

HIBRIDAÇÕES, GÊNERO E CULTURA AFRO-BRASILEIRA

MODA | ARTE | CULTURA
CONEXÕES E PERSPECTIVAS



JAVER WILSON VOLPINI
[ORGANIZADOR]

MODA | ARTE | CULTURA

CONEXÕES E PERSPECTIVAS

VOL. I

HIBRIDAÇÕES, GÊNERO E CULTURA AFRO-BRASILEIRA



Juiz de Fora

2025



Reitora

Girleene 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

Coordenadora do Selo Artes, Cultura e Linguagens

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

Projeto gráfico, editoração e capa

Arthur Pacheco Lacerda, Maria Clara Pizzotti, Supervisão de André Mol

Revisão de texto

Patrícia de Paula Aniceto

Arte de capas

Gabriela Sander



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

Hibridações, gênero e cultura afro-brasileira [recurso eletrônico] / Javier
Wilson Volpini [Organizador] – Dados eletrônicos (1 arquivo:
11,218mb). – Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2025. – (Moda, Arte, Cultura:
conexões e perspectivas)

v. 1

ISBN: 978-65-85363-05-1

1. Moda. 2. Moda e arte. 3. Moda - Gênero. 4. Cultura afro-brasileira.
5. Comportamento. I. Volpini, Javier 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

Conselho Editorial Selo Artes, Cultura e Linguagens

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

A organização de um livro é uma empreitada árdua que envolve muitos autores e requer a mobilização de uma grande equipe para o sucesso da publicação. Neste volume, por ser o primeiro de muitos, tivemos um cuidado redobrado para que sua estreia corroborasse com a qualidade das pesquisas que estão sendo desenvolvidas na Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Assim, é importante registrarmos alguns agradecimentos especiais àqueles que colaboraram para que este primeiro volume chegasse ao público.

Primeiramente, agradecemos aos autores, alunos desta Especialização, por compartilharem seus textos, enriquecendo nossa publicação. Juntamente a eles, agradecemos também aos professores, que orientaram cuidadosamente as pesquisas aqui apresentadas.

De forma carinhosa, destacamos as professoras Maya Marx Estarque, Patrícia Moreno e Hanayrá Negreiros pela apresentação de cada um dos três núcleos que compõem esta publicação.

Aos pareceristas externos, professores da área de Arte e de Moda, de várias instituições de ensino no Brasil, pela enriquecedora avaliação dessas pesquisas.

Ao professor André Mol com os estagiários do curso de Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Maria Clara Pizzotti e Arthur Pacheco Lacerda, como equipe responsável pelo lindo projeto gráfico e a diagramação do livro.

À egressa do curso, Gabriela Sander, pelas artes da capa e de abertura dos núcleos deste projeto.

À Patrícia de Paula Aniceto, pela revisão atenciosa deste trabalho.

Ao colaborador João Vitor de Souza Fonseca, parceiro deste e de muitos outros projetos de nossa Especialização.

À professora Renata Zago, como representante do PPG em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, a quem estendemos nossos agradecimentos ao Selo de Artes e à Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, que acolheram e possibilitaram esta publicação.

A todos, nossos mais sinceros agradecimentos!

SUMÁRIO

Apresentação: A pesquisa científica na pós-graduação <i>lato sensu</i> <i>Javer Wilson Volpini</i>	7
--	---

Parte 1 - Híbridações entre moda e arte

Abertura: Intersecções entre arte e moda e seus processos criativos <i>Maya Marx Estarque</i>	11
Moda e Arte: sintonia criativa e existencial <i>Flávia Bastianello de Souza</i>	15
A moda como instrumento do Surrealismo: uma análise da vanguarda surrealista e suas conexões com a moda <i>Clara Poncinelli Vaz de Mello</i>	30
Sentir e saber têxtil: os <i>quipus</i> de Cecília Vicuña <i>Roberta do Carmo</i>	49
Mapa: relato de experiência sobre o mapeamento de moda e arte em Pouso Alegre, Minas Gerais <i>Sabrina Moraes Ferreira</i>	64

Parte 2 - Moda, gênero e comportamento

Abertura: Tecer ideias, alinhar conceitos: interseções entre moda, gêneros e comportamentos <i>Patrícia Ferreira Moreno</i>	84
A fragilidade do laço apertado: espartilho masculino no século XIX <i>Catharina Barbosa Figueiredo Pinheiro</i>	88

Pelas ruas da cidade: elegância e representações de gênero no Jornal do Povo, na década de 1950, em São Luís, Maranhão <i>Jéssica Mayara Santos Sampaio</i>	111
<i>Mujeres en mi</i> , de Carolina Caycedo: roupa como memória, identidade e resistência <i>Ana Carolina Reis Cavalcanti Pimentel</i>	137
A roupa como objeto feminista de pesquisa na arte: uma extensão do corpo e superfície da alma <i>Mônica Lopes de Freitas</i>	155
O corpo da moda: representações e simulacros na era da hiper-realidade <i>Samya Maia Lima</i>	172
Parte 3 - Moda, memória e cultura afro-brasileira	
Abertura:	
Por outras histórias da moda: memórias negras e a tecitura de um campo de pesquisa no Brasil <i>Hanayrá Negreiros</i>	196
Modos de vestir de Chica Machado: uma mulher negra em Goiás no século XVIII <i>Emily Moreira de Souza</i>	199
A essência das Pombagiras: o uso de fragrâncias nas religiões afro-brasileiras <i>Laura de Souza Nascimento</i>	220
A moda na obra <i>Novo poder: passabilidade</i> , de Maxwell Alexandre: as roupas como símbolos de estéticas negras brasileiras nos anos 2020 <i>Priscilla Daianne Geremias</i>	241
Sobre os autores	263

A PESQUISA CIENTÍFICA NA PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU

Javer Wilson Volpini

Os cursos de pós-graduação *lato sensu*, em sua proposição inicial, estão atrelados a uma demanda mercadológica de aprofundamento em áreas específicas do conhecimento, objetivando uma atualização das práticas e vivências profissionais do mercado contemporâneo. Em outra vertente, entretanto, eles também devem possibilitar a construção de conhecimento, por meio de reflexões importantes para o seu campo de atuação, a partir da pesquisa científica.

A *Especialização em Moda, Arte e Cultura* da Universidade Federal de Juiz de Fora já nasceu com essa dupla vocação no ano de 2007. Sob o título anterior de “Moda, Cultura de Moda e Arte”, inaugurou as reflexões no campo da moda em nossa Instituição. Além de contribuir para a capacitação de profissionais que atuam no mercado de moda da região da Zona da Mata Mineira e Campos das Vertentes, prioritariamente, o curso também foi primordial para a formação de muitos docentes que viriam a atuar nos cursos de graduação da área, implantados na cidade de Juiz de Fora e em seu entorno, a partir de 2009.

Ao longo de suas oito edições, até o momento desta publicação, em 2025, o curso passou por muitas reformulações, sem perder, contudo, sua essência interdisciplinar. Essa característica, intrínseca aos estudos em moda, a coloca em constante diálogo não somente com variadas áreas que se relacionam às suas pesquisas, como também com os diferentes campos de sua atuação na sociedade contemporânea.

Após a implantação da pós-graduação *stricto sensu* no Instituto de Artes e Design, com uma linha de pesquisa específica para os estudos da moda, intitulada “Arte, Moda: história e cultura”, percebemos que o nosso curso havia se tornado, além de um espaço importante de atualização e especialização no diversificado mercado de atuação desse campo, um elo importante para os pesquisadores que desejam trilhar a carreira acadêmica, tangenciando as pesquisas em moda com outras ciências, tanto no mestrado, quanto no doutorado. Esse tem sido um elemento diferenciador de nosso curso, tornando-o desejado entre tantas outras pós-graduações, na modalidade *lato sensu*, ofertadas no Brasil.

Em 2023, em sua sétima edição, a *Especialização em Moda, Arte e Cultura* foi disponibilizada em formato integralmente *online*, ampliando o seu alcance, quando passou a receber estudantes de diversas regiões

do Brasil. Essa experiência plural e intercultural fortaleceu os debates em sala de aula e trouxe novas conexões e perspectivas para a produção acadêmica em moda, revelando a riqueza de reflexões suscitadas por seu corpo discente. Assim, atestamos que nosso curso também está realizando pesquisa científica e promovendo a organização da série *Moda | Arte | Cultura: conexões e perspectivas* que aqui inauguramos. Essa pretende ser um suporte de registro e de publicação dos trabalhos de excelência que são produzidos nesta Especialização, sob a orientação zelosa e comprometida de seu corpo docente.

O objetivo desta iniciativa é reafirmar o compromisso do projeto *lato sensu* apresentado em fomentar a pesquisa e a reflexão crítica, mesmo em um espaço tradicionalmente mais associado à formação das demandas de mercado. Aliás, essa é uma peculiaridade importante do campo da moda: suas práticas possibilitam reflexões que reverberam na sua atuação em diversos contextos econômicos, históricos, sociais, políticos e culturais.

Este primeiro volume, *Hibridações, gênero e cultura afro-brasileira*, traz uma curadoria de textos que se conectam a partir de três eixos centrais, privilegiando: as já conhecidas intersecções entre Arte e Moda; as reflexões sobre gênero e comportamento que são inerentes ao universo da moda; e algumas conexões dos discursos da moda com a cultura afro-brasileira. Assim, a publicação está dividida em três partes apresentadas por docentes do curso, tecendo conexões entre as pesquisas elencadas em cada núcleo deste volume, contextualizadas com as perspectivas trabalhadas em algumas disciplinas do curso.

A primeira parte, *Hibridações entre Moda e Arte*, é apresentada pela professora Maya Marx Estarque e foi composta por trabalhos que se dedicam às aproximações entre as linguagens artísticas e a moda, evidenciando diálogos criativos, processos híbridos e intersecções estéticas que, de acordo com a docente, se desdobram em apontamentos sobre identidade, comportamento e consumo.

Na segunda parte, *Moda, gênero e comportamento*, a professora Patrícia Ferreira Moreno apresenta as pesquisas deste núcleo, enfatizando as discussões sobre a moda como prática cultural atravessada por identidades, subjetividades e transformações sociais. Ela situa a moda como elemento gerador da movimentação social, em amplo sentido, e reflete sobre a ideia de gênero como construção social que se materializa a partir dos corpos e seus comportamentos identitários, sempre em transformação.

A terceira e última parte deste volume, *Moda, memória e cultura afro-brasileira*, é apresentada pela professora Hanayrá Negreiros e traz textos que valorizam narrativas, práticas e saberes que ampliam a compreensão

da moda em sua relação com memória coletiva, representatividade e heranças culturais afro-brasileiras. De acordo com a docente, essas aproximações possibilitam pensar o tema a partir das margens, com a evocação de memórias negras na ampliação dos horizontes da história da arte e da cultura no Brasil.

Nesta breve apresentação, esperamos transmitir a mensagem de que esta série de publicações, que se inicia com este primeiro volume, externa a vitalidade da pesquisa desenvolvida no âmbito da pós-graduação *lato sensu* em moda, reafirmando sua relevância como campo do saber, em suas práticas e discursos, que tangenciam inúmeras outras áreas do conhecimento.

Que este volume seja não apenas um registro acadêmico, mas também um convite ao diálogo, à reflexão e à criação. Cada trabalho aqui reunido reflete a dedicação de estudantes e orientadores que acreditaram no potencial da pesquisa em moda como ferramenta de transformação cultural e social. Desejamos que esta obra inspire novas conexões e perspectivas, fortaleça os estudos desse campo no Brasil e reafirme a importância da universidade pública como espaço de pensamento crítico, plural e comprometido com a diversidade.

ABERTURA:

INTERSECÇÕES ENTRE ARTE E MODA E SEUS PROCESSOS CRIATIVOS

Maya Marx Estarque

O curso de Especialização em Moda, Arte e Cultura oferece a disciplina *Hibridações entre arte e moda* que se apresenta como um espaço de troca sobre a relação entre arte, moda e corpo na atualidade e seus desdobramentos em identidade, comportamento e consumo.

Ao longo do tempo, criadores e marcas foram capazes de explorar esse contínuo diálogo, desde o seu processo criativo até o resultado de propostas comerciais, que hoje estão presentes em campanhas publicitárias, shows, instalações, dentre outros produtos presentes no mercado.

A Revolução Industrial alterou os processos de criação, produção e autoria de bens culturais pertencentes aos campos da arte e da moda, através de inovações como a mecanização fabril, o advento da fotografia e a sua reprodução mecânica.

Duas figuras foram relevantes para a consolidação dos respectivos sistemas, criando o substrato para a autonomia da arte e o nascimento da alta-costura. Em 1871, Charles Frederick Worth (1825-1895) passa a etiquetar seus vestidos com sua assinatura, transformando peças do vestuário, em criações autorais e concebendo a alta-costura em uma dinâmica própria da arte. Por outro lado, em 1917, Marcel Duchamp (1887-1968) incorpora peças industrializadas ao seu repertório artístico, transformando peças pré-fabricadas em criações autorais e elaborando o *readymade* dentro de uma dinâmica própria do processo industrial e, por extensão, da moda.

O processo de contágio entre arte e moda, portanto, não é algo novo ou recente, uma vez que as vanguardas em plena efervescência no começo do século XX foram responsáveis, através de propostas conscientemente radicais, por explorar essa relação. Esse movimento alcançou os grandes criadores do século XX como Chanel (1883-1971) e Picasso (1881-1973) que, além de desenvolverem peças icônicas, que habitam o nosso imaginário, como o *Guernica* e o perfume Chanel nº5, colaboraram com o Balé Russo (1909-1929) e Jean Cocteau (1889-1963) desenvolvendo o pano de fundo e o figurino para a peça “O trem azul” em 1924.

A devoção pela experimentação direcionou o processo criativo de um conjunto de autores que modificaram radicalmente certos processos

de criação, produção e distribuição, possibilitando a consolidação de novas linguagens híbridas. Desde a arte em 1975, Andy Warhol (1928-1987) apresentou *Composit dress*, uma ensablagem de vestidos desenvolvidos pelos designers de moda Valentino, Yves Saint Laurent, Halston, Oscar de la Renta e Diane von Furstenberg. Desde a moda em 1998, a dupla Viktor & Rolf desfilaram a sua primeira coleção de alta-costura na galeria de arte Thaddeus Ropac em Paris, sem ao menos ter uma marca de vestuário.

Esse diálogo entre arte e moda também se faz extensivo a grandes marcas da indústria criativa, como a que se estabeleceu entre a marca Louis Vuitton, o artista Takashi Murakami e o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles. Historicamente, a Louis Vuitton se posicionou no mercado através de sua conexão com a arte. Murakami pode ser percebido como uma marca para além de sua vertente como criador, uma vez que o seu escritório conta com mais de cem funcionários e, longe de produzir individualmente, suas criações podem conter, além da sua, ao redor de vinte assinaturas. Um momento emblemático dessa parceria foi a criação de uma loja Louis Vuitton dentro da exposição de Murakami no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles em 2007.

O conteúdo da disciplina *Hibridações entre arte e moda* se propõe a lançar um olhar para as dinâmicas de interação sistêmicas entre arte e moda, enquanto campos consolidados de espaço simbólico no qual interagem agentes que constituem, determinam e legitimam representações. A possibilidade de estabelecer hibridações entre arte e moda se faz possível a partir da lógica transversal, do pensamento plural e da interdisciplinariedade inerentes ao processo da pós-modernidade, no qual ocorre uma multiplicidade de discursos, narrativas e representações e onde, consequentemente, a fronteira entre campos é continuamente reconfigurada. Como consequência, o conceito proposto de hibridação é estabelecido como um cruzamento entre campos definidos, de diferentes naturezas, possibilitando um terceiro campo de simbiose entre arte e moda.

A continuação, apresentamos os textos derivados desta troca ao longo da disciplina. Em **Moda e arte: sintonia criativa e existencial**, Flávia Bastianello de Souza aborda, de forma abrangente e flexível, a questão das relações entre moda e arte como formas de expressão conectadas ao ato de criar, manifestar e existir. O recorte lança um olhar à sintonia criativa entre moda e arte e tenta compreender a relevância das áreas como instrumentos de reflexão, de mudança e de afirmação da humanidade. Partindo do percurso entre moda, arte, corpo e a construção do eu é possível pensar um sistema simbólico que permite comunicar quem

somos e aspiramos a ser, não somente em termos funcionais ou estéticos, mas também e sobretudo em relação à identidade e ao comportamento. Dessa forma, moda e arte se apresentam como movimentos que se retroalimentam e que constituem uma forma de expressão capaz de manifestar a carga simbólica da coletividade. Segundo a autora, esse fenômeno ocorre propulsionado por criadores que se expressam tanto através da veste em suas criações, quanto em sua práxis vital. Ambas as expressões possuem a virtude de canalizar e transformar as experiências humanas e a sociedade e se apresentam de forma cada vez mais interligadas. Flávia Bastianello de Souza observa como esses campos enriquecem a cultura, mas sobretudo fortalecem o papel do indivíduo e da coletividade em termos de pertencimento e reconhecimento.

Em **A moda como instrumento do Surrealismo: análises da vanguarda surrealista e suas conexões com a moda**, Clara Poncinelli Vaz de Mello apresenta como a moda definitivamente se apossou das metamorfoses simbólicas do Surrealismo, passando a ser uma extensão dessa corrente estética ao propor peças que desafiam convenções e estimulam interpretações poéticas, oníricas e lúdicas. Através da incontestável colaboração entre Schiaparelli e Dalí, talvez a mais bem sucedida relação entre arte e moda durante as vanguardas históricas, a autora exemplifica como os criadores foram capazes de transcender os seus respectivos campos de atuação alcançando uma práxis artística de hibridação entre arte e moda. A dimensão estética da conexão entre arte e moda proporcionou, nesse caso, a incorporação de referências inusitadas, potencializando o vestuário como veículo por excelência das expressões artísticas. Os elementos sugestivos do Surrealismo adotados pela moda permanecem como estímulo à criatividade evocando o inconsciente humano e a fantasia ao influenciar gerações de criadores e, em última instância, moldar o modo de ser e estar no mundo.

Em **Sentir e saber têxtil: os quipus de Cecilia Vicuña**, Roberta do Carmo (profissional de educação desta Universidade), nos convida a indagar sobre a obra da artista marcada pela história de violência durante a ditadura no Chile. Vicuña faz uso da lã, enquanto materialidade do processo artístico, ao mesmo tempo reflexivo de uma cultura ancestral duramente silenciada pelo processo de colonização. Vicuña resgata o quipu inca, instrumento ameríndio de comunicação, em obras como *Quipu Menstrual* e *Quipu Desaparecido*, obras monumentais que se expandem por ambientes institucionais do sistema da arte, ocupando e marcando territórios por muito tempo silenciados aos oprimidos. Nas palavras da própria artista, “unidos por um fio, nós formamos um

quipu vivo: cada pessoa é um nó, e a performance é o que acontece entre os nós.” Decorrente desse pensamento, Roberta do Carmo se propõe a expandir as reflexões acerca desse sentir e saber têxtil, como um fazer que se materializa em uma rede de significados que refletem nossa contemporaneidade em crise e simultaneamente nos convida à possibilidade do sonho. Em sua pesquisa, Roberta do Carmo lança um olhar otimista, no qual passado e presente se enfrentam, evocando um futuro ainda não colonizado.

Sabrina Morais Ferreira desenvolve **Mapa: relato de experiência sobre o mapeamento de moda e arte em Pouso Alegre, Minas Gerais**, um projeto realizado graças à política de incentivo cultural Lei Paulo Gustavo. Mapa é um registro artístico-experimental que se propõe mapear quem produz, consome e comunica moda e arte. Ao longo do texto, Sabrina Morais Ferreira nos conduz sobre o desenvolvimento do projeto a partir da questão que estruturou a sua pesquisa: quais as particularidades do diálogo entre moda e arte em uma cidade média no Sul de Minas Gerais? A narrativa resultante é construída através de eixos como tradição, criação, produção, expressão e manifestação. Para além de um mapeamento circunstancial de um território definido distante das capitais culturais, Sabrina Morais Ferreira nos presenteia com a sua visão autoral sobre a intersecção entre arte e moda a partir de uma práxis que leva em consideração não só o saber fazer artesanal local, mas também a poética subjacente ao relato de experiências como instantes artísticos. O caráter experimental de Mapa fica evidenciado ao oferecer espaços de experimentações individuais, coletivas e colaborativas como as performances entre criadores, expondo linguagens criativas e suas reverberações, segundo a autora, de modo a percebê-las potentes no encontro.

Desde a autoexpressão existencial inerente aos processos criativos até o uso do corpo e da veste como signo e narrativa de expressão, esses textos evidenciam a contínua confluência entre arte e moda, além de corroborar a amplitude do campo investigado e as inúmeras possibilidades de intersecção entre arte, moda, identidade, comportamento e consumo.

MODA E ARTE

SINTONIA CRIATIVA E EXISTENCIAL

FLÁVIA BASTIANELLO DE SOUZA

Sob a orientação da **Prof.^a Dr.^a Maya Marx Estarque**,
Instituto Europeu de Design, Rio de Janeiro. Professora convidada do curso de
Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Enquanto seres sociais, somos criadores de uma maneira complexa e profunda: criamos nossa experiência de realidade e projetamos o mundo que conhecemos por meio da linguagem e de produtos culturais. Conforme Rubin (2023), o ato da criação é a tentativa de entrar em um território desconhecido, enigmático e profundo, compartilhando vislumbres de uma paisagem interna além da própria compreensão. Faz parte das nossas práticas sociais, o interesse pela criação artística, em específico por tudo aquilo que representa formas de estar e ser no mundo, como a moda.

O termo moda deriva do termo latino *modus*, que significa “modo” ou “maneira”. Já em meados do século XV e início do XVI, a palavra *mode* surge na França, passando a se associar não apenas ao modo de fazer algo, mas também ao comportamento e à forma de se vestir. Por sua vez, a arte provém do latim *ars/artis*, designando “maneira de ser ou de agir”, além de remeter à produção ou concretização de um ideal de beleza, harmonia e expressão da subjetividade humana. Embora moda e arte sejam manifestações distintas, diversos movimentos e ações ao longo do tem'po revelam o interesse recíproco entre esses dois universos. Ao longo dos séculos, suas interações intensificam-se, estabelecendo uma relação de retroalimentação contínua.

O ato de criar no âmbito artístico – seja na moda, na fotografia, na música, no teatro, na dança, entre outras manifestações – envolve também a interpretação. Segundo Rubin (2023), trata-se de uma prática de atenção: de refinar nossa sensibilidade às informações mais sutis, de observar o que nos atrai ou repele, de perceber os tons de sentimentos que emergem e os caminhos os quais nos conduzem. Afinal, o mundo é mundo, porque criamos incessantemente, pulsando a energia criativa como uma dádiva própria da condição humana.

Dessa forma, no decorrer deste trabalho, pretende-se associar moda e arte como expressões criativas relacionadas à vestimenta e ao corpo. No entrelaçamento entre moda, arte e corporeidade, Svendsen (2010, p. 87) afirma: “as roupas reescrevem o corpo, dão-lhe uma forma e uma xpressão diferente. Isto se aplica não só ao corpo vestido, mas também ao corpo despido – ou, mais precisamente, o corpo despido está sempre também vestido”. Ao longo da análise, este trabalho explora a ideia de que o vestuário integra o próprio ser, tornando a percepção do corpo dependente da moda, da performance, do estilo ou da indumentária de cada época, bem como de suas representações visuais, capazes tanto de desconstruir quanto de atribuir novos significados.

Partindo da essência do ato criativo, esta pesquisa tem como tema a sintonia criativa e existencial entre moda e arte. O estudo, de cunho histórico, justifica-se pela relevância das intersecções entre essas duas esferas na construção social dos indivíduos, uma vez que ambas se configuram como objetos simbólicos capazes de disseminar movimentos e ideologias.

Este trabalho está dividido em quatro momentos, incluindo estas considerações iniciais e as considerações finais. No primeiro tópico “Quando a arte encontra a moda”, aprofunda-se as relações entre moda e arte. No segundo, em “Arte e moda: interações”, apresenta-se a relação conceitual e prática entre ambas as áreas, que frequentemente se apropriam e trocam manifestações, permitindo a expansão de significados e conceitos. Calanca (2011, p. 11) ressalta que “moda é um desses termos que, usados em múltiplos contextos, oferecem um quadro comum de referência e de reflexão para uma série de aspectos da vida social”. Diante disso, a pesquisa aborda a moda e a arte em sua dimensão social, considerando que ambas são capazes de transmitir significados, posições e concepções tanto individuais quanto coletivas. Evidencia-se, assim, a relevância da sintonia criativa entre arte e moda na construção social, na medida em que se tornam objetos simbólicos aptos a disseminar em movimentos e ideologias, além de transformarem formas de pensar e de se expressar dentro de grupos sociais.

MODA, ARTE E O CORPO: CONSTRUÇÃO DO EU SOCIAL

A roupa é o que há de mais próximo ao corpo em termos físicos visíveis nos seres humanos. Segundo Villaça (2013, p. 140), “a roupa vela e desvela, simula e dissimula”, tornando-se, assim, parte integrante do corpo. Dessa forma, a moda se configura como uma forma de expressão, na medida em que é capaz de transmitir, comunicar ou até manipular visões e percepções sobre o indivíduo. Ao considerar o corpo como veículo de expressão, Cimadevila (2012) observa que,

como base do processo criativo, o corpo carrega em si uma vida latente, pulsante: a obra. É como se estivéssemos colocando artérias ou batimentos cardíacos na obra, um prolongamento, uma extensão viva, que é abastecida pelo corpo humano presente na obra estendendo as vestes que naturalmente são inanimadas; e, muitas vezes, o artista constrói seu trabalho como um simulacro do próprio corpo (Cimadevila, 2012, p. 7).

Levando isso em consideração, não se pode pensar a roupa como arte sem antes compreender o corpo como obra de arte. A arte, em inúmeros momentos, atua como suporte complementar da moda. No contexto da moda, ela reside tanto no próprio corpo quanto no corpo do outro: que corpo vestir, o corpo que veste e como vesti-lo. Roupas e obras de arte contribuem, assim, para o fortalecimento do ser-existir. Os termos “moda” e “arte”, ao serem utilizados, remetem a uma bagagem de significados que se deseja manifestar ou comunicar.

Villaça (2016, p. 56) observa que “no final do século XIX, o corpo começa a assumir sua complexidade: sujeito e objeto; suporte do eu, mas também do outro; encarnação e também representação; carne e imagem”. A relação entre corpo e vestimenta, portanto, é multifacetada e envolve inúmeros aspectos culturais. A moda responde ao corpo, molda-o e influencia a maneira como este é visto e interpretado.

O vestuário sempre exerceu uma função simbólica e significativa, independentemente do período histórico, sendo estruturado por sistemas que geram valores e sentidos (Villaça, 2016). Dessa maneira, o aspecto arte-moda, quando analisado em diferentes contextos – como linguagem, identidade, gênero, *design*, entre outros –, é capaz de suscitar uma série de reflexões sobre o papel social desempenhado por ambas as áreas.

Criar é um ato natural e intrínseco ao ser humano: o mundo é mundo, porque o ser humano cria, consciente ou inconscientemente. Como afirma Heidegger, “a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro” (Heidegger, 2019, p. 9).

Em suma, pode-se considerar a arte e a moda como representações do “eu” artístico. Ambas convivem no âmago do ser humano e transmitem visões de mundo de forma coletiva e individual, conforme as experiências vivenciadas e os instrumentos utilizados. Assim, embora existam de formas distintas, moda e arte permanecem conectadas, pois uma se alimenta da outra como fonte de inspiração e atribuição de valor.

Ao refletir sobre o vestuário como forma de arte, é significativo aludir ao corpo humano como uma tela, sobre a qual se expressam transformações estéticas. A moda, nesse contexto, pode ser observada e analisada da mesma forma que obras tradicionais – como pinturas ou esculturas –, já que ambas dependem de composição, proporção, cor e textura.

A maneira como o corpo é vestido torna-se, consciente ou inconscientemente, uma forma de representação do ser. As roupas, tal como a arte, comunicam identidade, status e contexto cultural. Desse modo, o vestuário deve ser compreendido não apenas como um objeto

funcional ou expressão de estilo, mas como uma forma de arte visual que se comunica diretamente com os outros e com a sociedade. Além disso, na função da arte e da moda no âmbito social, Böger (2019, n,p) comenta que,

além de inspiração, outros aspectos fazem as duas vertentes serem semelhantes: a comunicação e o desejo de propagar opinião, e principalmente o fato de serem acontecimentos construídos pelo indivíduo formando um fenômeno social. A história da sociedade é construída pelas produções e culturas humanas, a arte e moda (antes do renascimento, indumentária) são produtos da humanidade (Böger, 2019, n.p).

Portanto, assim como a arte, a moda é um sistema simbólico que comunica não apenas quem somos, mas também quem aspiramos ser. A moda não é apenas uma questão de prazer estético ou função utilitária; é uma representação que fala diretamente sobre a identidade pessoal de cada indivíduo.

Igualmente, Böger observa que o ato de se vestir transformou-se em um meio de comunicação, uma vez que, desde o surgimento das roupas, os indivíduos buscaram expressar ideias, poder ou riqueza. As manifestações artísticas – tanto da arte quanto da moda – funcionam como importantes registros de eventos e momentos sociais, sendo “produtos da criatividade humana” (Böger, 2019, n.p.).

Assim, devido às semelhanças nos processos criativos e aos impactos sociais semelhantes que ambas as vertentes provocaram ao longo dos séculos, é pertinente destacar que moda e arte compartilham elementos e formas de expressão imaginativa e existencial. As roupas não são apenas “o que se veste”, mas construções formais analisadas por sua harmonia estética e por sua capacidade de articular ideias e emoções. A arte, por sua vez, constitui-se como manifestação da subjetividade humana.

Moda e arte envolvem transformação, artifício e alma, aspectos que, em sua natureza efêmera, revelam dimensões ocultas da condição humana, como desejos, ambições e complexidades emocionais. O corpo, com suas possibilidades de representação, simulação e virtualização, estabelece-se como um espaço onde múltiplas apostas de criação e recreação continuam a se realizar. Para Villaça (2016), a aderência mais evidente nos corpos são as roupas:

fisicamente autônoma, ela é, entretanto, intimamente ligada ao corpo, do qual recebe odores e calor e ao qual oferece um estatuto. O

tecido cortado ou drapeado torna-se imagem no momento em que é vestido. Não é por acaso que as revistas de moda vendem as roupas em manequins e não simplesmente desenhadas ou fotografadas. Na sua variedade, a roupa decide o que mostrar ou esconder e fixa, simbolicamente, certas partes anatômicas. O corpo é protegido por esta camada intermediária entre ele e o mundo, carapaça maleável que o solidifica e amortece o choque das agressões. Buscamos refletir sobre o vestuário num quadro de normas e transgressões, tradições e inovações que fazem parte e complementam a dinâmica simbólica dos gestos na vida social (Villaça, 2016, p. 140).

No contexto da moda, arte e corpo, Svendsen (2010, p. 12) observa que “a moda está relacionada a diversas áreas de interesse, como vestuário, corpo, consumo, identidade e arte”. Diante disso, é prudente compreender a moda como um sistema, um mecanismo ou mesmo uma ideologia que, desde a Idade Média, influencia praticamente todos os aspectos imagináveis do mundo moderno.

Tanto a moda quanto a arte podem ser entendidas como dispositivos simbólicos que revelam facetas profundas do comportamento humano, frequentemente relacionadas a questões de status, emoção e sedução. Nesse sentido, ao tratar dos artifícios da moda, Calanca (2011, p. 15) afirma: “desde que se tornou possível reconhecer a ordem típica da moda como sistema, com as suas metamorfoses e inflexões, a moda conquistou todas as esferas da vida social, influenciando comportamentos, gostos, ideias, artes, móveis, roupas, objetos e linguagem”.

Artistas e estilistas, inúmeras vezes, concebem seus trabalhos a partir do próprio corpo ou do corpo do outro. Assim, em sua representação e simulação, o corpo se constitui como base do processo criativo e se afirma como espaço contínuo de criação e recriação. De modo semelhante, a arte funciona como indicador de panoramas pessoais e sociais, representando posições e identidades dos indivíduos dentro de um contexto mais amplo. Ambos são fenômenos sociais e psicológicos que refletem e revelam as complexidades da existência humana.

