. Entrevistadora: Vera Magalhães. São Paulo: TV Cultura, 14 maio 2024. 1 vídeo (96 min). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: https://www.youtube.com/live/up-F2Pzf0LY?si=mXcHxuSz4vXIRfQR. Acesso em: 20 abr. 2026.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENDES, Silvana. Silvana Mendes. **Portas Vilaseca Galeria**, Rio de Janeiro, 2026. Disponível em: https://www.portasvilaseca.com.br/pt/artista/silvana-mendes. Acesso em: 25 abr. 2026.

MENDES, Silvana. [Entrevista cedida à] **Dasartes**, [*S. l.*], 23 nov. 2021. Disponível em: https://dasartes.com.br/materias/silvana-mendes/. Acesso em: 25 abr. 2026.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. *In*: LIMA, Diane (org.). **Negros na piscina**: arte contemporânea, curadoria e educação. São Paulo: Fósforo, 2024. p. 43-49.

MOTTA, Aline. **A água é uma máquina do tempo**. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da Calunga Grande**: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Edusp, 2000.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo**: ensaios, entrevistas e prosa. Organização de Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (orgs.). **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

NAVAS, Manuela. [Entrevista cedida à] **Revista Philos**, [*S. l.*], 23 mar. 2022. Disponível em: https://revistaphilos.com/a-philos-entrevista-manuela-navas/. Acesso em: 25 abr. 2026.

NAVAS, Manuela. Me tornei artista fazendo o que eu sempre fiz desde criança | Manuela Navas. [Entrevista cedida à] **Musa Arte**, [*S. l.*], 23 nov. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xcfUKyPbxjM. Acesso em: 25 abr. 2026.

NEGREIROS, Hanayrá. **Negras maneiras de vestir**: moda, memória e arte afro-brasileira. São Paulo: Paralela, 2026.
NEGREIROS, Hanayrá. Unveiling narratives through paint, dress and embroidery: exploring representations of Black people in the art of Maria Auxiliadora da Silva. **International Journal of Fashion Studies**, v. 10, n. 2, p. 217-230, 2023. Special Issue: Moda Negra, past and present. Disponível em: https://doi.org/10.1386/infs_00096_1.

PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (orgs.). **Rosana Paulino**: costura da memória. São Paulo: Pinacoteca, 2018. (Catálogo de exposição). Disponível em: https://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/Catalogo_rosanapaulino.pdf. Acesso em: 06 maio 2026.

SANTOS, Maria do Carmo Paulino dos. **Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil**. São Paulo: FAUUSP, 2022.

SILVANA Mendes. **PIPA Prize**, [*S. l.*], 2024. Disponível em: https://www.premiopipa.com/silvana-mendes/. Acesso em: 25 abr. 2026.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa** – Revista de Antropologia e Arte, Campinas, v. 2, n. 00, p. 1-20, 2010. DOI: 10.20396/proa.v2i00.16429. Disponível em: https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16429. Acesso em: 06 maio 2026.

THAÍS Iroko. **PIPA Prize**, [*S. l.*], 2024. Disponível em: https://www.premiopipa.com/thais-iroko/. Acesso em: 25 abr. 2026.

TULLOCH, Carol. **The birth of cool**: style narratives of the African diaspora. London: Bloomsbury, 2016.

AGRADECIMENTOS

Registro profundo agradecimento à orientadora Prof.ª M.ª Hanayrá Negreiros pelo apoio e estímulo nos momentos doloridos desta escrita e por compartilhar generosamente seu conhecimento e experiência neste tema. Quero registrar também meu agradecimento, pela avaliação atenta e enriquecedora, à Prof.ª Dr.ª Carolina Cerqueira Correia e à Prof.ª Dr.ª Maria Claudia Bonadio.

A PELE COMO PONTO RISCADO:
A ESTÉTICA AFRO-BRASILEIRA NO ESPÍRITO DO TEMPO

THAIS OLIVEIRA RIOS DE BAIRROS

Sob a orientação da **Prof.ª Dr.ª Lilyan Guimarães Berlim**. ESPM – Rio de Janeiro.
Professora convidada do curso de Especialização em Moda, Arte e Cultura,
Universidade Federal de Juiz de Fora.

A presente pesquisa investiga a emergência de elementos da estética de matriz africana na moda brasileira contemporânea, compreendendo o corpo negro como um território vivo de memória e resistência. Tradicionalmente, a historiografia oficial silenciou ou folclorizou as contribuições negras na moda. Porém, estudos recentes sobre o afroconsumo demonstram que a vestimenta não é apenas adorno, mas um suporte de comunicação complexo que preserva visões de mundo e valida saberes ancestrais como alta epistemologia estética e cultural. O ponto de partida deste trabalho é o reconhecimento de que símbolos rituais e históricos são ativados na indumentária atual como uma ferramenta de escrita corporal. Um conceito fundamental para essa compreensão é o de "ponto riscado"[1]. Na moda contemporânea, essa grafia é transposta para o suporte têxtil, permitindo ao sujeito negro inscrever sua linhagem de forma visível e transformar o ato de vestir em uma extensão do ritual que desafia o apagamento colonial.

Dentro dessa perspectiva, o estudo busca examinar a atuação da moda como um sintoma social que revela lacunas na identidade brasileira, propondo que a estética pode servir de ferramenta para a reparação simbólica de traumas históricos. O objetivo geral desta pesquisa é analisar, por meio da lente psicanalítica, como o Espírito do Tempo (Zeitgeist) impulsiona o retorno de estéticas afro-brasileiras anteriormente recalcadas, investigando se esse fenômeno configura uma elaboração efetiva do trauma racial ou apenas uma nova forma de fetichização pelo mercado de consumo. Para sustentar essa análise, definem-se como objetivos específicos: investigar a trajetória histórica da vestimenta de matriz africana no Brasil; identificar os sinais de comportamento e consumo que caracterizam essa estética como tendência central no cenário atual; e relacionar conceitos como trauma, memória e desejo com as representações visuais em coleções de moda contemporâneas.

Para dar conta desses objetivos, a estrutura desta pesquisa foi organizada de modo a percorrer desde a base histórica até as manifestações psíquicas e urbanas do presente. Na primeira seção, estabelece-se a fundamentação teórica e histórica através do conceito de "afrografias da memória". A partir deste, analisa-se como a vestimenta negra no período colonial, especialmente a das mulheres de ganho[2],

[1] Originário das religiões de matriz africana, o ponto riscado é uma matriz semiótica, ou seja, um desenho sagrado composto por formas geométricas e símbolos que, no contexto ritual, convocam energias, demarcam identidades e abrem caminhos.

[2] Mulheres escravizadas ou libertas no Brasil Colonial e Imperial que trabalhavam nas ruas, vendendo produtos, alimentos ou prestando serviços. Eram figuras centrais no comércio urbano, equilibrando tabuleiros na cabeça e entregando parte do lucro aos senhores, muitas vezes usando o excedente para comprar a alforria.

não era apenas funcional, mas uma engenharia de sobrevivência que utilizava joias e tecidos como marcas de dignidade e capital para a alforria. Prossegue-se, então, para a segunda seção, em que a investigação mergulha na psicanálise para tratar da "epidermalização do trauma". Esse trecho explica como o racismo estrutural fragmenta o ego e como a apropriação de uma estética ancestral funciona como uma "prótese identitária", permitindo ao indivíduo reconstruir seu narcisismo e sua autoestima através da imagem que projeta para o mundo.

Avançando para a contemporaneidade, a terceira seção examina como o Espírito do Tempo atual acolhe movimentos como a Geração Tombamento e o Afrofuturismo. A análise foca em como o "excesso" estético e o uso político da moda em centros urbanos desafiam a norma eurocêntrica, transformando o ato de se vestir em uma tática de ocupação de espaços e resistência visual. Na quarta seção, discute-se a ideia do "corpo-tela", propondo que o corpo negro se torna um suporte para novas escritas de liberdade, nas quais o passado e o futuro convergem para decolonizar o olhar. Por fim, a quinta seção analisa a ocupação institucional por um design decolonial. Essa parte final investiga como criadores negros estão invadindo espaços de prestígio, como a São Paulo Fashion Week, e utilizando o design para desafiar paradigmas eurocêntricos, de modo a transformar o mercado de moda em um campo de batalha político e de afirmação de novas soberanias visuais.

O percurso metodológico adotado segue uma abordagem qualitativa de caráter explicativo, estruturada em três etapas interdependentes: a pesquisa bibliográfica, fundamentada em autores da psicanálise cultural e teorias da moda; a pesquisa documental e iconográfica, que analisa registros visuais de desfiles e editoriais; e a análise de sinais e tendências. Esse desenho metodológico permite cruzar a densidade teórica com a observação prática do mercado e do comportamento social contemporâneo.

Especial relevância é dada ao método de observação de sinais proposto por Dario Caldas (2004), utilizado ao longo da pesquisa. Esse método consiste em mapear mudanças nas sensibilidades sociais e no inconsciente coletivo através da interpretação de manifestações culturais que emergem nas periferias e subculturas. A técnica desse método baseia-se em etapas rigorosas de coleta e filtragem: primeiro, identifica-se o "sinal" (um comportamento, uma cor, um acessório ou até uma gíria); em seguida, contextualiza-se esse sinal dentro do panorama histórico e social para entender que desejo ou angústia ele representa. Essa metodologia foi utilizada como um primeiro passo,

no período anterior à escrita da pesquisa, quando foi investigado o tema central e levantado os objetivos, pois era fundamental saber se o tema era pertinente e se configurava como um reflexo profundo das transformações em curso, assim como se esse sinal possuía força para se tornar uma tendência hegemônica. Ao aplicar esse método, entendeu-se que o tema na moda era um reflexo da subjetividade humana frente ao trauma e à busca por reconhecimento.

Dessa forma, a pesquisa demonstra que o "corpo-tela" contemporâneo opera em uma temporalidade espiralar, na qual saberes ancestrais se atualizam para responder às demandas do presente. Ao unir a matéria física da roupa ao grafismo simbólico do ponto riscado, o sujeito negro realiza uma reorientação epistêmica, deixando de ser um objeto da história alheia para tornar-se o autor de sua própria imagem soberana. O estudo conclui que esse movimento estético transcende a dimensão visual, consolidando-se como uma tática de "aquilombamento psíquico" que protege a integridade do indivíduo contra a degradação imposta pelo racismo, de modo a garantir que a beleza seja, em última instância, o fundamento de uma liberdade coletiva e inalienável.

ONTOLOGIAS DA MEMÓRIA E A ESCRITA NO CORPO

A indumentária e o adorno foram articulados pela população negra no Brasil não apenas como manifestações estéticas, mas como sistemas ontológicos de preservação da existência. A fundamentação dessa discussão repousa na premissa de que o vestuário afro-brasileiro atua como um repositório de saberes que desafiam a lógica do apagamento colonial (Martins, 1997). Através da análise de suportes físicos e simbólicos, observa-se que a moda e o adorno operam na preservação de uma identidade, a qual retoma o vínculo com a ancestralidade enquanto negocia sua presença no território brasileiro, operando o que se define como um novo Espírito do Tempo na moda nacional (Caldas, 2004; Rosa, 2025).

O PONTO RISCADO E AS AFROGRAFIAS: A SEMIÓTICA DA ESTAMPA E DO SAGRADO

A pesquisadora e dramaturga Leda Maria Martins (1997, p. 24) propõe o conceito de "afrografias da memória" como um sistema onde "o corpo é o local da inscrição, o suporte de uma grafia que se desenha no tempo e no espaço, através do gesto, da voz e do ritmo", sugerindo que os saberes ancestrais não dependem da escrita alfabética, mas se manifestam na performance e na visualidade. Nesse contexto, o ponto

riscado materializa a *afrografia*, atuando como matriz semiótica da moda contemporânea; essa grafia permite que o sujeito negro inscreva sua linhagem de forma visível, transformando o ato de vestir em uma extensão do ritual que desafia o racismo cotidiano (Kilomba, 2019; Martins, 2021). De acordo com Lody (2003), esses objetos e sinais não são meros adornos, mas componentes de uma complexa cosmologia sagrada que organiza a visão de mundo das comunidades de matriz africana.

Ao transpor o ponto riscado para o design têxtil, criativos contemporâneos realizam um ato de reorientação epistêmica; o ponto riscado comunica identidade e proteção, sendo um signo que abre caminhos (Martins, 1997). Essa mesma lógica é aplicada através da incorporação de sistemas de escrita e ideogramas que funcionam como uma alfabetização ancestral. A estampa deixa de ser um padrão visual para se tornar um veículo de transmissão de provérbios preservados pela tradição oral. Como analisa Oliveira (2025), a utilização desses símbolos no design contemporâneo permite que o sujeito negro reconstrua sua imagem a partir de referências próprias, afastando-se das máscaras impostas pela cultura colonial (Fanon, 2008).

No âmbito das materialidades que compõem o repertório decolonial, os Adinkras formam um elo entre o conceito abstrato de memória e a forma tátil da roupa. Esses símbolos originários do povo Akan carregam significados que orientam a conduta espiritual. Três símbolos destacam-se pela recorrência técnica nas produções voltadas à valorização da identidade negra. Um deles é o Sankofa, pássaro que olha para trás ao caminhar para frente, mostrando que conhecer o passado é fundamental para criar o futuro. Oliveira (2025) observa marcas contemporâneas aplicando o Sankofa em acessórios, estamparias e bordados de alta densidade, como no terno estampado usado por Dapper Dan no Met Gala 2025[3].



Figura 1 – Pingente de Gye Nyame em metal

Em paralelo, o Gye Nyame evoca a onipotência. Em coleções atuais, o Gye Nyame é frequentemente executado em corte a laser sobre metal ou acrílico. A precisão técnica do corte ressalta a complexidade das formas que

[3] A fotografia do Dapper Dan no Met Gala 2025 pode ser visualizada no link: https://www.instagram.com/p/DJTLwofNai4/. Acesso em: 31 ago. 2026.

emulam estruturas radiais, criando uma estética de poder que protege o portador, uma armadura visual que projeta autoridade (Cordeiro, 2022).