QUANDO A MODA ENCONTRA A ARTE

Por trás da escolha de uma roupa, encontra-se, em essência, a escolha do próprio tempo e do próprio ser. Assim como um pintor seleciona a tela, as tintas e os recursos estilísticos, o entusiasta da moda – ou mesmo o consumidor –, ao vestir-se, escolhe tecidos, cores, estruturas e modelagens, tornando-se uma espécie de curador do que o outro criou.

Nas exposições de arte, o sujeito desloca-se para conhecer uma curadoria de obras. Na moda, o sujeito veste a obra, a roupa e caminha

com ela, como em uma exposição ambulante, permitindo, assim, a admiração, o desejo ou até o incômodo do outro. Moda e obra de arte constituem sistemas simbólicos que se comunicam, mesmo sem intenção explícita. Ao tratar o corpo como suporte para a arte e para a veste, Souza (1996, p. 40) afirma:

[...] enquanto o quadro só pode ser visto de frente e a estátua nos oferece sempre a sua face parada, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento [...], recompondo-se a cada momento, jogando com o imprevisto, dependendo ao gesto, e a moda a mais viva, a mais humana das artes (Souza, 1996, p. 40).

Se a arte exerce impacto nas transformações sociais, nos aprendizados sensíveis, íntimos e cognitivos, a moda também assim se qualifica, especialmente quando considerada em relação à veste, ao corpo, às suas representações e performances. Enquanto a origem da arte remonta aos primórdios da humanidade, os primeiros registros da moda datam do século XV, embora sua história remonte a cerca de 600 mil anos a.C. Nesse sentido, Lima (2018, p. 30) afirma que “[a] moda manifesta-se principalmente através de imagens” e lembra que a produção de imagens é mais antiga do que um sistema de escrita, considerando as pinturas rupestres, “a descrição escrita ou verbal de um traje não é tão eficiente quanto algumas de suas formas figurativas (gravura, fotografia etc.). Além disso, a roupa pode ser considerada a materialização tátil de uma imagem que a representa” (Lima, 2018, p. 30).

A autora destaca que o ser humano constrói seu pensamento multimodalmente, com base em referenciais visuais e que a moda, como manifestação visual, sempre esteve presente nas artes, desde as pinturas do Antigo Egito até as esculturas gregas. Entretanto, foi no Renascimento que o vestuário passou a ocupar lugar de destaque na representação artística. Costa (2009) aponta que, nesse período, cada artista desenvolveu técnicas específicas e cada vez mais elaboradas para retratar tecidos, texturas, drapeados, entre outros detalhes.

No século XIX, a moda desempenhava um papel de diferenciação entre classes sociais, e os artistas atuavam, em grande medida, como árbitros do gosto. Com o tempo, foram substituídos por costureiros e alfaiates, que passaram a assumir protagonismo. Conforme Costa (2009):

um fato definitivo foi a mudança de status dos costureiros, que de artesãos e comerciantes passaram a ser criadores (os hoje chamados estilistas) assumiram a função de conceber as vestimentas e definir a imagem dos governantes e das camadas mais ricas da sociedade, liberando os artistas desse fazer (Costa, 2009, p. 37).

Segundo Müller (2000), ao longo do século XX, ocorreram diversas ações e movimentos que evidenciam o interesse recíproco entre os mundos da arte e da moda. Esta última, como fenômeno autônomo, passou a ocupar espaço cada vez mais relevante no campo comercial, industrial e social, mantendo ainda forte conexão com a história da arte, frequentemente, buscando inspiração em obras clássicas ou contemporâneas para criar estampas, bordados, formas e modelagens.

Pode-se afirmar, portanto, que estilistas e designers são, em si, artistas: utilizam tecidos, cores, texturas e formas para criar peças carregadas de valor histórico, social, ético e político-existencial. São obras que provocam emoções, impactam e transformam percepções sobre o mundo e a moda. Nesse aspecto, uma coleção pode ser compreendida como uma obra de arte que captura o espírito de uma época, funcionando como documento histórico e cultural.

Ao longo dos séculos, moda e arte compartilharam diversos aspectos conceituais e práticos, sobretudo nos campos da estética e da criatividade, além das interpretações sociais e culturais que, inevitavelmente, as aproximam. Ambas exteriorizam emoções e valores, expressam inovação e originalidade.

Designers e estilistas frequentemente se inspiram em movimentos artísticos, como o Surrealismo, o Dadaísmo e o Impressionismo, criando peças que transcendem a funcionalidade e o consumo imediato. Suas coleções também funcionam como plataformas para refletir, comunicar ou denunciar questões sociais, políticas e culturais – como ocorre com as obras de arte. Além disso, no âmbito artístico, conforme Costa (2009) destaca, o vestuário sempre esteve presente como elemento central ou complementar, dependendo da proposta de cada artista.

A autora aborda a presença do vestuário nos principais movimentos artísticos ao longo da história da arte:

descrições pictóricas, interpretações e apropriações do vestuário estão presentes nos principais movimentos da história da arte por meio da pintura, escultura, desenho, gravura, performance e outras categorias artísticas em que foi, alternadamente ou muitas vezes ao mesmo tempo, elemento complementar, tema principal, meio e suporte de obras de arte (Costa, 2009, p. 8).

A historiadora comenta sobre a evolução do vestuário nas artes visuais, destacando seu papel crescente: de mero acessório à protagonista de representações artísticas, refletindo contextos históricos e transformações culturais. Durante o período Renascentista, essa valorização se intensificou, marcando uma mudança na maneira

como a moda era concebida e representada. A partir desse momento, o vestuário passou a ter um papel cada vez mais relevante nas artes.

No campo do mercado e da economia da arte, Crane (2011) destaca a transformação do sistema de vendas da arte contemporânea para um modelo mais sazonal, semelhante ao das coleções de moda. Segundo a autora, o mercado artístico passou a operar em ciclos previsíveis, com feiras e eventos internacionais que conferem maior visibilidade a certos artistas em determinados períodos, o que eleva o valor de suas obras e cria uma lógica de procura e valorização no curto prazo. Crane (2011, p. 30) afirma ainda que:

uma consequência dessas mudanças é que a arte e a moda - que eram, no passado, bem distintas enquanto conceitos sociológicos - estão se tornando mais parecidas. A recepção de novas obras de arte está se assemelhando à de novas tendências da moda. Como a moda, a arte está sendo condicionada por considerações de ordem cada vez mais comercial e cada vez menos estética (Crane, 2011, p. 30).

A autora conclui que o atual mercado da arte é fortemente condicionado por gostos ecléticos e, por vezes, superficiais de um novo grupo de colecionadores. Assim, os motivos para adquirir arte passaram a se aproximar dos motivos que impulsionam o consumo da moda: saber, com antecedência, quais serão os artistas em evidência pode representar uma oportunidade de investimento e lucro.

ARTE E MODA: INTERAÇÕES

Diversas são as ações e os movimentos que evidenciam a reciprocidade de interesses entre os universos da moda e da arte. A autora Nízia Villaça (2016) observa que as afinidades entre essas duas esferas se manifestam em atitudes, como refletir a vida por meio do vestuário, examinar criticamente o sistema da moda, estabelecer colaborações entre ambas as vertentes para humanizar a indústria e, em síntese, reconhecer o vestuário como suporte da expressão artística. Villaça (2016, p. 168) afirma: “o vestuário, uma verdadeira carteira de identidade social, fora do seu contexto cotidiano é tudo menos anódino ou inocente”.

A autora acrescenta que os artistas também se debruçam sobre o vestuário com profundidade, tanto em mediações teóricas quanto técnicas:

Josef Hofmann cria bijuterias e roupas de acordo com seus projetos arquitetônicos. O pintor austríaco Gustav Klimt desenha tecidos e vestidos cuja sobriedade de corte confere toda a dimensão das peças aos grafismos poderosos. Na mesma época, os futuristas italianos, misturando a exaltação do progresso e o encontro entre

arte e vida, se engajam na arte-ação, que deveria mudar o mundo e o homem. Marinetti, rejeitando o culto da beleza eterna e a arte de museu, impõe a estética do efêmero. Giacomo Balla traduz em tecido os elementos de síntese estudados em pintura, como a linha-velocidade, as formas-barulhos e os ritmos cromáticos, como nos relata Florence Millelo. Em 1914, é lançado o famoso Manifesto sobre o vestuário masculino futurista (Villaça, 2016, p. 168).

Ou seja, a noção de obra de arte contribui para aproximar arte e vida cotidiana, sendo o vestuário uma autêntica representação da identidade visual que se manifesta também nas obras artísticas. Portanto, é pertinente abordar exemplos de interações e sinergias existenciais entre arte e moda, bem como as analogias entre ambas na constituição do conceito de marca e vestuário.

Como discutido, arte e moda transcendem barreiras entre diferentes formas de manifestação, permitindo que o espectador ou usuário se envolva diretamente com a obra e com a experiência de forma pessoal. A arte serve à moda como base simbólica que adiciona valor criativo e fertilidade conceitual, para além do produto e do consumo. Por sua vez, a moda torna-se, para a arte, um meio de ser mais acessível às pessoas.

Atualmente, são incontáveis os diálogos entre as duas áreas. As interseções entre arte e moda abrangem desde o icônico vestido Lagosta – fruto da colaboração entre o artista espanhol Salvador Dalí e a estilista italiana Elsa Schiaparelli – até marcas e artistas contemporâneos que continuam a explorar essa potente sinergia. Nas coleções de Schiaparelli, não apenas as roupas, mas também acessórios e estampas incorporavam de forma marcante a estética surrealista.

Dalí, além de sua genialidade como pintor, mantinha um intenso flerte com o universo da moda, deixando um legado que ainda hoje inspira artistas e designers. Sua relação com o vestuário resultou em diversas criações consideradas “artes vestíveis”, nas quais o traje se tornou monumento central da obra. Conforme observa Costa (2009), o artista desenvolveu peças, como o Objeto Escatológico de Funcionamento Simbólico (1931), obra que é composta por um sapato vermelho, dentro do qual foi colocado um copo de leite. O mecanismo da obra consiste em mergulhar no leite um torrão de açúcar sobre o qual há o desenho de um segundo sapato, para que se possa observar a dissolução do açúcar e, conseqüentemente, do sapato. Pelos pubianos colados em um torrão de açúcar e uma pequena fotografia erótica completam o objeto, que é acompanhado por uma caixa de torrões de açúcar extras e uma colher especial usada para mexer as bolinhas de chumbo dentro do objeto.

O *Costume do Ano* (2045), criado especialmente para Elsa Schiaparelli, também foi uma obra em que Salvador Dalí expressou seus manifestos e postulados por meio de roupas, joias, acessórios e estampas. O traje é feito de jérsei de seda azul repleto de drapeados e possui luvas e uma muleta vermelha. A moda surrealista, assim como a arte do movimento, rompia com a razão e com as convenções do vestuário. O surrealismo na moda compartilha elementos, como a fantasia, o escapismo, os delírios e os sonhos. Os surrealistas utilizavam a moda para explorar o limiar entre a consciência e a inconsciência, revelando dimensões ocultas do ser por meio da indumentária.

Outra simbólica interação entre arte e moda foi realizada pelo artista Leonilson Bezerra que, em uma exposição na Capela do Morumbi (1993), utilizou suas próprias camisas como registro de sua delicada situação pessoal. De acordo com Costa (2009), as peças eram confeccionadas em tecidos leves, de aparência frágil, marcadas pelo tempo e pelo uso. Na instalação, o artista posicionou duas cadeiras vestidas com suas camisas, dispostas na parte mais sagrada da capela. Bordados à altura dos bolsos, liam-se as expressões “da falsa moral” e “do bom coração”, sugerindo de maneira sutil e crítica, a ambiguidade presente nas instituições religiosas.

Os vestidos de Nazareth Pacheco (1961), criados em 1997 a partir de cristal, lâminas de gilete e miçangas, segundo Cacilda Costa (2009), são trajes que, embora encantem, também podem causar grandes ferimentos, integrando um jogo multifacetado de sedução e perversidade que caracteriza a obra da artista:

Nazareth, em uma tentativa de apreensão e comunicação do indizível, conjuga sua história pessoal, marcada por cirurgias e procedimentos médicos invasivos, a uma visão crítica da busca da beleza a qualquer preço. Contrariando o habitual conluio amoroso entre roupa e corpo, o vestido que nos atrai é também um objeto sádico e ameaçador, assim como os colares e gargantilhas que, no universo da artista, parecem constituir temas poéticos, mas são um perigo real de mutilação (Costa, 2009, p. 69).

O trabalho da artista revela uma agressividade que seduz. A experiência da dor que se presentifica nas obras também acaba por explorar o universo do corpo feminino. A artista apropria-se da moda como metáfora ou expressão fora de moda da contemporaneidade.

Na década de 1960, Yves Saint Laurent criou coleções inspiradas nas obras de Pablo Picasso e, posteriormente, em 1988, a grife voltou-se ao Pós-impressionismo, utilizando os famosos girassóis de Van Gogh (1888) e a obra “Íris” (1889) estampando jaquetas elegantes e estruturadas.

O estilista também prestou homenagem a Claude Monet ao criar um casaco baseado na obra “Lago de Ninfas” (1923).

Durante o desfile da marca M. Officer, em 1997, Tunga apresentou uma performance inspirada no mito das sereias. Cinco modelos desfilaram usando tecidos fluidos, brilhantes e redes de pesca. Ao longo da apresentação, as modelos retiravam suas vestes, revelando caudas de sereia feitas de papel-alumínio coladas aos seus corpos, enquanto observavam sua imagem refletida em espelhos de mão. A performance se encerrava com a entrada de rapazes que surgiam em cena para libertar as modelos de sua condição de sereias, auxiliando-as em sua caminhada final pela passarela.

Em suma, uma das interações mais memoráveis entre arte e moda ocorreu em um dos desfiles de primavera-verão (1999) de Alexander McQueen, quando dois robôs realizaram, ao vivo, uma pintura em spray sobre o vestido usado pela modelo Shalom Harlow. A obra de McQueen funde-se à arte de maneira impactante e provocadora, transformando o corpo – inicialmente revestido por uma peça lisa – em tela viva no exato momento em que os robôs iniciam movimentos lentos, sugerindo um despertar mecânico.

À medida que a performance avança, os robôs passam a pulverizar tinta com agressividade, tingindo não apenas o vestido, mas também o corpo da modelo. A apresentação se encerra com Shalom Harlow cambaleando até a beira da passarela, em gesto de rendição, transmitindo a sensação de derrota e entrega. A performance extrapola a moda, elevando o corpo e o tecido à condição de suportes expressivos de uma criação marcada pela violência simbólica, provocando e impactando o público de forma célebre.

Conforme Bortolozzo (2021), em 2014 a Magritte Foundation autorizou o uso do acervo imagético do artista surrealista René Magritte pela multimas Openning Ceremony. O resultado foi uma coleção cápsula composta por peças que reproduziam doze obras de diferentes fases do pintor belga. O lançamento incluiu vestidos, jaquetas, saias, moletoms, calças e tênis estampados com imagens icônicas de sua produção artística.

A artista central do modernismo brasileiro, Tarsila do Amaral também serviu de inspiração para a coleção homônima, lançada pela Osklen em 2017. Conforme Baldioti (2019), para a plataforma Fashion Network, a curadoria foi realizada a partir de um trabalho de pesquisa em diversas regiões e comunidades do país.

Assim sendo, considerando as obras apresentadas que pontuam momentos importantes de aproximação mútua entre a moda e a arte, observa-se que inúmeros artistas incorporam à sua produção traços, indumentárias, referências visuais e elementos performáticos próprios do universo da moda. Da mesma forma, no campo da moda, é comum

identificar referências artísticas nas criações de estilistas e designers. Embora moda e arte sejam campos com linguagens específicas e origens distintas, ambas são sujeitas uma a outra, e é possível reconhecer diversos momentos em que ambas se conectam, estabelecendo diálogos simbólicos, estéticos e conceituais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das relações entre moda e arte revelou como essas duas formas de expressão compartilham um vínculo profundo no ato de criar, manifestar e refletir a existência humana. Ambas transcendem suas funções originais para se tornarem canais de comunicação simbólica, traduzindo experiências sensíveis e desempenhando papéis fundamentais na construção das identidades individual e coletiva. Reconheceu-se, assim, a sintonia criativa entre moda e arte, com destaque para sua capacidade de refletir e transformar valores, crenças e dinâmicas sociais.

Essa relação fortalece tanto o papel do indivíduo quanto o da coletividade, ao oferecer instrumentos de reflexão, mudança e afirmação da humanidade. A pesquisa evidenciou momentos e conceitos em que a arte e a moda se conectam por meio de valores estéticos, simbólicos e do próprio ato criativo. O corpo, em articulação com as vestes, constitui um suporte expressivo e significante, revelando que moda e arte são elementos inerentes ao existir e ao criar – parâmetros essenciais para o fortalecimento do ser humano. Ambas transitam não apenas entre si, mas também colaboram criativamente com o mundo em que vivemos.

O vestuário, mais do que um conjunto de peças funcionais, foi interpretado como forma de arte visual que dialoga com o tempo, o espaço e a essência do ser. Essa perspectiva revela como estilistas e designers de moda se inspiram na arte, ao passo que artistas utilizam a moda como veículo para investigar questões estéticas, culturais e simbólicas relacionadas ao corpo e à identidade. Além disso, o vestuário e a moda participam ativamente da construção da imagem, da apresentação e da figura do artista. Assim como estilistas e designers dialogam com a arte, artistas também se aproximam da moda, explorando a relação entre estética, corpo, beleza e vestuário.

Por fim, o estudo destacou que arte e moda, cada vez mais entrelaçadas, ultrapassam o consumo e as manifestações estéticas superficiais. Ambas oferecem experiências imersivas e sensoriais que possibilitam ao público vivenciar a proposta artística de forma íntima e significativa. Conclui-se que essas interseções não apenas ampliam a compreensão sobre o indivíduo e a sociedade, como também reafirmam

o papel do ato criativo na construção de um mundo mais expressivo e conectado. O vestuário, nesse contexto, afirma-se como expressão estética que manifesta o ser, o tempo e o espaço em que está inserido.

Portanto, constatou-se que arte e moda estão cada vez mais interligadas, com artistas criando obras que podem ser vivenciadas pelo público em experiências táteis e visuais, e estilistas desenvolvendo coleções que ultrapassam a função prática, incorporando alma e identidade. Aludir à moda e ao vestuário como formas de arte visual oferece ao espectador não apenas identificação, mas também a possibilidade de experimentar a proposta artística de maneira sensível, imersiva e individual.

REFERÊNCIAS

BALDIOTI, Fernanda. Osklen relança coleção inspirado em Tarsila do Amaral. **Fashion Network**, 2019. Disponível em: <https://br.fashionnetwork.com/news/Osklen-relanca-colecao-inspirada-em-tarsila-do-amaral-e-pecas-estao-a-venda-no-masp,1087272.html>. Acesso em: 24 nov. 2024.

BÖGER, Márcia Raquel. O encontro da moda com a arte: momentos da história da moda em que a arte foi inspiradora. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano 04, Ed. 06, Vol. 05, pp. 138-151. Junho de 2019. ISSN: 2448-0959. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/moda-com-a-arte>. Acesso em: 24 nov. 2024.

BORTOLLOZO, Camila. Arte e moda que marcaram o mundo fashion. **Mila Cook**. 01/04/2021. Disponível em: <https://milacook.com.br/arte-e-moda/>. Acesso em: 24 nov. 2024.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. 2. ed. São Paulo: Senac SP, 2011.

CIMADEVILLA, Antônio C. Rabadan. **O corpo da passarela na arte e na moda**. Colóquio de Moda, 2012.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista** – o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CRANE, Diana. **Ensaaios sobre moda, arte e globalização cultural**. São Paulo: Senac SP, 2011.

FRANKEL, Susannah. The magnificent impact of Alexander McQueen S/ S99. **AnOther**. 31/10/2016. Disponível em: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/9225/the-magnificent-impact-of-alexander-mcqueen-ss99>. Acesso em: 24 nov. 2024.

HEIDEGGER, Martin, 1889-1976. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2019.

LIMA, Laura Ferrazza de. **Quando a arte encontra a moda**. 1. ed. Porto Alegre. Zouk, 2018.

MÜLLER, Florence. **Arte e moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

MUSEU da cidade de São Paulo. **Leonilson** – Instalação sobre duas figuras, 30 anos depois. MASP. 2023. Disponível em: <https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/leonilson-instalacao-sobre-duas-figuras-30-anos-depois/>. Acesso em: 24 nov. 2024.

REDAÇÃO. Obras de René Magritte viram roupas na Opening Ceremony. **Vogue**. 2014. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2014/03/obras-de-rene-magritte-viram-roupas-e-tenis-na-opening-ceremony.html>. Acesso em: 24 nov. 2014.

RUBIN, Rick. **O ato criativo**: uma forma de ser. 1. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2023.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas**: a moda do século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

A MODA COMO INSTRUMENTO DO SURREALISMO

UMA ANÁLISE DA VANGUARDA SURREALISTA E SUAS CONEXÕES COM A MODA

CLARA PONCINELLI VAZ DE MELLO

Sob a orientação da **Prof.^a Dr.^a Theresa Christina Barbosa de Medeiros**,
Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora convidada do curso de
Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

O ano de 2024 marca os 100 anos do Surrealismo, movimento de vanguarda do início do século XX, que proporcionou um impacto duradouro no pensamento moderno e em toda a Arte contemporânea. O Surrealismo combina a simbologia consciente da mente humana com elementos oníricos do inconsciente, explorando as ideias da psicanálise freudiana como ferramenta de criatividade.

A realização desta pesquisa iniciou-se através da revisão literária de artigos científicos publicados e dissertações de mestrados e doutorados. Para a seleção de tais, foi necessária uma pesquisa nas principais bases de dados eletrônicos online. Os descritores utilizados para a pesquisa foram: Moda; Surrealismo; Arte; Schiaparelli e Modernismo. Depois, utilizando-se das referências bibliográficas nas dissertações, foram reunidos livros e revistas acadêmicas relacionados ao tema do Surrealismo. Esta pesquisa permite melhor entendimento sobre o surrealismo e seu papel na moda atual, exemplificando o papel da vestimenta na Arte moderna.

Começamos por uma análise do contexto histórico do movimento surrealista e quais são suas principais características. Em seguida, discorreremos sobre os impactos causados por este movimento na indumentária moderna ao utilizar as ideias de metamorfose de significados propostas tanto pelo escritor André Breton e por outros surrealistas e artistas orbitantes ao movimento, explorando novos conceitos e ressignificando símbolos imagéticos.

Procuraremos também analisar as relações que se estabeleceram entre o movimento surrealista, assim como suas propostas e o campo da Moda o qual demonstra ser particularmente rico em conteúdo simbólico, possuindo ampla flexibilidade para a transformação visual, característica que funciona como um terreno fértil para que os ideais do Surrealismo sejam expressos.

Para compreender a interdisciplinaridade entre essas áreas, é necessário contextualizar o nascimento do Surrealismo e seus principais expoentes, de Breton à Max Ernst, Man Ray e Salvador Dalí, além de explorar um dos nomes mais marcantes da Moda – Elsa Schiaparelli – analisando algumas de suas produções, seu pensamento e suas inovações que são em grande parte indissociáveis ao movimento surrealista.

O MOVIMENTO SURREALISTA

O termo Surrealismo foi utilizado pela primeira vez pelo crítico de Arte, Guillaume Apollinaire em 1917. Ao escrever uma resenha da peça de balé do dramaturgo e artista Jean Cocteau, que tinha cenário e figurino criados pelo pintor espanhol cubista Pablo Picasso, Apollinaire

descreveu a obra e seus elementos visuais como uma “verdade que vai além do realismo” (Bradley, 1997, p. 6, tradução nossa), referindo-se à obra como “um tipo de sur-realismo”, sendo sur o prefixo da língua francesa que significa algo que está acima ou sobre um objeto em questão. Esta expressão artística reflete o pensamento central deste movimento, no qual a realidade superior é explorada através do subconsciente, onde as verdades profundas e ocultas do ser são reveladas. Apollinaire empregaria novamente o termo ao descrever seu próprio trabalho “As Mamas de Tirésias” como um “drama surrealista”.

Em 1917, André Breton, ao ser convidado para o apartamento de Apollinaire em Paris, veio a conhecer Philippe Soupault e tornaram-se amigos. Mais tarde, o escritor também viria a fazer amizade com outro autor e poeta, Louis Aragon. Os três seriam, posteriormente, os principais impulsionadores do Surrealismo quando, em 1924, adotaram o termo e batizaram como Surrealismo o novo modo de expressão do qual tinham ao seu dispor e desejavam passar adiante (Breton; Seaver; Lane, 1969, p. 24, tradução nossa).

SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico puro o qual se propõe a exprimir, seja verbalmente, pela fala ou por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, através da ausência do controle exercido pela razão e sem qualquer preocupação com a estética ou com a moral. / ENCYCL. Philos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas antes dele, na onipotência do sonho, no desinteresse do pensamento. Ele tende a destruir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida (Breton, 1924, p. 12, tradução nossa).

O Surrealismo pode ser entendido como aquilo que se encontra sobre a superfície do real, ou seja, uma super-realidade a qual transcende a realidade crua do mundo físico e natural. O foco do movimento é “transcender a limitação da realidade, trazer para a literatura material, até este momento, inutilizado, o sonho e a associação automática para sintetizar as experiências da mente consciente e inconsciente.” (Shipley, 1953, p. 403, tradução nossa).

Breton e seus companheiros encontraram nas ideias da psicanálise de Sigmund Freud a base ideológica e teórica para o Surrealismo, que procura a liberdade criativa absoluta, livre das restrições impostas pela realidade que é limitada pelos valores morais convencionais. O Surrealismo representa o espírito do Romantismo traduzido para o cenário moderno, onde o onírico toma conta das representações

conceituais, entretanto, é também castigado pelo declínio dos valores e da moral evidenciado durante a Primeira Guerra Mundial (Shipley, 1953, p. 403, tradução nossa).

O Surrealismo foi antecedido pelo movimento Dadá, ou Dadaísmo, iniciado pelo romeno Tristan Tzara em 1918, que favorecia a ideologia antissistema e rejeitava as tradições artísticas e culturais europeias. Conforme Timothy Shipe (1987, p. 37), “os Dadaístas acreditavam que o cataclismo da Primeira Guerra Mundial foi resultado inevitável dos valores ultrapassados, corruptos e nacionalistas da civilização Europeia e de suas tradições políticas, filosóficas e artísticas”. O Dadaísmo procurava se desvencilhar desses valores europeus ao se postular como um movimento antiarte e antiestético, favorecendo a espontaneidade e o absurdo, criticando de forma radical as instituições culturais. As manifestações Dadaístas buscavam criticar a sociedade burguesa que orientou as Artes durante o final do século XIX. O Surrealismo satirizava a civilização técnica como forma de vencer a alienação (Garcia, 2010, p. 2).

Os surrealistas adotaram os conceitos Dadaístas como o desprezo pela Arte tradicional e pelas convenções da sociedade e adotaram uma postura de ruptura com os valores sociais pré-estabelecidos (Shipe, 1987, p. 403, tradução nossa). Ambos os movimentos possuíam característica internacionalista, de cunho anti-guerra e anti-imperialista (Bradley, 1997, p. 16, tradução nossa), mas os surrealistas ainda buscavam a criação de formas artísticas inovadoras que expressassem suas ideias principais.

A nova Arte que encontraram veio através do Automatismo Psíquico. Em 1920, Breton, que foi treinado na área da psiquiatria durante os anos da Primeira Guerra, juntamente de Soupault, começou uma série de experimentos que envolviam uma forma de escrita hipnótica. Eles pretendiam suspender o “controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral” (Breton, 1924, p. 12, tradução nossa). O Automatismo escrito é a forma de escrever sem censura ou sem o controle da mente racional utilizando o subconsciente como fonte de conceitos. Para o pensamento freudiano, o inconsciente funciona como um reservatório de memórias e pensamentos que escapam do consciente para um mundo interior. Com isso, os surrealistas adotaram essa visão, acreditando que a verdadeira fonte de criatividade vinha da exploração desse estado oculto da mente humana e que os sonhos eram, portanto, uma forma de acessá-lo.

Os surrealistas lançam o slogan “a poesia está em toda parte”. Rompendo com toda função heterogênea da Arte, construindo-se na transgressão dos códigos e das hierarquias estabelecidas, a

Arte moderna pôs em marcha uma dinâmica da estetização sem limite do mundo, podendo qualquer objeto ser tratado de um ponto de vista estético, ser anexado, absorvido na esfera da Arte pela simples decisão do artista (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 26).

Chénieux-Gendron (1990, p. 10) define que o Surrealismo exprime a vontade de ser uma filosofia, ele é a loucura do viver e do pensar, que ao recusar o mundo como ele é, propõe transformar o mundo e a vida politicamente e poeticamente.

Em maio de 1936, André Breton organizou a "Exposition Surréaliste d'Objets" em Paris. Foi uma exposição de objetos encontrados, os "objet trouvé", com teor simbólico e de valores ressignificados. "A exibição celebrou o que Breton chamava de 'energia poética' dos objetos retirados de seus ambientes habituais" (Wood, 2014, p. 54, tradução nossa). Os *objet trouvé* ou *ready-mades* se tornaram importantes para o Surrealismo desde que houvesse uma "divergência de cada objeto de seu significado a ponto de acordá-lo para uma nova realidade" (Chénieux-Gendron, 1990, p. 69, tradução nossa).

Uma das mais icônicas peças expostas foi *Le déjeuner en fourrure*, ou "Café-da-manhã em pelo", de Meret Oppenheim¹. O conjunto era formado por uma xícara, um pires e uma colher, que estavam cobertos por uma pelagem de origem animal, assim como um casaco de pelos. A ideia da obra veio após a criação de um bracelete, também coberto de pelos, que Oppenheim fez para a coleção de inverno da estilista Elsa Schiaparelli. Durante uma conversa com Dora Maar e Pablo Picasso no Café Flore, os três discutiam sobre a possibilidade de cobrir todas as coisas em pelos, até mesmo os objetos mais comuns, como uma xícara e um pires (Wood, 2014, p. 54, tradução nossa).

Nas seções a seguir, discutiremos mais sobre a troca artística da estilista Schiaparelli com o movimento surrealista e o papel de outros propulsores do movimento como Man Ray, Max Ernst e Salvador Dalí.

A RESSIGNIFICAÇÃO DOS SÍMBOLOS PARA O SURREALISMO E SUA RELAÇÃO COM A MODA

Foi durante a década de 1930 que o Surrealismo se apossou propriamente da estética da Moda (ou foi a Moda que se apossou das metamorfoses simbólicas do Surrealismo). A partir desse período, a vanguarda se incorporou fielmente ao universo da alta costura, sendo quase impossível dissociar a Moda dos valores centrais do movimento (Martin, 1987, p.11, tradução nossa). Isso ocorre na utilização do que Martin (1987, p. 11) chama

¹ A imagem pode ser acessada no acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80997>.

de metáfora surrealista, que era a ressignificação dos sentidos dos objetos cotidianos. Mas qual era a importância dessa ressignificação das coisas?

Martin (1987, p. 11) afirma que para os surrealistas, assim como para os Dadaístas, havia um grande foco na transformação dos significados. Assim como fez Duchamp em 1917, ao utilizar um mictório comum como obra de Arte, que foi intitulada de “A Fonte”, ela passou a representar algo que ia além de sua designação anterior. O mictório já não é um mictório comum, mas uma crítica às normas da Arte na sociedade europeia. São, portanto, os objetos mundanos que demonstram ter uma capacidade de duplicidade, ou multiplicidade, de sentidos através da imagem. Os surrealistas se apossaram também dessa metamorfose dos significados das coisas.

No entanto, a Arte demonstra também uma certa desconexão com a questão utilitária desses objetos. Eles podem ser considerados obras de Arte ao serem ressignificados, porém, uma vez que são colocados nos museus, galerias ou em coleções privadas de grandes magnatas, eles perdem totalmente sua função prática.

A Moda-Arte, que surge da interação pessoal, intelectual e espiritual dos protagonistas da chamada Vanguarda Europeia, se torna ferramenta de criação de novos significados sem perder, no entanto, sua serventia original – o vestir.