Outro Adinkra em destaque é o Duafe, o pente de madeira, signo da beleza feminina. Sua aplicação técnica geralmente ocorre via estamparia rotativa ou silk-screen. Oliveira (2025) aponta que a repetição do Duafe cria um ritmo visual que remete à tecelagem manual africana, elevando o ato cotidiano de cuidar do corpo ao status de ritual estético e político (Santos; Santos, 2018).



Figura 2 – Turbante Adinkra Duafe do ateliê Maria Chantal

Porém, para que esses símbolos atravessassem séculos de repressão, foi necessário que fossem guardados em suportes mais resistentes, como os metais preciosos. Essa durabilidade material permitiu aos significados sua transmissão através das gerações e sua resistência às tentativas de proibição das práticas culturais (Factum, 2009). Essa transição do símbolo impresso para o metal fundido nos leva à engenharia de sobrevivência das mulheres negras na Bahia, que viram no adorno uma forma de acumulação de capital e resistência subjetiva contra a desumanização (Kilomba, 2019).

DA SIMBOLOGIA À MATERIALIDADE: A JOALHERIA ESCRAVA COMO ENGENHARIA DA LIBERDADE

A joalheria escrava baiana representa o momento na qual a estética se funde à economia. De acordo com Factum (2009), as joias portadas por mulheres negras nos séculos XVIII e XIX não eram apenas extensões de símbolos religiosos, mas a materialização física do valor de uma vida e da conquista da autonomia. Essas peças integravam o que Lody (2003) define como uma linguagem de objetos que comunicam status e proteção espiritual simultaneamente.

As negras de ganho operaram uma subversão técnica ao utilizar a ourivesaria europeia para dar forma a uma cosmologia africana, criando um design de resistência. O metal não apenas adornava a pele, ele garantia a soberania em um sistema que reduzia o indivíduo à mercadoria. Através da transcrição de inventários do século XIX, Factum (2009) demonstra que a acumulação de joias era uma estratégia de microcrédito e prestígio social, a qual permitia portar a riqueza no próprio corpo como garantia de segurança. Esse ato era uma resposta direta à tentativa de anulação da identidade do Eu promovida pelo sistema escravista (Fanon, 2008).

Em registros judiciais é possível entender o volume de capital investido pelas negras de ganho na construção de suas imagens. No inventário de Rosa Maria da Conceição (1845), citado por Factum (2009), constam itens que impressionam pelo rigor técnico. Entre os bens, destaca-se uma corrente de prata de três voltas, pesando aproximadamente 450 gramas, avaliada como o bem de maior valor. Registra-se também uma penca de balangandãs composta por figas, romãs e dentes de animais em prata lavrada, totalizando 320 gramas, e pares de arrecadas em ouro de 18 quilates trabalhados em filigrana.



Figura 3 – Penca de balangandãs

Tecnicamente, a posse de quase um quilograma de metais preciosos por uma mulher negra indicava uma autonomia que desafiava a lógica colonial. Técnicas como a filigrana e o uso de búzios fundidos em prata demonstram uma transferência tecnológica na qual artesãos negros adaptaram ferramentas europeias para expressar gostos diaspóricos (Factum, 2009). A joalheria funcionava como um seguro para a compra da alforria, permitindo que a estética servisse a um propósito de libertação física. Como afirma Kilomba (2019), retomar o controle sobre a própria representação e sobre os meios materiais de existência é o primeiro passo para a cura do trauma racial.

Dessa forma, o metal precioso operou como invólucro para a memória. Enquanto os tecidos poderiam apodrecer e as tradições orais, assim, serem silenciadas, o peso da prata no pescoço mantinha o sujeito negro ancorado em uma estrutura de valor própria que o Estado colonial não conseguia confiscar. Percebe-se que essa relação visceral entre o objeto e a identidade é o que permite a sobrevivência psíquica do negro na diáspora, como se observa na construção da memória literária que resgata essas trajetórias de triunfo sobre a dor.

RESGATE MEMORIAL E PSIQUE: O VESTIR COMO RECONSTITUIÇÃO DO SER

Nota-se que é na conexão entre o grafismo simbólico e o objeto físico que a subjetividade do indivíduo encontra sua síntese.

A indumentária só se torna resistência quando é habitada por um sujeito consciente de sua história. Victoria Mayara da Rosa (2025) explora como essa conexão é articulada na literatura, destacando que o vestir é uma forma de suturar as feridas abertas pela desumanização. Na obra de Ana Maria Gonçalves (2006), a personagem Kehinde utiliza o vestuário para costurar os fragmentos de sua alma, transformando o pano e a conta em âncoras identitárias contra a alienação descrita por Fanon (2008).

O resgate memorial é o processo de recuperar o significado por trás do símbolo e do metal. Para o sujeito diaspórico, vestir-se é um ritual de cura contra a fragmentação. A roupa funciona como uma segunda pele que protege o Ego contra a degradação imposta pelo racismo e permite ao indivíduo se reconhecer como um ser dotado de cultura (Miranda, 2004). Através do vestuário, opera-se uma reconstituição da imagem corporal atacada pela pedagogia colonial, transformando o trauma em uma narrativa de poder.

Em passagens que fundamentam o vestir como soberania, descreve-se como a cor e a textura dos tecidos operam mudanças no estado psíquico. O vestir-se é um ato de resistência subjetiva. Gonçalves (2006) ilustra esse sentimento ao descrever o uso do pano da costa[4], cujas listras contavam a história da família da protagonista, servindo como uma barreira que mantinha a integridade interna. Ao prender o pano sobre o peito, a personagem sentia sua essência permanecer protegida.

O impacto da cor branca é descrito como uma plenitude de axé[5] e proteção. Lody (2003) reforça que o branco nas vestes rituais comunica pureza e conexão com o sagrado. De forma complementar, Gonçalves (2006) relata que o branco das roupas em dias de festa possuía a capacidade de ofuscar a escuridão da senzala, lembrando aos indivíduos de sua dignidade. O pano branco não era apenas um pedaço de tecido limpo, mas a cobertura responsável por envolver os medos e renovar as esperanças de um povo que se recusava a ser reduzido apenas à força de trabalho.

Essa análise literária confirma que a estética afro-brasileira atua na reparação do narcisismo ferido. Ao unir o símbolo geométrico, a matéria preciosa e o afeto da memória, o sujeito negro opera uma descolonização do olhar. Conforme conclui Rosa (2025), o resgate

[4] Tecido retangular tradicional, originário da África Ocidental, fundamental na indumentária de baianas e em religiões afro-brasileiras como o candomblé e umbanda. Usado sobre os ombros, peito ou cintura, simboliza proteção espiritual, status social e ancestralidade, sendo rico em detalhes como bordados ou listras.

[5] Na religiosidade de matriz africana, o axé é a energia vital, a força sagrada e invisível que sustenta a existência e dinamiza o universo. Ele representa o sopro de vida divino que conecta os seres humanos, a natureza e os Orixás. Enquanto ancestralidade, o axé é um legado vivo, uma herança espiritual e cultural transmitida de geração em geração, a qual se realiza e se renova no presente através do culto aos antepassados, da oralidade e dos rituais, mantendo viva a memória e a força coletiva de um povo.

memorial não representa uma volta ao passado, mas a garantia de que a ancestralidade habite o presente de forma ativa, influenciando as tendências e o comportamento da sociedade contemporânea (Caldas, 2004). Esse movimento estético e psíquico prepara o terreno para as manifestações urbanas de afirmação, em que a montação estética consolida a soberania alcançada.



Figura 4 – Ilustração de baianas envoltas com pano da costa no século XIX, por Debret

ONTOLOGIAS DA PSIQUE E A ESTÉTICA COMO CURA

Observa-se que a constituição do sujeito negro em território brasileiro é atravessada por uma estrutura colonial que não se limita à exploração econômica, mas se infiltra nas camadas mais profundas do aparelho psíquico. Conforme aponta Fanon (2008), o colonialismo opera uma "zona de não-ser", onde o indivíduo é destituído de sua humanidade em prol de uma lógica de objetificação racial. Se a história e a materialidade da indumentária revelam estratégias de sobrevivência física, a análise psicanalítica permite compreender como essas estratégias operam na reconstrução de uma subjetividade fragmentada. O corpo, nesse contexto, torna-se o palco de uma disputa entre a imagem imposta pelo colonizador e a imagem resgatada pela ancestralidade, funcionando como um território

de negociação constante de sentidos que antecipa mudanças no observatório de sinais da cultura contemporânea (Caldas, 2004; Moreira; Santos; Siqueira, 2020).

Ainda, a análise de Kilomba (2019) corrobora a ideia de que o racismo gera uma quebra na identidade, exigindo um imenso esforço do sujeito negro para se reconhecer fora dos estereótipos vigentes de agressividade ou servidão. Assim, a estética surge como um campo de batalha simbólico, onde cada adorno e cada peça de vestuário atua como um marcador de resistência subjetiva contra o apagamento psíquico promovido pela branquitude, permitindo uma nova leitura das tendências de autoafirmação (Caldas, 2004; Miranda, 2004).

O ESPELHAMENTO NEGADO E A EPIDERMALIZAÇÃO DO TRAUMA

Na teoria psicanalítica clássica, na formação do Eu, pressupõe-se a existência de um espelho social e familiar que devolve ao sujeito uma imagem de completude e valor. Todavia, Frantz Fanon (2008) afirma que, para o sujeito negro em uma sociedade pautada pela branquitude, esse espelhamento é sistematicamente distorcido por meio de uma estrutura que nega sua existência plena. O Autor descreve esse processo como "epidermalização", o qual consiste na inscrição psicossomática da inferioridade na pele, no inconsciente e nos traços fenotípicos. O racismo, portanto, não é um evento externo, mas uma força que coloniza o inconsciente, forçando o indivíduo a olhar para si mesmo através das lentes do opressor. Por resultado, tem-se uma alienação profunda, definida por Kilomba (2019) como "trauma do cotidiano".

Essa captura do imaginário gera o que se pode chamar de "corpo em suspenso", uma condição de transitoriedade e incerteza sobre o próprio ser. Caroline Rubin (2015) discute como o corpo negro, ao ser privado de representações de dignidade, permanece em um estado de constante construção e reconstrução, muitas vezes mediado pelo olhar clínico ou exótico do Outro. A moda, historicamente, funcionou como um braço dessa opressão, estabelecendo padrões colonizadores que tornavam o fenótipo negro invisível ou inadequado às normas estéticas vigentes (Souza; Neckel, 2022). Anne Egídio (2022) pontua que essa invisibilidade produz uma ferida narcísica profunda, na qual o sujeito negro é forçado a buscar máscaras brancas, representadas aqui pelo vestuário colonizador, para tentar mitigar a dor da exclusão social e psíquica, um fenômeno de alienação descrito por Fanon (2008) como a busca vã pela aprovação do opressor.

Contudo, a epidermalização do trauma encontra uma barreira na resistência estética que se manifesta por meio de novas narrativas visuais captadas pela pesquisa de tendências (Caldas, 2004). Segundo Inocêncio (2022), quando o sujeito negro começa a desvendar as camadas dessa máscara, ele inicia um processo de des-captura, o qual visa retomar a autonomia sobre sua própria imagem. Ao que tudo indica, a transição da percepção do corpo como trauma para o corpo como potência é o que define o surgimento de uma moda afro-brasileira consciente, entre outros fatores (políticos, sociais, culturais, econômicos, ambientais etc.). A pele, antes lida apenas como o local da dor, passa a ser o suporte de um novo investimento afetivo, o qual permite ao indivíduo negro deixar de ser um objeto da história alheia para tornar-se o autor de sua própria imagem (Kilomba, 2019; Moreira; Santos; Siqueira, 2020).

O NARCISISMO FERIDO E A ESTÉTICA COMO PRÓTESE IDENTITÁRIA

Compreende-se que o impacto da epidermalização do trauma é particularmente visível na infância e na juventude, momentos cruciais nos quais o narcisismo primário está em formação. Maria Aparecida Miranda (2004) destaca que o silenciamento sobre a beleza negra e a ausência de modelos positivos produzem um desamparo subjetivo. Se o sistema de moda, como o principal produtor de ideais de beleza da cultura ocidental, exclui o sujeito negro, ele lhe envia uma mensagem direta de desvalor. O narcisismo ferido é a consequência de uma cultura que não oferece caminhos para que a criança negra se reconheça como bela, gerando, de acordo com Kilomba (2019), o luto por uma identidade nunca plenamente exercida.

> O racismo cotidiano não é apenas uma série de incidentes isolados, mas uma estrutura que nos obriga a perguntar constantemente: "Quem sou eu neste mundo que me vê como o Outro?". A cura, portanto, exige que retomemos o controle sobre a narrativa da nossa própria imagem, transformando o trauma em fala e a dor em performance soberana (Kilomba, 2019, p. 78).

Nesse cenário de fragmentação, o estilo e o adorno assumem uma função que transcende a estética; eles operam como um dispositivo de reparação identitária. Se o espelho da cultura é falho, a moda afro-brasileira constrói novos espelhos. Ao utilizar elementos que remetem à grandeza histórica e ao refinamento técnico na ourivesaria, discutidos por Ana Beatriz Factum (2009), o design contemporâneo oferece ao

sujeito a possibilidade de se ver através de um código de prestígio. A joia, o turbante e a estampa não são apenas acessórios decorativos, são fragmentos de uma integridade perdida que o sujeito acopla ao seu corpo para fortalecer o Ego e restaurar sua dignidade diante da sociedade que o marginaliza (Santos; Santos, 2018).