Aline Barbosa da Cruz Prudente (2018, p. 43) afirma que Schiaparelli acreditava que o próprio ato de desenhar roupas seria uma Arte por si só:

Um vestido não tem vida por si próprio e não pode simplesmente ficar pendurado em uma parede. É preciso que alguém o vista, e que a personalidade desta pessoa o anime, mesmo que isso faça com que a roupa seja uma completa caricatura do que o criador gostaria que ela fosse.

A Moda, portanto, passa a trajar a Arte, transformando-a na forma prática e vestível de comunicar ideias e conceitos. Ela passou a ser uma extensão da estética surrealista, usando sua influência para criar peças inovadoras que desafiam convenções e estimulam interpretações poéticas, abstratas ou críticas. O Surrealismo e a Moda estabelecem uma conexão através da exploração da maneira como esse movimento de vanguarda abriu caminho para a incorporação de objetos e imagens inusitadas, transformando o vestuário em um veículo para as expressões artísticas. A roupa já não representava apenas o vestir utilitário, mas abraçava também os conceitos nus do Surrealismo se tornando representação visual desses mesmos conceitos que ela trajava (Martin, 1987, p. 9, tradução nossa).

A obra intitulada “Presente” de 1921 de Man Ray², por exemplo, já revelava, antes mesmo do surgimento do movimento surrealista, a ressignificação do objeto (Martin, 1987, tradução nossa). Essa obra reflete através da Arte o papel da mulher no trabalho doméstico, sendo o presente a que se refere de forma irônica um ferro de passar roupas, uma vez que a vestimenta era considerada parte dos afazeres femininos, tais como: lavar, passar e costurar. No entanto, esse ferro possui em seu centro uma fileira de espinhos, tornando a peça completamente inútil.

Ainda de acordo com Richard Martin (1987, p. 9), a Moda tornou-se, através da estética surrealista, o mais evidente ponto de atrito entre o mundano e o extraordinário, entre a desfiguração e o embelezamento, corpo e conceito, o real e o artificial. Em outro momento, Man Ray em seu “Enigma de Isidore Ducasse”³ de 1920, captura o tecido e a corda sobre a máquina de costura e reflete, pelo viés modernista, sobre a investigação dos objetos, originalmente pensado pelo escritor Ducasse, em que descreve o belo como um “encontro do acaso entre uma máquina de costura e um guarda-chuva em uma mesa de dissecação” (Martin, 1987, p. 11, tradução nossa), ao se referir à justaposição de elementos distintos. O guarda-chuva, no caso, é proposto por Ducasse como símbolo de masculinidade, objeto que protege contra os elementos externos e a máquina, objeto representante de feminilidade, se encontra dentro do lar e tem a função de costurar. Portanto, a beleza é entendida como o encontro dessas duas representações. Na obra de Man Ray a máquina de costura encontra-se coberta e amarrada por uma corda, escondida e inacessível, ela se torna um enigma indecifrável.

De acordo com os surrealistas, o Belo é encontrado pelo acaso, devido às condições intrinsecamente superiores do subconsciente àqueles que são controlados e regulados pela razão. Para Martin Richard (1987): “O racional sempre subjuga os impulsos naturais da linguagem, mas para o inesperado, o extraordinário e o aleatório, o exemplo de Lautréamont depende da justaposição dos objetos” (Richard, 1987, p. 11, tradução nossa). É possível dizer, com isso, que a Moda veste não apenas a Arte, mas também o Belo.

Max Ernst, em 1919, antecipou o fascínio surrealista pela Moda, quando criou uma série de litografias intituladas *Fiat mode, pereat ars* – Que haja Moda, que a Arte pereça – que serviram como forma de enaltecer a Moda⁴.

² A imagem pode ser acessada no acervo do artista. Disponível em: <https://www.manray.net/the-gift.jsp>.

³ A imagem pode ser acessada no acervo do artista. Disponível em: <https://www.manray.net/the-enigma-of-isidore-ducasse.jsp>.

⁴ As imagens podem ser acessadas no acervo da instituição. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/portfolios/64992>.

Mais tarde, ele recriaria os significados de Moda e luxo, substituindo *fiat mode* por *fiat lux* (haja luz) em um trocadilho com a palavra *lux* (luxo). A importância que Ernst demonstrava dar à Moda declarava sua qualidade de mudança e de renovação constantes em contraste com os aspectos que pareciam ser imutáveis das Artes Plásticas. Ao colocar o manequim como for ma de criação artística, Ernst declara o alfaiate como artista, denunciando a arrogância presente nas Artes Plásticas em favor da energia criativa da Moda (Martin, 1987, p. 14, tradução nossa).

Ernst também admitiu a possibilidade de que sua Arte fosse mal-interpretada como um catálogo de venda ou uma propaganda de jornal ou revista. No entanto, isso não seria para ele uma iniciativa ruim, visto que ele pretendia exaltar as funções efetivas da área da Moda. O artista demonstrava seu interesse na Moda, identificando-se com o potencial de interdisciplinaridade dela (ele mesmo empregava textos em Francês, Alemão e Latim), assim como nos catálogos de Moda que precisavam ser disseminados em outros países, Ernst também incluía expressões matemáticas, que remetem às contas feitas pelos alfaiates. Afinal, “se a Moda fosse apenas frívola, como alguns declararam, ela não poderia estar tão interligada às linguagens cognitivas e comunicativas” (Martin, 1987, p. 14, tradução nossa). Dessa forma, a Moda é justificada por Ernst, não apenas em valor artístico ou simplesmente utilitário, mas como uma área autônoma tão importante quanto as ciências ou a comunicação.

Assim como a máquina de costura de Man Ray, a Moda torna-se instrumento de representação da mulher. De acordo com Richard Martin (1987, p.12), “o encontro proposto por Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse) estabelece a máquina de costura como sendo um substituto essencial da mulher. O processo (costurar) é considerado feminino, assim como o seu produto – a Moda – também é” (tradução nossa).

Outros pesquisadores afirmam que as tendências de vestuário demonstram também um movimento propulsor e premonitório das novas ideias. Walter Benjamin, em “The Arcades Project”, propõe que a Moda demonstra ser:

Um contato preciso com o que está à frente, graças ao incomparável sentido que o coletivo feminino tem para o que se está adiante, esperando no futuro. Cada temporada traz, em novas criações, vários signos secretos do que está por vir. Quem entende como se lê estes signos saberá antecipadamente não apenas sobre as novas correntes da Arte, mas também os novos códigos legais, guerras e revoluções. – Aqui, certamente, está o grande charme da Moda, mas também a grande dificuldade de tornar este charme produtivo (Benjamin, 1982, p. 64, tradução nossa).

A estilista Elsa Schiaparelli, que hoje é considerada por muitos historiadores como parte integral no movimento surrealista afirma que “A Moda, nos anos mais críticos, quando se torna excêntrica e maluca, sem dúvida se coloca em sintonia com a política” (Schiaparelli, 2007, p. 96, tradução nossa).

SCHIAPARELLI

Elsa Schiaparelli, nascida em Roma em 1890 de família rica e descendente da nobreza italiana, foi uma das mais importantes designers de Moda da década de 1930 e de 1940. Ela traduziu os princípios surrealistas em peças que desafiavam a lógica convencional, utilizando elementos inusitados na simbologia de suas obras. Seu círculo de amizades incluía artistas como os dadaístas Marcel Duchamp, Francis Picabia, o dramaturgo Jean Cocteau, o estilista francês Paul Poiret e os adeptos do movimento surrealista como o fotógrafo Man Ray e o artista plástico Salvador Dalí que tiveram contribuições importantíssimas em colaboração com Schiaparelli.

A estilista veio a conhecer Gabrielle ou Gaby Picabia, casada com Francis Picabia, pintor associado ao movimento Dadaísta, em sua viagem para os Estados Unidos. Foi por meio de Picabia que ela passou a confraternizar com os propulsores dos movimentos Dadá e Surrealismo. De volta para a Europa, na França, Schiaparelli, através de Gaby conheceu o designer de Moda vanguardista Paul Poiret, um dos primeiros, senão o primeiro, a impulsionar a retirada dos *corsets* dos guarda-roupas femininos. Em 1922, Poiret era o estilista mais bem sucedido e celebrado na grande Paris. Foi costureiro das mais importantes figuras da Europa durante os anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial (SECREST, 2014, p. 79, tradução nossa). Poiret abriu as portas para uma Moda mais drapeada e solta, “inspirado pela figuratividade do Oriente” (Prudente, 2018, p. 46), que vinha sendo tendência desde a década de 1910 através dos balés russos, em contrapartida com o vestuário pomposo e enrijecido da época. Os figurinos de balés que ele criou davam importância aos movimentos livres dos dançarinos. Schiaparelli o considerava como um “Leonardo da Moda” (SECREST, 2014, p. 151, tradução nossa).

Foi Poiret quem convenceu Schiaparelli a continuar na criação de roupas ao elogiar o vestido feito por ela para Gaby Picabia, que o usou para recepcionar um evento do próprio Poiret. Picabia, apesar de ser amiga do estilista, não podia pagar por um novo vestido, então, Schiaparelli, com suas poucas habilidades na alfaiataria, decidiu construir para ela um vestido drapeado e longo. Ela teria então, “recepcionado o público vestindo seu primeiro Schiaparelli” (Secrest, 2014, p. 76, tradução nossa).

INFLUÊNCIAS

O livro “100 Ideas That Changed Fashion” de Harriet Worsley (2011) intitula o Surrealismo como um dos movimentos mais significativos a impactar a Moda do século XX. De acordo com Worsley (2011, p. 89, tradução nossa), durante a década de 1930, ocorriam em Paris grandes bailes com temática surrealista e que eram os eventos perfeitos para as exposições dos vestidos de Schiaparelli. Tanto Man Ray quanto o famoso fotógrafo Horst P. Horst, que também trabalhou em editoriais para revistas renomadas como Vogue e Harper’s Bazaar, tiveram a oportunidade de experimentação dos conceitos surrealistas através da indumentária tanto dentro da propaganda de Moda, assim como para fotografias de Artes plásticas. Eles fotografaram Schiaparelli com sua feição melancólica e, vestindo suas próprias criações, a eternizaram como uma espécie de musa da Moda.

Elsa Schiaparelli considerava suas colaborações com renomados artistas e designers algo intensamente emocionante. De acordo com sua autobiografia “Shocking” (escrita em 1954, publicado em 2007) Schiaparelli afirma que se sentia “apoiada e compreendida para além da tediosa realidade de se fazer um vestido apenas para vender” (Schiaparelli, 2022, p. 100, tradução nossa).

Em 1935, ao trocar sua maison de endereço, Schiaparelli também abre as portas de sua primeira boutique. Situada no número 21 na rua Place Vendôme, o local demonstrou ser um grande marco para a Moda com sua nova fórmula revolucionária de vender: o prêt-à-porter⁵. Revelou-se um sucesso, marcado por grandes nomes que a frequentavam. O designer de interiores Jean-Michel Frank contribuiu com a atmosfera vanguardista originalmente idealizada pela estilista ao implementar no ambiente a decoração de uma gaiola de bambu pintada de dourado. A própria estilista afirmou sobre sua boutique que:

A Boutique Schiap, primeira do gênero, foi, desde então, copiada não apenas pelos grandes costureiros de Paris, mas a ideia se espalhou por todo o mundo, principalmente na Itália. Ela se tornou instantaneamente famosa devido à nova fórmula de “prêt-à-porter”. Surgiram os suéteres para a noite, as saias, as blusas e todos os acessórios que até então haviam sido desdenhosamente rejeitados pela alta costura (Schiaparelli, 1954, p. 95, tradução nossa).

⁵ *Prêt-à-porter* [fra] (utc) f. Tipo de roupa comprada pronta em loja que segue as mesmas tendências da alta-costura. (D.S.T., 2011). Palavra francesa que significa pronto para usar. Foi criada no início da década de 1950. O equivalente do inglês é “ready to wear”. Palavra fruto da industrialização da moda (Cruz, 2013, p. 63).

A silhueta feminina também sofreria modificações pelas mãos da estilista. Ela conhece Dalí durante a exibição do primeiro filme surrealista "Un Chien Andalou" (1929), filme dirigido pelo mesmo e por Luis Buñuel. A partir de então, Dalí frequentemente visitava Schiaparelli em sua boutique e a colaboração entre eles resultou em algumas das peças mais icônicas da história da Moda, como o casaco com gavetas feito em 1936.⁶ Era uma peça inspirada por um rascunho de Dalí que ele entregou a Schiaparelli. Esse rascunho tomou forma na vida real e foi immortalizado através do ensaio editorial chamado "Desk Suit" (Terno Mesa) de Cecil Beaton⁷ para a revista Vogue, também em 1936. A peça afirmava o local de trabalho da mulher moderna, anteriormente fadada aos afazeres domésticos: lavar, passar e costurar. Agora, ela também se insere nos escritórios e ambientes de trabalho comumente associados ao meio masculino.

Outros importantes trabalhos criados pela dupla Schiap-Dalí como o chapéu em forma de sapato de salto, denominado "Shoe-hat"⁸ (Sapato-chapéu) e o vestido com estampas de lagosta ilustravam a fusão entre a imaginação e a função. O pintor era uma espécie de entusiasta da Moda absurda: "Dalí, por sua vez utiliza a indumentária como meio de expressão em seus trabalhos. Um exemplo é o blazer com a superfície tomada por copos de absinto e canudos, definido por ele como "paletó afrodisíaco" (Garcia, 2010, p. 4). No filme "Brazil" (1985), a personagem interpretada pela atriz Katherine Helmond utiliza um chapéu fortemente inspirado na obra de Schiaparelli e Dalí.

O artigo denominado *Shocking! Les Mondes Surréalistes D'Elsa Schiaparelli* (2022), escrito pelos autores Dilys Blum, Marie-Sophie Carron de la Carrière, Emanuelle de l'Écotais, Jean-Louis Gaillemain, Patrick Mauriès, Marie-Pierre Ribère e Hanya Yanaghirara, fala sobre a influência deixada pela obra Sapato-chapéu:

Os rascunhos propostos por Dalí para o sapato-chapéu eram uma brincadeira com curvas e arcos sem detalhes realistas fossem encontrados no objeto final, quase todo em preto, criado por Schiaparelli (apenas o salto em rosa choque criava um ponto de provocação. Apesar do chapéu ter sido extremamente bem-sucedido como um objeto imagético, poucos clientes eram ousados o bastante para vesti-lo. Vemos no filme Brazil de Terry Gilliam (1985) outro exemplo deste mundo de ponta-cabeça. Apenas a maestria da técnica de costura de Schiaparelli significava que ela conseguia ajustar as ideias delirantes de Dalí no produto final, ainda que, como

⁶ As obras podem ser acessadas no acervo da instituição The Dali. Disponível em: <https://thedali.org/press-room/dali-schiaparelli-debuts/>.

⁷ A imagem pode ser acessada no acervo da galeria Huxley Parlour. Disponível em: <https://huxleyparlour.com/artwork/models-wearing-schiaparelli-desk-suit-vogue/>.

⁸ A imagem do Shoe-hat (Sapato-chapéu) pode ser acessada no acervo do museu Victoria & Albert. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O183849/shoe-hat-hat-schiaparelli-elsa/>.

a designer relembra, tivessem sido criados, sobretudo, como forma de gerar publicidade: “Ouve outro chapéu que se parecia com uma costeleta de cordeiro com babados brancos no “osso”, e foi isto que, mais do que nada, contribuiu para a fama excêntrica de *Schiap*. Ela vestiu a peça desafiadoramente e alguns colunistas de jornais nunca mais se esqueceram disso (Blum, 2022, p. 14, tradução nossa).

A lagosta também foi muito utilizada na simbologia das obras de Dalí. Desde pinturas como “Gala e o Angelus de Millet”, em “Retrato de Gala e a Lagosta” (ambas de 1933), no objeto “Telefone de Lagosta” (1934), e na capa da revista surrealista *Minotaure* (1936) as alusões referentes ao simbolismo do crustáceo não passaram despercebidos por Schiaparelli. No verão de 1937, a estilista criou o Vestido de Lagosta⁹ que seria utilizado por Wallis Simpson ao ser fotografada por Cecil Beaton em um photoshoot que precede seu polêmico casamento com Edward VIII, rei do Reino Unido. A pesquisadora Aline Barbosa da Cruz Prudente, em sua dissertação “O corpo surreal na moda: as criações conjuntas de Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí” (2018, p.44-62), citou a parceria entre o artista plástico e a designer de roupas: “Em especial nos dois vestidos feitos em parceria com Salvador Dalí” e que o próprio Dalí afirmou em seus escritos ao relacionar a “abertura da Maison Schiaparelli com o início da Segunda Guerra” (Prudente, 2018, p. 44-62).

A parceria mítica entre a estilista e o pintor surrealista era ampliada pelo gosto particular de ambos pelas provocações artísticas. E não foi apenas Dalí que demonstrou interesse nas colaborações com Schiap (como era chamada), ela também se tornaria modelo para o fotógrafo surrealista Man Ray, gerando numerosas imagens que atestam essa relação bem produtiva.

Os acessórios e ornamentos oníricos de Schiaparelli assim como os elementos lúdicos utilizados em suas criações eram somados à qualidade *haute couture* das peças de roupas produzidas e a ampla gama de experimentação de diferentes tipos de materiais proporcionou que Schiaparelli se consolidasse na história como uma força indomável no mundo da Moda. Com seus conceitos não convencionais e sua ânsia, por inovação influenciou inúmeros artistas e estilistas a explorar a ressignificação dos símbolos imagéticos.

O PAPEL DA NARRATIVA

O figurino também desempenhou um papel fundamental na construção da narrativa surrealista. Desde seu começo, o Surrealismo possuía uma predisposição inata para o teatro. As interações encenadas

⁹ A imagem pode ser acessada no acervo do Philadelphia Museum. Disponível em: <https://www.philamuseum.org/collection/object/65327>.

com a participação do público tornavam as exposições de Arte surrealista em narrativas dramáticas e eventos teatrais (Bradley, 1997, p. 66, tradução nossa).

Uma das primeiras peças de teatro que se encaixam na definição “surrealista”, ainda de acordo com Bradley (1997, p. 67, tradução nossa), foi a peça *Orphée* (Orfeu) de Jean-Cocteau. A peça era, na verdade, uma forma de satirizar e ridicularizar o movimento e, ainda que Cocteau fosse familiarizado com os temas e sua obra ter servido de inspiração para o nome do próprio, não eram poucas as discussões com Breton e Soupault. Então, desiludido encontrou uma forma de satirizá-lo. Entretanto, a sátira foi bem aceita e até mesmo aplaudida pelos integrantes, uma vez que, para os surrealistas, a paródia era um instrumento valioso de crítica social.

Mais tarde, durante os anos de 1950, a peça foi adaptada para o cinema. O artista multifacetado Christian Bérard teve papel principal na criação do figurino para o filme, contribuindo para a aura surrealista deste. Apesar de não fazer parte do movimento, Bébé, como era chamado, foi amigo também de Elsa Schiaparelli. Ele era um dos frequentadores de sua boutique. Em sua autobiografia ela relembra que Bébé gostava principalmente de se saturar com as amostras de perfumes disponíveis. Bébé fazia parte do mundo artístico de Paris e era bem familiarizado com os surrealistas. Ele se dedicou às Artes plásticas, ao design, ao teatro e à Moda durante sua carreira criando um estilo único e próprio, influenciando e sendo influenciado pelas vanguardas do século XX, principalmente, o Surrealismo.

A justaposição criada por Cocteau em seu filme “The Blood of a Poet” de 1930, durante a cena em que uma estátua contrasta com o corpo do artista promove uma transição entre o real e o artificial. A estátua em sua perfeição estética representa, simbolicamente, a substituição da imagem da figura humana, mas apesar de ser um objeto palpável, existente dentro dos parâmetros da realidade, é impossível que reflita a alma do ser, determinando o ideal surrealista da transferência entre a realidade e a irre realidade.

A simbologia da estátua para o Surrealismo seria mais tarde substituída pelo manequim, que também funcionava como um ideal estético tanto no que se refere à criação de novas modas quanto ao refletir a figura da mulher como era feito nos catálogos e propagandas de Moda. Ao transformar o corpo da mulher em manequim, os ideais surrealistas transformam-na em um objeto idealizado e destituído de sua humanidade original. Maria Sueli Garcia (2010, p. 4) afirmou sobre o simbolismo entre o manequim e a figura feminina que: “Para o Surrealismo, assim como para a Moda, o manequim simbolizava a

mulher como objeto, construída e manipulada, violando as fronteiras do que era vivo e do que não era”.

A objetificação também é encontrada nas representações do corpo feminino incluídas na conceptualização de instrumentos musicais, como o violino, entre outras representações de carácter imagético e simbólico que são apresentados separados do corpo real, como a boca, as mãos e os olhos.

A autora Aline Prudente (2018, p. 28) declara que: “os artistas surrealistas tinham forte interesse na forma que parece humana, mas não é, portanto, ele pode conter as formas do corpo humano, mas não possui vida, sendo assim, está suscetível a metamorfoses “misturando suas formas às de animais e objetos” (Prudente, 2018, p. 28).

Com a chegada da Segunda Guerra, os surrealistas foram obrigados a se dispersarem pelo mundo. Os ideais radicais do movimento não eram bem vistos em meio à expansão do nazismo e fascismo que avassalou a Europa. Muitos dos pensadores que influenciaram as vanguardas no início do século precisaram deixar de lado suas ideologias inovadoras, antimilitares e antiguerra que eram discutidas incessantemente nos cafés e nas ruas das grandes cidades. Apesar de Paris (o berço do movimento surrealista) ter saído relativamente ilesa da guerra, devido à rendição da França perante os ataques nazistas, houve ainda uma profunda perda ocorrida durante a ocupação. Ghislaine Wood (2014, p.90) ressaltou sobre os ideais surrealistas dispersados durante a Segunda Guerra:

Sua posição de palco para o ideal moderno vanguardista foi apagada com o êxodo dos intelectuais, artistas, poetas, músicos, donos de galerias e editores de jornais. Para os surrealistas, Paris não foi apenas o palco, mas o centro geográfico de suas atividades. As colaborações facilitadas pelo compartilhamento de estúdios, as confraternizações diárias em Place Blanche e as exposições conjuntas se tornaram impossíveis com a partida do capital francês e a falta de um ambiente fértil culturalmente em cidades como Nova Iorque (Wood, 2014, p. 90, tradução nossa).

Após a Guerra, alguns pensadores ainda se juntaram ao movimento tardiamente e tentaram reviver o fervor revolucionário de seus anos iniciais. Entretanto, pouco a pouco, se separaram. Alguns pesquisadores consideram o ano de 1966 como sendo o marco do fim do movimento surrealista, definido pela morte de André Breton no dia 28 de setembro do mesmo ano. Entretanto, há ainda algumas opiniões divergentes que afirmam que as propensões para metamorfoses simbólicas do movimento se moldaram e persistem nos dias atuais, transformando a forma como entendemos a Arte, a Moda e a Cultura.

Judith Clark, em "Exhibiting Fashion" (2014, p. 31), analisa como os temas surrealistas continuam a influenciar exposições e coleções contemporâneas, revelando o poder do movimento de desafiar as normas estéticas e narrativas tradicionais. Os elementos decorativos e oníricos do Surrealismo foram adotados pela Moda, pela Cultura e pela Arte e, a partir da década de 1930 e nos anos seguintes, demonstrou ser uma proposta artística que permanece como estímulo à criatividade e transcende o utilitário na criação de peças, evocando o inconsciente humano e a fantasia, influenciando numerosas gerações de artistas através das décadas e moldando o modo de ser e estar no mundo contemporâneo.

No âmbito da Moda Contemporânea nos deparamos com inúmeros estilistas, costureiros e diretores de Arte que utilizam da resignificação das representações imagéticas, características do Surrealismo, em seus projetos, desde as marcas como Moschino, Maison Margiela até as mais consolidadas no mercado de luxo como Chanel e Dior através das visões dos estilistas Lagerfeld, Galliano e outros. Entre todos os nomes de diretores de criação de Moda, porém, um nome se destaca neste caso: Daniel Roseberry se junta à Maison Schiaparelli no ano de 2019, alavancando a posição no mercado desta renomada casa de alta-costura e fielmente dando continuidade ao legado surrealista.

Sobre o Surrealismo presente atualmente na Maison Schiaparelli, Roseberry afirmou em entrevista à Press Kit: "O surreal é algo que parece estar fora do alcance, mas seu golpe é visceral e às vezes repentino. Talvez seja isso que Breton quis dizer quando falou da dificuldade de combinar duas realidades opostas. Sempre pensamos na contradição dentro de um estúdio: como podemos fazer algo barroco e mínimo ao mesmo tempo. Queremos algo que seja tanto feminino quanto masculino, forte e suave, alta-costura e pop. Os dois extremos precisam um do outro e, além disso, também querem um ao outro" (BLUM, Dily; et al, 2022, p. 12).

A MODA COMO INSTRUMENTO DO SURREALISMO

Através deste trabalho, buscamos apresentar o movimento surrealista desde sua concepção, em 1924, até sua disseminação na Arte e na Moda dos dias atuais. Revelando-se tratar de algo além de um simples movimento artístico, mas como uma força que se configura uma revolução intelectual, que transcende os limites temporais, sociais e filosóficos.

Contextualizamos o começo do movimento, suas origens nos manifestos assinados por Aragon, Soupault e outros, buscamos compreender sua importância histórica. Além disso, analisamos também

as influências do movimento Dadaísta no Surrealismo, demonstrando como suas ideias principais convergem em suas essências anti-imperialista, antiguerra e antiestética. O Surrealismo queria se desvencilhar da cultura dominante da época e encontrou, por meio da teoria da psicanálise de Sigmund Freud, uma nova forma de expressar seus princípios: o Automatismo psíquico, que se baseava na exploração do inconsciente ao suspender o controle exercido pela razão. O inconsciente seria, portanto, retratado na realidade através do Automatismo, ressignificando signos e explorando novas simbologias e novos conceitos.

Ao se adaptar e se reconfigurar através das décadas, o Surrealismo continuou vivo, mesmo com suas raízes intrinsecamente radicais no que diz respeito às convenções culturais da Europa no século XX. Esse movimento de vanguarda ainda dialoga com a Arte Contemporânea através de novos ideais ao desafiar as normas estéticas e narrativas tradicionais. A Moda, como discutido previamente, exerceu o papel de veículo transmissível desses ideais, moldando a maneira como entendemos a Arte atualmente.

Os artistas da vanguarda surrealista se dedicaram ao espírito subversivo e libertário da consciência. Com sua proposta de investigação do inconsciente buscaram explorar os sonhos, as emoções e seus significados demonstrando a incessante indagação que representa a mente humana e suas capacidades criativas.

Entre seus principais expoentes, citamos Salvador Dalí, Man Ray, Max Ernst, Méret Oppenheim, Jean Cocteau e Elsa Schiaparelli. Através da parceria surreal entre Schiap e Dalí foram criadas peças de roupas icônicas como o casaco de gavetas "Desk-suit", o chapéu "Shoe hat" e o vestido de lagosta que revelaram o caráter onírico e desafiador desse movimento. A aptidão pelo transcender das normas estabelecidas é uma das razões pelas quais o Surrealismo continua a ser reinterpretado, inspirando novas gerações de artistas e pensadores.

REFERÊNCIAS

ARRIAGA, Gwen. **In Surrealist fashion: Schiaparelli and Dalí's collaborations for the Circus Collection**. Michigan, EUA: ProQuest, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.57912/23874243.v1>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

BLUM, Dilys; CARRIÈRE, M. C. de la; L'ÉCOTAIS, E. de; GAILLEMIN, Jean-Louis; MAURIÈS, Patrick, RIBÉRE, Marie-Pierre; YANAGHIRARA, Hanya. **SHOCKING! Les Mondes Surréalistes D'Elsa Schiaparelli**. Paris: Press Kit, 2022. Disponível em: <https://Madparis.Fr/Exposchiaparelli>. Acesso em: 1 dez. 2024.

BRADLEY, Fiona. **Surrealism**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.

BRETON, André. **Manifeste du surréalisme**. França, 1924, Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf. Acesso em: 24 out. 2024.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **Surrealism**. New York, EUA: Columbia University Press, 1990.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**. São Paulo: Senac SP, 2006.

CRUZ, C. L. da S. **Glossário de terminologias do vestuário**. Brasília: IFB, 2013.

GARCIA, Maria Sueli. **O Surrealismo e a Moda**. São Paulo: Belas Artes, 2010.

JUDITH, Clark. **Exhibiting fashion: before and after 1971**. New Haven, EUA: Yale University Press, 2011.

LEHMANN, Ulrich. **Tigersprung: fashion in modernity**. Cambridge, UK: Cambridge MIT Press, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTIN, Richard. **Fashion & Surrealism**. London ,UK: Rizzoli, 1987.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont A Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NEVES, P. P. A beleza convulsiva do manequim: o corpo inorgânico da moda no Surrealismo. **D'Obra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 13, n. 28, p. 233–254, 2020. DOI: 10.26563/dobras.v13i28.1068. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1068>. Acesso em: 1 dez. 2024.

PÉREZ, L. M. Desde Schiaparelli hasta nuestros días. entre pasado y presente en términos de Moda Y Surrealismo. **Arxius** / Vol. 16 (2018), Universidad De Salamanca, Espanha. 2018. DOI 10.5565/rev/locus.317./ <<https://doi.org/10.5565/rev/locus.317/>>. Disponível em: <https://revistes.uab.cat/locus/article/view/v16-munoz>. Acesso em: 20 out. 2024.

PRUDENTE, A. B. da C. **O corpo surreal na moda: as criações conjuntas entre Schiaparelli e Dali**. 2018. 102 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/993868>. Acesso em: 10 dez. 2024.

PRUDENTE, A. B. da C. Elsa Schiaparelli e o mundo da arte. **dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 11, n. 24, p. 131–145, 2018. DOI: 10.26563/dobras.v11i24.777. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/777>. Acesso em: 14 dez. 2024.

SANTOS, Lúcia G. dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. **Ágora** (Rio J) [Internet]. 2002. 5(2):229–47. DOI 10.1590/S1516-14982002000200003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/ZV3ztgfyXzsPTHDz89RkjMm/#>. Acesso em: 1 dez. 2024.

SCHIAPARELLI, Elsa. **Shocking Life**. London, UK: V&A Publishing, 2007.

SEAVER, Richard; LANE, Helen R. **Manifestoes of Surrealism**. Ann Arbor, EUA: Paperbacks The University of Michigan Press, 1969.

SECREST, Meryle. **Elsa Schiaparelli: A Biography**. Estados Unidos, Washington D.C: Alfred A. Knopf, Inc. 2014.

SHIPE, Timothy. **Dada periodicals at iowa**. *Books at iowa* 46(1), 37-58. Doi: <https://doi.org/10.17077/0006-7474.1137>. Estados Unidos, Iowa. 1987. Disponível em: <https://pubs.lib.uiowa.edu/bai/article/id/28720/>. Acesso em: 1 dez. 2024.

SHIPLEY, Joseph T. **Dictionary of world literature**. New York, EUA: Philosophical Library, 1953.

WALTER, Benjamin. **The arcades project**. Tradução de Howard Kiland e Kevin McLaughlin. Cambridge, EUA: The Belknap Press of Harvard University, 1999.

WOOD, Ghislaine. **Surreal things: Surrealism and Design**. London, UK: V&A Publishing, 2014.

SENTIR E SABER TÊXTIL

OS *QUIPUS* DE CECILIA VICUÑA

ROBERTA DO CARMO

Sob a orientação da **Prof.ª Dr.ª Patrícia Moreno Ferreira Christofolletti**,
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

*Unidos por um fio, nós formamos um quipu vivo: cada pessoa é um nó,
e a performance é o que acontece entre os nós.
("O quipu vivo" in Vicuña, 2024b, p. 27).*

Este trabalho analisa os quipus da artista chilena Cecilia Vicuña, que fazem alusão ao quipu inca, instrumento ameríndio de comunicação e contabilidade. Através de sua obra, a artista resgata uma cultura ancestral duramente silenciada pelo processo de colonização, ao mesmo passo que evoca a recente e violenta história do Chile, marcada pelo golpe de Estado de 1973. O uso da lã, enquanto materialidade para o processo artístico, em um contexto simultaneamente tátil e reflexivo, nos leva ao entendimento da obra de Vicuña enquanto arte que envolve o sentir e o saber. É a partir do têxtil que se constrói uma rede de significados que reflete nossa contemporaneidade em crise e que nos convida ao sonho.

A lã vem sendo utilizada pelos seres humanos desde a Antiguidade. Os mais antigos fragmentos de tecidos de lã foram encontrados em escavações realizadas na Mesopotâmia e remontam ao Período Neolítico, entre 10000 a.C. a 4000 a.C., pertencente ao que chamamos de Idade da Pedra Polida. Trata-se da mais antiga fibra animal utilizada pela humanidade, associada à proteção e cujo uso só foi possível com a domesticação do ancestral do carneiro selvagem. Em nosso continente, o uso da lã também se fez presente desde os tempos remotos: “na época pré-colombiana, nos Andes, os americanos já utilizavam a lã na tecelagem de tecidos com grandes larguras” (Pezzolo, 2007, p. 15). Através do uso da fibra de camélídeos andinos, como a llama, a alpaca e a vicunha, a tecelagem andina foi de grande importância aos povos pré-colombianos e de grande riqueza artística: os tecidos eram constituídos de diferentes padrões e formas, apresentavam cores vivas e, muitas das vezes, representavam acontecimentos e contavam histórias.

Além dos tradicionais tecidos andinos, a lã também foi amplamente utilizada na época pré-colombiana na confecção de um instrumento de registro muito comum da cultura inca: o quipu. Tratava-se de um artefato portátil composto em sua grande maioria por fios de lã, unidos entre si e de cores diversas, que comportavam nós ao longo dos seus fios. Cada nó registrava significados e armazenava informações, conforme uma lógica predeterminada para o uso deste artefato. Acredita-se que os quipus tenham se constituído enquanto uma espécie de “infraestrutura central da organização social andina” (Cavalcanti; Amormino, 2024, p. 5), uma vez que “ao longo do tempo, descobriu-se que, além das suas utilidades contábeis e estatísticas, os quipus também são potenciais fontes de registros históricos, econômicos, biológicos, astronômicos, linguísticos

e literários” (Cavalcanti; Amormino, 2024, p. 5). Tratava-se, portanto, de um instrumento de registro que era, consequentemente, artefato também de construção de memória. Uma memória ancestral duramente atacada pela colonização espanhola, que proibiu e queimou muitos dos quipus existentes, impedindo o acesso à grande parte desses registros e dificultando as tentativas de interpretação dos mesmos.

Diante deste passado de violência colonial, como resistência poética e política, grande parte da obra artística contemporânea de Cecilia Vicuña elege o quipu inca enquanto materialidade e enquanto reflexão. A poeta e artista chilena, “cuja trajetória é marcada pelo trato com o tecido e por uma espécie de pesquisa profunda e dedicada dos saberes e afazeres pré-hispânicos, sobretudo da região andina, define o quipu como um poema no espaço [...]” (Damasceno, 2023, p. 88). Poema que desloca os quipus incas de seu contexto originário para um contexto artístico e de performance, em que os artefatos se transformam em obras de arte e são expostos em diferentes aplicabilidades e proporções: “ao contrário dos quipus pré-colombianos transportáveis, os quipus de Vicuña integram-se na paisagem ou na galeria em que aparecem, muitas vezes em confluência com o ambiente que os rodeia, permeados por luzes e sombras” (Cavalcanti; Amormino, 2024, p. 6-7). Embora os quipus de Vicuña se distanciem em certa medida dos quipus incas, através de um processo de releitura e de transposição típica da arte, é possível afirmar que uma espécie de identidade mais originária permanece inteiramente preservada: a relação intrínseca dos quipus com a lã. Há na obra artística de Vicuña um convite para a reflexão e para a tomada de consciência da relação existente entre os fios de lã, seus nós e o mundo de sentidos que os permeia:

Quipu é uma palavra qichua que significa “nó”, e é uma forma de escrita. Em vez de escrever ou inscrever, como faziam na Mesopotâmia, primeiro em tábuas de argila e, séculos depois, em papel, como conhecemos a escrita, os povos andinos concebiam a inscrição como um nó que sempre poderia ser desfeito. Como um nó que era um sinal, um nó que era um cordão umbilical com os cosmos, com a terra e a com a água (Vicuña, 2024a, p. 328-329).

Segundo Vicuña, quando as pessoas passam por seus quipus expostos, elas se tornam os nós, os portadores de memória e de sentido, como uma espécie de cordão umbilical que une toda a realidade circundante em uma única trama. Quipus e pessoas se interconectam nas galerias e nas paisagens em que a obra da artista é exposta em consonância com a ideia de que a arte contemporânea se constrói em

continuidade à disruptiva era moderna e “se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte” (Canton, 2009, p. 49). Vida e arte tecem, nos quipus de Vicuña, uma trama em que a memória ancestral é trazida ao presente enquanto convite à tomada de consciência e à reflexão sobre nossa contemporaneidade. Trata-se, portanto, de uma retomada de saberes que não pretende se configurar enquanto um simples e ingênuo retorno ao passado, mas que se propõe a ser uma espécie de reescrita e reinvenção do futuro. Como forma de aprofundar a discussão sobre essa trama de sentidos que é tecida entre vida e arte, passado e futuro, ao longo de todo o trabalho artístico de Cecilia Vicuña, propomos analisar mais detidamente duas importantes obras da artista: *Quipu Menstrual* e *Quipu Desaparecido*.

QUIPU MENSTRUAL

Cecilia Vicuña apresentou sua obra artística *Quipu Menstrual* em três configurações distintas. A primeira vez em que sua obra foi exposta, em 15 de janeiro de 2006, celebrava um acontecimento inédito na política chilena, com a eleição de uma mulher para o cargo de presidente do país: “Vicuña colocou longas linhas de lã vermelha com nós no sopé do Cerro El Plomo, como uma expressão simbólica de seu voto, uma celebração da sustentação do corpo feminino, que é, ao mesmo tempo, capaz de poder político” (Bryan-Wilson, 2017, p. 136-137, tradução nossa)¹. A vitória de Michelle Bachelet torna-se, portanto, um marco a ser celebrado e conjuntamente uma ocasião para Vicuña expor a fragilidade ecológica em que o Chile se encontrava. Com os Andes ao fundo, em uma região rural e montanhosa do país, os fios vermelhos de Vicuña estendidos na terra celebram o poder político feminino ao mesmo tempo que protestam contra a mineração nas geleiras da cordilheira. Para a artista, os fios conectados à terra transformam-se em lágrimas e sangue, convidando à reflexão em torno da preservação dos recursos naturais no Chile.

Ainda no mesmo ano, Vicuña expõe sua obra *Quipu Menstrual* no recém inaugurado Centro Cultural de La Moneda, em Santiago. Os fios que eram como linhas rabiscadas na terra montanhosa passam, agora, a ter sua configuração vertical: vinte e oito fios de lã vermelha, em uma clara referência ao número de dias em um ciclo menstrual médio, são suspensos por uma armação fixa ao teto e se estendem até o chão do centro cultural. Uma vez que o local havia sido bombardeado e se tornado um quartel general na época da ditadura chilena, Vicuña faz da sua obra uma celebração do poder feminino,

¹ No original, “[...] Vicuña laid long knotted red woolen lines at the foot of El Plomo’s glacier in a symbolic casting of her vote, a celebration of the sustaining female body that is at the same time one capable of political power” (Bryan-Wilson, 2017, p. 136-137).

ao destacar sua fertilidade e sua capacidade de regeneração, ao mesmo passo que novamente demonstra a força política de seu *Quipu Menstrual*: “à medida que os fios de fibra se acumulam e coagulam no chão, eles evocam um fluxo de sangue vindo de cima; o Centro Cultural fica no porão do Palácio La Moneda, ou seja, embaixo do local da morte de Allende” (Bryan-Wilson, 2017, p. 138, tradução nossa)². Seja nas montanhas ou no interior do palácio governamental, o *Quipu Menstrual* de Vicuña celebra a eleição da presidente Bachelet e a força do poder feminino, protesta contra a exploração das geleiras andinas, ao mesmo tempo que não pode deixar de recordar, também, a morte do presidente Allende ocorrida com o golpe de Estado.

Finalmente, em sua terceira configuração, o *Quipu Menstrual* é transferido para o lado externo do palácio de La Moneda, após reclamações de outros artistas sobre o tamanho da instalação, que estaria prejudicando a adequada visualização das demais obras ali expostas. Embora Vicuña tenha insistido que foi utilizada por ela apenas a metragem permitida, acaba por reduzir o tamanho de sua obra e a renomeia como *Sangue das geleiras*, expondo novamente seus fios vermelhos na forma horizontal, estendidos agora no chão do pátio do palácio. Assim, os fios vermelhos voltam a escrever no solo textos poéticos que celebram e protestam, contando histórias sobre nossa contemporaneidade em crise. Mas não é só o tempo presente que é colocado em questão em sua obra, já que memórias são ativadas na busca de alternativas novas de futuro. Memórias de um passado político recente do Chile e memórias remotas se mesclam no trabalho da artista: “a invocação de Vicuña, tanto dos têxteis indígenas quanto da matéria-prima industrial, interrompe o fluxo do tempo cronológico e colonial, estendendo-se entre um passado ainda vivo e um presente de ruptura, marcando o tempo enquanto ela refaz a memória”. (Bryan-Wilson, 2017, p. 143, tradução nossa)³.

Podemos afirmar que o *Quipu Menstrual* de Cecilia Vicuña se move, nas três configurações expostas da obra, por entre diferentes temporalidades, corpos e histórias de gênero. Sentidos e saberes são tecidos, portanto, a partir do encontro de memórias. Histórias de gênero se interconectam por entre os fios, mesclando a eleição da primeira presidente mulher do Chile com o resgate de uma cultura ancestral que tem como um dos seus principais pilares o ato de tecer. Contrapondo-se à cultura europeia colonialista, fortemente androcêntrica e alicerçada

² No original, “as the strands of fiber pool and clot on the floor, they evoke a seeping down of blood from above; the Cultural Center is in the basement of La Moneda, that is, underneath the site of Allende’s death” (Bryan-Wilson, 2017, p. 138).

³ No original, “Vicuña’s invocation of both indigenous textiles and industrial matter interrupts the flow of colonial, chronological time, stretching between a still living past and a ruptured present, marking time as she remakes memory” (Bryan-Wilson, 2017, p. 143).

na escrita, a cultura ameríndia evocada por Vicuña tem como base a sabedoria oral e o fazer têxtil. Podemos apontar, portanto, uma conexão íntima dessa ancestralidade com a natureza e com o fazer feminino, uma vez que o ato de tecer era predominantemente realizado pelas mulheres. Essa celebração de histórias de gênero em linhas de tempo tão distantes faz da obra *Quipu Menstrual* uma espécie de espaço para o “entre”: “Vicuña não finge ser uma tecedora inca. O que Vicuña parece fazer, ao meu ver, é posicionar-se naquele espaço ambíguo entre uma cultura pré-hispânica e outra colonialista [...]” (Damasceno, 2023, p. 91).

É nesse espaço ambíguo entre duas culturas tão distintas que a relação entre vida e arte, passado e futuro, parece se posicionar na arte de Vicuña. É esse forte contraste que parece definir bem o impacto pretendido pela artista em suas obras que utilizam o fio de lã como material de trabalho. Ao reproduzir os quipus incas, expondo-os em galerias de arte ou integrando-os às mais diversas paisagens pelo mundo, muitas vezes de tamanho consideravelmente desproporcional aos pequenos quipus transportáveis do período pré-colombiano, Vicuña parece querer colocar em evidência uma proposta alternativa de saber e de experiência estética, uma proposta do que viria a ser uma espécie de sabedoria e de sentir têxtil. Trata-se de destacar a textualidade do tecido na sabedoria ancestral andina que é, sobretudo, material e visual, com forte conexão com a natureza e com a arte da mulher indígena ao tecer. Uma forma de recordar capaz de renovar a nossa ideia de futuro, propondo uma retomada de saberes que não pretendem se configurar enquanto um simples e ingênuo retorno ao passado, mas antes como reflexão capaz de unir diferentes temporalidades e memórias em um espaço ambíguo de sentidos.

Essa ideia de ambiguidade nos aproxima do pensamento da intelectual e ativista boliviana Silvia Cusicanqui, exposto em seu livro *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*, no qual a autora retoma a palavra aymara “ch'ixi”, enquanto “cor que, pelo efeito da distância, se enxerga como cinza, mas que, quando nos aproximamos, percebemos que é feita de pontos de cor pura e agonizante: manchas pretas e brancas misturadas” (Cusicanqui, 2018, p. 98, tradução nossa)⁴. O termo “ch'ixi”, definido enquanto nem branco, nem negro, se situaria, portanto, em uma espécie de espaço ambíguo do “entre”: branco e negro se relacionam entre si, gerando a sensação da cor cinza, muito embora suas características individuais sejam preservadas – da mesma

⁴ No original, “color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas” (Cusicanqui, 2018, p. 98).

forma que se justapõem, para Cusicanqui, a cultura pré-hispânica e a cultura colonialista. Tanto na arte de Vicuña, quanto no pensamento de Cusicanqui, destaca-se essa ideia de justaposição, de ambiguidade, que nega qualquer possibilidade de uma síntese homogênea entre duas culturas radicalmente distintas, entre dois contextos em linhas de tempo tão distantes.

Pensar em uma espécie de espaço do “entre”, portanto, não seria ansiar por uma unidade cultural perdida ou pela tranquilidade de uma síntese pacificadora. Para Cusicanqui, podemos pensar esse espaço enquanto um tecido intermediário: “é necessário trabalhar dentro da contradição, fazendo de sua polaridade o espaço de criação de um tecido intermediário (taypi), uma trama que não é um nem outro, mas, pelo contrário, são ambos de uma só vez” (Cusicanqui, 2018, p. 102, tradução nossa)⁵. Uma trama, portanto, a ser tecida no presente e que evoque, a um só tempo, passado e futuro:

Metáfora que lemos como a textura de um processo autoconsciente de descolonização que, sem (re)negar ou evadir-se da fissura colonial, seja capaz de articular passados e presentes indígenas, femininos e comunitários, em um tecido *ch'ixi*, uma mestiçagem explosiva e reverberante, energizada pela fricção, que nos impulsiona a sacudir e subverter os mandatos coloniais da paródia, da submissão e do silêncio. (Cusicanqui, 2018, p. 105, tradução nossa).⁶

O ato de tecer é evocado enquanto metáfora, enquanto fazer intelectual que é também fazer político, que descarta soluções fáceis e esboça uma identidade latino-americana que não pretende ser reduzida à pura modernidade ou à pura tradição. No espaço do “entre”, ou seja, do tecido “*ch'ixi*” de Cusicanqui, não somos nenhum dos dois lados, mas os dois lados, a uma só vez. Vicuña, através de seus quipus revisitados, nos convida a enxergar sua obra artística a partir de um espaço de ambiguidade, tal como nos é apresentado no pensamento de Cusicanqui. Memórias ancestrais e memórias de um passado recente se mesclam de forma a refletir nossa contemporaneidade em crise, colocando em evidência temas de grande relevância, como a preocupação ambiental e a defesa das pautas feministas. Assim, os quipus de Vicuña se configuram

⁵ No original, “es necesario trabajar dentro de la contradicción, haciendo de su polaridad el espacio de creación de un tejido intermedio (taypi), una trama que no es ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario, es ambos a la vez” (Cusicanqui, 2018, p. 102).

⁶ No original: “Metáfora que leemos como la textura de un proceso autoconsciente de descolonización que, sin (re) negar o evadirse de la fisura colonial, sea capaz de articular pasados y presentes indios, femeninos y comunitarios en un tejido *ch'ixi*, un mestizaje explosivo y reverberante, energizado por la fricción, que nos impulse a sacudir y subvertir los mandatos coloniales de la parodia, la sumisión y el silencio” (Cusicanqui, 2018, p. 105).

enquanto meio e método, cuja potência imaginativa é “capaz de preencher as lacunas da história e trazer à superfície as narrativas e epistemologias que precisam lutar para sobreviver e permanecer no mundo” (Oliveira, 2020, p. 85). Evoca histórias e faz com que elas atravessem o tempo até o momento presente, sendo simultaneamente reescrita e reinvenção, reconstrução e recostura.

O *Quipu Menstrual* de Vicuña, portanto, em todas as suas formas de apresentação e performance, valoriza e reconhece as epistemologias que foram subalternizadas e relegadas a um passado que parecia ser menor aos olhos do colonizador. Por essa força de atualizar e reinventar no presente esse saber ancestral, podemos afirmar que a obra artística de Vicuña nos faz sentir, refletir, além de nos convidar, também, à ação: “o quipu, como instrumento de memória, nos convoca à ação e à transformação das questões que, historicamente, assombram a América Latina” (Cavalcanti; Amormino, 2024, p. 16). Através desse convite à ação, podemos perceber como vida e arte, passado e futuro, se mesclam em uma espécie de tecido vivo, que constrói sua trama evocando sentidos que se entrelaçam: “[...] o vermelho é a cor que representa não só o sangue menstrual da mulher e a fertilidade da terra, mas também a morte causada pela superexploração do solo e pela poluição da água e do ar” (Zegher, 2024, p. 302). O vermelho dos quipus de Vicuña, portanto, a um só tempo, celebram e protestam, evocam memórias e convidam ao sonho, nos transportando a um espaço de “entre”, onde linhas divisórias parecem se desvanecer e pontos de vista alternativos parecem continuamente emergir.

QUIPU DESAPARECIDO

O *Quipu Desaparecido* de Cecilia Vicuña foi originariamente exposto no museu de Belas Artes de Boston, nos Estados Unidos, em 2018. A obra é composta por grandes faixas de lã branca não fiada, expostas verticalmente, aos moldes do *Quipu Menstrual*, suspensas do teto ao chão. Projeções visuais de tecidos são realizadas sobre os fios de lã que, nesta primeira exposição, foram instalados ao lado de cinco quipus históricos do Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard. Além das projeções, a artista também instalou dispositivos de áudio por entre as faixas, contendo gravações de poemas e canções de autoria própria, que preenchem o espaço onde a obra é exposta. Com a sua voz calma, quase silenciosa, Vicuña faz um convite à contemplação de um mundo muito particular, ao mesmo passo sutil, poético e poderosamente contestador: o *Quipu Desaparecido* faz alusão

ao legado de sequestros e assassinatos políticos ocorridos nas ditaduras latino-americanas, sobretudo na chilena, além de evocar, através do uso da lã e da alusão aos quipus andinos, uma memória ancestral duramente silenciada pela colonização espanhola. A artista prefere denominar esse poder de contestação de sua obra enquanto um colocar-se de frente, encarar (to face), não propriamente enquanto confrontação (to confront):

Não acho que meu trabalho confronte isto tanto quanto o encare. Em outras palavras, é meu ponto de partida. Não creio que seja algo que possa ser confrontado porque já aconteceu. Você tem que permitir que seu ser, sua alma, seu espírito e seu corpo sintam isso e se tornem plenamente conscientes de sua importância. Vivemos agora em uma cultura que nega a dor e nega o trauma e, portanto, se você negar isso, você não apenas estará fadado a repeti-los, mas também a viver em um mundo de mentiras. Penso que é muito perigoso não reconhecer essas coisas. Penso que é provavelmente a nossa primeira tarefa. Caso contrário não creio que haverá mais humanidade. (Vicuña, 2019, tradução nossa).⁷

Através do *Quipu Desaparecido*, Vicuña nos convida a sentir a dor do trauma e a enfrentar o passado enquanto uma primeira tarefa, uma espécie de ponto de partida que passe necessariamente pelo corpo, não apenas pela reflexão. Um enfrentamento, portanto, que é um convite ao sentir e ao saber: “a arte de Vicuña existe na intersecção da palavra, do fio e do gesto, enquanto ela mergulha na rixa política.” (Bryan-Wilson, 2017, p. 111, tradução nossa)⁸. Há um marcado posicionamento político na obra da artista, capaz de fazer da intersecção entre palavra, fio e gesto um apelo à memória ancestral ao mesmo passo que evoca a memória recente do Chile. Assim como na obra *Quipu Menstrual*, Vicuña coloca em evidência, através de seu *Quipu Desaparecido*, um importante e traumático acontecimento da história recente do país: o golpe de Estado no Chile, que instaura a ditadura de Pinochet com o assassinato do presidente Allende, em 1973. Embora a artista estivesse em Londres no momento do golpe, estudando com uma bolsa na Slade School of Fine Art, trata-se de um acontecimento que a marca profundamente e a leva à decisão de não mais retornar ao Chile, assumindo para si a condição

⁷ No original: “I don’t think my work confronts it as much as faces it. In other words, it is my point of departure. I don’t think it’s something that can even be confronted because it has already happened. You have to allow for your being, your soul, your spirit, and your body to feel that and become fully aware of its importance. We now live in a culture that denies pain and denies trauma, and therefore if you deny that, not only are you bound to repeat it, but you’re bound to live in a world of lies. I think it’s very dangerous not to acknowledge such things. I think it is probably our first task. Otherwise I don’t think there’s going to be any more humanity (Vicuña, 2019, disponível em: <https://www.bostonartreview.com/read/cecilia-vicuna-mfa-boston-quipu-interview>).

⁸ No original: “Vicuña’s art exists at the intersection of word, thread, and gesture as she plunges into the fray of politics.” (Bryan-Wilson, 2017, p. 111).

de exílio. Vicuña permanece em Londres até 1975, quando se muda para Bogotá, na Colômbia, permanecendo até 1980. Logo após, se fixa em Nova York, onde reside até os dias atuais.

A decisão pelo exílio não significou, no entanto, um rompimento de Vicuña com seu país de origem. Na verdade, grande parte da sua obra artística reflete exatamente o contrário: contra o esquecimento, tanto do evento traumático que foi o golpe de Estado no Chile, quanto da violência da colonização espanhola sobre as culturas originárias, se levanta a voz feminina da artista. Sua obra é fundamentalmente enfrentamento, uma vez que questiona a memória hegemônica e institucionalizada, a nós imposta de forma coercitiva pelo poder dominante: “a obra de Vicuña consegue, deste modo, abrir um espaço dentro da construção de uma memória histórica para vozes distintas daquelas das instituições nacionais, permitindo assim que venham à luz os relatos dos excluídos, dos marginalizados, das minorias” (Bachraty, 2019, p. 203, tradução nossa)⁹. O *Quipu Desaparecido* reúne de maneira fluida, portanto, relatos de memórias coletivas e individuais, que se interconectam e constroem de forma resiliente novas narrativas históricas e políticas, através de um processo artístico que “tenta subverter a ordem colonial, visibilizar a tensão não resolvida após a ditadura de Pinochet e a dor dos torturados e dos povos indígenas” (Bachraty, 2019, p. 203, tradução nossa)¹⁰.

Para Vicuña, refletir e propor novas narrativas históricas e políticas é restituir nosso direito ao sonho: “a primeira prioridade do golpe militar no Chile foi matar a capacidade de sonhar, estabelecendo uma visão de mundo que louvava o poder e ridicularizava o sonho e seu potencial” (Vicuña, 2024c, p. 320). Sonhar, afinal, é conceber a possibilidade de um futuro ainda não colonizado, capaz de trazer em si memórias e traumas relegados ao esquecimento por um poder hegemônico. Para a artista, que atualmente divide seu tempo entre os Estados Unidos e constantes viagens ao Chile, há na atualidade um grande despertar de consciência por parte dos chilenos, tanto dos exilados quanto da nova geração, que se propõem a sonhar juntos novas alternativas de futuro. Sonho que é resistência e é também luta, convidando à ação:

Eu acredito que existe, neste momento, uma luta pela alma e pelo futuro não somente do Chile, mas também da América Latina e do

⁹ No original, “la obra de Vicuña logra así abrirle un espacio dentro de la construcción de una memoria histórica a voces distintas a la de las instituciones nacionales, permitiendo así que salgan a la luz los relatos de los excluidos, los marginados, las minorías” (Bachraty, 2019, p. 203).

¹⁰ No original, “intenta subvertir el orden colonial, visibilizar la tensión irresuelta tras la dictadura de Pinochet y el dolor de los torturados y de los pueblos indígenas” (Bachraty, 2019, p. 203).

mundo. Ou criamos uma cultura de amor à Terra, de solidariedade mútua entre as espécies e entre as diferentes comunidades e sociedades ou prosseguiremos por esse caminho de destruição e de abuso... Se seguirmos por aí, em duas décadas acabará a civilização ocidental e, com ela, todas as outras civilizações (Vicuña, 2024b, p. 137).

Após mais de quarenta anos de um relativo apagamento, o trabalho de Vicuña vem sendo cada vez mais acessado e reconhecido, sobretudo no Chile. Esse período em que as obras da artista se mantiveram em um círculo mais restrito, se explica, fundamentalmente, pela posição contestadora de Vicuña diante do golpe de 1973 e o diálogo direto que seu trabalho travava com o clima anti-imperialista das décadas de 1960 e 1970. Trata-se de uma época de grandes convulsões sociais e políticas, que ressoaram marcadamente na arte, levando à uma discussão da própria natureza e função do fazer artístico. Segundo Ligia Canongia (2005), em seu livro *O Legados dos Anos 60 e 70*, essa época pode ser compreendida enquanto uma transição entre a arte moderna e a arte pós-moderna, marcada por grandes eventos históricos como os movimentos estudantis da década de 1960, que culminaram no “maio de 1968” em Paris, na guerra do Vietnã e nos regimes totalitários da América Latina. O golpe militar contra o poder no Chile não se configura, portanto, enquanto um evento isolado, mas encontra-se em conexão com uma realidade de profundas transformações na ordem mundial e na própria natureza da arte:

Esses anos de ouro do período contemporâneo realizaram conquistas e formulações novas em relação à era moderna, discutindo a questão da identidade das coisas, a forma rígida e fixa de se estabelecer os limites da ação estética, a ideia da “pureza dos meios” como instrumento para a circunscrição de linguagem excludentes, alargando o campo visual para uma diversidade de motivos (meios, lugares, materiais, energias, atitudes), inédita historicamente (Canongia, 2005, p. 88-89).

É a partir das décadas de 1960 e 1970 que podemos apontar uma maior conexão da arte com a vida, um diálogo mais direto das produções artísticas com as pessoas e com os acontecimentos de sua época. Trata-se, portanto, de uma característica que define bem a transição da modernidade para a pós-modernidade, na qual podemos situar a obra de Vicuña. Através de seu *Quipu Desaparecido*, a artista propõe um diálogo entre memórias individuais e coletivas, pessoas e acontecimentos históricos, em uma apresentação que mistura a experiência tátil da lã com os saberes nela contidos, as imagens projetadas nos fios com o áudio das músicas e das poesias declamadas. É nesse contexto de

diversidade, portanto, que podemos situar a obra da artista. Há uma mescla de performance, artes plásticas, recursos audiovisuais e poesia que pode ser, no fim, compreendida enquanto obra de arte para ser sentida e para ser refletida. É a partir da materialidade e dos saberes intrínsecos da lã que Vicuña desenvolve uma performance em conexão com a vida: o *Quipu Desaparecido*, através de sua grande força poética e política, evoca memórias e nos convida, a um só passo, aos sentidos e à reflexão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A verdadeira performance é aquela da nossa espécie na Terra: o modo como provocamos o sofrimento nos outros, o modo como aquecemos a atmosfera ou causamos o desaparecimento de outras espécies. Eu me cubro de nuvens para sentir o que a Terra sente.

("Tecido-nuvem" in Vicuña, 2024b, p. 87).

Os tecidos e os vestuários, pela sua íntima conexão com o corpo e com os sentidos, carregam um rico significado simbólico e um grande poder de comunicação, por isso, permanecem ao longo do tempo enquanto um potencial "objeto de reflexão, meio de expressão e suporte de criação, podendo oferecer espaço e substância para a obra de arte" (Costa, 2009, p. 75). Podemos afirmar, portanto, que o uso da lã por Cecilia Vicuña revela-se enquanto um meio de expressão, enquanto espaço e substância na qual se constitui o trabalho da artista. É nesse sentido que podemos compreender os quipus de Vicuña enquanto obra de arte em íntima conexão com o fazer têxtil. Dentro de um contexto tátil e igualmente reflexivo, o trabalho da artista revela os sentidos e os saberes intrínsecos da lã. O *Quipu Menstrual* e o *Quipu Desaparecido* aproximam arte e vida ao se constituírem enquanto objeto de reflexão e meio de expressão que resgata memórias e enfrenta traumas deixados por um violento poder hegemônico. Tanto o passado de violência colonial quanto o passado recente do Chile, com o assassinato do presidente Allende e o golpe de Estado de 1973, são evocados como forma de enfrentamento e como convite ao sonho e também à ação.

Através dos quipus que resgatam memórias ao mesmo tempo que celebram a força feminina e a importância da preservação ambiental, Vicuña nos convida a sonhar com um futuro ainda não colonizado. As preocupações do presente e as ameaças de catástrofes parecem ganhar nova luz ao resgatar memórias e evocar epistemologias e saberes ancestrais. Se grande parte dos quipus foram queimados no período da colonização, como uma

forma de enfraquecimento da cultura ameríndia e de apagamento de sua memória, resiste ainda no subsolo uma espécie de resistência poética, uma visão de interconectividade que é resgatada pela obra da artista e trazida ao tempo presente: “ao escolher os quipus como materialidade determinante na produção de grande parte da sua obra, Vicuña dá poder de contemporaneidade a um instrumento de comunicação e de memória ancestral e torna-o um acontecimento do presente” (Cavalcanti; Amormino, 2024, p. 5). Trata-se, portanto, de um trabalho artístico que marcadamente ressoa com o clima anti-imperialista das décadas de 1960 e 1970, que reage a um contexto de violência e de guerra, configurando-se enquanto obra híbrida, diversa e fortemente combativa.

Trazendo em si elementos de transição entre a modernidade e a pós-modernidade, a obra de Vicuña reflete nossa contemporaneidade em crise e revela a necessidade de revermos a forma como lidamos com a nossa memória, com os outros seres humanos e com a natureza da qual fazemos parte. O *Quipu Menstrual* e o *Quipu Desaparecido* se configuram, portanto, enquanto acontecimentos para serem sentidos e para serem refletidos, “um tear vivo que tece o futuro na busca de mais sinergia com a natureza, privilegiando a reciprocidade entre os seres, a cosmovisão ameríndia e o Bem Viver” (Cavalcanti; Amormino, 2024, p. 19). “Bem Viver” entendido tal como nos apresenta o economista equatoriano Alberto Acosta, enquanto filosofia em construção, cujas reflexões se tecem na convivência harmônica do ser humano com a natureza, colocando-se como parte integrante dela e não como detentor de uma espécie de instrumento manipulável: “o Bem Viver é, essencialmente, um processo proveniente da matriz comunitária de povos que vivem em harmonia com a Natureza (Acosta, 2016, p. 24). É a partir dessa proposta de Acosta que o ativista indígena brasileiro Ailton Krenak pode construir também as suas reflexões, definindo a cultura do “Bem Viver” enquanto um equilíbrio “entre o que nós podemos obter da vida, da natureza, e o que nós podemos devolver” (Krenak, 2020, p. 7).

Pensar a reciprocidade entre seres humanos e natureza, através da proposta do “Bem Viver”, não significa, no entanto, propor uma espécie de relacionamento otimizado ou uma melhor distribuição de riquezas dentro da realidade econômica capitalista. Tampouco significa propor a instauração de um estado de bem-estar social, aos moldes do discurso político europeu. Na verdade, passa por uma proposta de mudanças radicais e profundas, através da construção de um discurso contra-hegemônico, que afirma o compromisso com a vida e propõe novas formas de organização social e política. Trata-se, no fim, de colocar

em questão a tão difundida ideia de desenvolvimento capitalista: “sua preocupação central, portanto, não é acumular para então viver melhor. Do que se trata é de viver bem aqui e agora, sem colocar em risco a vida das próximas gerações” (Acosta, 2016, p. 84). O tear vivo que se configura na obra artística de Vicuña, ao propor a reciprocidade entre os seres, o resgate da memória ameríndia e o respeito ao meio ambiente, ressoa com esta proposta de epistemologia contra-hegemônica, apresentando-se enquanto obra de arte capaz de levar à reflexão e à proposição de novos saberes, nos convidando à ação e ao sonho. Vicuña, através de seus quipus, sonha um futuro ainda não colonizado e evoca o diálogo entre corpo e cosmos, a justaposição e a relação recíproca entre sentir e saber.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Alberto. **O bem viver**: uma oportunidade de imaginar outros mundos. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

BACHRATY, Dagmar. Un acto de tejer y detejer la memoria: los quipus de Cecilia Vicuña y el arte actual. **Revista de historia, teoría y crítica de arte**, n. 5, p. 195-212, 2019.