A eficácia dessa prótese depende do "gesto de leitura", uma forma de interpretar o corpo negro a partir de sua própria história e não apenas como um sinal de consumo (Caldas, 2004; Souza; Neckel, 2022). Nota-se que o corpo negro em revista nas passarelas decolonial não busca apenas vender produtos, mas alterar a economia do desejo. Quando marcas contemporâneas colocam o corpo negro em posição de soberania, elas oferecem ao inconsciente do espectador negro uma via de identificação para curar o vazio deixado pela colonialidade (Inocêncio, 2022). Dessa forma, o narcisismo é reconstruído não pela mímesis do branco, mas pela celebração da diferença, transformando o que era defeito em fundamento estético e ético (Moreira; Santos; Siqueira, 2020).

A DEFESA E A CURA DA FERIDA COLONIAL ATRAVÉS DO CORPO ESTÉTICO-POLÍTICO

O processo de superação do trauma racial no cenário contemporâneo permite que a reconfiguração simbólica culmine na elaboração do que Raisa Inocêncio (2022) denomina como a cura da ferida colonial, um processo de cicatrização das dores infligidas pelo racismo estrutural. A estética, desse modo, não é um luxo, mas uma política de sobrevivência. Ao compreender a indumentária como um sistema de proteção e de comunicação, similar ao uso dos balangandãs descritos por Factum (2009) como amparos espirituais e econômicos, o sujeito negro opera uma reorientação epistêmica. Ele deixa de aceitar a definição colonial de seu corpo como mera força de trabalho e passa a defini-lo como um território sagrado e político, refletindo uma mudança profunda nas aspirações e comportamentos do Espírito do Tempo (Caldas, 2004; Inocêncio, 2022).

Essa reflexão política identitária propõe que a cultura negra é o espaço onde a psicanálise encontra caminhos para a libertação coletiva (Moreira; Santos; Siqueira, 2020). A moda decolonial atualiza os mitos ancestrais para o ambiente urbano, permitindo a reelaboração do trauma do passado. O ponto riscado espiritual torna-se o ponto de costura simbólico que une o indivíduo à sua comunidade e à sua história (Martins, 1997), e a estética da cura manifesta-se no uso consciente das cores, das formas e dos símbolos que, em vez de esconderem, adornam

a ferida com dignidade, transformando a cicatriz em insígnia de luta e superação das memórias da plantação (Kilomba, 2019).

A vestimenta funciona, portanto, como uma tática de aquilombamento psíquico, um movimento de fuga das prisões mentais impostas pela branquitude. Assim como os quilombolas fugiam fisicamente, o sujeito negro contemporâneo utiliza o estilo para fugir da captura subjetiva e da epidermalização do trauma (Fanon, 2008). Nota-se o corpo estético-político como aquele que se recusa a ser domesticado pela norma colonizadora. Essa jornada de cura através da imagem prepara o sujeito para a ocupação definitiva do espaço público, enquanto a soberania psíquica alcançada através da estética deságua no fenômeno social do Zeitgeist contemporâneo, no qual a resistência individual se torna uma revolução de visibilidade e poder (Caldas, 2004; Santos; Santos, 2018).

O ESPÍRITO DO TEMPO E A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA URBANA

A moda deixa de ser apenas uma indústria para consolidar-se como o palco dessa revolução. Enquanto sistema semiótico, ela possui a capacidade intrínseca de captar os anseios subterrâneos da cultura e traduzi-los em formas visíveis. Na contemporaneidade brasileira, observa-se um deslocamento das margens para o centro, em que linguagens visuais antes periféricas passam a ditar a inovação estética. Esse movimento não é meramente mercadológico, trata-se de uma resposta às tensões sociais e um desejo de reparação que utiliza o vestuário como ferramenta de insurgência. Segundo Caldas (2004), a pesquisa de tendências revela que o Espírito do Tempo atual é marcado por uma busca por autenticidade e por novos sincretismos que desafiam as normas vigentes, permitindo ao corpo negro deixar de ser um objeto passivo para se tornar um agente de mudança (Santos; Santos, 2018).

A GERAÇÃO TOMABAMENTO: PERFORMANCE E VISIBILIDADE POLÍTICA

A manifestação mais nítida dessa agência política manifesta-se no surgimento da chamada Geração Tombamento, a qual reconfigura o Espírito do Tempo na moda nacional. Como analisam Santos e Santos (2018), esse movimento utiliza a moda como via de enfrentamento às violências de gênero e raça, fazendo com que a performance do corpo negro nas redes sociais e nos espaços públicos revolucione o apagamento histórico discutido anteriormente e transforme o que Kilomba (2019) define como o trauma do racismo cotidiano em uma

celebração da presença soberana. A estética do tombamento funciona como uma resposta direta às máscaras brancas descritas por Fanon (2008), em que o sujeito negro se recusa a neutralizar sua imagem para ser aceito pela branquitude.



Figura 5 – Geração Tombamento representada pela marca Meninos Rei

Sob uma nova ótica, a Geração Tombamento utiliza o excesso, as cores vibrantes e o volume dos cabelos crespos e trançados como afirmação de poder. O uso de acessórios de grandes dimensões e indumentárias misturando o streetwear global com elementos de matriz africana cria uma visualidade descrita por Souza e Neckel (2022) como um gesto de leitura do mundo. Entende-se que, ao tombar, o sujeito negro não apenas se veste, ele executa uma ação política que obriga a sociedade a encarar sua presença e sua beleza de forma soberana. Essa visibilidade é um sinal claro de uma nova configuração do Espírito do Tempo, na qual a identidade racializada deixa de ser um estigma para se tornar um ativo cultural e estético (Caldas, 2004).

Essa visibilidade está profundamente conectada às questões de gênero e raça, nas quais o cabelo e a roupa funcionam como dispositivos de empoderamento. Santos e Santos (2018) ainda observam como em eventos *afro chics* as técnicas das tranças e do turbante, por exemplo, são reativadas não apenas como adorno, mas como um rito de passagem para a consciência política. De acordo com Miranda (2004), essa articulação estética prepara o terreno para visões de mundo que projetam o futuro sem abandonar o fundamento ancestral, superando o desamparo subjetivo descrito pela psicanálise racializada.

AFROFUTURISMO: A CIÊNCIA DA ANCESTRALIDADE NO DESIGN

Percebe-se que a consolidação de uma presença soberana no presente impulsiona a necessidade de projetar futuros nos quais o corpo negro seja o protagonista. Nesse sentido, o Afrofuturismo consolida-se como a ferramenta basilar desse projeto: se o ato de tombar é o presente político, o afrofuturismo é a engenharia estética que sustenta novos futuros. Cordeiro

(2022) define o movimento como uma ferramenta de ressignificação cultural que utiliza dispositivos e materiais tecnológicos com a estética da ficção científica para recuperar passados roubados e inventar possibilidades de existência. No design de moda, o afrofuturismo manifesta-se através de uma modelagem que desafia os padrões colonizadores, integrando o saber técnico à visão de futuro (Marcelino, 2025).

A aplicação tátil dessa arquitetura de futuro ocorre através do uso de símbolos que comunicam proteção e linhagem. Conforme destaca Oliveira (2025), a incorporação de Adinkras em peças contemporâneas via estamparia digital ou corte a laser permite a habitação da ancestralidade em objetos tecnológicos. O traje único e o design high-tech são expressões de um sujeito que se recusa a ser confinado ao passado folclórico, reivindicando seu lugar na vanguarda do desenvolvimento humano. Ao vestir uma peça simulando a joalheria escrava estudada por Factum (2009) com acabamentos modernos, o designer contemporâneo está operando uma dinâmica de resgate que sutura a ferida colonial (Inocêncio, 2022).



Figura 6 – Afrofuturismo por Mirella Qualha para o Baile da Vogue



Figura 7 – Adinkras na estamparia

Infere-se que a moda se torna um laboratório onde a ficção permite curar o trauma histórico através da visualização de um futuro de soberania. Como afirma Martins (2021), a performance espiralar do tempo permite a coexistência do antigo e do novo no corpo-tela, criando uma estética que é, simultaneamente, um resgate das memórias da plantação e um salto em direção à liberdade plena (Kilomba, 2019).

O ESPÍRITO DO TEMPO E A DESCOLONIZAÇÃO DO CONSUMO

Nesse cenário em que o corpo negro reivindica sua soberania, o sucesso desses movimentos indica uma mudança profunda no observatório de sinais da cultura contemporânea (Caldas, 2004). A sociedade, atravessada por demandas de decolonialidade e justiça social, começa a valorizar o que antes era recalcado. Isadora Belchior, Fernanda Beuren e Celio Santos (2026) argumentam que a moda decolonial transcende a dimensão estética, questionando estruturas hegemônicas e ressignificando narrativas culturais no contexto latino-americano. Eventos como a Casa de Criadores e a São Paulo Fashion Week tornam-se palcos de disputa nos quais designers pretos reivindicam o acesso ao mercado e a autoria de sua própria história.

Compreende-se que a decolonização da moda implica em reconhecer o sistema de moda não como um sistema universal, mas como uma construção dominadora que marginalizou outros saberes. Epaminondas (2024) propõe caminhos decoloniais passando pela revisão de conceitos como tendência e luxo: o luxo afro-brasileiro reside na dignidade histórica do fio, convertendo o capital cultural ancestral em valor de mercado decolonial e sustentável (Lody, 2003); por sua vez, o consumo deixa de ser um ato passivo de alienação para tornar-se uma escolha política de fomento à cultura. Essa mudança no comportamento do consumidor é um dos sinais mais fortes captados pela análise do Espírito do Tempo atual (Caldas, 2004).

Dessa forma, no cenário nacional, observa-se que a moda afro-brasileira pode se apresentar como a resposta estética mais potente do século XXI. Ela encerra o ciclo de invisibilidade, transformando a pele negra em um ponto riscado de luz e resistência. A soberania visual alcançada nas ruas é o reflexo de uma psique que se libertou das amarras do racismo cotidiano (Kilomba, 2019). O corpo estético-político é, enfim, o arquiteto de uma nova realidade brasileira, na qual a beleza é o fundamento de uma liberdade que não aceita mais retrocessos (Souza; Neckel, 2022).

O CORPO-TELA E A ESCRITA DA LIBERDADE: SÍNTESES E PERSPECTIVAS

A compreensão da moda afro-brasileira enquanto estratégia de resistência sustenta-se na percepção do corpo não como um objeto passivo de consumo, mas como um suporte ativo de comunicação e memória. Leda Maria Martins (2021) propõe a noção de "corpo-tela", sugerindo que a pele e a vestimenta atuam como superfícies onde o ponto riscado inscreve e projeta desejos e projetos de futuro. Sob essa perspectiva, a moda deixa de ser um fenômeno efêmero de mercado para se tornar uma manifestação ontológica de presença, combatendo a zona de não-ser descrita por Fanon (2008).

Martins (2021) argumenta que o corpo-tela opera em uma temporalidade espiralar, na qual o que foi vivido no passado se atualiza no presente por meio da performance estética. Essa perspectiva rompe com a visão linear do tempo colonialista e permite a manifestação da ancestralidade de forma vibrante nas escolhas têxteis e nos ornamentos contemporâneos. Assim, o corpo torna-se o principal instrumento de uma revolução semiótica que reivindica o direito à autoafirmação e ao reconhecimento de sua complexidade histórica (Rosa, 2025).

AFROGRAFIAS E A PERFORMANCE DO SAGRADO NA MODA

No design de matriz africana, a escrita transcende o código convencional para se materializar na superfície da pele e do tecido. Sob a ótica das afrografias de Martins (1997), o corpo torna-se o local de uma inscrição rítmica e visual que preserva saberes ancestrais frente ao silenciamento histórico. Na moda atual, essa performance do sagrado manifesta-se na reativação de símbolos que carregam a profundidade de rituais de proteção. A utilização de padronagens emulando os caminhos dos Orixás ou a geometria dos Adinkras funciona como uma oração visual que blinda o sujeito contra as agressões do racismo cotidiano (Kilomba, 2019). Segundo Lody (2003), esses elementos não são meramente decorativos, mas signos de uma identidade em reconexão com o divino para afirmar sua existência terrena.

Essa blindagem estética é dotada de rigor técnico e intenção política. Oliveira (2025) observa que criativos negros utilizam o design para materializar o invisível, transformando conceitos abstratos de ancestralidade em objetos táteis de poder. O uso de acessórios remetendo à joalheria escrava de Ana Beatriz Factum (2009) não é um saudosismo, mas uma reatualização da função de prestígio que o metal exercia na Bahia. Para a autora, o metal brilha no corpo-tela contemporâneo como

um sinalizador de que a liberdade, outrora comprada com o peso da prata, agora é exercida através da soberania da própria imagem. A joia atua como um elo entre o corpo biológico e o corpo histórico, conferindo ao indivíduo uma presença que não pode ser ignorada pelas estruturas de poder vigentes (Souza; Neckel, 2022).

Contudo, a visibilidade desse corpo-tela gera novas tensões. A transição da invisibilidade para o hiper-reconhecimento exige que o sujeito negro desenvolva táticas de des-captura, garantindo que sua imagem não seja novamente folclorizada. A moda decolonial, conforme discutido por Isadora Belchior, Fernanda Beuren e Celio Santos (2026), surge para garantir que essa afrografia permaneça fiel à sua origem política. Ao vestir a própria história, o negro realiza o ato de tornar-se sujeito (Kilomba, 2019), deixando de ser falado pelo outro para falar de si mesmo através da textura, da cor e da forma.

A DECOLONIZAÇÃO DO OLHAR: DA FERIDA À SOBERANIA VISUAL

A eficácia do corpo-tela como instrumento de resistência depende também de uma mudança radical na percepção do observador. Anne Egídio (2022) ressalta que o racismo produz uma distorção na imagem do corpo negro, tornando-o alvo de uma vigilância constante. A cura dessa ferida completa-se quando o sujeito negro assume o controle total de sua representação. A decolonização do olhar é uma prática estética que exige a reorientação epistêmica mencionada por Raisa Inocêncio (2022), na qual o corpo negro deixa de ser o Outro para se tornar o Eu soberano, superando a epidermalização do trauma (Fanon, 2008).

Nesse sentido, a moda atua como o laboratório onde essa nova visualidade é consolidada. Ao vestir-se com a consciência de quem carrega uma linhagem real, como descrito na memória literária de Kehinde em *Um defeito de cor* (Gonçalves, 2006), o indivíduo opera uma desconstrução do corpo *in suspenso* (Rubin, 2015). O corpo deixa de estar à espera de validação externa e passa a ser o centro de validação de si mesmo. Essa mudança de paradigma sustenta o sucesso de designers negros no mercado contemporâneo: eles vendem a possibilidade de um corpo íntegro, cujas cicatrizes do trauma colonial foram ressignificadas como marcas de nobreza (Cordeiro, 2022).

A soberania visual é o resultado de um longo processo de resistência cultural. Bárbara Souza e Nádia Neckel (2022) argumentam que as novas histórias narradas pela moda brasileira colocam o corpo negro em (re)vista, desafiando o silenciamento histórico. Essa (re)vista

é um ato de poder que transforma o objeto da moda em sujeito ativo da história. A pele negra, adornada e consciente, torna-se o manifesto vivo de uma nação em busca de reconciliação com suas raízes africanas através da celebração da beleza e do direito inalienável à presença, alterando profundamente o observatório de sinais da cultura visual brasileira (Caldas, 2004).

PERSPECTIVAS FUTURAS: O LEGADO DAS COSMOLOGIAS ANCESTRAIS

Ao projetarmos os próximos passos da moda afro-brasileira, torna-se evidente o papel das epistemologias ancestrais na definição de novos paradigmas globais. O conceito de luxo está sendo radicalmente revisto por caminhos decoloniais que priorizam a ética e o sentido em detrimento do descarte (Epaminondas, 2024). Percebe-se que o futuro da moda pode não residir na produção em massa, mas na criação de objetos portadores de axé, história e durabilidade psíquica. O afrofuturismo, como engenharia da imaginação, continuará a fornecer as ferramentas para que o design brasileiro seja local e universal (Fonseca, 2022).

O legado das negras de ganho e sua joalheria de resistência encontra seu par contemporâneo na Geração Tombamento e no design de vanguarda. A síntese final desta investigação aponta para a teoria de que a moda afro-brasileira é uma ontologia da libertação: ela cura a alma ao mesmo tempo que adorna o corpo; ela resgata o passado para garantir que o futuro seja próspero (Santos; Santos, 2018). Como afirma Maria Aparecida Miranda (2004), o caminho para a beleza é também um caminho de conquista da dignidade e do pleno reconhecimento social do ser.

A pele como ponto riscado deixa de ser uma metáfora para tornar-se uma realidade tátil e política. Cada símbolo Adinkra costurado na roupa contemporânea é um ato de escrita gritando liberdade contra as tentativas de silenciamento (Oliveira, 2025). A moda brasileira começa a entender que sua verdadeira identidade reside na inteligência de vida que hoje nos veste e nos define (Rosa, 2025). A sedimentação do corpo-tela permite o avanço da investigação para a análise das estruturas de mercado e dos espaços de legitimação institucional, onde a soberania visual negra reivindica seu lugar definitivo no Espírito do Tempo (Caldas, 2004).

O DESIGN DECOLONIAL E AS NOVAS ESTRUTURAS DE LEGITIMAÇÃO

Constata-se que a ascensão da estética afro-brasileira nos espaços de poder confronta um sistema que, historicamente, operou sob uma

lógica de exclusão que relegava a estética afro-brasileira ao campo do exótico ou do folclórico. Entretanto, a emergência de designers e pesquisadores negros tem provocado uma ruptura nessas estruturas, forçando o mercado a reconhecer o que se produz nas periferias e nos terreiros não apenas como inspiração, mas como uma metodologia rigorosa de design. Esse movimento de decolonialidade no design contemporâneo propõe uma revisão dos conceitos de autoria, valor e circulação, estabelecendo novos parâmetros de legitimação não dependentes exclusivamente do olhar dominador. A transição para uma produção soberana exige que a branquitude deixe de ser o centro normativo do gosto e do consumo, alterando o observatório de sinais da cultura brasileira (Caldas, 2004).

A legitimação dessa nova estética no Brasil pressupõe a quebra de paradigmas que sustentaram a moda como ferramenta de distinção racial. Ao reivindicar o controle sobre suas próprias narrativas visuais, o sujeito negro pode transformar o mercado em um espaço de disputa política e reparação histórica. Conforme aponta Dossin (2016), a decolonização estética na arte e no design contemporâneos é um processo contínuo de evidenciar novas histórias que foram apagadas pelos arquivos oficiais. Assim, a moda afro-brasileira consolida-se como um campo de conhecimento que integra o saber-fazer ancestral às exigências técnicas e mercadológicas do século XXI, superando a alienação descrita por Fanon (2008).

A DECOLONIZAÇÃO DO SISTEMA DE MODA E A VALORIZAÇÃO DO SABER ANCESTRAL

Ao que tudo indica, a plena legitimação das estéticas afro-diaspóricas depende de uma reforma nas raízes do sistema de moda. Natalia Rosa Epaminondas (2024) argumenta que o debate sobre decolonialidade no Brasil tem exposto o silenciamento e o racismo estético presentes nas instituições. Como observa Isadora Belchior, Fernanda Beuren e Celio Santos (2026), a moda decolonial transcende a estética ao questionar as estruturas hegemônicas que definem o que é considerado belo ou tendência, propondo uma ética que valoriza a singularidade cultural em vez da mímesis colonial (Fanon, 2008).

Nesse contexto, marcas que integram o uso de símbolos Adinkra (Oliveira, 2025) e técnicas de modelagem afrofuturista (Marcelino, 2025) deixam de ser vistas como nichos isolados para se tornarem protagonistas do Zeitgeist. A legitimação passa a vir da própria comunidade e do reconhecimento da autenticidade histórica do design. Ao utilizar a

criatividade para materializar o ponto riscado ou a afrografia, esses criativos estabelecem um diálogo entre o sagrado e o comercial que subverte a lógica do capital despersonalizado (Martins, 1997; Lody, 2003). A roupa torna-se um artefato de poder e identidade, cuja valorização está atrelada à profundidade da história que ela carrega, remetendo à função social e econômica exercida pelas joias escravas na Bahia (Factum, 2009).

Essa mudança de paradigma reflete uma sociedade em busca de formas mais éticas de se expressar, um sinal captado pela pesquisa de tendências contemporâneas (Caldas, 2004). O design deixa de ser um instrumento de padronização industrial para se tornar uma ferramenta de diferenciação e orgulho racial. Contudo, para que essa soberania seja plena, de acordo com Kilomba (2019), é necessário que o mercado não apenas absorva os símbolos de forma superficial, mas também democratize as estruturas de financiamento e visibilidade, permitindo ao sujeito negro ser o dono dos meios de produção de sua própria imagem.

ESPAÇOS DE AFIRMAÇÃO: DA CASA DE CRIADORES À OCUPAÇÃO DIGITAL

A legitimação institucional do design decolonial no Brasil encontra seus palcos em eventos que historicamente abriram frestas para a dissidência. Isadora Belchior, Fernanda Beuren e Celio Santos (2026) destacam a importância de plataformas como a Casa de Criadores no estabelecimento de espaços fundamentais de inclusão para designers pretos no Brasil. Nesses ambientes, a moda é apresentada como um gesto de leitura do Brasil contemporâneo, em que o desfile não é apenas uma vitrine de produtos, mas um manifesto político (Souza; Neckel, 2022). Pressupõe-se que a ocupação desses espaços garante a exposição da ferida colonial e seu tratamento coletivo através da arte, transformando o trauma descrito por Kilomba (2019) em potência criativa e soberania visual, tal como pode ser visto no desfile *Eu vim de lá*, da Kenner, em *collab* com a marca de acessórios Iloostre, em 2025[6].

Paralelamente ao espaço físico, o ambiente digital atua como um amplificador da voz negra. A Geração Tombamento utiliza as redes sociais para criar suas próprias redes de legitimação, independentes das revistas de moda tradicionais. Santos e Santos (2018) observam que essa visibilidade digital permite a circulação global de estéticas periféricas, influenciando o consumo em escalas que as instituições tradicionais não conseguem mais controlar. Afinal, "a moda como estratégia de

[6] A fotografia do desfile pode ser visualizada no link: https://www.instagram.com/p/SbEgM0jdSw/?utm_source=ig_web_copy_link&igsi=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 31 ago. 2026.

resistência permite que o sujeito negro subverta a lógica da mercadoria, transformando o vestir em um manifesto de insurgência visual" (Santos; Santos, 2018, p. 162). Vê-se que o ato de tombar nas redes sociais é uma questão de gênero e raça que permite ao sujeito negro ser o curador de sua própria imagem pública, desafiando o histórico de invisibilidade discutido por Anne Egídio (2022) e a zona de não-ser fanoniana.

A convergência entre o desfile institucional e o impacto digital cria um novo ecossistema de moda. Nele, a eficácia de uma coleção é medida pela sua capacidade de gerar identificação e empoderamento (Miranda, 2004). Compreende-se que o sucesso de uma marca afro-brasileira hoje está diretamente ligado ao seu compromisso com a reparação histórica e com a saúde psíquica de seu público, oferecendo representações de dignidade negadas por gerações. Essa rede de afirmação prepara o terreno para um futuro em que a moda brasileira seja uma referência global de design ético e ancestral (Fonseca, 2022; Caldas, 2004).

A CONSTRUÇÃO DE UM FUTURO ANCESTRAL

O conceito de futuro ancestral apresenta-se como o horizonte guia para que essa soberania estética se consolide de forma permanente. Se a moda decolonial brasileira conquistou o resgate da memória, a cura da psique e a ocupação das ruas, o desafio reside agora na sustentabilidade desse projeto a longo prazo. Lorena Cordeiro (2022) sugere que o afrofuturismo na moda é a ferramenta que permite essa continuidade, ao unir a preservação dos recursos naturais com a inovação tecnológica. A sustentabilidade, sob a ótica decolonial, não é apenas ecológica, mas um compromisso humano com a preservação da vida e da memória (Kilomba, 2019).

Manter a soberania conquistada exige que o design continue a ser um instrumento de defesa. Epaminondas (2024) e Belchior, Beuren e Santos (2026) convergem ao afirmar que a moda decolonial possui o potencial de ser uma plataforma de mudança social profunda. Deduz-se que, ao incorporar práticas valorizando a equidade e o respeito aos saberes tradicionais, o sistema de moda brasileiro começa a refletir a pluralidade real de sua população. O luxo decolonial, portanto, residiria na capacidade de contar uma história que não precise apagar o outro para existir, mas que se fortaleça na diversidade de narrativas que compõem o tecido social.

A jornada estética e política aqui percorrida estabelece um novo patamar para o design brasileiro no cenário internacional. A trajetória da moda afro-brasileira indica a possibilidade de se interpretar a beleza não apenas como estética, mas como um suporte político de resistência. O

corpo negro, agora empoderado, parece assumir o papel de arquiteto de sua própria visualidade e de guardião de um legado que projeta o Brasil para um horizonte de decolonialidade plena e soberania estética (Souza; Neckel, 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso trilhado por esta investigação revela que a moda afro-brasileira não se encerra na superfície do tecido, mas se constitui como uma filosofia de vida e um projeto de nação. Ao longo das seções, ficou evidente que o vestir negro no Brasil pode ser uma forma de escrita que utiliza o corpo como suporte para suturar as feridas abertas pela colonialidade. Essa mudança de paradigma, por sua vez, pode demonstrar que o controle sobre a própria imagem se torna o fundamento de uma liberdade capaz de transcender o campo estético.

A análise das ontologias da memória e da psique permitiu compreender que o racismo, ao tentar epidermalizar o trauma e destituir o sujeito de sua dignidade, encontrou na indumentária uma barreira intransponível de resistência. O resgate das afrografias e da joalheria escrava baiana comprovou que a sofisticação técnica e a simbologia sagrada sempre serviram como escudos e moedas de troca para a população negra. No presente, essa herança é reativada por meio de ferramentas como o Afrofuturismo, permitindo ao design brasileiro projetar horizontes de prosperidade sem se desligar de sua matriz ancestral. A moda, sob essa ótica, opera como um laboratório de cura subjetiva e afirmação política.

A consolidação de novos espaços de legitimação, do ambiente digital às passarelas institucionais, sinaliza que o Espírito do Tempo atual exige uma reorientação epistêmica. O observatório de sinais da cultura contemporânea capta o esgotamento do modelo colonizador e a ascensão de uma estética que valoriza o axé, a história e a ética da ancestralidade. A decolonização do sistema de moda não é mais vista como uma tendência passageira, mas uma necessidade estrutural para o Brasil se reconciliar com sua verdadeira identidade visual e cultural. Contudo, esse avanço não ocorre sem profundos tensionamentos. À medida que essas estéticas ganham visibilidade, surge o risco iminente da fetichização e da captura mercadológica, dinâmicas que tentam esvaziar o teor político e sagrado das criações para transformá-las em meros produtos de consumo efêmero. O corpo-tela, adornado e consciente, posiciona-se justamente como o principal agente de resistência contra esse esvaziamento comercial.