BRYAN-WILSON, Julia. Cecilia Vicuña's concepts and quipus. In: BRYAN-WILSON, Julia. **Fray**: art and textile politics. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CAVALCANTI, Anna; AMORMINO, Luciana. Sonhar o passado para decolonizar o futuro: o quipu na arte de Cecilia Vicuña. **Intexto**, Porto Alegre, n. 56, e-137921, 2024.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: EDUSP, 2009.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde un presente en crisis. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DAMASCENO, Rodrigo. Adeus à palavra: Cecilia Vicuña vista nos Andes. **Revista Letras**, n. 107, p. 83-95, jan./jun. 2023.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do bem viver**. São Paulo: Cultura do Bem Viver, 2020.

OLIVEIRA, Márcia. Da palavra ao fio: as tessituras fluidas de Cecilia Vicuña. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n.1, e58982, 2020.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: histórias, tramas, tipos e usos. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

VICUÑA, Cecilia. A memória da água: uma conversa entre Cecilia Vicuña, Marisol de La Cadena e Camila Marambio. In: **Catálogo**: Cecilia Vicuña: Sonhar a água, uma retrospectiva do futuro (1964-...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024a.

VICUÑA, Cecilia. **A palavra e o fio**: poemas escolhidos. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2024b.

VICUÑA, Cecilia. Organizar o sonho. In: **Catálogo**: Cecilia Vicuña: Sonhar a água, uma retrospectiva do futuro (1964-...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024c.

VICUÑA, Cecilia. **Weaving with the thread of time**: in conversation with Cecilia Vicuña. Cecilia Vicuña in conversation with Jameson Johnson on the occasion of her exhibition, Disappeared Quipu at the Museum of Fine Arts, Boston. May 14, 2019. Disponível em: <https://www.bostonartreview.com/read/cecilia-vicuna-mfa-boston-quipu-interview>. Acesso em: 3 dez. 2024.

ZEGHER, Catherine de. La Vicuña o la loba: do piscar de cílios ao uivo pela terra. In: **Catálogo**: Cecilia Vicuña: Sonhar a água, uma retrospectiva do futuro (1964-...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.

MAPA

RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE O MAPEAMENTO DE MODA E ARTE EM POUSO ALEGRE, MINAS GERAIS

SABRINA MORAIS FERREIRA

Sob a orientação da **Prof.^a Dr.^a Aliana Barbosa Aires**,
Universidade Federal do Piauí. Professora convidada do curso de Especialização
em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Este trabalho trata de um percurso projetado e vivenciado a partir de um mapeamento de moda e arte realizado em Pouso Alegre¹, intitulado pela sigla Mapa². Enquanto projeto cultural, o Mapa foi criado para formatar uma produção audiovisual como websérie, de caráter documental e artístico-experimental, mapeando quem produz, consome e comunica moda e arte. O projeto se configura como uma iniciativa inédita no contexto pouso-alegrense, tendo por objetivo considerar a moda e a arte como ativos culturais, sociais e econômicos, que reúnem múltiplas linguagens como a arquitetura, as artes visuais, a dança, a literatura, a música, a performance e o teatro, funcionando como dispositivos de transformação das paisagens da cidade.

Partindo dessa apresentação do objeto de pesquisa, este estudo evidencia um relato de experiência. Seu principal objetivo é o de apreender as experiências individuais e coletivas a partir da realização do projeto delimitado especificamente na cidade de Pouso Alegre. Assim, se faz a pergunta-problema: quais as particularidades do diálogo entre moda e arte em uma cidade média no sul de Minas Gerais?

O método empírico da pesquisa se deu pela construção de espaços de experimentações individuais, coletivas e colaborativas, considerando que os instrumentos metodológicos que amparam a pesquisa combinam caminhadas pela cidade, uma inspiração Benjaminiana (2011) e etnográfica; com conversas presenciais e virtuais com sujeitos que de algum modo produzem moda e arte na cidade; visitas e entrevistas às pessoas e lugares envolvidos no Mapa; projeção de performances; registros fotográficos e, principalmente, audiovisuais.

O processo do campo à escrita se propõe multidisciplinar, costurando conhecimentos teórico-práticos formulados em um exercício cartográfico atrelado às experiências. Benjamin (2011) observava que no andar pelas ruas a busca é anunciada e o objeto de estudo se apresenta em detalhes ao longo do percurso:

¹ Pouso Alegre é uma cidade média, situada no Sul de Minas Gerais, entre os biomas Cerrado e Mata Atlântica, com relevância econômica na região, principalmente pela presença de indústrias, mas também por setores como o comércio e a agropecuária. No entanto, em termos de moda, arte e cultura, ainda há pouca visibilidade para as produções locais.

² Aproveitando a retomada de incentivos pautados em políticas culturais, o MAPA foi submetido e aprovado via Lei Paulo Gustavo, implementada no município: Edital de chamamento público Nº 02/2023 - Fomento à execução de ações culturais de audiovisual - Lei Paulo Gustavo 195/2022 - Audiovisual. A execução do projeto teve início em fevereiro de 2024, com gravações realizadas entre junho e outubro, lançada em março de 2025. A webserie está disponível pelo YouTube através do link: <https://www.youtube.com/@MAPA-ModaeArteemPousoAlegre>.

[...] Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, desenrola-se segundo as mesmas leis do terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo do seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas, assim como o chamado do comandante faz sair soldados da fila (Benjamin, 2011).

Nessa linha, Bondía (2002), localiza o sujeito da experiência:

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (Bondía, 2002, p. 24).

Com o projeto Mapa, a experiência é pautada em grande parte pela produção audiovisual, produção essa que exige uma série de atividades até que se concretize. Por hora, cabe ressaltar que as gravações foram dinamizadas entre entrevistas semiestruturadas e performances. As entrevistas semiestruturadas, segundo Manzini (2004), permitem organizar um roteiro com perguntas principais, sem deixar de dar abertura às falas, aos gestos e aos eventuais acontecimentos espontâneos, dando contorno a conversa ao mesmo tempo em que se reconhece a vivacidade dela, captura de imagens do ambiente, das coisas e das pessoas.

Já as performances, forjadas especificamente para os respectivos filmes, foram criadas a fim de sintetizar os elementos que ressoavam das entrevistas. Percebida como instrumento metodológico que permite experimentações e análises em arte e moda, a performance tem conceito próprio e independente de tais pretensões, como aponta Cohen (2002) em uma primeira definição.

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (Cohen, 2002, p. 28).

Nesse sentido, entrevistas e performances, fazem a vez de uma costura de união que se encaixa com certa facilidade, mas que antes

precisa ser embebida³, criando suaves ondulações distribuídas ao longo do percurso para evitar excessos-pregas. Assim, o côncavo e o convexo, o usual e o inusitado, vão desenhando o contorno do conteúdo com certa maleabilidade dando margem ao orgânico.

RELATO DAS EXPERIÊNCIAS COM O PROJETO MAPA

LENTE NAS PALAVRAS-CHAVE

O início do mapeamento se deu com conversas entre a equipe executora⁴. Em uma delas, levantamos nomes de sujeitos, lugares e iniciativas que, de alguma maneira, são referências na cultura local, atravessadas pela moda e pela arte. Logo no primeiro momento, surgiu a necessidade de desenho de uma rede de relações, acionando pontos de conexão entre as partes em um todo que fosse atuante e representativo no contexto dessa territorialidade. Das elaborações emergiram cinco palavras-chave: tradição, criação, produção, expressão e manifestação que, em suas amplitudes, devem sintetizar os cinco episódios da websérie, respectivamente. Em resumo, tiveram a estrutura narrativa conforme a imagem a seguir:

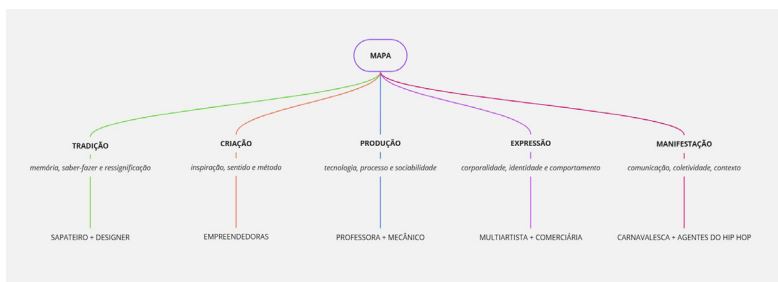


Figura 1 – Estrutura narrativa do Mapa

Essas mesmas palavras correspondentes aos episódios serviram de alinhavo, sem necessariamente atender a uma sequência linear, ao contrário, se revelaram como parte de uma espiral simbólica e material ao longo da vivência pelas relações que se entrelaçam no tempo e no espaço. Na tradição acontece a criação, a produção, a expressão e

³ Embeber é uma prática típica de costura na alfaiataria, é comumente aplicada na colocação da manga, no encontro entre a cabeça da manga e a cava.

⁴ A equipe Mapa é multidisciplinar, formada por mulheres formadas em diferentes áreas do conhecimento: Caroline do Couto Siqueira - bacharela em direito; Karina Lopes Fernandes - designer de interiores; Rafaela Vilela Domingues - engenheira civil; Sabrina Moraes Ferreira - designer de moda; Thabata Caroline Ferraz Alves - cientista social; Thais Siqueira - realizadora audiovisual e Valentina Vandeveld - produtora cultural.

até mesmo a manifestação e, se analisarmos cada uma dessas cinco palavras-chave, todas podem estar contidas uma na outra.

Nesse sentido, a noção de mapeamento experimentada subverte a ideia primeira, de demarcação georreferenciada e segmentada, se expandindo para uma cartografia em movimento com sobreposições de experiências, intencionalidades e afetividades percebidas como sendo comuns ao território. Oliveira (2016) argumenta sobre a cartografia afetiva como aquela que permite e requer experiências e vivências construídas aos poucos, colaborativamente, em relações que se dão ao longo dos mapeamentos (Oliveira, 2016, p. 51). Se trata de um movimento também descrito por Favret-Saada (2005):

[...] quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los (Favret-Saada, 2005, p. 159).

A respeito das tramas de cada episódio, podemos afirmar que, basicamente, são compostos por duas entrevistas e uma performance, também com duas personagens, sendo que uma delas, Rafaela, está atuante em todas, e que as locações são variadas e incluem espaços públicos relevantes para a cidade.

Tradição

Em tradição, costureiras, alfaiates e sapateiros que, em suas histórias, se dedicavam à produção sob medida, hoje, se dedicam quase exclusivamente aos consertos e ajustes, um encontro entre memória, saber-fazer e ressignificação.

No mapeamento, a primeira conversa registrada aconteceu comigo, Sabrina, como alguém que transita por entre técnicas tradicionais, interage com seus sujeitos, mas não necessariamente se limita a ela. Designer de moda de formação, me aproximo da técnica da modelagem plana e da moulage, da costura, da tecelagem, do bordado e da renda, das referências icônicas da moda, tanto quanto de mestras e mestres da cultura popular.

A segunda conversa foi com Romeu, um sapateiro que trabalha no bairro Santo Antônio há anos. Sua pequena oficina de consertos é repleta de sacolas com pares de sapatos, sandálias, tênis e todo tipo de calçados que, junto de ferramentas, máquinas, calendários e escudos de seu time, compõem histórias que vão sendo contadas enquanto manuseia e

renova a vida dos objetos que conserta. A tradição resiste no lugar, ainda que timidamente.

A performance aconteceu em frente a uma fachada antiga, de um marrom desbotado, janelas e porta de madeira, onde Rafaela⁵ e Cadu⁶ interagiam com objetos cênicos como cadeira, jornal, flores e cigarros. Além disso, trajavam roupas com elementos clássicos da alfaiataria, pelo caimento dos tecidos, golas e botões, sapatos pretos lustrosos, mas também, confundiam os gêneros das peças, assim havia o efeito balonê da saia, o colar choker, cinto e corrente, olhos e boca bem-marcados em preto. O contemporâneo flertando com o passado, como pode ser visto na imagem abaixo:



Figura 2 – Performance Tradição: Rafaela e Cadu

Criação

Na criação são propostas peças casuais voltadas para o público feminino e infantil, demonstrando particularidades nos processos traduzidos em roupas. Se combina inspiração, sentido e método, partindo de matérias-primas, de técnicas, de visualidades e de repertórios próprios até que se chegue aos resultados.

Thabata reconhece na natureza, especialmente correspondente à Mantiqueira, elementos que direcionam seu traço no croqui, que conduzem para um banco de imagens que possam comunicar seus anseios e, assim, realiza a direção criativa da Malm⁷, marca de moda feminina pautada no tricô.

⁵ Perfil no Instagram: https://www.instagram.com/r.a.f.a_ela/.

⁶ Perfil no Instagram: <https://www.instagram.com/cadunro/>.

⁷ Site da marca: <https://malmoficial.com.br/>.

Mariana, criadora das marcas Brincando de Pano para roupas infantis e da Diversa para moda feminina⁸, está direcionando seu processo criativo para a ressignificação dos materiais, especialmente os resíduos têxteis que, retrabalhados com emendas, conferem maior valor às peças.

Na antiga estação de trem, hoje Casa do Artesanato⁹, pinturas em telas feitas por Fatima Dutra e Ferrão – artistas visuais reconhecidos na cidade, estavam expostas como parte do cenário preparado para performance. Rafaela e Aline¹⁰ desfilavam pelo espaço, admiravam as obras vestidas em roupas que pontuavam cores primárias, Rafaela simulou um processo de criação em meio a recortes de revistas e pincéis. De algum modo, juntas disseram sobre convenções, rebeldia, sensualidade e mistério.

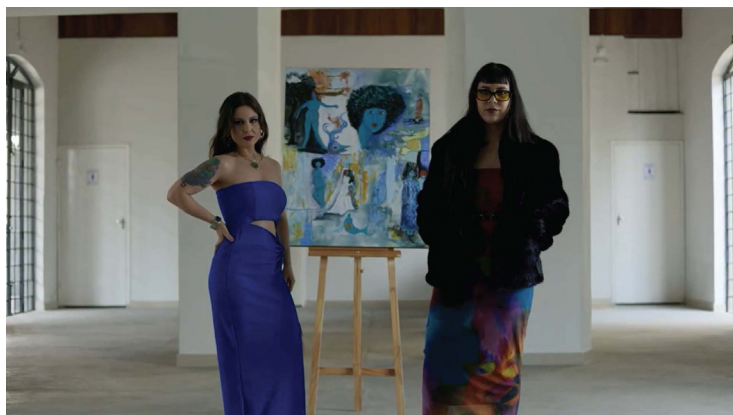


Figura 3 – Performance: Rafaela e Aline

Produção

Com a produção, o aspecto da infraestrutura de maquinários e de técnicas foi levado em consideração com a escolha de uma escola profissionalizante em costura e uma assistência técnica de máquinas, ou seja, uma professora e um mecânico como profissionais que contribuem para dinamizar o setor. De suas rotinas se destacam a tecnologia, o processo e a sociabilidade.

⁸ Perfis das marcas no Instagram: <https://www.instagram.com/brincandodepanos/> e <https://www.instagram.com/somosdiversa/>.

⁹ Esse patrimônio público está nomeado em sua fachada e é conhecido como “Casa da Cultura Menotti Del Picchia”.

¹⁰ Perfil no Instagram: https://www.instagram.com/aline.costa_05/.

Nicy, conforme apresenta o funcionamento do Ateliê de Costura da Escola Profissional Delfim Moreira¹¹, demonstra a busca por reproduzir o processo produtivo conforme ocorre nas confecções de vestuário ao mesmo tempo em que acolhe pessoas que, para além de uma capacitação em costura, buscam um espaço de convívio e acolhida. O ensino inclui adaptações em modelagem plana (sob medida), corte e costura de peças de vestuário variadas que foram definidas a partir de uma coleção já desenvolvida.

Guilherme, terceira geração dedicada a manutenção de máquinas de costura em sua família, conta como a loja Luflagi¹² se consolidou ao atender desde pessoas que querem resgatar memórias consertando máquinas de costura antigas, como quem faz da costura um ofício e precisa manter seu maquinário em constante funcionamento.

A performance ocupou o galpão que abriga máquinas em conserto ou a espera dele e grande parte do acervo da Luflagi. Rafaela e Guilherme¹³ simulam processos incluindo drama, cor, força e ousadia. Ele chegou a vestir a delicadeza de peças brancas bordadas das quais costurou um conjunto. Ela usou um vestido preto com saia de babados e mangas presunto, que depois de um tempo na máquina de costura, poderia estar acompanhado de uma faixa de cetim vermelha na altura do busto, além do sapato oxford em preto e branco. O manuseio das máquinas e ferramentas completou a performance.



Figura 4 – Performance Produção: Rafaela e Guilherme

¹¹ A Escola é referência no ensino gratuito na cidade, além do ateliê de costura, há um salão de beleza, uma cozinha para panificação e laboratório de informática, em um prédio antigo, historicamente conduzido por pavonianos, congregação religiosa católica. Site: <https://www.pavonianos.org.br/unidade/escola-profissional-delfim-moreira>.

¹² Site da loja (assistência técnica): <https://luflagi2022.wixsite.com/luflagi>.

¹³ Perfil no Instagram: https://www.instagram.com/guilherme_viaroleme/.

Expressão

Em expressão, o olhar para individualidades, com significâncias que partem do íntimo e se expandem para fora, em que uma multiartista e uma comerciária convocam palavras como corporalidade, identidade e comportamento.

Laura percorre diferentes modos de expressão artística, dando importância a palavras e gestos, colocando o corpo negro em evidência, mencionando o uso das roupas e traçando paralelos entre histórias de vida.

Mara, trabalhando diretamente com o público em seu pub chamado "Madame X"¹⁴, aciona a estética e os valores dos movimentos socioculturais atrelados a valores como contestação e liberdade, mencionando o feminismo e o punk e reforçando seu apreço pela arte, design e moda enquanto se comunica através de sua imagem.

Na performance, Rafaela e Laura¹⁵ adentram o Parque Natural Municipal, com a fluidez dos tecidos e dos corpos em roupas coladas com cores contrastantes, fazendo dança e desfile ao ar livre.



Figura 5 – Performance Expressão: Rafaela e Laura

Manifestação

Por fim, há o episódio da manifestação com uma carnavalesca e agentes que impulsionam o movimento hip hop localmente, práticas que ocupam as ruas da cidade que, em muito, propõem comunicação, coletividade e ocorrem de maneira contextualizada.

¹⁴ Perfil do bar no Instagram: <https://www.instagram.com/madamexpub/>.

¹⁵ Perfil no Instagram: <https://www.instagram.com/alauraconti/>.

Dona Dirce, como é conhecida popularmente, esteve à frente por anos da produção dos blocos Skindô e Skindozinho, inclusive atuando na confecção de figurinos e adereços, com acabamentos e bordados feitos ao longo de meses, até que o bloco tomasse as ruas centrais da cidade. Suas memórias remontam à brincadeira de Carnaval como jeito de reunir pessoas em torno da causa do festejo, pois essas precisam estar juntas para fazer do bloco uma realidade.

Iara e Leandro são agentes do movimento hip hop em Pouso Alegre, enquanto comerciantes de uma loja de roupas e acessórios multimarcas, incluindo a própria EDR - Estilo de Rua¹⁶ que há vinte anos fomenta a cena na cidade e região, por meio de eventos, premiações e pela oferta de uma moda conectada com os elementos do hip hop.

No ateliê, em meio a uma série de obras feitas, tintas e pinceis, Rafaela e Kdeira¹⁷ posam com roupas repletas de apliques e remendos visíveis, desenhos e dizeres, intervenções feitas a mão pelo próprio artista, que expande a prática em diversas superfícies, sempre com palavras de (des)ordem, cantadas, costuradas e bordadas, desenhadas e pintadas como manifesto.



Figura 6 – Performance Manifestação: Rafaela e Kdeira

PERCURSOS FORA DAS LENTES

Breves interações

Algumas incursões foram necessárias, buscas a partir de lembranças, vínculos e indicações, mas também, devires cidade a fora,

¹⁶ Site da loja: <https://lojaedr.com.br>.

¹⁷ Perfil no Instagram: <https://www.instagram.com/akakdeira/>.

em um percurso cartográfico que pouco a pouco foi dando contornos a camadas sobrepostas, ainda que desses encontros não efetivamente fossem realizadas as gravações. Dentre os registros, os relatos das primeiras visitas realizadas em pontos comerciais com atendimento ao público em geral, sem qualquer contato anterior que mencionasse o mapeamento, logo apresentaram elementos cotidianos que indicam os fluxos percorridos com o Mapa. No recorte narrado a seguir, a conexão foi feita entre uma sapataria e uma alfaiataria, ambas tradicionais na cidade.

Nosso ponto de encontro foi a Sapataria Zaz Traz, que fica na Rua Comendador José Garcia, nº 169, chegamos às 15h e logo adentramos o estabelecimento, que possui um balcão e prateleiras com sapatos e outros acessórios em couro expostos, provavelmente remanescentes da clientela que leva para conserto, mas não volta para buscar. O ambiente da loja/oficina tem aspecto de permanência no tempo-espaço, com máquina robusta próxima a entrada e elementos pontuais que nos situam no presente.

Falamos com Fernando, um dos sapateiros, que estava recepcionando clientes que, a todo o instante, entravam e saíam do estabelecimento. Com o fluxo, a conversa foi rápida: nos apresentamos, introduzimos a proposta do Mapa e pedimos um momento de entrevista com ele, para que pudesse nos contar mais sobre aquele ofício. Fernando foi quem nos deu atenção, mas afirmou não poder nos corresponder de imediato, nos passou seu contato particular para que pudéssemos combinar um segundo momento por mensagem de Whatsapp. A ideia é que a entrevista pudesse acontecer em um final de expediente. Para isso, seguimos no aguardo de seu retorno (via Whatsapp complementamos a conversa com o envio de um ofício-convite).

Depois da Zaz Traz, fomos em direção à Rua Marechal Deodoro, 94, onde está a alfaiataria nomeada de Confecções Max e, por sorte, o também Fernando estava em intervalo de trabalho, na porta do ateliê. Do mesmo modo, nos apresentamos e comentamos sobre a intenção do projeto. Ele, que por sua fala deve ser, no mínimo, a segunda geração de alfaiates de sua família, trabalha com seu tio, Max, que durante essa conversa se manteve costurando.

Fernando nos contou que trabalha há mais de 30 anos na alfaiataria. Inicialmente havia demanda de peças feitas sob medida, mas com a difusão das roupas prontas ofertando ternos bem mais baratos e a dificuldade de acesso a insumos de qualidade, hoje, o serviço está voltado para consertos e ajustes. Ainda sobre isso o alfaiate afirmou: “Hoje é tudo da China, antes eram produtos nacionais”, complementando com a informação de que

ainda acontece de clientes mais antigos, normalmente, com corpos fora do padrão, encomendarem uma ou outra peça sob medida.

O ateliê preserva um ambiente simples e tradicional, com uma máquina de costura e ferros antigos enquanto relíquias à mostra. Há também um balcão onde podem atender clientes. Enquanto conversávamos com Fernando, uma senhora foi buscar a peça que estava para ajuste. Nos despedimos com a possibilidade de agendamento posterior da entrevista e com a indicação de outra sapataria.

As visitas à sapataria e à alfaiataria foram realizadas por duas integrantes da equipe Mapa, eu e Rafaela, duraram cerca de dez minutos cada uma, levando cinco minutos de caminhada de uma para a outra, pois os espaços se localizam na região central, a poucos metros da Praça Senador José Bento, onde fica a igreja matriz de Pouso Alegre.

A princípio, os dois entrevistados seriam incluídos no episódio da Tradição pelo caráter dos serviços prestados, estabelecidos a partir de ofícios que sempre estiveram presentes na vida social das cidades. Entretanto, no decorrer das conversas via Whatsapp, eles demonstravam receio de que, com a possibilidade de repercussão do vídeo, houvesse uma sobrecarga de demandas que os empreendimentos não pudessem suprir e declinar do convite.

A respeito dessas breves interações, frustradas em termos das gravações que não ocorreram em si, mas valiosas pela possibilidade de observação dos sujeitos inseridos em seus espaços de trabalho, elas nos apontam pistas sobre o tipo de relação que esses pequenos negócios estabelecem com os clientes atendidos um a um, não necessariamente de modo personalizado, mas certamente mais próximos que os formatos atuais. Esse fato tende a justificar a permanência na ambientação das lojas, que mantêm a disposição do mobiliário, máquinas e objetos, em geral divididos em dois setores principais, sendo o balcão de entrada e, ao fundo, o espaço das máquinas e bancadas de trabalho dos alfaiates e sapateiros que, frequentemente, se dividem nas funções de atendentes e executores dos serviços.

Historicamente, voltados para público masculino, a alfaiataria tradicional assim como a sapataria, possuíam parâmetros construtivos que atendiam especialmente os “senhores distintos”. No entanto, com as mudanças de valores, comportamento e consumo, precisaram se reposicionar no mercado e, atualmente, atendem a um público mais amplo que, na grande maioria, se restringe aos consertos e ajustes.

Fios da memória

Adentrando o ofício de alfaiate e somando ao da costureira, pelo apreço aos saberes, enquanto neta de cada um deles e designer-modelista, mas sobretudo, pelo modo como esses sujeitos se apresentaram ou foram apresentados com o mapeamento. Como foi dito, fomos especulando onde estavam os profissionais ligados à moda em Pouso Alegre. Durante essas buscas, as práticas tradicionais foram as mais desafiadoras, visto que não havia tantas pessoas ativas e menos ainda abertas a participar das gravações.

Além do mais, há uma pertinência histórica para a cidade, que conforme avança em seus processos de urbanização, acaba deixando se perder em suas memórias, especialmente quando se trata de trabalhadores e trabalhadoras autônomas, que inseridos em atividades consideradas ordinárias raramente são lembrados pelas instâncias oficiais.

Dentre as investidas, uma postagem feita em vinte e três de julho de 2024 no grupo do Facebook “Memórias de Pouso Alegre na visão de um grupo de jovens”, tinha dentre o enunciado a seguinte frase principal: “Alguém sabe dizer nomes, têm registros (fotos, roupas, objetos, etc.) ou qualquer lembrança que remetesse a esse desenvolvimento de roupas sob medida na cidade?” E, para nossa surpresa, houve 132 comentários, contendo nomes de costureiras e alfaiates que desempenharam seus ofícios localmente.

A partir das respostas obtidas com essa enquête, resolvemos criar uma tabela para registro de dados contendo o nome, status (ativo, desconhecido ou falecido), contato/endereço e o nome/contato de quem fez a menção. Foi possível a visualização da soma de 49 nomes diferentes, atuantes em momentos históricos distintos da cidade que, no ano de 2024, completou 176 anos, aparentemente concentrados na segunda metade do século XX. Desses, nenhuma costureira e apenas 5 alfaiates estão em atividade, sendo que os alfaiates não necessariamente continuam atendendo a clientes; 1 costureira e 4 alfaiates foram mencionados, mas não ficaram explícitas suas condições; os outros 39 nomes, de 10 costureiras e 29 alfaiates, são de falecidos. Entretanto, têm suas histórias de vida preservadas por pessoas com algum grau de parentesco, amigas, vizinhas e, até mesmo, pessoas que foram clientes.

As palavras de Stallybrass (2008) ganham sentido aqui, quando o autor diz: “Uma rede de roupas pode efetuar as conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal” (Stallybrass, 2008, p. 26). Esse aspecto sensível e convidativo quando refletimos sobre as minúcias das roupas, ou melhor,

do que elas representam socialmente, traz marcadores importantes para o Mapa, como afirma Ostrower (1990, p. 262): “Para os processos criativos, é indispensável que as experiências tenham sido abstraídas em puros significados”.

Dentre os comentários na enquete, havia relatos visivelmente afetuosos, contendo curiosidades e preciosidades bem características de uma realidade interiorana em Minas Gerais. Destaco dois deles referentes ao Sr. Juca, alfaiate:

- “O Sr. Juca, alfaiate, promovia o clube dos ternos. Era grupo de 25, que concorria em todas as últimas loterias do mês. Aquele que fosse premiado ganhava o terno de tropical inglês, que, na época era o preferido. Eu mesmo comprava dois cartões.” Laert Spagno Garcia.
- “Laert Spagno Garcia Sou neta do Sr. Juca Honório dos Santos e te agradeço por esta homenagem. (...) Sou neta do Sr Juca Honório dos Santos, gostava muito de ver meu avô costurar. O último terno que ele fez foi para a formatura do meu irmão, mas não tenho foto. Obrigada por tão linda lembrança!” Angélica Santana.

Vasconcellos (2015) discorre sobre a presença do alfaiate:

Nesse contexto, o ofício do alfaiate, apesar de auferir algum prestígio social aos alfaiates mais reconhecidos por suas habilidades, permanece atrelado à concepção de “atividade manual” e o alfaiate encontrava-se mais próximo das coerções do artesão do que da autonomia criativa dos artistas e profissionais liberais. Assim, pode-se inferir que o status prestigioso da alfaiataria acha-se relacionado ao reconhecimento social da posse do saber-fazer enquanto capital simbólico na confecção artesanal das roupas, além do reconhecimento do artifice enquanto sujeito inserido na sociedade, dotado de subjetividade e passível de direitos (Vasconcellos, 2015, p. 80).

Ainda em diálogo com Stallybrass (2008):

O poder particular da roupa (...) está estreitamente associado a dois aspetos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste; e sua capacidade para durar no tempo. A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente (Stallybrass, 2008, p. 13-14).

Com a colocação do autor, ousar dizer que, nesse caso de nomes citados pela comunidade interessada em resgatar e valorizar memórias, lembrar das pessoas que fazem e fizeram roupas sob medida, é lembrar

também dos jeitos de ser, dos locais de trabalho, das tiragens de medida, do gesto de se vestir com as roupas feitas. Como afirma Ostrower (1990): “Assim, aos serem apreendidos, os acasos reformulam a continuidade da memória, passando da apreensão sensorial à imediata interiorização das experiências vividas” (Ostrower, 1990, p. 262). Há uma dimensão humana explicitada por essa partilha, como afirma Montenegro (2010) a memória é atividade, fruto de um trabalho ininterrupto de redefinição, que se faz transformando o presente, em que se imbricam passado, presente e futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando os episódios gravados e, para além das descrições, propondo articular discussões ainda dispersas, os parágrafos que seguem devem unir retalhos, compondo uma colcha que, inevitavelmente, ainda aguardará seus acabamentos, pela complexidade dos assuntos levantados, pelos limites de quem escreve e do próprio formato textual. Das reflexões possíveis, a que não pode deixar de ser feita a respeito do Mapa vai de encontro com Moraes (2011, p. 101-102), quando afirma que as relações entre moda e as produções e práticas artísticas podem ser compreendidas a partir das expansões e contaminações que ambas estabelecem com diferentes campos do saber, gerando aproximações e conexões que possibilitam reconfigurações, construções e novos ambientes de ação.

Assim, a proposta de mapear essas linguagens e suas reverberações de modo a percebê-las potentes no encontro é fundamental ao projeto. Não sem embates, já que a proposta do Mapa tem seu território definido, considera o entremeio rural e urbano onde acontece, muito distante das capitais globais da moda¹⁸ e, até mesmo, com pouco acesso ao que, por exemplo, São Paulo oferece¹⁹, ainda assim, na sua condição de cidade, a moda e a arte também acontecem. É na ausência da institucionalização de espaços propícios à produção e apreciação das artes, menos ainda da moda, que foram identificados sujeitos e práticas que se apropriam desses dispositivos, se mostrando como um ato de resistência.

A cidade é o lugar diretamente ligado à sociabilidade e aos encontros entre moda e arte, com seus estímulos sinestésicos e acelerados, tanto possibilitando quanto necessitando do surgimento de novos espaços e linguagens (Moraes, 2011, p. 94). A exemplo disso, a

¹⁸ Por convenção tanto quanto por características concretas, aponta-se Londres, Milão, Nova York e Paris como referências nesse sentido.

¹⁹ Em quilometragem, Pouso Alegre está mais próxima da cidade de São Paulo do que da capital de seu estado, Belo Horizonte.

adequação no posicionamento de mercado feita por alfaiates, costureiras e sapateiros que, para se manterem atuantes diante dos padrões de produção e consumo que hoje imperam, ofertam o serviço de consertos e ajustes, atendendo a demandas de adequação dos produtos e para o prolongamento de seu uso, como forma de preservação das técnicas que exigem determinadas habilidades manuais (Scheer, 2015, p. 97 apud Sennett, 2009, p. 223).

Se o Mapa demonstra essa procura por consertos e ajustes ao abordá-la no episódio “Tradição”, também revela a interseção entre a roupa e a atitude, quando passam a existir singularidades na mistura de peças de roupas, sapatos, maquiagem, cabelo, comportamento e subjetividades, provocando interlocuções entre o indivíduo e o contexto em que está inserido (Mesquita, 2004). Se torna perceptível a resistência da moda e da arte nos interiores, independente dos circuitos, fora do projeto Mapa. Tal fato poderia ser observado a partir dos perfis dos sujeitos mapeados, assim como nas imagens produzidas através das performances.

A respeito das últimas, ilustradas aqui por imagens congeladas dos respectivos vídeos, ainda sem tratamento de luz e sombra, coloração ou efeitos, mesmo crus, indicam pontos em comum: intervêm em paisagens pouso-alegrenses, têm rostos mirando na neutralidade, nem blasé, nem afetados demais; cores primárias como preto e branco; algum tipo de gesto poético, no sentido de espontaneidade, de criatividade, de interação com o próprio corpo, com o corpo do outro e/ou com os objetos; na qualidade artística e intimamente ligada de roupa e a moda dos sujeitos envolvidos, sem que esses tenham pisado nas salas de qualquer semana de moda e, nesse aspeto, Rafaela, projetando sua estética um tanto quanto indie sleaze²⁰, em uma mistura meio rocker, meio emo, radicalmente underground para as ruas de Pouso Alegre, “com makes coloridas contrastadas por roupas vintage customizadas que evocam o estilo punk e bebem muito da fonte dos 80’s, em um exagero performático com doses de sex appeal” (Weber, 2022).

Contudo, não se pode perder de vista o caráter experimental do Mapa, seu compromisso é maior com o lugar, seus sujeitos, saberes e fazeres e o que tem a dizer em roupas, palavras e movimento do que em hierarquizar conceitos, sejam eles moda, arte ou até mesmo o audiovisual, que ainda não coube aqui.

²⁰ O artigo sobre tendências “O que é a estética indie sleaze que resgata o punk, o grunge e a ironia?”, escrito por Beta Weber e publicado pela *Steal the look* em 06/01/2022, parece ter caído como uma luva na tentativa de definição do estilo de Rafaela. Disponível em: <https://stealthelook.com.br/o-que-e-a-estetica-indie-sleaze-que-resgata-o-punk-o-grunge-e-a-ironia/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Gráfico elaborado pela autora, 2024.

Figura 2: Captura de tela do registro audiovisual da performance *Tradição*, 2024. Direitos autorais cedidos pela produtora Thabata Caroline Ferraz Alves.

Figura 3: Captura de tela do registro audiovisual da performance *Criação*, 2024. Direitos autorais cedidos pela produtora Thabata Caroline Ferraz Alves.

Figura 4: Captura de tela do registro audiovisual da performance *Produção*, 2024. Direitos autorais cedidos pela produtora Thabata Caroline Ferraz Alves.

Figura 5: Captura de tela do registro audiovisual da performance *Expressão*, 2024. Direitos autorais cedidos pela produtora Thabata Caroline Ferraz Alves.

Figura 6: Captura de tela do registro audiovisual da performance *Manifestação*, 2024. Direitos autorais cedidos pela produtora Thabata Caroline Ferraz Alves.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas - Volume II. 6. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, Jan/Fev/Mar/Abr 2002, nº 19.

COHEN, Renato. Introdução. In: COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaco de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 23-34.

FAVRET-SAADA, Jeanne. "Ser afetado". – "Être Affecté". In: **Gradhiva**: Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie, 1990. 8. p. 3-9. Tradução: Paula Siqueira; Revisão: Tânia Stolze Lima. Cadernos de campo nº 13: 2005. p. 155-161.

MANZINI, E. J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS

QUALITATIVOS, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. Anais... Bauru: USC, 2004. CD-ROOM. ISBN: 85-98623-01-6. 10p.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea**: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010.

MORAES, Marcos. Caminhos, cruzamentos, passagens, pontes e encruzilhadas: possibilidades na relação arte e moda. In: MESQUITA, Cristiane; PRECIOSA, Rosane (org). **Moda em ziguezague**: interações e expansões. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 93-102.

OLIVEIRA, Wolney Fernandes de. **Saberes-fazer cartografados a partir das memórias do meu avô** [manuscrito]. 2016. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

SCHEER, Micaele Irene. Sapateiro pelotenses: reflexões a partir das memórias de mestres sapateiros. In: GILL, Lorena Almeida; SCHEER, Micaele Irene. (Org.) **À beira da extinção**: memórias de trabalhadores cujos ofícios estão em vias de desaparecer. Pelotas: UFPel, 2015. p. 87-99.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VASCONCELLOS, Mariele Agosta de. À moda dos alfaiates: nuances de um ofício artesanal na cidade de Pelotas. *In*: GILL, Lorena Almeida; SCHEER, Micaele Irene. **À beira da extinção**: memórias de trabalhadores cujos ofícios estão em vias de desaparecer. Pelotas: UFPel, 2015. p. 71-85.

WEBER, Roberta. **O que é a estética indie sleaze que resgata o punk, o grunge e a ironia?** - Steal the look, 2022. Disponível em: <https://stealthelook.com.br/o-que-e-a-estetica-indie-sleaze-que-resgata-o-punk-o-grunge-e-a-ironia/>. Acesso em: 13 dez. 2024.



PARTE 2

MODA, GÊNERO E COMPORTAMENTO

ABERTURA:

**TECER IDEIAS, ALINHAVAR CONCEITOS:
interseção entre moda, gênero e comportamento**

Patrícia Ferreira Moreno

Compreender as relações entre moda, gênero e o comportamento é um trabalho que pode ser comparado ao ato de observar cuidadosamente o entrelaçado de fios de um mesmo tecido. Por serem categorias interligadas, quando analisadas em conjunto, esses fios são capazes de demonstrar a variedade de formas e cores da tessitura social. Os códigos de comportamento, que se transformam continuamente pela História, são importantes manifestações das subjetividades da Moda e das expressões de gênero. Estes são os temas centrais das pesquisas reunidas nesta segunda parte do livro e têm o potencial de ampliar o olhar para as relações que essas categorias entrelaçadas estabelecem.

Nesse tecido social denso, permeado por diversos elementos, a Moda apresenta-se como os fios base, a malha que sustenta e fornece a textura dessa complexa tecelagem. A Arte, por sua vez, como poderemos verificar nos textos aqui reunidos, é uma importante trama, porque entrecruza a Moda em uma relação intrínseca. Aqui trataremos a moda como o elemento gerador da movimentação social em amplo sentido. Lars Svendsen, um dos poucos filósofos da contemporaneidade a se dedicar a uma reflexão sobre a moda e sociedade, demonstra em vários dos seus estudos, que a lógica da sociedade atual está alicerçada pela dinâmica transitória da moda. Em *Moda: uma filosofia*, sua obra mais conhecida no Brasil, afirma:

não há nenhuma linha divisória clara entre arte e moda – não estamos contemplando dois mundos diferentes. Isso não ocorre porque a moda ‘ganhou’ o nível de arte, mas porque praticamente tudo (inclusive a arte) está sujeito aos princípios da moda. (Svendsen, p. 123-124).

A Arte não só oferece repertório para a Moda, mas também se transforma a partir das demandas dela, inspirando-se, inclusive mercadologicamente, dentro da sua dinâmica de consumo e efemeridade. A partir dessa observação da relação entre Arte e Moda, sendo a Moda a matéria base, podemos pensar nos outros elementos presentes nas áreas que aqui a entrecruzam. O vestuário, as tatuagens,

bem como a inserção de objetos na pele são instrumentos de impressão e modificação do corpo, que é alterado e reinventado incessantemente e, na maioria das vezes, a partir da Moda como impulsionador contínuo de transformações.

Percebe-se, então, que compreendemos a Moda como fenômeno muito mais amplo que o universo das roupas e do vestir ao longo da História. Apesar de boa parte dos estudiosos situarem o surgimento da Moda atrelado ao incremento da indústria têxtil e de uma divisão social de classes mais complexa e demarcada, situada histórica e geograficamente ao final da idade média europeia, a entendemos como fenômeno sistêmico no âmbito sociocultural. Para além das explicações eurocentradas, que colocam o mercado europeu como local privilegiado de surgimento da moda, a compreendemos aqui como uma atividade humana exercida desde os primeiros tempos, quando já era manifestada nos adornos, nas pinturas corporais, na utilização de materiais orgânicos para feitura de roupas de cunho religioso ou cotidiano. Essa escolha conceitual está refletida nos trabalhos que compõem esta parte do livro e se orienta pela ideia de que Moda não é somente o processo de produção e consumo, mas, principalmente, uma atitude humana que tornou tudo aquilo que se agrega ao corpo uma manifestação, seja de gênero, de identidades, de grupos étnicos, de status, dentre muitas mais.

Assim, para melhor apresentar os trabalhos que seguem, é igualmente importante refletir sobre a ideia de Gênero como construção social que se materializa a partir dos corpos e seus comportamentos identitários, sempre em transformação. Dito isso, podemos então compreender que os textos a seguir tratam a ideia de gênero contextualizada historicamente e não como conceito único. A importância das pesquisas aqui reunidas está justamente nessa demonstração de que gênero é um processo social mutável, passo importante para compreensão do imenso leque de possibilidades que a categoria pode apresentar e, sobretudo, para a inserção de discussões mais inclusivas e com diálogo mais próximo da diversidade.

A pesquisa **A fragilidade do laço apertado: espartilho masculino no século XIX**, de Catharina Barbosa F. Pinheiro, nos oferece a percepção de como peças de vestuário não tem necessariamente um caráter exclusivista de gênero. O espartilho, peça considerada tradicionalmente identificada com o feminino, foi também usada no século XIX por homens, pelos mais variados motivos e maneiras. Para além desta particularidade, este trabalho contribui em muito para a desmistificação do uso do espartilho como peça de vestuário de submissão feminina,

carregada de interpretações que o colocam como sinônimo de desconforto e de serventia apenas estética, cujo objetivo era “enjaular” o corpo das mulheres para garantir a silhueta ideal. O uso do espartilho por homens ao longo do século XIX traz a discussão sobre como o vestir é uma atitude política e, por vezes, com potencial transgressor.

As representações de gênero também são o tema central do trabalho de Jéssica Mayara S. Sampaio. O texto **Pelas ruas da cidade: elegância e representações de gênero no *Jornal do Povo* na década de 1950 em São Luís, Maranhão**, demonstra, a partir das imagens do jornal, as particularidades de gênero enraizado na cultura maranhense. A pesquisa demonstra o quanto os modos de vestir trazem importantes dados sobre o comportamento, o posicionamento político e o status que se quer imprimir. No caso do comportamento feminino, destaca-se a importância de controle de hábitos e divisão social do trabalho. No Brasil de meados do século XX ainda era importante manter as mulheres da alta sociedade como símbolo de elegância e feminilidade. É preciso ressaltar a amplitude da pesquisa realizada pela autora no periódico e os surpreendentes dados levantados acerca do tema.

Ana Carolina Reis C. Pimentel, autora do texto *Mujeres en Mi* de Carolina Caycedo: roupa como memória, identidade e resistência também trata de uma questão subjacente ao Gênero. A autora trabalha a relação da Arte Contemporânea com a Moda, a partir da obra de Carolina Caycedo, artista que, na obra investigada, trabalha o material têxtil como suporte artístico. Cabe destacar a particularidade enfrentada pelas mulheres artistas no mercado e nas instituições de Arte. Como bem destacou Carolina Reis a disparidade entre o número de obras de mulheres e de artistas homens e brancos expostas em grandes museus e galerias de Arte é imensa e sinaliza para a necessidade de uma revisão profunda na historiografia, na expografia e nas instituições de Arte. Carolina Caycedo é uma das artistas que vem contribuindo com a inserção das mulheres nas exposições de arte contemporânea e, na obra investigada, utiliza os conceitos de memória, identidade e resistência através da roupa e do bordado.

Unindo teoria e prática de uma forma poética, Monica Lopes de Freitas, apresenta no texto **A roupa como objeto feminista de pesquisa na arte: uma extensão do corpo e superfície da alma** sua produção de vestíveis em paralelo com a de importantes artistas mulheres, cuja temática – uma arte vestível e feminista – é o ponto comum. Também discutindo o gênero feminino e do ponto de vista do feminismo, a autora em seu trabalho prático relacionou o uso das armaduras (traje usado

para proteção em lutas e originariamente masculino) como objeto a ser apropriado e subvertido como item de resistência pela luta das mulheres. Nas palavras dela: “Os fios com que teci as armaduras representam minha própria composição: os nós e os laços que me conectam às mulheres de minha família e à nossa ancestralidade.” Tal como Mônica, as artistas que ela referencia também utilizam objetos vestíveis como forma de resistência e proteção, trazendo uma discussão simbólica sobre a necessidade dos corpos femininos criarem suas armaduras.

Como mencionamos anteriormente o Corpo é o lugar de impressão das transformações alavancadas pela moda e é deste corpo que comunica que trata o texto **O corpo da moda: representações e simulacros na Era da Hiper-realidade**, de Samya Maia Lima. A autora analisa o corpo na moda contemporânea, a qual tem um tempo frenético que, com o avanço da Comunicação em termos de alcance e velocidade, fez proliferar imagens de moda que não correspondem ao real, mas, sim, a um universo carregado de signos e símbolos que são ofertados como vida real, mas, na verdade, constroem uma realidade apenas “virtual”, um simulacro que distorce o real. Estes artifícios afetam as relações humanas na percepção, compreensão e aceitação de seus corpos reais, criando padrões de beleza que a sociedade associa como sinônimo de competência e sucesso. Esta Hiper-realidade investigada pela autora é peça chave para a compreensão da relação corpo e moda na sociedade contemporânea.

Esperamos que a leitura dos textos reunidos nesta segunda parte do livro sejam estímulos para se pensar a moda como tecido social e fonte permanente de pesquisas e produção criativa.

REFERÊNCIAS

HESSEL, Katy. **A história da arte sem os homens**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

SHILLING, Chris. **O corpo**: uma introdução histórica, social e cultural. Petrópolis: Vozes, 2023.

SORCINELLI, Paolo (Org.). **Estudar a moda**: Corpos, vestuário, estratégias. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. São Paulo: Zaar, 2009.

A FRAGILIDADE DO LAÇO APERTADO

ESPARTILHO MASCULINO NO SÉCULO XIX

CATHARINA BARBOSA FIGUEIREDO PINHEIRO

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

Das vestimentas ocidentais, é difícil pensar em uma tão controversa quanto o espartilho. O *corset*, ou espartilho em português, é uma peça que objetiva sustentar o tronco e pressionar a cintura por meio de amarrações e, frequentemente, utiliza barbatanas para conferir rigidez, modelando o corpo de acordo com a silhueta da moda da época e do objetivo desejado. Sua história é repleta de mitos, polêmicas e críticas, constituindo um elemento essencial na moda e na construção do ideal feminino entre o século XVI e início do século XX.

No entanto, há um aspecto frequentemente negligenciado até mesmo entre os estudiosos do espartilho, que é o seu uso por homens no século XIX, momento em que a peça teve maior destaque e número de usuários. Amplamente associado à feminilidade no imaginário popular, o *corset* provoca estranhamento quando usado por corpos masculinos, cujo vestuário padrão no século XIX deveria ser austero e racional. Diante desse cenário, o objetivo deste trabalho é analisar os usos dos espartilhos pelos homens nos oitocentos na Europa – principalmente na Inglaterra e França, que se mostraram protagonistas nas dinâmicas da moda do período, explorando as relações históricas e culturais, além de suas aplicações e contradições. Para isso, foi utilizada uma bibliografia especializada em espartilhos, moda e gênero, além de periódicos, ilustrações e peças de museu da época, fazendo um balanço bibliográfico de um debate até então reservado, principalmente, às pesquisas publicadas em inglês. A análise se estrutura desenvolvendo três grupos principais: o uso do espartilho pelos dândis; *tight-lacers* fetichistas, e em contextos utilitários, cotidianos, médicos e militares, buscando exemplificar a relação desses grupos com a sociedade e as questões de gênero.

A produção bibliográfica que embasa este trabalho inclui os livros *The Corset: a cultural story* (2001) e *Fetichismo: moda, sexo e poder* (1997) de Valerie Steele, que fornecem uma visão abrangente sobre a história do espartilho, além de conter relatos de revistas, caricaturas e exemplificações dos usos da peça. Também foram fundamentais os trabalhos de David Kunzle em *Fashion & Fetishism* (2004), Shaun Colen em *The Story of Men's Underwear* (2010) e Marília Hernandez Jardim com sua tese *O Corset na Moda Ocidental* (2014), que abordam os diferentes usos do espartilho e suas implicações culturais. No campo da história da moda, a tese *Dandismo: o gesto ressurgente* (2021) de Maria Augusta Mitre e o livro *Enfeitada de Sonhos* (1985) de Elizabeth Wilson foram utilizados para aprofundar a relação entre os períodos históricos, sociais e a moda, fornecendo uma análise contextual. Além disso, o trabalho de Anne

Hollander, *O Sexo e as Roupas* (1996), foi essencial para compreender as contradições de gênero e vestuário, especialmente no contexto da moda masculina. As fontes primárias consultadas incluem sites de museus, como *The Metropolitan Museum of Art*, *British Museum* e LACMA, além do uso de catálogos e periódicos como o *Catálogo de Corsets* de Rainal Frères¹ e do *Workwoman's Guide* de 1840, que apresentam modelos de espartilhos do século XIX com detalhes, fundamentais para ilustrar as diferentes formas de utilização do *corset* ao longo da história.

A proposta deste trabalho é, portanto, trazer à tona o debate sobre o uso do espartilho masculino no século XIX, destacando as diferentes manifestações de sua utilização e contribuindo para uma discussão mais ampla sobre as relações de gênero, moda e cultura. Afinal, o que o estudo do *corset* masculino nos revela além de seu uso como forma de “opressão feminina”

ESPARTILHOS MASCULINOS: ENTRE A FUNCIONALIDADE E O ESTIGMA

Não por acaso, muito do que se propaga acerca dos espartilhos é falso ou exagerado, já que o discurso sobre moda quase sempre tende a enfatizar suas conotações negativas. Particularmente, as mulheres foram colocadas como vítimas e tolas frente ao sistema da moda – especialmente no século XIX – que é percebido como um instrumento do patriarcado e do capitalismo, enquanto ficou destinado aos homens a suposta racionalidade do vestuário. O fato de que homens usaram espartilhos é pouco conhecido até mesmo entre estudiosos de moda e, apesar de nunca ter sido uma peça hegemônica no guarda-roupa masculino, como foi no feminino, a peça foi utilizada por diferentes grupos com objetivos distintos. Em suma, alguns deles adotaram o espartilho por razões que variavam da moda à utilidade prática, como suporte para atividades físicas ou para esconder a barriga.

O adorno e a automodelagem precedem a ascensão do capitalismo e sempre se aplicaram para ambos os gêneros, porém, o espartilho é um item profundamente ligado ao ideal feminino, e a tese de que homens “efeminados” (*sic*) colocavam em risco a força nacional e poderio militar foi um tema popular desde meados do século XVIII na Inglaterra. Por isso, homens de espartilhos tinham a capacidade de enojar muita gente (Steele, 2001). Nesse sentido, a associação negativa da peça

¹ O *Catalogue de corsets* de Rainal Frères foi publicado em 1907, porém não encontrei informações adicionais sobre quem esteve por trás da publicação. Em 90 páginas, ele detalha tipos de *corsets* do final do século XIX e início do XX, suas especificações e preços, além de separar os modelos em resoluções de problemas médicos como escoliose e dor na lombar.

ligada à irracionalidade feminina foi motivo de muito escárnio, sátiras e caricaturas, refletindo uma tensão social entre a estética e a moralidade. Mesmo sendo uma prática documentada em diferentes classes sociais – como sugere Kunzle (2004), que detalha um movimento de apropriação e adaptação do espartilho nas classes mais baixas – o estigma frequentemente superava suas possíveis vantagens de uso, como suporte da coluna e adequação à silhueta desejada. Assim, a resistência cultural ao uso de espartilhos por homens era significativa, pois era uma violação da própria masculinidade – a fragilidade masculina frente aos laços apertados do espartilho. Portanto, é importante destacar os diferentes contextos em que o *corset* foi utilizado por homens, dividindo-os em três grupos principais: os dândis, os *tight-lacers* fetichistas e os usos cotidianos, médicos e militares.

A FRÁGIL CONSTRUÇÃO DO DÂNDI: DA ELEGÂNCIA ÀS CARICATURAS

Uma das figuras que bem representa o uso do espartilho masculino nas elites do século XIX é o dândi, que será explorado nesse subcapítulo junto com as mudanças na moda masculina ao longo desse período, destacando seu aspecto moderno na aparência e no discurso. O dândi será analisado em seu papel na construção de novos códigos estéticos masculinos, sua relação e contradições com o uso do espartilho e as implicações sociais desse fenômeno na Europa.

Nesse contexto, a consolidação da Revolução Industrial com os ideais políticos revolucionários trazidos pela Revolução Francesa, deram forma a um fenômeno conhecido como a Grande Renúncia Masculina – termo cunhado pelo psicólogo John Flügel (1884-1955) em seu livro *Psicologia das Roupas*, lançado em 1930 –, que é pano de fundo dessa mudança estética. Desde então, se criou a ideia de que os homens deixaram de lado os adornos e as “loucuras” da moda, reservando essas frivolidades e irracionalidades para as mulheres, ao adotarem um visual mais prático, sóbrio e funcional. Porém, a realidade é mais complexa do que esse reducionismo, uma vez que apesar de existir uma moda hegemônica, havia também quem destoasse dela, tal como os dândis ingleses no início do século XIX, que têm George Brummell, seu maior ícone².

No período da Regência (1811-1820), no qual a estética neoclássica passa a dar o tempo da moda, foram os homens que de forma empreendedora deram um impulso radical e moderno à moda, ou

² Nos referimos aqui a **George Bryan “Beau” Brummell** (Londres, 7 de junho de 1778 - Caen 30 de março de 1840).

seja, a criação do novo vestuário masculino estava de forma consciente seguindo um ideal de modificações deliberadas em um processo de movimento, ao invés de preservação como era no Antigo Regime. É nesse cenário que o dandismo – fenômeno cultural iniciado no século XIX, consolidado sobretudo na Inglaterra da Regência e na França – firmou-se como uma referência estética e comportamental de uma elite social, sendo Brummell uma figura central nessa construção. Suas roupas criaram um código de conduta e vestuário masculinos, com um arsenal de truques para moldar uma silhueta idealizada – caracterizada por cintura fina, ombros largos, tronco delineado, flancos esguios e pernas compridas –, remetendo ao nu heroico masculino da Antiguidade Clássica. Essa estética exigia grande atenção aos detalhes e impunha uma disciplina física e sexual ao usuário (Hollander, 1996). As roupas de Brummell, marcadas por tecidos impecáveis, camisas de gola rígida e acessórios discretos como cartolas, bengalas e botas bem polidas, estabeleceram um novo paradigma de elegância masculina – ver Figura 1 (Mitre, 2021).

Assim, a imagem do dândi era cuidadosamente construída, o padrão estético da cintura fina resultou no uso de artifícios da moda, especialmente o espartilho, para alcançar essa silhueta idealizada. Além do *corset*, as calças apertadas dos dândis eram altamente eróticas e esse novo vestuário representava uma abordagem mais oblíqua, sutil e complexa da sedução, com códigos diferentes das sedas e cetins dos



Figura 1 – Retrato de Brummell, obra de Robert Dighton, 1805

homens da antiga aristocracia. Esse fenômeno foi a construção de uma nova masculinidade na qual a moda deixou de estar explícita e passou a se esconder nas entrelinhas. Enquanto a moda masculina moveu-se em direção à modernidade, no mesmo período, a moda feminina estava passando por simplificações de inspiração greco-romana, seus espartilhos ficaram mais frouxos, com menos ou nenhuma barbatana e, em alguns casos, até mesmo abandonados devido à silhueta da cintura alta “neoclássica”. Kunzle (2004) destaca a ironia de que alguns homens adotaram os espartilhos bem na época em que as

mulheres os “abandonaram”, o dândi espartilhado precedeu a retomada do *corset* mais restritivo como moda feminina na Era Vitoriana.

A moda masculina de alfaiataria tem variado amplamente em formas, tecidos e estilos, adaptando-se constantemente às mudanças de gosto. Paletós, calças, coletes, *corsets* e acessórios como gravatas, colarinhos e chapéus se transformaram ao longo do tempo, alternando entre simplicidade e exagero. Ainda que as roupas masculinas tenham se tornado mais discretas no início do século XIX, limitando a paleta de cores e restringido o brilho às gravatas e coletes, tal vestuário não está de modo algum livre de regras bem determinadas, uma vez que com o declínio da sociedade de corte, os homens, agora, devem conquistar respeito por sua sobriedade. Tal prática pode parecer, de forma enganadora, uma não-moda, mas era essencialmente uma antimoda moderna com variações e transformações de cada elemento do vestuário muito bem delimitadas³ (Hollander, 1996). Dessa forma, o vestuário masculino passou a colocar o corte e o caimento à frente do adorno, da cor e da ostentação. Porém, o gosto e a busca pela beleza não foram abandonados, o que mudou foi o tipo de beleza que era apreciado (Wilson, 1985).

No contexto social, embora fossem considerados um símbolo de resistência às normas e heroísmo, os dândis frequentemente viviam sem família, profissão ou sustento visível, dependendo da força de sua personalidade para se destacarem. Eles eram comparados a cortesãos, pois utilizavam sua aparência como um meio de poder social. No entanto, sua rebeldia modernista era mais uma reafirmação do “eu” do que uma revolução verdadeira. Os dândis eram figuras tão contraditórias como a sociedade que lhes deu origem, eles eram anti-burgueses, símbolos de resistência e, ao mesmo tempo, elitistas (Wilson, 1985). Logo, o dandismo não pode ser compreendido de forma estática ou monolítica. Cada manifestação do fenômeno adquiriu características próprias, sendo moldada pelo contexto cultural e social em que emergia. Sua influência ultrapassou os limites do vestuário, incorporando-se à filosofia, à cultura e à arte, funcionando como um gesto cultural e, no caso do dandismo de Brummell, foi um “rasgo” de individualidade e liberdade estética (Mitre, 2021).

É essa figura cuidadosamente construída em elegância e sofisticação que viu seu prestígio mudar e tornar-se motivo de escárnio ao longo do século, no qual o estilo original adulterou-se e vulgarizou-se após ser incorporado pelas classes menos afortunadas. Kunzle (2004)

³ Os termos não-moda e antimoda são referentes à explicação do conceito de Anne Hollander no livro *O sexo e as roupas*, 1996. As não-modas seriam as vestimentas funcionais e atemporais, desconectadas do sistema de moda, como trajes tradicionais. Já a anti-moda rejeita deliberadamente as normas da moda, sendo comum em subculturas contestatórias à hegemonia do sistema.

explica que após 1815, com a desmobilização militar inglesa e mudanças sociais, o uso de espartilhos entre homens cresceu, especialmente entre imitadores de classe baixa que exageravam e “efeminizaram” o estilo discreto de Brummell. Em 1819, alguns homens fora da elite adotaram o *corset* seriamente, repercutindo em caricaturas e panfletos satíricos da época que os ridicularizavam, enfatizando sua origem humilde, pobreza e esforços fúteis para aparentar status social elevado. O *corset* masculino tornou-se, dessa forma, um símbolo de auto-opressão e das pressões sociais enfrentadas por jovens de classes ascendentes que buscavam adequar-se à sociedade da Regência.

Entre 1815 e 1820, o número de caricaturas de dândis espartilhados produzidas indica que ao menos uma quantidade notável de homens elegantes usava espartilhos, Steele (2001) mostra que foi nesse período que elas apareceram com maior intensidade. Como já citado, a cultura britânica via homens “efeminados” como uma ameaça à força nacional, frequentemente retratando-os em caricaturas políticas, como foi o caso dos *macaronis* no final da década de 1770 (Steele, 2001)⁴. Valerie Steele (1997) aponta que devemos olhar com cuidado para não sermos crédulos demais sobre as evidências oferecidas por caricaturas, pois o *corset* era uma peça suficientemente polêmica e divisora de opiniões no século XIX, causando uma série de mitos falsos ou exagerados nos mais diversos tipos de veículos. Portanto, apesar das caricaturas serem uma fonte preciosa junto às informações dos jornais e revistas da época, é importante analisá-las criticamente em seu contexto social e político.

Diante disso, há uma série de relatos históricos e caricaturas que merecem ser destacados. Valerie Steele (2001) mostra um trecho pertencente à coleção da University Club de Nova York (s.d.) em que um comentarista expõe “Meus olhos!! Ha! Ha! O filho do vendedor de queijo Jack Greathead possui espartilhos! Bem, estou quase decidido a comprar anáguas! Esses dândis são uma vergonha para a Grã-Bretanha!”. Já na França, um dândi insistiu que “o segredo.... da vestimenta está na finura e na estreiteza da cintura. Catequize seu alfaiate sobre isso...insista, ordene, ameace... ombros largos, as abas do casaco amplas e fluidas, a linha da cintura estrangulada – essa é minha regra” (Steele, 2001, p.

⁴ O termo referia-se a jovens obcecados por moda, que haviam viajado pela Europa e eram conhecidos por suas roupas extravagantes, uso de maquiagem e saltos altos. Valerie Steele (1985 *apud* Mitre, 2021) explica que *macaroni* surgiu por volta de 1764 para designar um jovem extremamente elegante, influenciado por estilos italianos e franceses, substituindo o *beau* e antecipando o dândi. Eles foram motivos de escárnios por seus “exageros” na moda (Mitre, 2021).

38). O caricaturista inglês George Cruikshank⁵ fez uma série de imagens retratando homens de espartilho, a mais notável é “Laceing a Dandy” de 1819, no qual há um dândi reclamando com seus servos: “Por Deus, miseráveis, vocês nunca vão apertar meu espartilho o suficiente”. Então, um servo diz ao outro: “se você não apertar bem, meu Senhor terá uma barriga grande de John Bull” – ver figura 2. Essa caricatura mostra, além do escárnio com os espartilhos masculinos, o quanto uma barriga grande era associada ao nacionalismo cultural inglês, ao compará-lo com outra criação de Cruikshank, John Bull, a personificação nacional do reino da Grã-Bretanha ilustrada como um homem gordo. Essa mesma associação da barriga não valia para mulheres ou para os dândis franceses (Steele, 2001).

A rivalidade entre os ingleses e franceses se refletia nas caricaturas. Os britânicos estereotipavam os dândis franceses da moda como magros e subnutridos, contrastando-o com os másculos britânicos em boa forma; enquanto na França, as críticas foram dirigidas aos homens que seguiram à moda “efeminada” inglesa (Colen, 2010). A ridicularização do homem espartilhado vinha, também, da ideia de que poderia evocar a imagem oposta de mulheres usando símbolos masculinos e sua possível emancipação. Uma caricatura chamada *The hen-pecked Dandy* de 1818⁶ mostra uma mulher acima do peso com calções rendados, enquanto seu marido, “Sir Fopling”, usa espartilho em “vingança”, evidenciando uma contradição de gênero (Steele, 2001). No texto da caricatura: “O Demônio da Moda Sir Fopling encanta—A razão pela qual sua Senhora o trai— Pois, enquanto



Figura 2 – Caricatura *Laceing a Dandy*, 1819

⁵ George Cruikshank (1792–1878) foi um renomado caricaturista britânico, conhecido por suas sátiras sociais e políticas publicadas em periódicos como *The Scourge*, *a Monthly Expositor of Imposture e Folly*, e por ilustrações de obras literárias, incluindo *Oliver Twist* de Charles Dickens (Britannica, 2024).