Como resposta ao problema que orientou esta pesquisa, concluiu-se que a moda afro-brasileira de fato consolida uma soberania visual e uma reparação identitária, mas a sustentabilidade desse processo depende da vigilância crítica sobre os limites impostos pela indústria de consumo. Assim, a jornada aqui descrita não termina nesta síntese, mas abre caminhos para que futuras investigações analisem como os criadores negros articulam a sustentabilidade econômica sem ceder à lógica da apropriação cultural. A integração entre o símbolo sagrado e o espaço comercial estabelece um novo patamar para o design brasileiro, exigindo do mercado o respeito pela soberania estética que cura a alma e ao mesmo tempo adorna o corpo. A liberdade, outrora gravada na prata das negras de ganho, hoje parece ser costurada em cada fio de uma moda que se orgulha de suas raízes e projeta, com soberania, o futuro ancestral de um povo que nunca deixou de ser o arquiteto de sua própria beleza.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Pingente de Gye Nyame, 2015. Soul Beads. Pingente em metal. Fotografia: Nanayaw x, 2015. Imagem disponibilizada sob licença Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GyeNyame2.JPG. Acesso em: 15 jul. 2026.

Figura 2: Turbante Adinkra Duafe, 2026. Maria Chantal. Turbante em tricoline, estampa artesanal com tinta preta, estampado em técnica de carimbo e stencil. Produto da Coleção Adinkra símbolos e filosofias. Fotografia: Divulgação, 2026. Direitos autorais gentilmente cedidos por Julio Cesar Queiroz Mendes. Disponível em: https://mariachantal.lojavirtualnuvem.com.br/produtos/turbante-adinkra-duafe/. Acesso em: 15 jul. 2026.

Figura 3: Penca de balangandãs. Prata e madeira, século XVIII, Bahia. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Fotografia: Jonas de Carvalho, 2012. Imagem disponibilizada sob licença Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-SA 2.0), via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Hist%C3%B3rico_Nacional,_Rio_de_Janeiro.jpg. Acesso em: 31 ago. 2026.

Figura 4: Jean-Baptiste Debret. *Caffé (sic) torrado*, 1826. Ilustração de baianas envoltas com pano da costa no século XIX, no Rio de Janeiro. Aquarela sobre papel, 15,4 × 19,6 cm. Museus Castro Maya, Rio de Janeiro. Obra em domínio público. Reprodução disponibilizada via Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baianas-debret.jpg. Acesso em: 15 jul. 2026.

Figura 5: Geração Tombamento pela Meninos Rei, 2025. Meninos Rei. Divulgação no Instagram da marca. Fotografia e Direção criativa: Lucas Assis. Direitos autorais gentilmente cedidos por Edson Rocha Júnior e Júlio César Paixão Rocha. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DPCjmJSjp8G/. Acesso em: 15 mar. 2026.

Figura 6: Mirella Qualha, 2026. Afrofuturismo, por Mirella Qualha, para o Baile da Vogue, 2026. Publicação no Instagram do fotógrafo. Fotografia: Yago Mesquita Carvalho. Direitos autorais gentilmente cedidos pelo fotógrafo. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DQABZMUkaVa/. Acesso em: 15 jul. 2026.

Figura 7: Adinkras na estamparia, 2023. Casa das Kapulanas. Tecido africano estampado com cores vibrantes e elementos adinkras. Instagram da marca. Fotografia: Divulgação, 2023. Direitos autorais gentilmente cedidos por Toalá Antonia Joaquim Marques. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Co2RNLmNXZo/. Acesso em: 15 mar. 2026.

REFERÊNCIAS

BELCHIOR, Isadora dos Santos; BEUREN, Fernanda Hänsch; SANTOS, Celio Teodorico dos. Ressignificando a Moda: decolonialidade no Design Contemporâneo. *In*: MXRIO DESIGN CONFERENCE, 11., 2025, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. São Paulo: Blucher, 2026. p. 406-415. Disponível em: https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/mxriodc2025/0035.pdf. Acesso em: 11 mar. 2026.

CALDAS, Dario. **Observatório de sinais**: teoria e prática da pesquisa de tendências. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

CORDEIRO, Lorena Cristina de Oliveira. **O afrofuturismo na moda como ferramenta de resistência e ressignificação cultural**. 2022. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design de Moda) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/tccs/index.php/moda/article/view/752/745. Acesso em: 11 mar. 2026.

DOSSIN, Francielly Rocha. **Entre evidências visuais e novas histórias**: sobre descolonização estética na arte contemporânea. 2016. 529 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/167861/341123.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 11 mar. 2026.

EGÍDIO, Anne. Psicanálise e racismo: identificação, subjetividade e corpo negro. **SIG Revista de Psicanálise**, n. 8, p. 92-93, 2022. Disponível em: https://ojs.sig.org.br/index.php/sig/article/view/44/36. Acesso em: 11 mar. 2026.

EPAMINONDAS, Natalia Rosa. Caminhos decoloniais nos estudos de moda: raça, gênero e um conceito em revisão. **Dobras**, n. 40, p. 266-292, jan./abr. 2024. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/379495288_Caminhos_decoloniais_nos_estudos_de_moda_raca_genero_e_um_conceito_em_revisao. Acesso em: 11 mar. 2026.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana**: a construção histórica do design de jóias brasileiro. 2009. 335 f. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-13012010-154213/publico/JOALHERIAESCRAVABAIANABIASIMON01.pdf. Acesso em: 11 mar. 2026.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Yuri Crisostomo. **Afrofuturismo no Brasil**: estado da arte. 2022. 51 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) – Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2022. Disponível em: https://repositorio.unilab.edu.br/jspui/bitstream/123456789/5250/3/2022_proj_yurifonseca.pdf. Acesso em: 11 mar. 2026.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

INOCÊNCIO, Raisa. Um corpo estético-político de defesa e cura da ferida colonial: sobre a Iyá Oxum em Oyèrónkẹ Oyěwùmí e algumas experiências artísticas-sensíveis afro-diaspóricas. **Problemata** – Revista Internacional de Filosofia, v. 13, n. 1, p. 245-264, 2022. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10189553. Acesso em: 11 mar. 2026.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MARCELINO, Daiana da Silva. Modelagem e cultura: a singularidade das roupas afrofuturistas. **Revista Eixos Tech**, v. 12, n. 5, 2025. Disponível em: https://ldl.pas.ifsuldeminas.edu.br/index.php/eixostech/article/view/768. Acesso em: 11 mar. 2026.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performance espiralar do tempo**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MIRANDA, Maria Aparecida. **A beleza negra na subjetividade das meninas**: "Um caminho para as Mariazinhas": considerações psicanalíticas. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: https://psicologiaecorpo.com.br/biblioteca/pdf/Maria%20Aparecida%20Miranda-A%20Beleza%20Negra%20na%20Subjetividade.pdf. Acesso em: 11 mar. 2026.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira; SANTOS, Alessandro Pereira dos; SIQUEIRA, Fídias Gomes. Psicanálise e uma ontologia política identitária: leitura sobre a expressão "cultura negra". **Revista Subjetividades**, v. 20, n. 2, 2020. Edição especial. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S2359-07692020000500004&script=sci_arttext#corresp. Acesso em: 11 mar. 2026.

OLIVEIRA, Suellem Cosme de. **Adinkras na construção visual, afetiva e ancestral de criativos negros de Fortaleza**. 2025. 95 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) – Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2025. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/82102. Acesso em: 11 mar. 2026

ROSA, Victoria Mayara da. **O resgate memorial em *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves**: travessias e deslocamentos da afrodiáspora. 2025. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2025. Disponível em: https://dspace.unila.edu.br/server/api/core/bitstreams/15bee03a-3aec-4ddd-845e-69c2fa2e7520/content. Acesso em: 11 mar. 2026.

RUBIN, Caroline Bithencourt. **O discurso e o efeito do corpo *in suspenso***: a constante (re)construção do corpo das madrinhas e rainhas de bateria. 2015. 145 f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2015. Disponível em: https://repositorio-api.animaeducacao.com.br/server/api/core/bitstreams/88467ced-5294-416c-96fd-205763e1dd23/content. Acesso em: 11 mar. 2026.

SANTOS, Ana Paula Medeiros Teixeira; SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Geração Tombamento e Afrofuturismo: a moda como estratégia de resistência às violências de gênero e de raça no Brasil. **Dobras**, v. 11, n. 21, p. 158-180, maio 2018. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/716/490. Acesso em: 11 mar. 2026.

SOUZA, Bárbara Pavei; NECKEL, Nádia. A moda brasileira e os corpos em (re)vista: um gesto de leitura. **Fragmentum**, Santa Maria, n. 59, p. 41-63, jan./jul. 2022. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/69016/50691. Acesso em: 11 mar. 2026.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Lilyan Guimarães Berlim, por todo o suporte, auxílio e por me encorajar a explorar um tema tão sensível e importante para mim. Sua orientação foi fundamental para dar vida a esta pesquisa. E à banca examinadora pela leitura atenta e pelas valiosas contribuições para o aprimoramento deste trabalho.

ANA CLARA WATANABE:
A INFLUÊNCIA DA CULTURA NIPO-BRASILEIRA NA MODA CONTEMPORÂNEA

ANNA KARLA OGOSHI VIEIRA

Sob a orientação da **Prof.ª Dr.ª Lilyan Guimarães Berlim**. ESPM – Rio de Janeiro.
Professora convidada da Especialização em Moda, Arte e Cultura,
Universidade Federal de Juiz de Fora.

Uma das principais funções da moda desde seu surgimento é seu papel identitário, o qual possibilita que diferentes povos se manifestem e se diferenciem através de suas vestimentas e costumes. Nesse sentido, ela atua como um espaço para observar encontros e tensões entre culturas distintas, especialmente em contextos marcados por processos migratórios e diaspóricos. E o que acontece quando dois povos distintos convergem?

De acordo com dados do Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão (2023), cerca de 2,7 milhões de japoneses e descendentes vivem atualmente no Brasil, formando a maior comunidade *Nikkei*[1] fora do Japão. A presença desse grupo no país é atravessada por dinâmicas sociais e políticas complexas, que vão da valorização cultural à marginalização simbólica: embora elementos da cultura japonesa tenham sido amplamente assimilados no Brasil, esse processo nem sempre se reflete no reconhecimento pleno de japoneses e descendentes como parte integrante da identidade brasileira.

No campo da moda, essa relação torna-se particularmente visível. Estilistas brasileiros descendentes de japoneses, como Jum Nakao, Fernanda Yamamoto e Ana Clara Watanabe, desenvolvem suas criações no contexto nacional, mas têm seus trabalhos com frequência associados prioritariamente à sua ascendência. Este capítulo levanta questionamentos sobre o espaço ocupado por esses designers na moda brasileira, como eles a influenciam e quais referências estão sendo aplicadas em suas peças. Existe, de fato, uma estética nipo-brasileira? E como ela se traduz na moda?

Diante disso, pode-se compreender que o objetivo desta pesquisa é entender o papel e a influência da cultura nipo-brasileira na moda nacional através de um estudo de caso acerca da coleção "Toki no koromo", a qual pode ser traduzida como "O vestuário do tempo" e foi desenvolvida pela estilista Ana Clara Watanabe para sua marca WTNB 渡辺[2].

Dessa forma, a justificativa para este capítulo consiste em contribuir com o campo de pesquisa em moda nacional e ancestralidade, buscando expandir o conceito de brasilidade por outra perspectiva. Mesmo em uma nação diversa como o Brasil, a população amarela, termo que designa descendentes do leste asiático, como japoneses, chineses e coreanos, ainda é categorizada como estrangeira em razão de seu fenótipo. A presente pesquisa busca compreender, através da análise do trabalho de

[1] Termo que designa imigrantes japoneses e seus descendentes que vivem fora do Japão.
[2] Watanabe em japonês.

uma estilista contemporânea nipo-brasileira: como ela se vale, ou não, de elementos de design de moda originários da combinação única entre dois povos distintos; e como isso se reflete na produção de moda nacional. Para tal, a investigação busca articular debates sobre identidade cultural, pertencimento e racialização, ampliando a compreensão da moda brasileira para além de narrativas homogêneas e eurocentradas.

O objetivo principal deste capítulo é, então, analisar de que maneira a cultura nipo-brasileira se manifesta na moda nacional contemporânea, a partir do estudo da última coleção da designer Ana Clara Watanabe (Toki no koromo, 2025), e compreender como essa convergência cultural contribui para a construção de uma estética singular no contexto da moda brasileira.

Os objetivos específicos são: identificar características estéticas e simbólicas associadas às culturas brasileira e japonesa, estabelecendo um referencial teórico e visual para a análise do estudo de caso; investigar de que maneira elementos culturais nipo-brasileiros se articulam nas propostas estéticas, conceituais e produtivas da coleção "Toki no koromo"; contextualizar o trabalho de designers nipo-brasileiros, como Jum Nakao, Fernanda Yamamoto e a própria Ana Clara Watanabe, a fim de compreender continuidades, aproximações e diferenças entre eles; e, por fim, analisar como a influência nipo-brasileira se configura na moda nacional contemporânea, contribuindo para a formação de uma estética própria e para o reposicionamento simbólico da moda brasileira.

Para estruturar o estudo de caso, buscou-se o método do cientista social Robert K. Yin (2015). Segundo o autor, um estudo de caso investiga um fenômeno contemporâneo dentro de um contexto real, especialmente quando os limites entre fenômeno e contexto não estão evidentes. Para tal, deve-se pressupor a existência de uma teoria prévia que será testada no decorrer da investigação. Neste caso, há a hipótese de que existe uma estética nipo-brasileira sendo empregada na moda nacional atualmente.

Para a realização do estudo de caso de fenômenos contemporâneos, Yin (2015) lista algumas ações:

- o fenômeno deve ser observado em seu ambiente natural;
- um ou mais entes devem ser examinados;
- a complexidade do caso deve ser estudada de forma intensa;
- não devem ser utilizados controles experimentais;
- o estudo deve exigir a análise completa de um evento ou situação, utilizando raciocínio indutivo e partindo de casos específicos para chegar a uma conclusão geral.

Para compreender a estética japonesa, tanto na moda quanto nas artes, os autores Donald Richie (2007) e Bonnie English (2011) são

cruciais. Para compreender as consequências e reflexões advindas da imigração e iniciar o debate acerca de cultura e identidade, foi escolhido o autor Jeffrey Lesser (2007).

Além disso, contemplou-se na fundamentação bibliográfica o conceito japonês *Ma*, que significa "intervalo", "vazio", "espaço entre" ou, como cita a autora Tatiana Lie Iwasa (2025), o "entre-espaço". Essa definição nos auxilia na compreensão, ainda que através de uma perspectiva subjetiva e poética, da posição do imigrante e de seus descendentes fora de seu país de origem.

Este trabalho caracteriza-se como um estudo de caso qualitativo, voltado à compreensão de significados, símbolos e construções identitárias associados à estética nipo-brasileira no contexto da moda nacional contemporânea. Como procedimentos metodológicos, são utilizadas pesquisa bibliográfica, análise documental e análise comparativa. A pesquisa bibliográfica foi realizada a partir de livros e artigos científicos selecionados por meio de buscas nas bases Google Scholar, SciELO e Catálogo de Teses & Dissertações (CAPES).

A estrutura do trabalho foi pensada da seguinte forma: primeiramente, debate-se acerca do objeto principal de estudo, os nipo-brasileiros, e sua relação com o "entre-espaço"; em segundo lugar, na seção "O futuro ancestral da moda", reflete-se acerca da relevância da ancestralidade no atual contexto social, político e econômico; logo depois, faz-se um breve paralelo entre as principais características da moda brasileira e da moda japonesa; adiante, apresenta-se as subseções que abordam três designers nipo-brasileiros e suas linguagens de moda; e, para concluir, realiza-se o estudo de caso da coleção selecionada.

O NIPO-BRASILEIRO E SUA RELAÇÃO COM O ENTRE-ESPAÇO

No romance de 2011 do autor Oscar Nakasato, intitulado *Nihonjin*, acompanhamos diferentes gerações de uma família de imigrantes japoneses, desde sua chegada ao porto de Santos-SP até a contemporaneidade. Haruo, um dos filhos do patriarca da família, nascido no Brasil, enfrenta dificuldades para compreender sua própria identidade e a relação que possui, ou não, com o país de origem de seus familiares.

O dilema enfrentado pelo personagem da obra literária é uma representação do impasse que acomete pessoas amarelas diariamente, as quais se encontram confinadas em um entre-lugar, sem se sentirem, de fato, pertencentes a um local. Conforme aponta o autor Jeffrey Lesser (2007, tradução nossa):

> Uma diáspora descontente sugere que muitas pessoas no Brasil presumem erroneamente que os Nikkeis se sentem "japoneses" e, portanto, têm um apego emocional ao Japão como uma pátria incontestável. Embora os nipo-brasileiros raramente se vejam como diaspóricos nesse sentido clássico, a forte influência da maioria tem impactado a construção de sua identidade.[3]

Tal entre-lugar pode ser definido pelo conceito filosófico e estético japonês *Ma*. Nas palavras da Prof.ª Dr.ª Michiko Okano (*apud* Iwasa, 2025),

> O *Ma*, enquanto possibilidade, associa-se ao "vazio", que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo.

Partindo dessa percepção, é possível pensar que os nipo-brasileiros estão, a cada nova geração, criando um espaço novo de pertencimento que não se limita a uma lógica binária de nacionalidade, mas se configura como um campo híbrido, dinâmico e em constante evolução.

A discussão identitária nipo-brasileira é um processo complexo e que também gera conflitos, como evidenciado na trajetória de Haruo, cuja identidade foi frequentemente atravessada por expectativas externas, estereótipos e imposições.

Dessa forma, ser nipo-brasileiro se traduz em processos identitários individuais, os quais se expressam de formas diferentes em diversos campos socioculturais e artísticos, como a literatura, o cinema ou a moda.

O FUTURO ANCESTRAL DA MODA

A moda é um sistema que se caracteriza pela constante mudança e pela inovação, sempre em busca da próxima tendência, novidade ou conceito. Entretanto, autores, pesquisadores e pensadores já apontam a necessidade de uma nova abordagem, centrada na sustentabilidade ambiental, social e econômica:

> O processo de sustentabilidade impele a indústria da moda a mudar. Mudar para algo menos poluente, mais eficaz e mais respeitoso do que hoje; mudar a escala e a velocidade de suas estruturas de sustentação e incutir nestas um senso de interconectividade (Fletcher; Grose, 2012, p. 1).

[3] Original: "A discontented diaspora suggests that many people in Brazil erroneously assume that Nikkey feel 'Japanese' and thus have an emotional attachment to Japan as an irrefutable homeland. While Japanese-Brazilian rarely see themselves as diasporic in this classic sense, the strong imprint from the majority has had an impact on their identity construction".

Uma das maneiras de se aproximar de uma moda mais consciente e genuína é através das práticas ancestrais de comunidades ao redor do globo. Ao adentrarmos um processo de decolonização da prática de moda, podemos enxergar novas possibilidades de produção do vestuário que não estejam pautadas em uma lógica consumista.

Nesse sentido, ao direcionarmos o olhar para a moda nacional, a cultura nipo-brasileira se apresenta como um campo fértil para pensar alternativas ao modelo hegemônico de produção e consumo. Resultado de processos migratórios e de trocas culturais, essa identidade híbrida carrega em si valores, estéticas e modos de fazer que tensionam tanto a lógica eurocêntrica quanto a dinâmica acelerada da indústria global da moda.

A presença japonesa no Brasil, iniciada no começo do século XX, não se limita a uma contribuição histórica ou demográfica, mas se desdobra em práticas culturais que atravessam o cotidiano, inclusive o vestir. Elementos como a valorização do coletivo, o respeito à natureza, a disciplina no fazer e a atenção aos detalhes encontram ressonância em práticas tradicionais japonesas que podem dialogar diretamente com uma moda mais sustentável e consciente.

No contexto nipo-brasileiro, esses valores não são apenas reproduzidos, mas reinterpretados a partir da experiência diaspórica. Há, portanto, uma ressignificação constante, em que referências japonesas se mesclam a elementos brasileiros, gerando uma estética própria. Essa hibridização pode ser compreendida como um gesto de resistência às imposições de um sistema de moda homogêneo, abrindo espaço para narrativas mais diversas e enraizadas.

MODA BRASILEIRA E MODA JAPONESA

> *Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente Filosoficamente.*
> Andrade (1928, p. 1)

A discussão sobre o que caracteriza a moda brasileira é extensa. Enquanto os principais expoentes da moda, como França e Itália, possuem características estabelecidas há séculos, a moda brasileira ainda possui certa dificuldade para se definir, seja por uma estética ou um feitio.

Em 2024, no programa Roda Viva, da TV Cultura, o estilista Alexandre Herchcovitch afirmou que, ao ser feita por um brasileiro, trata-se de uma moda brasileira. Desde a época da colonização, nossa estética foi pautada pelo que vinha de fora, construindo um imaginário coletivo eurocentrado, sem compreender as nuances de nosso próprio feitio. Essa mentalidade culminou no Manifesto Antropófago de 1928, escrito por Oswald de

Andrade, o qual traz ao centro da discussão o caráter antropofágico da cultura brasileira, baseado na apropriação crítica de referências estrangeiras.

Em uma matéria de 2024 da plataforma FFW (Fashion Forward), o jornalista Gabriel Fusari questiona diversos estilistas nacionais sobre suas definições de moda brasileira. Dentre diferentes respostas, um ponto é sempre levantado: a pluralidade presente em nosso país, seja de estéticas, raças, processos ou referências.

Conforme constata o professor e pesquisador de moda João Braga no TED Talk "A identidade da moda no Brasil", organizado pelo TEDxSantos em 2019, a identidade de moda brasileira, inspirada por nossas próprias características, como fauna, flora e materiais, é muito recente. Um dos principais expoentes dessa moda foi a estilista Zuzu Angel, com suas sedas estampadas, crochês, peças em chita e algodão produzido no Brasil.

Há, ainda hoje, discussões entre especialistas e entusiastas da moda nacional acerca do que seria, de fato, a moda brasileira. No entanto, um país tão diverso e rico em referências, do Norte ao Sul, jamais poderia se encaixar em uma única descrição. Embora tenhamos determinadas características próprias, como a leveza, a fluidez e a herança artesanal, não é possível delimitar, com convicção, o que configura, ou não, a moda nacional. Entre alfaiatarias sóbrias e motivos florais, enquanto a peça for concebida por um profissional brasileiro, trata-se, dessa forma, de moda brasileira.

Já em relação à moda japonesa, é possível compreender algumas características principais, especialmente em relação à atuação dos designers japoneses no Ocidente, como Issey Miyake, Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo. De acordo com Iwasa (2025, p. 49),

> [...] os designers japoneses apropriavam-se de características como a imperfeição (costuras aparentes, desgastes), a assimetria e a desconstrução. Esse ponto de vista apreendido como peculiar teve repercussões que geraram conflitos de interpretação de identidade.

Para Bonnie English (2011), ao longo da história, a paixão pela beleza sutil, pela perfeição incompleta e o culto ao refinamento baseado em simplicidade e austeridade sempre foram elementos da estética japonesa. Além disso, podemos conceber um profundo respeito pelos materiais e pela natureza e a exploração de aspectos como equilíbrio, espaço vazio e perspectiva. English (2011, p. 38, tradução nossa) comenta, ainda, a coleção conjunta de Yamamoto e Kawakubo em 1981:

> Eram inteiramente pretas e de formato irregular, com bolsos e fechos posicionados de maneira peculiar. Apresentavam um volume

> considerável, como se o espaço entre a peça externa e o corpo tivesse sido exagerado, efeito enfatizado pela sobreposição e pelo envolvimento do corpo pelo tecido. As roupas caracterizavam-se por tecidos rasgados e esgarçados, além de bainhas irregulares e sem costura; os estilistas haviam desconstruído impiedosamente as convenções da alta-costura.[4]

Todavia, é importante questionar a validade de tais características sob um ponto de vista local. Afinal, tais designers tiveram uma extensa atuação no Ocidente e não gostavam de ser limitados ao seu país de origem, embora a crítica especializada os caracterizasse como representantes de uma identidade japonesa.

Em entrevista para a revista *Women's Wear Daily*, em 1983, Rei Kawakubo expressa seu incômodo: "Não fico muito feliz em ser classificada como apenas mais uma designer japonesa. [...] Não existe uma única característica que todos os designers japoneses tenham" (tradução nossa)[5].

Ainda assim, é possível delimitar certas características da moda japonesa até os dias de hoje: modelagens amplas, silhuetas estruturadas, tecidos mais encorpados e um grande foco em construção.

DESIGNERS NIPO-BRASILEIROS

Para Bauman (2005), a identidade deve ser entendida como um processo contínuo, instável e sempre inacabado. Quando se refere a uma identidade nipo-brasileira, o antropólogo Koichi Mori (*apud* Pinto e Okano, 2023) comenta que não existe, no Brasil, uma cultura japonesa, visto que esta já foi deslocada de seu contexto de origem, passando a operar como uma cultura híbrida, a nipo-brasileira.

Ao analisarem as expressões de artistas nipo-brasileiros como Manabu Mabe e Tomie Ohtake, Pinto e Okano (2023, p. 65) concluem que "sempre há um vestígio de 'japonesidade' quer seja intencional, quer seja inconsciente, mas não deixam de sofrer as influências do contexto tropical em que vivem, na construção de transcriações".

A partir dessa reflexão, surge a hipótese de que a combinação entre nações tão diferentes e plurais pode resultar em uma nova estética que foge aos tradicionais padrões de nacionalidade, tornando-se uma amálgama de referências a partir das vivências de cada criador, seja ele um artista plástico, escritor ou estilista.

---

[4] Original: "They were entirely black in colour and irregular in shape, with oddly positioned pockets and fastenings. Their size appeared voluminous, as if the space between the external garment and the body had been exaggerated, emphasized by layering and wrapping. The clothing was characterized by torn, ripped and ragged fabric, uneven and unstitched hemlines; the designers had ruthlessly dissected the sartorial conventions of high fashion".

[5] Original: "I'm not very happy to be classified as another Japanese designer. [...] There is no one characteristic that all Japanese designers have".

Em matéria na revista *Elle Brasil*, a jornalista Chames Oliveira (2023) afirma: "imigrantes ou descendentes, essa parcela (nipo-brasileiros) representa uma simbiose de culturas que, apesar das adversidades enfrentadas, é capaz de promover fortes pulsões criativas". De fato, existem nomes de potência na moda nacional que se encaixam nessa descrição, como os estilistas Jum Nakao, Fernanda Yamamoto e Ana Clara Watanabe.

JUM NAKAO

Jum Nakao é designer e diretor criativo, brasileiro e neto de japoneses. Nasceu e vive em São Paulo, onde se localiza seu ateliê. Conhecido por costurar o imprevisível, o estilista coleciona prêmios, participações em eventos e mostras relevantes, além de colaborações com grandes marcas, como a Nike.

Em junho de 2004, realizou o emblemático desfile-manifesto "A costura do invisível", no maior evento de moda do Brasil, o São Paulo Fashion Week. Chocou a audiência ao rasgar as próprias peças ao final do desfile, elaboradas em papel vegetal e confeccionadas em mais de 700 horas de trabalho. Tal coleção, última de sua marca homônima à época e considerada o "desfile da década" pela própria São Paulo Fashion Week, consagrou Nakao um dos grandes nomes da moda brasileira, entrando para a história da moda nacional e internacional.

Sua trajetória na moda inicia-se no ano de 1984, através de cursos da instituição Coordenação Industrial Têxtil (CIT). Em 1988, cursa licenciatura em Artes Plásticas e, em 1989, participa de programas de extensão em História da Vestimenta e História da Moda. Segundo Alencar (2022), buscando se desvencilhar de códigos e convenções, o designer escolheu trabalhar com um alfaiate, interessado em criar roupas com conceito e estar mais próximo à variedade de corpos. Fez parte de um movimento dos anos 1990 de profissionalização da moda brasileira, antes refém de alusões estrangeiras, junto a nomes como Alexandre Herchcovitch e Ronaldo Fraga. Após seu último desfile na São Paulo Fashion Week, passa a se dedicar a outras áreas, em especial à docência.