⁶ O termo “hen-pecked” faz referência a um homem controlado e dominado por sua esposa, ao criar a comparação entre o constante bicar de uma galinha no chão e a chateação que uma esposa controladora poderia causar (Cambridge Dictionary, 2024).

⁷ Sir Fopling é uma provável referência ao personagem secundário de mesmo nome da comédia *The Man of Mode* (1676), de George Etherege. O personagem é descrito como exuberante e chamativo, sendo um exemplo clássico da figura do Fop – um termo pejorativo para um homem excessivamente preocupado com sua aparência e roupas na Inglaterra do século XVII. O personagem também esteve envolvido em um suposto adultério que se tornou parte de um debate sobre a moralidade sexual (Britannica, 2024).

ela está decidida a usar calças, como vingança, ele tomou os espartilhos!" (The British Museum, 1818, tradução nossa).

Outros veículos de imprensa também apareceram com críticas e comentários ao dândi espartilhado. No *Diorama de Londres*, em 1823, foi identificada a figura do "efeminado" Adônis que usava espartilhos e lornhão, ou seja, um par de óculos segurados por um longo cabo lateral. Além disso, acolchoava seus casacos nas mangas e ombros. Em 1819, a moda masculina extremamente "efeminada" foi descrita por *The Hermit*, em Londres, como "apertado no meio como uma ampolheta, com um pescoço tão longo quanto o de um ganso e com uma gravata tão ampla quanto uma toalha de mesa", o que gerou diversas caricaturas satíricas. Essas imagens retratavam tais homens desfilando pelas ruas de Londres (em "Monstruosidades de Cruikshank", 1822) ou presos em seus espartilhos – em desenhos do também caricaturista inglês James Gillray⁸, mostrando diferentes tipos de opiniões e reações à peça no território público e moral (Colen, 2010, p.46).

Essas passagens exemplificam o quanto a figura do dândi foi essencial não só na moda masculina do século XIX, mas também para entendermos o uso e a dimensão do espartilho masculino e sua aceitabilidade social. O dandismo deixou um legado ambíguo na história da moda, ao mesmo tempo que ele consolidou a alfaiataria e a simplicidade como pilares do vestuário masculino moderno, também trouxe uma série de contradições de gênero e classe para a Europa, bem como a adoção de elementos considerados femininos, como o espartilho, que desafiavam as normas tradicionais de masculinidade e a criação de um estilo identitário e elitista que, ao ser apropriado pelas classes mais baixas, era ridicularizado e visto como uma tentativa fútil de ascensão social.

TIGHT-LACERS: TRANSGRESSÃO, ATRAÇÃO E REPULSA

Outra figura essencial para entender as contradições do uso do espartilho masculino são os *tight-lacers* fetichistas, que serão desenvolvidos neste subcapítulo na busca de entender seus limites morais e estéticos na sociedade vitoriana. O *tight-lacing*, prática que consiste em apertar progressivamente o espartilho para reduzir de forma significativa a circunferência da cintura, começou a ganhar força nos meados do século XIX, embora Kunzle (2004) de forma anacrônica localize o início da prática na metade do século XIV, considerando que

⁸ James Gillray (1756–1815) foi um importante caricaturista britânico, conhecido por suas sátiras políticas e sociais. Foi rival seu sucessor em popularidade, George Cruikshank que foi mencionado anteriormente (Britannica, 2024).

era feita anteriormente por meio de outros objetos, que não o espartilho tradicional. Apesar do imaginário popular sugerir que o *tight-lacing* era uma ação comum – alimentado por fotos e ilustrações de cinturas extremamente finas e representações em filmes e séries de apertos exagerados seguidos de desmaios dramáticos –, Steele (2001) argumenta de forma incisiva que essa conduta era, na verdade, uma exceção adotada por uma pequena minoria, e não a regra no uso do espartilho. Entre seus adeptos, havia pessoas de ambos os sexos, mas seus objetivos não estavam principalmente relacionados à conformidade com uma silhueta em voga, e sim à criação de uma nova forma corporal, uma anti-moda que desafiava a dinâmica binária de gêneros.

Como consequência de ser uma prática disruptiva, o *tight-lacing* foi alvo de duras críticas, sendo frequentemente associado a problemas de saúde, transgressões morais e subversão social, refletindo as tensões culturais e os rígidos padrões de gênero da época. Os praticantes eram acusados de infanticídios, abortos, histeria, depravação moral e eram, frequentemente, expostos ao ridículo. Foram os viciados em espartilhos masculinos e saltos altos junto com os que exigiam o direito de se travestir em público que receberam os piores insultos, o Dr. Edward Haughton chegou a se admirar com o extraordinário bom humor que os *tight-lacers* de ambos os sexos suportavam a “maldade e a vingança, quase incoerentes dos seus agressores... o uso de espartilhos parece ter alguma ligação com as virtudes da paciência, do autocontrole e até do bom temperamento” (Kunzle, 2004, p-).

Historicamente, o *tight-lacing* foi associado ao fetichismo, com relatos enviados, principalmente, por pseudônimos masculinos de homens usando o espartilho apertado, publicados em revistas vitorianas, sendo em grande parte fantasias sexuais masculinas que, junto às caricaturas, devem ser analisadas de forma cuidadosa devido aos estigmas e conservadorismos relacionados ao *corset* (Steele, 2001). O fetichismo é um tipo de sexualidade variante que envolve o uso de estímulos específicos, como espartilhos e saltos altos, podendo variar em diferentes graus de necessidade e dependência para a satisfação sexual. Nesse contexto, a constrição do corpo pode ser uma forma de fetiche e prazer, sendo o espartilho apertado, o mais conhecido e duradouro dentre esses (Wilson, 1985). Steele (2001, p. 90) argumenta que o fetiche é uma norma para os homens e que a maioria absoluta dos praticantes são do sexo masculino, e complementa que “estudos clínicos também mostram que um nível mais alto de fetichismo frequentemente se sobrepõe com sadomasoquismo e travestismo”.

Logo, tanto no século XIX quanto na atualidade, a prática do *tight-lacing* possivelmente teve uma proporção maior de usuários masculinos, embora essa porcentagem seja discutível – contudo, a prática era reservada para uma minoria dos usuários do *corset*. Em contraponto, Kunzle (2004) defende que mulheres podem desempenhar papéis ativos nessa dinâmica, inclusive liderando a prática contra resistências masculinas, indo contra a visão de que eram apenas vítimas passivas do fetiche masculino, acrescentando que o fetichismo feminino foi, historicamente, negligenciado e apagado. O autor também afirma que, embora frequentemente visto como autoerótico e homossexual, há evidências de que o *tight-lacing* também opera dentro da normatividade heterossexual, como uma prática de troca emocional entre parceiros do sexo oposto.

O periódico *Englishwoman's Domestic Magazine* (EDM)⁹ trazia alegações de *tight-lacers* que seu vício lhes proporcionava prazer físico, o que mostrava a sua natureza imoralmente sensualista para os padrões vitorianos. Entretanto, a hostilidade à prática vinha principalmente das ansiedades culturais sobre a sexualidade feminina e sua possível emancipação política, social e sexual, refletido no ódio ao espartilho apertado para ambos os sexos. Era um período marcado pela diminuição das famílias, sobretudo, devido a difusão e descoberta dos métodos anticoncepcionais. Por isso, tudo que pudesse ser uma ameaça à família e a posição reprodutora da mulher deveria ser combatido. Segundo Kunzle (2004), os *tight-lacers* eram uma espécie de bode expiatório social e sexual da Era Vitoriana, assim como as bruxas o eram na Idade Média e as prostitutas sempre o serão. Eles eram um para-raios para outras questões morais e de gênero, indo além de uma crítica ao vestuário.

Consequentemente, o corpo *tight-lacer* era visto com repulsa e associado a doenças psiquiátricas e à subversão social. Por isso, como mencionado, o *tight-lacing* extremo praticado por ambos os sexos não buscava na maioria das vezes adequações aos padrões estéticos convencionais, mas sim a criação de uma silhueta única, operando como uma forma de oposição à moda convencional. Os praticantes eram vistos como parte de *freak shows*, despertando o interesse não pelo viés da admiração de um belo, mas pela curiosidade (Jardim, 2014). Para os homens fetichistas *tight-lacers*, o objetivo normalmente não era se “efeminar” ou travestir-se, como eram acusados, mas ultrapassar os

⁹ A *Englishwoman's Domestic Magazine* foi uma revista britânica publicada de 1852 a 1879, que abordava temas como moda e administração doméstica, sendo uma importante fonte para compreender as normas sociais e de gênero da época vitoriana. Focada principalmente na classe média, a revista também influenciou as tendências de vestuário, incluindo o espartilho (Steele, 1997).

limites corporais, criando um arranjo plástico que transgridia o parecer esperado de ambos os gêneros, como Jardim coloca: “o foco do *tight-lacing*, ao menos no âmbito corporal, é apenas um: a diminuição da cintura até o limite” (2014, p. 171).

É possível, portanto, identificar que a dualidade entre atração e repulsa separava moralmente os corpos entre artificiais e naturais dentro da moda. Esse processo evidencia uma moralidade associada ao adorno: quando este seguia de maneira moderada e modesta as normas do período, era visto como natural e de bom gosto; mas quando se tornava excessivo, era considerado artificial e indesejável. O adorno é avaliado de acordo com a hegemonia da naturalidade vigente, sendo elogiado ou criticado dependendo de como essa naturalidade é ou não perturbada, embora esse conceito esteja sempre sujeito a transformações ao longo do tempo (Evans; Thornton, 1989). Maria Alice Ximenes (2009) aponta que o vestuário é sempre uma forma de interferência no corpo, assim como as escarificações e as tatuagens, e é dessa forma que há o diálogo com a cultura, seja reafirmando o status existente ou em forma de crítica. Os julgamentos da transformação que o *tight-lacing* impõe ao corpo muitas vezes vieram de uma narrativa médica e de um juízo cristão por meio da exaltação do corpo natural, que na verdade não existia, e partia de uma idealização da natureza.

Nesse contexto, existe um número significativo de periódicos ingleses como jornais e revistas do século XIX que descreviam experiências *tight-lacer* por homens, os quais via de regra situavam a prática em outros países. Um exemplo é o relato do pseudônimo Walter, publicado na *Englishwoman's Domestic Magazine* em 1867, no qual ele descreve sua experiência em uma escola austríaca onde, inicialmente, resistiu ao uso de espartilhos, mas em poucos meses, tornou-se entusiasta, desejando que fossem amarrados com o máximo de força possível, tal como seus colegas. Nessas revistas, apareciam textos de escolas de *tight-lacing* onde homens eram dominados e obrigados a usar *corset*, mas Steele (1997) reafirma que se tratava de fantasias sexuais, essas instituições não parecem ter realmente existido. Em 1909 – em continuidade com o pensamento do século anterior – outro correspondente que também assinava como Walter, incentivava os leitores masculinos a experimentarem espartilhos femininos, ressaltando o fascínio pela prática: “Aconselho a todos os seus leitores masculinos a implorar, pegar emprestado ou roubar um par dos espartilhos de suas irmãs (ou esposas) e vesti-los.”

Nas correspondências da EDM, diversos homens confessaram detalhadamente o uso de espartilhos femininos. Em 1886, um leitor denominado “Amante de Espartilhos” escreveu para o periódico *Family Doctor* o quanto ele amava a peça e o *tight-lacing*. Em resposta, uma correspondente o rotulou de “efeminado” e acusou-o de querer se passar por mulher, gerando uma enxurrada de cartas de homens que usavam espartilhos ou adotavam roupas femininas. O conteúdo das cartas frequentemente abordava a questão da dominação feminina. Na mesma revista, dois correspondentes diziam ter sido criados por tias que os forçavam a se vestirem como mulher (Steele, 1997). Nessa época, surgiram algumas revistas que eram representativas de uma forma peculiar de jornalismo de fofoca que se desenvolveu no final do século, projetado para atrair (também) as classes mais baixas (Kunzle, 2004).

Ensaios bizarros da época envolvendo contextos militares com grandes hierarquias e submissão em outras nacionalidades revelam as formas de uso do espartilho como símbolo de questões sociais mais amplas. Embora careçam de evidências confiáveis, tais textos reforçam o papel do *tight-lacing* como catalisador de debates sobre virilidade, “efeminação” e controle. Esses relatos revelam uma dificuldade inerente ao estudo da literatura fetichista: lidar com narrativas desconexas, incoerentes e que não forneciam evidências confirmáveis sobre a prática histórica de *tight-lacing* (Steele, 1997). No final do século, anúncios de espartilhos masculinos, ocasionalmente, surgiam e pareciam atender a um público especializado. A *corsetière* Madame Dowding, por exemplo, no final da década de 1890, comercializava uma linha de cintos e espartilhos masculinos, frequentemente, com nomes de inspiração militar, como Carlton e Marlboro, citados por Steele (2001). Esse anúncio contava com exemplares de espartilhos masculinos tanto para os fetichistas – com ilustrações de espartilhos de torso inteiro usados por homens com a cintura fina, indicando o uso de *tight-lacing* – quanto modelos de uso comum, como cintos espartilhados, que normalmente eram mostrados em desenhos fora do torso masculino, evidenciando apenas a peça.

Em síntese, a história do *tight-lacing* é parte da história da luta pela autoexpressão sexual, masculina e feminina. Esses corpos extremamente constrictos, de forma paradoxal, representam liberdade: uma emancipação dos padrões da moda e dos papéis sociais tradicionalmente atribuídos à aparência. Essa liberdade, porém, não surge pelo abandono da constrição – como muitos reformistas do vestuário sugeriam, mas sim pela superação dos limites do aceitável e do convencional, rumo a um cultivo extremo do corpo. O resultado é um novo corpo entre a atração

e a repulsa que transgride às categorias de masculino e feminino, tornando-se unicamente tight-lacer (Jardim, 2014).

USOS UTILITARISTAS, COTIDIANOS, MÉDICOS E MILITARES

Além dos usos já mencionados, em meados do século XIX, espartilhos civis masculinos eram usados para ajustar a silhueta ao padrão estético da época. A cintura fina era uma característica popular entre homens elegantes e o espartilho ajudava a alcançar esse visual. Esse subcapítulo vai abordar sobre os usos utilitários, cotidianos, médicos e militares, para além das particularidades dos dândis e *tight-lacers*.

O ideal de figura esbelta não era gentil com homens gordos, corpulentos ou mais velhos que passaram a usar espartilhos como auxílio para dieta, buscando disfarçar as gorduras e aparentar juventude e elegância. Willett Cunnington e Phillis Cunnington em seu livro *The History of Underclothes* (1992), bem como como Colen (2010) e Steele (2001) mostram que George IV (1762-1830), o Príncipe Regente inglês, pertencia ao grupo de pessoas que estavam dispostos a esconder a barriga com o uso do *corset*. Em um artigo do site nacional dos museus de Brighton & Hove, é descrito que supostamente levava três horas para amarrar o rei em seu cinto e espartilho com barbatanas de baleia, pois sua barriga natural ficava pendurada até os joelhos – um claro exagero de sua gordura, retratada também em caricaturas satíricas e ataques políticos (Hogg, s.d.).

Na metade do século, as caricaturas e escárnios já haviam se popularizado e os homens que usavam espartilhos, geralmente, alegavam precisar deles por razões médicas, como suporte para as costas, fadiga, indigestão e outros. A visão de mundo burguesa ditava cada vez mais que homens não deveriam pensar em trivialidades como a moda e seu caráter artificial, como o espartilho, sob a bandeira da ciência e da razão que exaltava o “natural”. Essa suposição colocava o vestuário masculino como superior e, conseqüentemente, os próprios homens como mais racionais do que as mulheres (Steele, 2001).

O *Catalogue de corsets* de Rainal Frères (1907), que apresenta modelos do final do século XIX e início do XX, classificou diferentes tipos de espartilhos para tratamentos de diversas doenças. Dr. Monin, citado no catálogo sem mais informações de sua atuação, recomenda o uso do *corset* elástico masculino para casos de problemas gástricos, como dilatação gastrointestinal, náuseas e cólicas, especialmente em homens magros com fibras musculares frouxas. Já um modelo mais estreito foi indicado para aqueles que praticam passeios a cavalo ou esportes

em geral. Porém, ao mesmo tempo em que existiam recomendações médicas do uso do espartilho – como vemos hoje em dia com os coletes ortopédicos e cintas – havia um grande número de médicos que acusavam a peça de causar as mais diversas doenças para ambos os sexos – a maioria infundada, baseada em pseudociências e na confusão do corpo físico e do moral, interpretando o corpo individual como um sinal de saúde (ou doença) do corpo social (Pinheiro, 2021).

Nesse contexto, surgiram revistas como a *English Mechanic* (1865), *Knowledge* (1881), *Family Doctor* (1885) e *Society* (1869), nas quais, ocasionalmente apareciam anúncios, colunas, opiniões e cartas sobre espartilhos masculinos direcionadas a uma base de clientes especializada. Essas publicações funcionavam como um fórum de troca de ideias entre leitores e abordavam o uso do *corset*, principalmente, sob a ótica da saúde, promovendo seus benefícios para sedentários e homens corpulentos. O aspecto estético, entretanto, não era mencionado, pois nenhum homem queria exibir tal sinal de “efeminação” em público. A *Knowledge*, por exemplo, recebeu cerca de 50 cartas entre 1882 e 1883, discutindo o uso de espartilhos em contraste com tratamentos convencionais para emagrecimento e doenças respiratórias, concluindo que a prática do “*tight-lacing* era, de fato, provavelmente, mais seguro do que a maioria dos remédios anti-gordura”. Por outro lado, a *Society*, trazia no final do século anúncios de *corsetiers* especializados no mercado masculino, como E. Everett, o que tornou o tema ainda mais proeminente. A revista também lançou luz sobre as atividades de Madame Rachel Dowding, uma *corsetière* renomada que promovia espartilhos masculinos como alternativa a medicamentos antiobesidade, oferecendo argumentos morais e práticos para justificar seu uso (Kunzle, 2004).

Os espartilhos também tiveram uso significativo no contexto militar europeu do século XIX e suas evidências aparecem de forma fragmentada. O crescimento dos grandes exércitos permanentes da Era Napoleônica (1799-1815) e de uma classe de oficiais frequentemente subempregados e inquietos em tempos de paz possibilitou o cultivo do dândi militar espartilhado. Esses acessórios eram empregados por razões práticas, como melhorar a postura, proporcionar sustentação corporal durante atividades físicas extenuantes (como caça e cavalgadas) e ajudar na adaptação de uniformes ajustados. No entanto, o uso desses artifícios para a construção da imagem pessoal também pode ter sido motivado por inseguranças sociais, refletindo o desejo de alcançar mobilidade social ascendente. Não está claro se o uso de espartilhos era mais comum em uniformes de folga ou de combate, mas eles

preservavam o simbolismo da armadura corporal, a constrição corporal funcionava como um substituto simbólico para os desafios do combate, evocando força e disciplina sem enfrentá-los diretamente (Kunzle, 2004). Segundo o *The Workwoman's Guide* de 1840, esses corsets eram feitos de materiais resistentes, como lã ou couro, e tinham design simples, já que não precisavam evidenciar as curvas femininas – contrastando com os exemplares femininos que tinham uma função de adorno e atração muito mais pronunciada (Colen, 2010).

Oficiais austríacos e russos, por exemplo, foram extensamente retratados em cartas fetichistas que fantasiavam o *tight-lacing* rigoroso em uniformes militares – que sempre foram motivo de fetiche associadas à dominação e à submissão. Caricaturas francesas da Guerra da Crimeia satirizavam soldados russos com cinturas de vespa femininas, enquanto os britânicos destacavam o impacto negativo do uso excessivo de cintos apertados, que eram acusados de causar problemas de saúde como gastroenterite, tuberculose e inflamação do cérebro. A utilização de espartilhos no exército também carregava conotações de status social, oficiais investiam em vestuários ajustados para reforçar distinções hierárquicas entre eles e os soldados alistados (Kunzle, 2004).

Um manual inglês de 1830 assume que espartilhos são usados pela cavalaria: “O casaco, bem acolchoado em todas as direções, assenta perfeitamente, enquanto é tornado pequeno na cintura pelo uso de espartilhos ou um cinto” (Kunzle, 2004). Rainal Frères (1907) mostra em seu Catálogo de *corsets* um modelo masculino recomendado para oficiais que “desejam manter a cintura arqueada”, além de ser recomendado para exercícios, pois teoricamente seu tecido elástico permitiria uma respiração livre – ver figura 3(D). O Museu da Constituição Americana possui em seu acervo um espartilho militar masculino muito bem conservado, ele é pertencente ao comissário Thomas Chew, um oficial da marinha de 30 anos de carreira, que lutou na Guerra de 1812 e usou seu *corset* no mar – embora seja um espartilho de um soldado americano que estava em guerra com o Reino Unido, sua construção era uma clara referência aos *corsets* ingleses. A peça possuía ripas de barbatanas de baleia que seguravam o estômago e molas estreias de aço envoltas em algodão polido que, segundo o museu, confinavam o “pneu sobressalente” (Brenckle, 2013).

Dessa forma, o espartilho masculino perpetuou-se em diferentes classes sociais e seus usos eram justificados por diferentes motivos. Apesar da existência de jornais, anúncios, revistas e caricaturas à nossa disposição, espartilhos masculinos são raros em coleções de museus

(Steele, 1997). Reunindo as peças do século XIX encontradas em museus e catálogos – como Met Museum, The Underpinnings Museum e o *Workwoman's Guide*, é possível fazer uma separação em duas categorias principais: os cintos de suporte, que não cobriam todas as costelas; e os espartilhos de torso inteiro, que modelavam completamente o torso. Além deles, também aparecem registros de melhoradores de postura, para fins médicos; ceroulas com cintura alta e coletes exteriores, ambos com barbatanas embutidas para apertar a cintura, mostrando que o artifício ia para além do espartilho em si.

Os cintos de suporte parecem ter sido os mais comuns, normalmente denominados "*health belt*" (cinto saúde) ou "*girdle*" (cinto sem fivela), eles possuíam a mesma estrutura do que chamamos de *corset*, porém não eram muito largos, nem se estendiam significativamente pela caixa torácica ou pelos quadris. De maneira semelhante aos cintos de levantamento de peso modernos, alguns deles davam suporte para as costas de homens ativos, além de comprimir o abdômen e diminuir a barriga. O modelo que pertenceu ao comissário Thomas Chew (citado anteriormente) fazia parte dessa categoria. O *Workwoman's Guide* (1840) menciona e ilustra o uso de cintos de couro simples por caçadores e cocheiros, reforçando seu papel utilitário em vez de meramente estético. Também encontramos esses modelos no acervo do The *Underpinnings Museum* com um cinto espanhol esportivo de 1930, feito de elástico pesado e couro, estruturado por barbatanas de aço e com um fecho de *busk* no centro (figura 3(A)) e no acervo do museu de artes LACMA, com um cinto estruturado inglês datado de 1894, confeccionado em cetim de seda acolchoado, com faixa e acabamentos de sarja de algodão, além de fivelas de metal (figura 3(B)).

Já os espartilhos de torso inteiro, chamados de normalmente *stays* ou *corset*, são uma categoria que cobrem todo o tronco, do quadril até a medida do tórax, proporcionando suporte e modelando o corpo em maior proporção. No *Met Museum* há um exemplo do início do século XIX, feito de algodão, que apresenta construção simples com duas camadas de tecido, sem ossatura, com costas fechadas por amarrações e botões – ver figura 3(C). O já mencionado *Catálogo de corsets* de Rainal Frères, conta com uma ilustração de um espartilho completo feito de tecido elástico com barbatanas estruturantes usado para exercícios (figura 3(D)). Apesar desse modelo ser menos encontrado em museus, há anúncios e ilustrações com diversos registros, além das caricaturas que, normalmente, mostravam esse tipo de modelo para enfatizar

a semelhança com os espartilhos femininos como, por exemplo, na caricatura *The Dandy's Toilette* de 1818 (Steele, 2001).

O uso de espartilhos masculinos, portanto, atingiu diferentes camadas sociais e apresentou, para além dos notáveis dândis e dos *tight-lacers*, usos cotidianos com funções utilitárias, médicas e militares. Mapear o registro dessas aplicações ainda é um desafio para os historiadores do vestuário que dependem de fragmentos em periódicos, revistas, jornais e algumas poucas peças de museus para entender a proporção e a dimensão que o *corset* tinha no vestuário masculino ao longo do século XIX. Parece claro, porém, que as tensões sociais e de gênero são um pilar central nessa discussão, e são necessárias para entender o contexto que o espartilho era utilizado.



Figura 3 – Exemplos de cintos de suporte espartilhados e espartilhos de torso inteiro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do uso de espartilhos por homens no século XIX revela que a moda masculina foi, historicamente, mais diversa e dinâmica do que o imaginário popular e a historiografia tradicional tendem a admitir. Nesse contexto, as relações de gênero, poder e identidade se juntam à dimensão estética para compreender os verdadeiros usos do *corset*. Apesar de nunca ter sido uma peça hegemônica no vestuário masculino,

os espartilhos desafiaram fronteiras de gênero, desde os elegantes dândis até os *tight-lacers* fetichistas e os usos utilitários, cotidianos e militares. Esses grupos, mesmo com suas diferenças em status social e nas formas de uso do espartilho, não apenas fomentaram debates públicos sobre as normas de masculinidade de suas épocas, como também evidenciaram a fluidez de identidades sexuais e sociais, frequentemente percebidas como fixas ou naturais. A moda, ao moldar corpos e performar papéis, se estabelece como uma forma de contestação e diálogo com a cultura.

A ideia do espartilho ainda remete à histórica opressão feminina, mas as dinâmicas de gênero também são construídas sobre um pilar ao mesmo tempo sólido e frágil: a ideia da masculinidade. Homens de espartilho, assim como de salto e maquiagem, definitivamente não são novidade na história da moda. O que também não é novo são os comentários conservadores que associam o vestuário à irracionalidade feminina, escondendo o fato de que os homens não apenas fazem parte do sistema da moda, mas também atuam ativamente e, muitas vezes, pioneiros em sua transformação e inovação. O fato de os espartilhos masculinos serem frequentemente chamados de cintos em anúncios, juntamente com a característica de apresentarem menos adornos e decoração nos materiais, evidencia um afastamento histórico deliberado da associação com a feminilidade – sugerindo que o espartilho masculino teria apenas funções práticas e racionais, em contraste com a peça feminina.

Portanto, apesar da dificuldade bibliográfica e dos relatos fragmentados, é possível concluir que o espartilho masculino não foi uma experiência monolítica e imutável, mas uma prática que assumiu diferentes significados para cada grupo social e época. Durante o século XIX, ele serviu como bode expiatório para a discussão de temas sociais complexos, deixando rastros de mitos, preconceitos e escárnios. Contudo, o espartilho masculino carregava conotações como status social, expressão artística, autodisciplina, respeitabilidade, beleza, juventude e fetiche, pleno em sua ambiguidade, enquanto símbolo controverso. Compreender o estudo do espartilho masculino, portanto, não só recupera um capítulo negligenciado da história, mas também contribui para reflexões mais amplas sobre identidade, expressão e liberdade, ressaltando a fragilidade por trás do laço apertado.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Robert Dighton, 1805. Obra em domínio público nos Estados Unidos, publicada (ou registrada no U.S. Copyright Office) antes de 1 de janeiro de 1930. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BrummellDighton1805.jpg>. Acesso em: 6 dez. 2024.

Figura 2: Laceing [sic] a Dandy, 1819. The Metropolitan Museum of Art. Obra em domínio público. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384283>. Acesso em: 15 set. 2025.

Figura 3: [Fig. A] *Elastic & leather sports belt*, Espanha, [ca.1930]. Fotografia de Tizg Rice, The Underpinnings Museum. Imagem liberada para uso acadêmico, sem fins lucrativos. Disponível em: <https://underpinningsmuseum.com/museum-collections/elastic-leather-sports-belt/>. Acesso em: 15 nov. 2024.

[Fig. B] *Waist Binder*, 1894. LACMA, Inglaterra. Imagem em domínio público. Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/214418>. Acesso em: 5 dez. 2024.

[Fig. C] *Corset*, Europa ou EUA, [191-?]. The Metropolitan Museum of Art. Obra em domínio público. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/162898?rpp=90&pg=1&ft=corset&when=A.D.+1800-1900&pos=59>. Acesso em: 20 nov. 2024.

[Fig. D] *Catalogue de corsets de Rainal Frères*, França, 1907, figura 2124. Obra em domínio público sob a licença CC BY-SA 4.0, de acordo com o link: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.fr>. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Catalogue_de_corsets_de_Rainal_Fr%C3%A8res. Acesso em: 30 out. 2024.

REFERÊNCIAS

BRENCKLE, Matthew. **Suck it in! Purser Thomas Chew's Corset.** USS Constitution Museum, 2013. Disponível em: <https://ussconstitutionmuseum.org/2013/07/09/suck-it-in-purser-thomas-chews-corse/>. Acesso em: 28 out. 2024.

BRUMMELL Dighton. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:BrummellDighton1805.jpg#file>. Acesso em: 6 dez. 2024.

COLEN, Shaun. **The story of men's underwear**. New York: Parkstone International, 2010.

CUNNINGTON, C. Willett; CUNNINGTON, Phillis. **The history of underclothes**. Nova York: Dover Publications, 1992.

EVANS, Caroline; THORNTON, Minna. **Women & Fashion: A New Look 1**. ed. Londres: Quartet Books, 1989.

FRÈRES, Rainal. **Catalogue de corsets de Rainal Frères**, 1907. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Catalogue_de_corsets_de_Rainal_Fr%C3%A8res. Acesso em: 30 out. 2024.

GEORGE Cruikshank. In: BRITANNICA: **Encyclopædia Britannica**, Inc. Inglaterra, [s.d]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/George-Cruikshank>. Acesso em: 8 dez. 2024.

HENPECKED. In: CAMBRIDGE DICTIONARY. **Cambridge**: Cambridge University Press. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/henpecked>. Acesso em: 14 dez. 2024.

HOGG, Meg. **Inside George's breeches: the health of George IV**. Brighton Museums. Disponível em: <https://brightonmuseums.org.uk/discovery/history-stories/inside-georges-breeches-the-health-of-george-iv/>. Acesso em: 20 out. 2024.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a revolução do traje moderno**. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JARDIM, Marília Hernandes. **O corset na moda ocidental**: um estudo sociosemiótico sobre a constrição do torso feminino do século XVIII ao XXI. 2014. 226 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/4658>. Acesso em: 25 out. 2024.

KUNZLE, David. **Fashion & fetishism: corsets, tight-Lacing & other forms of body-sculpture**. Gloucestershire. The History Press (kindle edition), 2004.

LACMA. Waist Binder, 1894. Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/214418>. Acesso em: 5 dez. 2024.

MITRE, Maria Augusta da Silveira. **Dandismo: o gesto ressurgente**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/25742>. Acesso em: 20 out. 2024.

PINHEIRO, Catharina. **Corset, novas narrativas: um estudo sobre a construção e ressignificação do imaginário popular em torno do espartilho**. 2021. 119 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) – Faculdade SENAI/CETIQT, Rio de Janeiro, 2021.

STEELE, Valerie. **Fetichismo: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

STEELE, Valerie. **The corset: a cultural history**. New Haven & London: Yale University Press, 2001.

THE Man of Mode. In: BRITANNICA: **Encyclopedia Britannica**, Inc. Inglaterra, [s.d]. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/The-Man-of-Mode>. Acesso em: 8 dez. 2024.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Corset, ca. 1890**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/162898?rpp=90&pg=1&ft=corset&when=A.D.+1800-1900&pos=59>. Acesso em: 20 nov. 2024.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Laceing [sic] a Dandy, **1819**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384283>. Acesso em: 20 nov. 2024.

UNDERPINNINGS MUSEUM. **Elastic leather sports belt**. Disponível em: <https://underpinningsmuseum.com/museum-collections/elastic-leather-sports-belt/>. Acesso em: 15 nov. 2024.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**. Lisboa: Edições 70, 1985.