Criador da técnica de modelagem em fita-crepe, a qual permite criar réplicas perfeitas do corpo para um ajuste tridimensional, suas criações carregam uma curiosidade acerca de volumes, formas e corpos. Nakao foca na desconstrução da forma, tratando a roupa como uma "segunda pele" e uma interface entre o indivíduo e o mundo. Além disso, traz influências japonesas, como a técnica da criação de renda no papel, presente no desfile de 2004. Nos designs dessa mesma coleção,

conseguimos observar referências a vestimentas de mulheres nobres do século XIX e aos brinquedos Playmobil, formando uma história lúdica, coerente e cheia de referências.



Figura 1 – Criações de Jum Nakao para o desfile "A costura do invisível", 2004

Essas principais características do trabalho de Jum Nakao também se manifestam em outros projetos do artista, como peças de mobiliário, livros e luminárias.

Em 2024, 20 anos após o "desfile de papel", Nakao lança a coleção "Caelestis" e o filme homônimo, em um convite para repensar a velocidade e o excesso de consumo, ao mesmo tempo que enfrentamos uma escassez de recursos. A coleção conta com 24 peças inspiradas nos signos do zodíaco e, assim como no desfile de 2004, conseguimos observar a principal característica de seu trabalho: explorar os volumes e as formas do corpo.

Nessa coleção, ainda, as texturas e os materiais usados do Cerrado goiano completam uma fusão de elementos híbridos entre moda brasileira e japonesa, com a utilização de modelagens mais amplas e uma atenção especial à construção das peças.

FERNANDA YAMAMOTO

Fernanda Yamamoto é designer de moda nascida e atuante em São Paulo, formada em Administração de Empresas pela Fundação Getúlio Vargas e em Moda pela Parsons School of Design, em Nova York. Durante esta última, estagiou em marcas como Tufi Duek e Calvin Klein e, após retornar ao Brasil, atuou na marca do estilista Alexandre Herchcovitch.

Em 2007, abriu sua própria etiqueta homônima, inaugurando a primeira loja física e ateliê em 2009. Segundo Iwasa (2025, p. 16),

> A partir de 2010, Fernanda Yamamoto tornou-se presença constante nos calendários da moda brasileira. Seu trabalho é reconhecido internacionalmente pela pesquisa de materiais e processos manuais e modelagem exclusivas desenvolvidas por ela e sua equipe em ateliê próprio, localizado junto à sua loja física. Já foi convidada a apresentar suas criações na semana de moda de Tóquio, no Japão, bem como no evento Raiz Diseño, no Chile.

Há, em suas criações, um equilíbrio entre aspectos subjetivos e abordagens comerciais, sem perder a autenticidade. O estudo de Iwasa (2025), o qual buscou "elaborar acerca de identidade nipo-brasileira a partir da análise visual de uma peça da designer de moda Fernanda Yamamoto", concluiu que é possível destacar hipóteses sobre uma identidade japonesa no trabalho da designer, incluindo a presença do quimono e a relação com o espaço, elemento pouco presente na moda ocidental.

Assim como Nakao, com quem já trabalhou, Fernanda declarou preocupar-se com as relações humanas e o que está por trás da superfície em suas peças. Ao brincar com formas, volumes e texturas, traz à tona um caráter experimental que atravessa suas coleções.



Figuras 2, 3 e 4 – Peças da coleção de Fernanda Yamamoto para a São Paulo Fashion Week N58

Já na coleção desfilada na São Paulo Fashion Week N58, em 2024, Yamamoto apresenta, assim como Nakao, uma fusão de elementos híbridos: a figura do quimono trabalhada em diferentes formatos, a fluidez dos tecidos, os recortes contemporâneos e toques como o bordado dourado de folha de *ginkgo biloba*, bem como a versão em tecido do kintsugi, arte japonesa de juntar cacos de cerâmica. Os plissados artesanais são uma assinatura da estilista.

ANA CLARA WATANABE

Ana Clara Watanabe é natural de Pindamonhangaba, no interior de São Paulo, e se destaca como um dos nomes mais promissores da nova geração de designers da moda brasileira. Formada em Design de Moda pela FAAP, também realizou dois cursos na londrina Central Saint Martins em 2022, antes de voltar ao Brasil com uma proposta da marca Insider.

A estilista conta à edição de setembro de 2024 da revista *Vogue Brasil* que seu primeiro trabalho de reaproveitamento de peças foi aos 13 anos, comprando em brechós e bazares na terra natal.

Em julho de 2023, surge a WTNB, uma marca-laboratório que, segundo o próprio site da marca, explora "modelagens, texturas e materiais em vestuário, mobiliário e design gráfico".

Focada no sob medida e sem apego ao *timing* tradicional do mercado, a WTNB possui a sustentabilidade como um de seus principais pilares. Partindo do reaproveitamento de matérias-primas e de processos de reciclagem, a produção nacional da marca conta com as mãos de mais de 10 artesãs e costureiras concentradas em Pindamonhangaba.

Além disso, a designer se divide em mais uma *label*, a Ana Clara Watanabe, em que assina criações mais conceituais ligadas às artes plásticas, como a coleção "TARSILA AMARELA", apresentada em formato de performance no Edifício Martinelli em 2024.

A WTNB também criou sua própria agrofloresta, "um sistema de plantio que integra diferentes culturas agrícolas com árvores e a vegetação nativas da região, formando um ecossistema equilibrado" (Mesquita, 2025). A partir de 2026, a marca pretende lançar linhas mais comerciais desenvolvidas de forma exclusiva a partir do algodão produzido no sítio Motoko-Teruaki.

Em relação às características das criações de Watanabe, destaca-se o *upcycling*, principal técnica utilizada pela designer, a qual consiste na utilização de peças já existentes para a produção de algo novo. A alfaiataria também é muito presente nos designs da marca, além de aplicações de bordados e trabalhos com crochê e tricô.

As reflexões acerca da identidade japonesa da estilista também vêm à tona, sendo a WTNB um ponto de encontro entre suas origens nipo-brasileiras. Em um episódio do podcast *Pelos Acesso*, publicado em abril de 2026, a designer explica a junção entre sua família materna, brasileira, alegre e expansiva, e sua família paterna, japonesa, mais séria e introspectiva; nesse mesmo episódio, Watanabe afirma que sua "questão com a moda começou muito com essa junção".

Ao buscar explorar mais sua origem nipônica, a estilista introduz à marca processos inspirados em origamis, escritas em *kanji*, quimonos

e no movimento das vestimentas através da dança-teatro japonesa butô. Em 2025, as coleções da WTNB foram desenvolvidas a partir de filosofias japonesas que exploram a natureza, o trabalho manual e a autorreflexão, como os conceitos de *Shinrin Yoku*, *Kaizen*, *Sashiko* e *Boro*.

Dentre suas maiores inspirações estão, ao mesmo tempo, o pintor e escultor brasileiro Hélio Oiticica e a estilista Rei Kawakubo.

ESTUDO DE CASO: COLEÇÃO "TOKI NO KOROMO"

A coleção analisada neste estudo de caso, "Toki no koromo", questiona como seriam as roupas usadas daqui a 100 anos, e a resposta reside na ancestralidade. Em uma análise da coleção realizada pelo jornalista Gabriel Monteiro (2025), da *Elle Brasil*, observamos:

> Em termos de tema, a estilista imagina um amanhã que recupera formas antepassadas de viver. No lugar do completo fim, que tal retomar o senso de responsabilidade coletiva e melhorar o equilíbrio entre o homem e a natureza? Sim, a ideia parece romântica, mas não deixa de ser uma alternativa – e talvez a única saída que evite a nossa completa extinção.

Essa reflexão, que vai ao encontro da proposta sustentável da marca, projeta um futuro verdadeiramente ancestral no ano de 2125, com uma comunidade vivendo em harmonia e colaboração. Tal vilarejo fictício é inspirado em figuras de agricultores, curandeiros e guerreiros, uma homenagem à história da família da estilista.

> Assim como o algodão não nasce por acaso, o futuro também não acontece. Ele é cultivado. Arte e confecção se tornam atos de insistência, de cuidado e de persistência. Como na resposta de Michelangelo diante do Davi: não se cria algo novo, apenas se retira tudo aquilo que não é essencial. TOKI NO KOROMO é esse gesto de escavação no tempo. Um ensaio sobre um amanhã que se constrói com as mãos no agora. Uma coleção-performance que imagina o futuro não como ruptura, mas como retorno: à terra, ao corpo e à responsabilidade de escolher, todos os dias, o mundo que queremos vestir (WTNB, 2026).

Em relação às peças em si, podemos observar códigos característicos da marca que se mantêm, como a alfaiataria que repensa a silhueta, o uso recorrente de tonalidades sóbrias e as formas geométricas, além de sobreposições, plissados e patchworks.

É notória a presença de elementos nipo-brasileiros em sua construção. Observamos isso nas peças feitas de panos de quimonos

japoneses antigos, nas elaboradas estampas de ilustrações de nanquim, nos formatos dos quimonos, desdobrados e repensados em novas formas e interpretações. A filosofia *Wabi-Sabi*, a qual valoriza e enxerga beleza nas imperfeições, também está presente no tecido exposto, desfiado de algumas bainhas.





Figuras 5, 6 e 7 – Looks da coleção "Toki no koromo", da marca WTNB



Figura 8 – Look da coleção "Toki no koromo", da marca WTNB

Ao mesmo tempo, o crochê, os colares e detalhes de miçangas em madeira, as peças confeccionadas com folhas e cascas de troncos de bananeiras são características que somam ao aspecto mais brasileiro da coleção, formando uma combinação das referências pessoais e profissionais da designer.

Há, ainda, o aspecto utilitário de alguns detalhes das peças, como as capas e os maxicoletes inspirados em vestimentas rurais centenárias que protegem das intempéries do tempo. Esses detalhes refletem com precisão não o futuro, mas o momento atual no qual vivemos, conversando com nossos próprios medos e incertezas.

Ademais, as peças apresentam um contraste entre a rigidez e a fluidez que traduzem com excelência a fusão nipo-brasileira da coleção. As silhuetas de influência oriental operam junto à materialidade e às texturas notadamente nacionais, apresentando uma estética única, potente e

afiada. Estética esta cujos elementos também podem ser observados de maneira pontual em coleções de outros designers nipo-brasileiros, como os já analisados. A relação humano-produto, a desconstrução das formas dos quimonos e a maneira de trabalhar texturas, volumes, formas e dobras são algumas das características em comum entre eles.

Por fim, a direção de arte nos ajuda a construir esse vilarejo imaginário e costura com precisão um cenário digno de filmes de ficção científica, mas desta vez a estética futurista é embasada na ancestralidade. Uma ancestralidade que não é nem totalmente japonesa, nem totalmente brasileira, mas que segue um terceiro caminho. Aquele do entre-espaço.



Figuras 9, 10 e 11 – Detalhes da coleção "Toki no koromo", da marca WTNB

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda contribui diretamente com o Zeitgeist, o Espírito do Tempo, e vice-versa. Ao longo deste estudo de caso, observamos, com clareza, como a coleção "Toki no koromo" retorna a um contexto ancestral em busca de respostas para nosso presente e futuro. A ancestralidade torna-se, mais do que nunca, essencial para compreender e fazer moda nos tempos incertos e bélicos que vivemos em 2026.

Tal ancestralidade mora na autenticidade de entendermos quem somos, nossas origens e nossa história. Para os nipo-brasileiros, essa é uma questão que acompanha indagações em relação a de onde viemos e à qual lugar pertencemos de fato. Entretanto, a partir das análises presentes neste trabalho, foi possível contemplar uma alternativa: a de estarmos criando nosso próprio espaço.

Assim como Jum Nakao e Fernanda Yamamoto, Ana Clara Watanabe também busca inspiração em suas raízes nipônicas e brasileiras, criando

uma mistura de referências híbridas, que tornam seu projeto rico e potente, mas nunca restrito a um determinado espaço.

A pluralidade do Brasil sempre foi, e segue sendo, um dos principais pontos levantados quando se fala em moda, arte e cultura nacional. As vivências e histórias de cada um nos torna uma das populações mais diversas e ricas do globo, e isso se reflete também em nossa moda.

Dessa forma, é possível, sim, constatar nas peças da coleção "Toki no koromo" características tanto brasileiras quanto japonesas, as quais mostram, de fato, um novo ponto de vista surgindo a partir da pluralidade de referências culturais presentes em nosso país.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Criações de Jum Nakao para o desfile "A Costura do Invisível", 2004. Direitos autorais gentilmente cedidos por Jum Nakao e equipe. Disponível em: https://www.jumnakao.com.br/portfolios/a-costura-do-invisivel/. Acesso em: 29 ago. 2026.

Figuras 2, **3** e **4**: Peças da coleção de Fernanda Yamamoto para a São Paulo Fashion Week SPFW N58, 2024. Direitos autorais gentilmente cedidos pela Agência Fotosite. Fotografia: Agência Fotosite. Disponível em: https://elle.com.br/moda/spfw-n58-fernanda-yamamoto. Acesso em: 29 ago. 2026.

Figuras 5 a **11**: Looks da coleção "Toki no Koromo", da marca WTNB, 2025. Fotografia: Hugo Takemoto. Direitos autorais gentilmente cedidos por Hugo Takemoto. Disponível em: https://elle.com.br/moda/wtnb-2025. Acesso em: 29 ago. 2026.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Beatriz Begliomini de. **O papel da moda**: Jum Nakao. 2022. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2022.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**, São Paulo, 8 out. 2025. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/116769-manifesto-antropofago. Acesso em: 16 jan. 2026.

ASSUNÇÃO, Luxas. Criatividade sem fronteiras. **Vogue Brasil**, São Paulo, n. 549, p. 58-61, set. 2024.

ASSUNÇÃO, Luxas. "Desfile de papel", de Jum Nakao, celebra 20 anos. **Vogue Brasil**, 21 jun. 2024. Disponível em: https://vogue.globo.com/moda/noticia/2024/06/desfile-de-papel-de-jum-nakao-celebra-20-anos.ghtml. Acesso em: 10 abr. 2026.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRAGA, João. A identidade da moda no Brasil. **TEDx**, Santos-SP, jun. 2019. 1 vídeo (15 min 35 s). Disponível em: https://www.ted.com/talks/joao_braga_a_identidade_da_moda_no_brasil. Acesso em: 17 abr. 2026.

BRANTLEY, Ben. Rei Kawakubo: a reflection on beauty, from a designer of few words. **WWD**, mar. 1983. Disponível em: https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/feature/article-1084971-1811546/. Acesso em: 03 abr. 2026.

EMBAIXADA DO JAPÃO NO BRASIL. **Mensagem do embaixador**. Disponível em: https://www.br.emb-japan.go.jp/itpr_pt/ano-intercambio-amizade-jp-br-mensagem.html. Acesso em: 07 abr. 2026.

ENGLISH, Bonnie. **Japanese fashion designers**: the work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo. Oxford: Berg Publishers, 2011.

FLETCHER, Kate; GROSE, Lynda. **Moda & sustentabilidade**: design para mudança. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.

FORBES BRASIL. Ana Clara Watanabe - Forbes Under 30 - A jornada #8. **YouTube**, 13 jul. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lDjzBh1zd08. Acesso em: 18 abr. 2026.

FUSARI, Gabriel. O que é moda brasileira? Os estilistas respondem. **FFW**, [*S. l.*], 22 jul. 2024. Disponível em: https://ffw.com.br/materias/o-que-e-moda-brasileira-os-estilistas-respondem/. Acesso em: 07 abr. 2026.

IWASA, Tatiana Lie. **Estética nipo-brasileira**: localização e expectativa na moda de Fernanda Yamamoto. 2025. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

LESSER, Jeffrey. **A discontented diaspora**: Japanese Brazilians and the meanings of ethnic militancy, 1960-1980. Durham: Duke University Press, 2007.

MESQUITA, Giuliana. Conhecemos a agrofloresta da WTNB em Pindamonhangaba. **Elle Brasil**, 14 ago. 2025. Disponível em: https://elle.com.br/moda/agrofloresta-da-wtnb. Acesso em: 18 abr. 2026.

MONTEIRO, Gabriel. SPFW N58: Fernanda Yamamoto. **Elle Brasil**, 21 out. 2024. Disponível em: https://elle.com.br/moda/spfw-n58-fernanda-yamamoto. Acesso em: 15 jul. 2026.

MONTEIRO, Gabriel. WTNB, 2025. **Elle Brasil**, 27 nov. 2025. Disponível em: https://elle.com.br/moda/wtnb-2025. Acesso em: 18 abr. 2026.

NAKAO, Jum. Biografia. **Jum Nakao**, [*S. l.*], 2026. Disponível em: https://www.jumnakao.com.br/bio/. Acesso em: 10 abr. 2026.

NAKASATO, Oscar. **Nihonjin**. São Paulo: Benvirá, 2011.

O ESTILISTA Jum Nakao cria móveis com design diferenciado. **Claudia**, 21 out. 2012. Disponível em: https://claudia.abril.com.br/sua-vida/o-estilista-jum-nakao-cria-moveis-com-design-diferenciado/. Acesso em: 10 abr. 2026.

OLIVEIRA, Chames. Conheça 4 marcas nacionais que resgatam sua herança asiática. **Elle Brasil**, 28 ago. 2023. Disponível em: https://elle.com.br/moda/4-marcas-nacionais-heranca-asiatica. Acesso em: 07 abr. 2026.

PELOS ACESSO PODCAST. Pelos Acesso #037 - Ana Clara | WTNB. [*S. l.*]: Pelos Acesso Podcast, 6 abr. 2026. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x0f4hPEL8TA. Acesso em: 18 abr. 2026.

PINTO, F. M.; OKANO, M. A transcriação nos diálogos interculturais da arte nipo-brasileira: Manabu Mabe, Tikashi Fukushima e Tomie Ohtake. *In*: OKAMOTO, Monica Setuyo; VANZELLI, José Carvalho. **Nipo-brasileiros**: arte, cultura e história. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. p. 48-70.

RICHIE, Donald. **A tractate on Japanese aesthetics**. Berkeley: Stone Bridge Press, 2007.

RODA VIVA. Roda Viva | Alexandre Herchcovitch | 08/07/2024. **YouTube**, 8 jul. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eE7-b7Iby50. Acesso em: 07 abr. 2026.

VOGUE BRASIL. Jum Nakao apresenta a coleção e filme Caelestis. **Vogue Brasil**, 2024. Disponível em: https://vogue.globo.com/moda/noticia/2024/10/jum-nakao-apresenta-a-colecao-e-filme-caelestis.ghtml. Acesso em: 15 jul. 2026.

WTNB. **TOKI NO KOROMO**. São Paulo, 16 jan. 2026. Instagram: WTNB. Disponível em: instagram.com/p/DTk3cmhDdez/. Acesso em: 18 abr. 2026.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos à orientadora Prof.ª Dr.ª Lilyan Berlim pela atenção, generosidade e contribuições fundamentais ao longo deste projeto. Agradeço também à banca avaliadora pela disponibilidade, pelas leituras atentas e pelas valiosas considerações que contribuíram para o aprimoramento deste trabalho. Estendo, ainda, meus agradecimentos à equipe de Jum Nakao, Agência Fotosite, bem como a Ana Clara Watanabe e ao fotógrafo Hugo Takemoto, pela cordialidade e generosidade em ceder os direitos de uso das imagens presentes no capítulo.

SOBRE OS AUTORES

Aline Gonçalves de Lima

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri. Atua como professora de Arte do estado do Ceará. Sua pesquisa tem ênfase na aproximação entre moda e arte e a construção da roupa como um processo poético afetivo, também na arte têxtil como arte legitimada e sua hibridização entre a arte e a moda.

Contato: alineglima32@gmail.com

Anna Karla Ogoshi Vieira

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Bacharela em Design pela Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente trabalha com marketing e comunicação. Seus interesses de pesquisa envolvem jornalismo de moda e cultura, mercado editorial e mídias contemporâneas.

Contato: annakaogoshi@gmail.com

Elen da Silva Carvalho

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduada em Cenografia e Indumentária pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Bacharela em Moda pela Universidade Veiga de Almeida. Atua como figurinista assistente de novelas, séries e filmes nos Estúdios Globo, assim como cria figurinos para o teatro e dança.

Contato: elencarvalho@edu.unirio.br

Isabelle Caroline de Queiroz Pavani

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduada em Design de Moda pela Unicesumar; Graduada em Letras – Inglês pela Universidade Estadual de Maringá. Seus interesses envolvem temáticas relacionadas à moda, às manifestações culturais e às mídias contemporâneas.

Contato: isabellepavani@gmail.com

Janaina de Oliveira Nunes Ribeiro

Doutora em Educação; Mestre em Comunicação; Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte, e em Cultura Visual e Comunicação;

todos os títulos pela UFJF. Professora da Faculdade de Comunicação Social da UFJF. Pesquisa sobre comunicação e cultura em ambientes digitais, comunicação de moda, cultura visual e usos educacionais das tecnologias digitais.

Contato: janaina.nunes@ufjf.br

Javer Wilson Volpini

Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Mestre em Letras (Literatura Brasileira) pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora; Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduado em Produção do Vestuário, habilitação em Modelagem, pelo Senai/Cetiqt; Licenciado e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, atuando no curso de Bacharelado em Moda e Coordenador da Especialização em Moda, Arte e Cultura. Pesquisa temas relacionados à moda, modelagem do vestuário, processos criativos, figurinos, e as interfaces entre moda, literatura e adaptações literárias.

Contato: javer.volpini@ufjf.br

Júlia dos Santos Medeiros

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Santos. Dedica-se a investigar os encontros entre corpo, espaço e imagem, compreendendo-os como territórios de construção da identidade, da memória e do pertencimento. Seus interesses transitam pelas narrativas visuais, pela moda e pelas espacialidades que moldam formas de habitar e de existir.

Contato: julias.medeiros@outlook.com

Lilyan Guimarães Berlim

Doutora em Ciências Sociais pela UFRRJ; Mestra em Ciências Ambientais pela Universidade Federal Fluminense; Especialista em Arteterapia pela Universidade Cândido Mendes; Licenciada em Letras – Tradução e interpretação bilíngue pelo Centro Universitário da Cidade. Autora do livro "Moda e Sustentabilidade: uma reflexão necessária" (2016). Gestora do curso Moda Contemporânea em Paris, onde ministra aulas na ESMODE Internacional no Louvre, na Fundação Louis Vuitton, entre outros. Consultora de sustentabilidade e novos negócios em moda no SEBRAE. Membro do comitê científico do Global Fashion Conference.

Docente convidada da Business School da Nottingham Trent University (UK). Docente dos cursos de pós-graduação e graduação da ESPM, IED, IUPERJ, entre outras. Pesquisadora do Laboratório de Mudanças Climáticas e Práticas Sustentáveis da ESPM, RJ. Experiência na área de educação com ênfase em Ensino-Aprendizagem, atuando nas áreas de negócios da moda, empreendedorismo, consumo, ecodesign, gestão ambiental, artesanato, design de moda.

Contato: lyberlim8@yahoo.com.br

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos

Doutora em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins; Mestra em Arqueologia pela Universidade Federal de Sergipe; Bacharela em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Pelotas; Bacharela em Comunicação Social/Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atualmente atua como conservadora-restauradora no Museu Victor Meirelles (MVM/Ibram/MinC) e como pesquisadora no Programa de Estágio Pós-Doutoral em Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina (PROEPD/UDESC).

Contato: mara.vasconcelos@museus.gov.br

Marcelino Gomes dos Santos

Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduado em Design de Moda pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte; Graduado em Letras – Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas – pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com mobilidade acadêmica na Universidade de Coimbra (UC), em Portugal. Desenvolve pesquisas que articulam Moda, Design, Linguagem, História e áreas afins.

Contato: marcelinogomes@outlook.com

Naiara Landim Rapôso

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduada em Design de Moda pela UNIFACS; Técnica em Modelagem do Vestuário pelo SENAI – Dendezeiros. Atua na indústria do vestuário, com experiência prática em modelagem, cadista de moda e assistente de estilo.

Contato: naiaralr95@hotmail.com

Renata Zago

Doutora em Artes Visuais e Mestra em Artes, ambos na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica, pela Universidade Estadual de Campinas; Licenciada e Bacharela em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Campinas. Professora de História da Arte no Instituto de Artes e Design e docente permanente do programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Suas pesquisas envolvem a história da arte contemporânea, artes plásticas nos anos 1960-70, exposições de arte contemporânea, história das exposições, salões de arte contemporânea e bienais de São Paulo. Foi bolsista do Programa Nacional de Pós-doutoramento da Capes no PPG-ACL na Universidade Federal de Juiz de Fora. Líder do grupo de pesquisa História da Arte como História das Exposições (CNPq), membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e pesquisadora do Grupo Geopolíticas Institucionais: Arte em disputa a partir do pós-guerra.

Contato: renata.zago@ufjf.br

Thais Oliveira Rios de Bairros

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduada em Design de Moda pela Anhembi Morumbi. Seus interesses permeiam a análise de tendências atrelada ao comportamento de consumo e à psicanálise. Atua como produtora executiva na indústria publicitária e audiovisual.

Contato: thaisorbairros@gmail.com

Tulio Sousa Costa

Doutorando em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais; Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"; Especialista em Fundamentos da Cultura e das Artes pela mesma instituição; Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Bacharel em Design de Moda pela Universidade Estadual de Londrina, com graduação-sanduíche na Universidade do Minho, em Guimarães, Portugal, pelo programa Ciência sem Fronteiras. Em sua pesquisa investiga a leitura da cidade e a escrita de si a partir da experiência do corpo em deslocamento pelos espaços urbanos e do colecionismo afetivo de resquícios encontrados no cotidiano, tendo como referência a figura do Trapeiro em Baudelaire e suas ressonâncias nas artes visuais e na moda por meio da alegoria elaborada por Walter Benjamin. Atua profissionalmente como Produtor Editorial no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Contato: sou.tuliocosta@gmail.com

MODA, ARTE, CULTURA: CONEXÕES E PERSPECTIVAS trata-se de uma coletânea de trabalhos desenvolvidos no curso de pós-graduação lato sensu Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora. A cada edição, as pesquisas mais relevantes são organizadas em um volume exclusivo para a divulgação da produção científica realizada pelos egressos, devidamente orientada e apresentada pelo corpo docente do curso.

Neste terceiro volume, intitulado MEMÓRIAS, NARRATIVAS E IDENTIDADES, reúnem-se trabalhos sob três grandes eixos: no primeiro, "Moda, museus e exposições", os estudos refletem sobre acervos, práticas curatoriais, patrimônio, arte e as diferentes possibilidades de apresentação e ressignificação da indumentária e de suas materialidades; no segundo, "Moda, revistas e cultura visual", as pesquisas discutem a materialidade das publicações, a comunicação de moda, a construção de identidades e as representações presentes na cultura visual contemporânea; e, no terceiro, "Corpos, cultura e identidade", as investigações contemplam questões de autorrepresentação, estética afro-brasileira, cultura nipo-brasileira e suas manifestações na moda contemporânea.

Apoio: ufjf Universidade Federal de Juiz de Fora
PPG acl Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Especialização Moda Arte Cultura