WORKWOMAN'S GUIDE. **Londres**: Simpkin, Marshall, and Co., 1840. Disponível em: <https://archive.org/details/workwomansguide00workgoog>. Acesso em: 30 out. 2024.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e a arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PELAS RUAS DA CIDADE
ELEGÂNCIA E REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO *JORNAL DO*
***POVO* NA DÉCADA DE 1950, EM SÃO LUÍS, MARANHÃO**

JÉSSICA MAYARA SANTOS SAMPAIO

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

Os estudos sobre as alterações das vestimentas, comportamentos e transformações sociais têm ganhado ainda mais espaço de pesquisa e investigação quando associamos estas áreas de conhecimento: Moda e História. A partir delas, podemos compreender a dinâmica que ocorria em determinados recortes geográficos e nos grupos sociais, especialmente, quando evidenciamos a análise acerca de práticas do passado, que podem ser observadas através dos padrões de beleza, relações entre homens e mulheres e dos jogos de interesses, que acabam direcionando as ações, o consumo, os desejos e, alcançam, de diferentes maneiras, significativas parcelas da população.

Nesse sentido, vale destacar que as produções sobre moda no cenário brasileiro, apesar da ênfase aos importantes centros de referência no Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, justificados pela produção têxtil e industrial no país no século XX, as investigações atingiram outros enredos e espaços locais que não estão em evidência nesse âmbito devido a fatores sociais, políticos e econômicos, mas que possuem aspectos históricos que nos faz questionar sobre as evidências urbanas, concepções sobre beleza, rotas de consumo e outros fragmentos da realidade social.

O objetivo deste trabalho é destacar as representações de gênero na cidade de São Luís, Maranhão, através da percepção das composições imagéticas presentes no *Jornal do Povo*, que circulava em todo o estado e na capital, associando a elegância enquanto ferramenta imprescindível para compreender aspectos singulares presentes na história local e nas construções sociais elaboradas neste periódico, especificamente dentro do recorte temporal que engloba a década de 1950. Para isso, utilizaremos como metodologia, a análise qualitativa e estudos bibliográficos. O *Jornal do Povo*¹, relevante fonte desta pesquisa, situado no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), possui as edições de 1950 a 1958 organizadas entre os meses de janeiro a dezembro em seus respectivos anos, exceto 1950 (maio/dezembro), 1953 (outubro/dezembro) e 1958 (março/setembro). Com tiragem diária, exceto às segundas-feiras, são cerca de 288 números por ano.

A escolha pelo jornal de produção e circulação em São Luís e outros municípios do estado reforça a ideia da análise qualitativa, pois trata-se de elucidar as movimentações presentes no contexto urbano, considerando os aspectos sociais, políticos e culturais que envolvem

¹ “Em São Luís, meados da década de 1950, dos seis periódicos que circulavam, apenas três – *Jornal do Povo*, *O Imparcial* e *Jornal do Dia* – se sensibilizaram com o colonismo social e nele viram a fórmula de alavancar as tiragens diárias e de sintonizá-los com o jornalismo praticado nos centros mais adiantados” (Buzar, 2015).

a cidade e, além disso, destacar a importância da função da imprensa para construir e forjar novos comportamentos, práticas, bem como a identidade dos indivíduos.

Consideramos também que as relações de gênero presentes nos conteúdos do jornal fornecem dados importantes para percebermos os campos de atuação de homens e mulheres, os direcionamentos e as narrativas presentes na década de 1950. Assim, buscamos analisar as representações de gênero apresentadas no periódico por meio das construções imagéticas e textuais, bem como, identificar as imagens femininas, os modos como eram veiculadas e as contribuições do colonismo social e, por último, compreender as estratégias ilustrativas, textuais e as influências do jornal na sociedade, na tentativa de estabelecer um diálogo com os discursos e o contexto histórico para alcançarmos as entrelinhas trazidas nos impressos.

Para tanto, o referencial teórico tem como base as discussões elaboradas por Rainho (2014), associando moda, representações de gênero, imprensa e a vida em sociedade; Barros (2013), que destaca a importância da história local para a produção historiográfica; Pinsky (2014), ao tratar sobre as desigualdades entre homens e mulheres e como eram retratados pela imprensa; Lacroix (2020), pontuando questões que envolvem o espaço público e a dinâmica da cidade de São Luís; Paiva (2006), que faz reflexões acerca das atribuições de sentidos e significados nas construções imagéticas; Scott (1996), articulando as relações entre os sexos e as construções históricas que implicam nas representações de poder, entre outros autores que corroboram com o objeto de investigação deste trabalho.

A moda, enquanto componente da esfera social, aponta para muitas questões que foram silenciadas no decorrer do percurso histórico. Por isso, explorar a história das mulheres, as práticas sociais masculinas e femininas, os padrões de beleza, elegância e o modo de vestir através do olhar da imprensa torna-se um estudo valioso para reforçar o quanto é importante problematizar discursos, imagens e opiniões que foram “naturalizadas” nos editoriais² e circulavam dia após dia por inúmeros espaços sociais.

² Segundo Barros (2023, p. 45), “sem que seja preciso dar como exemplo o caso mais óbvio e gritante das manipulações e distorções, não há nada de neutro na mais simples escolha encaminhada pelo jornal acerca do *que* informar, de *como* informar. Os jornais são instrumentos de lutas políticas e sociais”.

As representações de gênero apresentadas pela história ratificam os estereótipos que delimitam às mulheres³ um nicho específico, distante dos homens, evidenciando que as condições dadas dentro da dinâmica social foram construídas de modo desigual, beneficiando uma estrutura dominante, que perdura nos dias de hoje com outras roupagens de misoginia, exclusão, violência e controle.

Se a moda veste a cidade, em São Luís há uma remodelação urbana que altera a estrutura do cenário com as formas do progresso, especialmente, com o impulso da imprensa, que se faz presente, incitando os pedidos de melhoramentos das condições de vida. Essa ideia de fazer parte dos ares de progresso que envolviam outras capitais e possivelmente seriam espelhos para essa, estimulava a adesão aos novos comportamentos, ideais sociais, noções de elegância, entre outros aspectos que conectam os modos de vestir, cultura e política.

Portanto, as mudanças apresentadas no jornal indicam a construção de uma sociedade, ainda que baseada nos interesses daqueles que o produzem, representam a memória da cidade, estabelecendo um caminho singular na trajetória local com as contribuições jornalísticas sobre elegância e jogos de interesses. Mesmo em fragmentos, as oposições entre os papéis sociais de homens e mulheres revelavam realidades divergentes e espaços de atuação através da influência do prestígio e da elegância.

Os elementos difundidos nas criações de textos e imagens em um periódico de grande circulação na capital e no Maranhão se destacam, especialmente, por não registrar “tanto a realidade social, mas ilusões sociais; não a vida comum, mas performances especiais” (Burke, 2017, p. 44), que são construídas por meio das distorções que enfatizam comportamentos e práticas estabelecidos dentro dos moldes esperados nas relações de gênero.

COMPOSIÇÕES IMAGÉTICAS: DELIMITAÇÕES DE GÊNERO NA COMPOSIÇÃO DO JORNAL

O início do século XX na cidade de São Luís é marcado com o anseio pelas modificações da estrutura urbana para alcançar níveis de progresso e civilidade, comparado à outras cidades e países, representava uma fase de expansão. No entanto, até meados da década de 1950, as

³“O gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político foi concebido, legitimado e criticado. Ele se refere à oposição masculino/feminino e fundamenta ao mesmo tempo seu sentido. Para reivindicar o poder político, a referência tem que parecer segura e fixa fora de qualquer construção humana (...) parte da ordem divina”. (Scott, 1996, p. 27).

transformações urbanas ocorriam com um certo atraso em relação a capitais como, por exemplo, Rio de Janeiro e São Paulo.

Para Lacroix (2020, p. 286), “o progresso exige a implantação de amplas avenidas, prédios públicos funcionais, espaços para novas construções e áreas para o lazer e diversão. As maiores cidades experimentaram a modernização”, enquanto São Luís fica entre dois espaços, principalmente pelas atribuições provincianas que suscitavam o acervo arquitetônico colonial e colocavam de um lado, a visão moderna e, de outro, construções que interferiam no impacto das novidades.

Em meio a esta conjuntura de transformação do cenário urbano, existiam outras modificações que acompanharam estas ações, como as normas de comportamento, as formas de vestir e os elementos presentes nas definições dos papéis sociais masculinos e femininos.

A partir daí, destacamos a imprensa como um veículo primordial para promover a visibilidade das novas configurações da cidade, comunicando sobre assuntos de interesse público e mais específicos, como os acontecimentos no país, questões políticas, esportes, entre outros discursos. Afinal, “compreender o jornal não como um veículo passivo e neutro de informação, mas também como um sistema capaz de produzir discursos e instaurar um processo de comunicação que nada tem de neutro, é fundamental” (Barros, 2023, p. 12) para perceber os jornais com essa função de promover, silenciar e selecionar partes da realidade que são capazes de interferir na história e, associado a ele, as representações por meio da imagem, que também integram o imaginário social com os aspectos da vida cotidiana e as projeções de sentidos.

Diante disso, o acervo iconográfico conta com fotografias e ilustrações (muito presentes nos anúncios), pode ser compreendido através de uma repetição e reafirmação dos moldes que pretendiam fixar socialmente o incentivo ao consumo e a adequação aos modelos femininos apresentados nas páginas do jornal, ou seja, são compostos de regras sociais que passeiam entre os limites da aparência, moral e costumes. Vale lembrar que “a imagem não é o retrato de uma verdade, nem a representação fiel de eventos ou objetos históricos, assim como teriam acontecido ou sido” (Paiva, 2006, p. 20).

No Maranhão da década de 1950, o cenário político é cravado por muitas crises e conflitos com a ascensão de Vitorino Freire⁴ (28.11.1908 – 27.08.1977), natural de Pernambuco, chegou ao Maranhão com a função de estabelecer intermediação entre o governo do estado e o nacional. Grosso modo, há uma dominação da máquina estatal entre 1945 e 1964, através do mandonismo, violência contra opositores, manipulações, fraudes e inúmeras ações para garantir a sua permanência no poder.

O *Jornal do Povo* surge nesse contexto⁵, com a figura de Neiva Moreira⁶ (10.10.1917-10.05.2012), importante liderança no ano de 1950. À frente da missão oposicionista do cenário paulista, criou o periódico com recursos do governo de Adhemar de Barros, em busca de mobilizar o eleitorado maranhense para dar suporte ao desejo desse em alcançar a presidência da república e, somente em 1952, o controle acionário do jornal passou para a empresa gráfica *Jornal do Povo*⁷ S. A, fazendo com que Neiva Moreira⁸ se tornasse o acionista majoritário. Desse modo, o jornal se transformou em uma das maiores frentes de resistência e luta contra o “Vitorinismo”.

O *Jornal do Povo* foi fundado em 29 de abril de 1950 e tinha como subtítulo: “Contra a opressão e a injustiça social”, demarcando os ideais que estariam presentes diariamente nas colunas do impresso, elucidando assim, os movimentos sociais, os direitos da população, entre outros conflitos políticos e econômicos. Com uma média de 6 a 8 páginas, no valor de Cr\$1,00 nos anos iniciais, era um grande expoente na comunicação, pois a trajetória exercida por Neiva Moreira em outras redações⁹ foi necessária

⁴ Vitorino de Brito Freire, filho de latifundiários, chegou ao Maranhão em 1933. Tornou-se liderança política (1946-1947), filiado ao Partido Social Democrático (PSD), montou um sistema político, conhecido por Vitorinismo, com base em fraudes, violência e autoritarismo tendo em vista a manipulação da máquina estatal. Foi Deputado Federal (MA) (1946) e Senador (MA) (1947-1955/1955-1963/1963-1971). Ver: LACERDA, Maykon Albuquerque. **As cangalhas maranhenses: o coronelismo configurado na imagem de Vitorino Freire**, entre 1945 a 1965. Revista Mundo Livre, Campo dos Goytacazes, v.5, n.2, p. 115-131, ago./dez. 2019.

⁵ Sobre o “Vitorinismo” e o a figura de Neiva Moreira, ver: BUZAR, Benedito. **Neiva Moreira: o jornalista do povo**. São Luís: Lithograf, 1997 e BUZAR, Benedito. **O Vitorinismo: lutas políticas no Maranhão de 1945 a 1965**. São Luís: Lithograf, 1998.

⁶ Filiado ao PSP (Partido Social Progressista), “o principal partido de oposição, constituindo-se uma referência política de mobilização e de resistência na luta contra o PDS Vitorinista, sobretudo na cidade de São Luís” (Ferreira Junior, 2014, p. 3).

⁷ Ver: FERREIRA JUNIOR, José Ribamar. **Jornal do Povo: extinto em função do golpe de estado de 1964 e reverenciado pela história da imprensa maranhense**. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2014, Foz do Iguaçu. ANAIS INTERCOM XXXVII. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014.

⁸ Deputado estadual pelo Partido Social Progressista (PSP) de 1951 a 1955, com mandatos de 1955-1959; 1959-1963 e 1963-1964 (todos pelo PSP). Já pelo PDT, assumiu mandatos de 1993-1994; 1997-1999; 1999-2003 e de 2003-2007.

⁹ Fundou o jornal *A Mocidade*, trabalhou no *Jornal A Pacotilha*. “No estado do Rio de Janeiro, atuou em vários matutinos como o *Diário de Notícias*, *Diário da Noite*, *Diários Associados*, *O Jornal*, *Jornal Vanguarda*, *O Panfleto* e *O Cruzeiro*. A experiência neste último o tornou um profissional gabaritado na área do jornalismo” (Freitas, 2023, p. 37).

para que trouxesse ao Maranhão muitas inovações na elaboração textual e imagética de cada edição. Ferreira Junior (2014, p. 5), encontra um relato do próprio Neiva Moreira afirmando sobre a importância do jornal para a imprensa maranhense, ao dizer que foi um “reformador da imprensa ao substituir o jornalismo literário e de fuxico doméstico pela valorização da reportagem e denúncia”.

Além disso, Freitas (2023, p. 42) reforça que o jornal era um forte representante das inovações que envolviam os produtos da imprensa, quando destaca a pertinência das informações que circulavam e a força política em volta delas, já que as contribuições eram provenientes de colaboradores como jornalistas, políticos e intelectuais, a exemplo: Ferreira Gullar, Bandeira Tribuzzi, Odylo Costa Filho, José Sarney, entre outros.

A investigação através das representações e iconografia, de modo geral, é importante para pensar nas perspectivas que surgem com a análise desses “testemunhos” da vida cotidiana. No entanto, existe a necessidade de buscar além do que está visualmente induzido pela produção. Há “lacunas, silêncios e códigos, que precisam ser decifrados, identificados e compreendidos. Nessa perspectiva, a imagem é uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades, e outros assuntos, seja no passado, seja no presente” (Paiva, 2006, p. 18).

O Jornal do Povo apresentava uma infinidade de temas, o que poderia ser considerado um caráter inovador, pois havia desde as notícias da cidade de São Luís às internacionais, que pontuava os conflitos e atualizações existentes em outros países.

O jornal reforçava o debate político e reafirmava as esferas associadas aos homens, o que nos leva a compreender a construção das páginas preenchidas por relatos, ações e figuras masculinas. A fotografia ganha um espaço surpreendente no periódico, reproduzindo rostos masculinos importantes nos cenários político e econômico da cidade e do país. A capa sempre permeada por notícias que retratam as disputas de poder e os interesses dos grupos políticos, com o intuito de munir o leitor com informações que poderiam contribuir, futuramente, com a mudança de controle do governo.

A primeira página, ao longo do tempo, apresenta tamanhos de fontes diferentes, possivelmente com a intenção de impactar seu público-alvo de acordo com a notoriedade das notícias. Dessa forma, são inúmeros os políticos, jornalistas e outras figuras de destaque que aparecem nela com muita recorrência, como Adhemar de Barros, Saturnino Belo e o próprio Neiva Moreira. Além disso, no interior da publicação, encontramos as colunas sociais, as páginas dos esportes,

anúncios, cinemas e teatros, reportagens de outras capitais, do estado e do Brasil.

A vida política, muito explorada pelos homens, é um reflexo das noções sobre gênero que foram naturalizadas ao longo do tempo, tornando o masculino apto aos espaços público e sociais e, de muitas maneiras, reflete a dominação dos lugares, o controle de comportamento e as restrições às experiências femininas. Compreender as divergências e as desigualdades é uma forma de perceber como a dinâmica social foi sendo desenhada no século XX, especialmente na década de 1950.

As relações de gênero presentes nos jornais revelam o peso masculino no campo político e social, não somente nos lugares mais formais para reuniões, como os gabinetes, mas nas vivências da cidade, visto que as fotografias que envolvem inaugurações e fiscalizações de obras são compostas por personagens masculinos, sejam eles políticos ou trabalhadores braçais, ou seja, um conjunto de fatores que mostram o planejamento, a execução, a liderança e outros aspectos que envolvem tanto o modo de viver dos homens, quanto as concepções sobre o que é “ser” homem¹⁰ nesta sociedade: racional, inteligente.

As figuras 1 e 2 sugerem a demarcação masculina através do uso de trajes formais. Homens de classes médias e altas que, através do modo de vestir, marcam as imposições de suas identidades, trajetórias familiares e o poder econômico que está imbricado nessas construções. De acordo com Silva (2021, p. 43), os homens estão “(...) exercendo um poder simbólico na construção da identidade masculina e no exercício de sua sociabilidade através das roupas e objetos, distinguindo-se socialmente pelo corte do tecido das roupas”, mas distribuindo outros símbolos do ser homem que não ficam presos às demandas de classe.

“Eles usam terno, têm carros e empregados, portanto, a roupa e outros elementos da cultura material fornecem os elementos para caracterizá-lo como representante do masculino e da masculinidade da elite” (Silva, 2021, p. 65). Há uma certa padronização nas fotografias apresentadas com os itens que se repetem em cada uma delas: terno e gravata, que simbolizam trabalho, poder e completam essa fabricação social visual e de comportamento dos homens, sem contar com o enquadramento das imagens, garantindo ainda, maior amplitude do ponto de interesse que deveria ser destacado: o rosto.

¹⁰ Para Oliveira (2014, p. 283), “(...) os homens ainda aparecem como sujeitos dominantes, decididos, racionais e fortes, ligados às guerras, batalhas vitoriosas, condutas heroicas e de honra; enquanto as mulheres são vistas fisicamente como mais frágeis, emotivas, maternais, associadas apenas ao espaço doméstico da casa e da família”.



Figura 1 – Representações masculinas no Jornal do Povo nos anos 1950 a 1952



Figura 2 – Representações masculinas no Jornal do Povo nos anos 1953 a 1955

Lembramos então, da referência de Camêlo¹¹ (2012, p. 122) que, em meados do século XX, já destacava usos e práticas que se tornariam ainda mais visíveis, ao descrever uma imagem na frente de uma fábrica instalada em São Luís: "(...) os operários, provavelmente vestidos com

¹¹ Ver: CAMÊLO, Júlia Constança Pereira. **Fachada da inserção: a saga da civilidade em São Luís do Maranhão.** São Luís: Café & Lápis. Editora UEMA, 2012, p. 121.

suas melhores roupas (pois não usam as camisas com as mangas arregaçadas), estão, em sua maioria, de pé, enfileirados”, enquanto o padrão se difere dos outros homens pelo uso do terno, da posição de destaque e pelo automóvel de sua propriedade.

No que diz respeito às imagens femininas dentro da coluna social¹², inicialmente, no ano de 1950, existem alguns textos assinados por M.L., que não sabemos dizer se a autoria era feminina ou masculina. Os direcionamentos evidenciam o ideal feminino do período através de temas como o comportamento, cuidado com os filhos, não se expor aos exageros, questões políticas e até assuntos religiosos. Logo, “vários mecanismos que permitem a dominação masculina na hierarquia existente nas relações de gênero de então, sofrem readaptações para continuarem em vigor” (Pinsky, 2014, p. 178).

Para Calanca (2014, p. 50), “as mulheres são assim definidas como esposas, mães e rainhas do lar em potencial”. Segundo a autora, houve uma ruptura com a exclusividade do doméstico com as possibilidades de emprego, mas a moralidade ainda pairava sob as práticas sociais das mulheres e era considerada o fio condutor para um futuro respeitável, visto que o casamento ainda se propagava como uma realização social e pessoal para as mulheres de classes média e alta. Se faz necessário pontuar que, mesmo dentro do debate de gênero, devemos observar a interseccionalidade, pois questões de classe e raça, interferiam diretamente no modo de vida das mulheres da cidade e, consequentemente, nas oportunidades ofertadas a elas.

As mulheres eram apresentadas no jornal em espaços bem específicos. A página feminina, constituída pela coluna social e da arte e teatro, no início da década, mostrava algumas ilustrações do José Ronaldo¹³ (1933-1987), com modelos voltados para as mulheres elegantes com as tendências da estação, assim como fotografias que eram associadas às publicações de outros periódicos (Última Hora, O Dia) reproduzidas neste local e às mulheres influentes da sociedade maranhense. O destaque dado a elas, de modo geral, no periódico, pode ser interpretado como uma nuance dos acontecimentos em sociedade, indicando como se davam as trocas e as relações entre homens e mulheres na vida cotidiana.

¹² A Coluna Social está presente desde as primeiras edições do ano de 1950 até 1958 (documentos consultados).

¹³ Considerado uma das referências da Alta Moda no Brasil. Ganhou destaque ao desenvolver ilustrações para o Concurso Miss Bangu, promovido pela Fábrica de Tecidos Bangu, que ocorria a nível nacional.

Vale ressaltar que a capa era ocupada por mulheres em algumas ocasiões. Primeiro, para mostrar algum modelo de vestimenta, em grande maioria, roupas de banho. Todavia, são imagens que não conversam com outras informações da página de destaque e nos levam a acreditar que, existe um determinado apelo ao consumidor das notícias ao explorar uma imagem feminina que expõe o corpo de uma mulher em meio aos conflitos políticos que são, eminentemente, cruciais para o andamento da vida cotidiana, como os debates sobre os direitos de trabalho, acesso à água e à moradia. Sem contar com a problematização da exposição do corpo de uma mulher de modo a objetificá-la e torná-la um bem coletivo, acentuando questões patriarcais que vão desde a sexualidade ao questionamento sobre a aptidão intelectual feminina para realizar atividades profissionais.

Essas imagens que aparecem na capa e no interior das edições são mais recorrentes dentro da coluna página feminina, próxima à coluna social, pois entende-se que existe um interesse das mulheres em observar outros lugares e vivências. Afinal, as demandas da modernização das cidades e dos espaços são mostradas para influenciar grupos, classes e pessoas, mesmo que de forma completamente diferente, já que o acesso às novidades se configura como um obstáculo e, o consumo dos itens poderia estar fora da realidade financeira de determinados grupos sociais.

Ao analisarmos os posicionamentos das imagens femininas, observamos nas fotografias (da capa e fora da coluna social) contrapontos acerca das visões da mesma sociedade. Rainho (2014, p. 24), afirma que a fotografia “oferece seu caráter didático”, “está livre tanto para apresentar quanto para representar alguma coisa”, pois há um planejamento pensado para a mensagem que cada ângulo, pose, cenário e vestimenta devem passar. Não por acaso, as referências femininas, a todo instante, “ênfatizam detalhes em detrimento do todo, chama atenção para elementos ousados, destaca e exhibe o corpo”.

Sobre as fotografias, Rainho (2014, p. 73) destaca a importância de “investigar os repertórios de gênero que elas iluminam, os comportamentos cristalizados e, sobretudo, de que maneira elas definem os sujeitos”. Os sentidos produzidos por essas imagens são reflexões sobre os padrões de beleza que vão se estabelecendo, como os cuidados com o corpo, a permanente luta com o afastamento da velhice e, por último, os traços da feminilidade e da graça, no corpo e nas ações. A intencionalidade dentro dessa dinâmica revela valores e diálogos que são produzidos, repetidos, testados e publicizados pensando na estética, imagem, experiências e vida urbana.



Figura 3 – Composições imagéticas femininas

Por isso, essas imagens retratavam esse universo mais sofisticado, elegante e gracioso da moda e das expectativas criadas para contemplar um ideal de modo de vida feminino. Então, enquanto composições privilegiadas, a reprodução dessas, muitas vezes provenientes de outros jornais, confirma a existência de uma linguagem específica que vem dessas novidades. A presença da mulher maranhense, também destaque na coluna social, decorre do seu status social e da influência familiar nas relações de poder, evidenciando assim, a cidade de São Luís dentro de uma trajetória da moda e elegância.

A primeira fotografia (*Jornal do Povo*, 29 de agosto de 1951, página 1) presente na figura 3, realça o corpo feminino na página de destaque do jornal, a capa. Na descrição, a referência a uma comissária de bordo norte-americana que aproveita o momento de descanso em uma praia no Rio de Janeiro. O enquadramento, o ângulo, as expressões facial e corporal, os detalhes do cabelo, vestimenta e, especialmente, a miniatura de um “Strato”, que era um modelo de avião responsável por fazer viagens do Brasil para os Estados Unidos, reforçam assim, a exclusividade associada às mulheres da elite.

Elencamos na figura 3, dois exemplos opostos presentes no *Jornal do Povo*. Comparando a fotografia da comissária Judy com as duas que seguem a sequência, temos configurações completamente diferentes.

A primeira com uma mulher elegante, na praia, espaço importante para a sociabilidade, práticas sociais, esportivas e de bem-estar. Enquanto a segunda (*Jornal do Povo*, 31 de janeiro de 1956, página 8) e a terceira (*Jornal do Povo*, 5 de março de 1958, página 1), destacam os registros de uma mulher que cometeu um crime contra o companheiro e outra que cessou a própria vida.

“Esquartejado por uma mulher”¹⁴ é uma notícia do Rio de Janeiro veiculada no *Jornal do Povo* e apresenta Maria da Penha como autora do assassinato do seu companheiro. O jornal utiliza algumas expressões para descrevê-la: macabra, franzina, moça de cor/ mulher de cor, criminosa. A enfermeira usa uma peça listrada, um vestido com o comprimento abaixo do joelho (visto em outra página do jornal), no momento da sua prisão. A moradora da rua Pinhal no Rio de Janeiro morava com José Américo (pintor) e depois de um tempo juntos, passou a maltratá-la e a espancá-la. Com o nascimento do filho do casal, a situação financeira se tornou ainda mais grave e a solução encontrada por José foi “dar fim” na vida da criança. Maria se antecipa com medo da ameaça e assassina o companheiro.

A outra notícia destaca a morte de uma mulher: “Matou-se porque o marido era boêmio”. Do Rio de Janeiro para o *Jornal do Povo*. Núbia Ribeiro Mascarenhas foi amante de Valdir Passos dos Santos antes de casar-se com ele, mas após a união matrimonial, o homem continuou frequentando, conforme o jornal, os cabarés. Virava as noites nas ruas e desfrutava da companhia de outras mulheres, fazendo com que sua esposa entrasse em desespero com um comportamento que não tinha correção. A publicação enfatiza que a mulher se preparou para esse momento como se fosse a uma reunião social: “trajada com apuro, bem maquilada, uma linda senhora”.

Existem outras notícias que mostram a imagem de mulheres dos subúrbios de São Luís, Maranhão e capitais, como na edição do dia 12 de junho de 1956 (página 3), em que uma menina foi seduzida aos 11 anos de idade sob ameaça de estrangulamento e em 20 de maio de 1950 (página 7), em que uma mulher e seu amante cometem um crime contra o marido, que foi “Queimado Vivo” (título no jornal).

¹⁴ A notícia ganha grande repercussão neste jornal com as páginas dedicadas ao detalhamento do crime. Em 10 de junho de 1956 (página 3), volta a ser lembrada devido a apuração do caso, quando Maria da Penha foi apresentada ao juiz. No entanto, o jornal destaca a aparência física dela: “Com os cabelos bem penteados, as unhas ‘ponteagudas’ rigorosamente polidas e o corpo menos magro espigado dentro do uniforme listrado de presidiária limpo e engomado, compareceu ontem perante o Juiz Atilio Pain, da 26ª Vara Criminal”. A fotografia enquadra o rosto e o busto, não sendo possível identificar com clareza os detalhes apontados.

Para Aranha (2010, p. 249) a “sociedade” não esperava atitudes como “agressividade e autonomia, por isso as mulheres ‘criminosas’¹⁵ eram apontadas como anormais, pois estavam em desencontro à pretensa natureza maternal e feminina atribuída pela ideologia dominante”. Ao nos depararmos com as imagens das mulheres que não fazem parte dos grupos de prestígio e poder, observamos nas fotografias a composição com outros padrões visuais. Uma fisionomia abatida, assustada, sem a roupa da estação ou um cenário preparado, o que suscita uma fotografia que pretende evidenciar características completamente diferentes em relação às fotografias de moda, ou seja, a imprensa seguia com a função de divulgar um modelo de prática social feminina que poderia ser considerado adequado e aceito.

Desse modo, conforme explica Aranha (2010, p. 241), “as mulheres pobres não se deixavam dominar completamente pelos seus companheiros, tendo atitudes consideradas audaciosas para seu sexo”. A dimensão social se torna tão orientadora da vida feminina, que a criminalidade poderia ser explicada como uma “reação aos maus tratos, a insatisfação na vida conjugal, por razão de ciúmes (...) ao se ver trocada e traída, a mulher poderia tomar ações trágicas, a tentar contra a vida do marido”, da amante ou sua própria vida, como o caso da Núbia Mascarenhas, Maria da Penha, entre outras mulheres que aparecem nas páginas do periódico.

Por fim, o jornal publica a seguinte informação: “Seria a mulher a responsável pela criminalidade!” (04 de junho de 1958, página 7 – transcrito da Última Hora). A última fotografia da sequência na figura 3 apresenta uma mulher que, não é identificada, usa uma roupa curta, decotada, justa e um sapato de salto fino, para reforçar o apelo de Harwey J. Scott, definido como um (suposto) superintendente da polícia nos Estados Unidos. Seu raciocínio parte da ideia de que “os ombros nus, as roupas colantes e especialmente, os maiôs, são motivos para influenciar o homem ao mal” e “seriam os criadores de modas, que procuram sempre salientar as formas femininas”, sem contar as cores utilizadas por elas, que segundo ele, estimulavam os instintos masculinos. A notícia reafirma a culpabilidade social feminina pela violação de seus próprios corpos através do modo de vestir e de se comportar, além das “penalidades” por romperem os limites sociais da graça.

¹⁵ Elencamos cerca de 30 imagens em diversos números do jornal no decorrer dos anos 1950 que se referem aos crimes cometidos por mulheres ou que tem estas como vítimas. Não contabilizamos neste momento, a quantidade de notícias desse mesmo teor que são apresentadas somente pela construção textual, sem imagens. Mulheres de diferentes classes, separadas por ações violentas, que são mais recorrentes (segundo o jornal) nos meios populares.

Portanto, desde o início da década existem registros de violências que são praticadas e/ou sofridas por mulheres e esses são reflexos de oposições de comportamento presentes nas diversas classes sociais, pois é na vida cotidiana das mulheres pobres que a violência se manifesta de forma mais visível, sobretudo, devido à sobrevivência, já que não são remanescentes de famílias influentes. As imagens e notícias reforçam que os padrões sociais e comportamentais, por muitos fatores, não se aplicavam da mesma forma.

Para os grupos privilegiados, a moralidade e a civilidade e, para os menos favorecidos, seguir na contramão dos estereótipos “que definiam submissão e fragilidade ao universo feminino” (Aranha, 2010, p. 232), justamente porque a realidade oposta alertava para obrigações cotidianas que deveriam ser viabilizadas com mais urgência. Nesse sentido, a elegância, não significava apenas uma postura, mas sim um conjunto de implicações que constituíam o poder de consumo, as relações com a moda e as relações sociais, ou seja, fatores que poderiam ser encaixados em mais uma necessidade de controle social, pertencimento e afirmação da elite.

A MODA E O JORNAL: O ENQUADRAMENTO DO VESTIR

As imagens femininas, no ano de 1950, ainda aparecem de forma muito tímida nas páginas do jornal. Estão concentradas em colunas femininas de cunho social ou em outros setores de acordo com a informação a ser veiculada, como a apresentação de uma cantora famosa, a presença de uma Miss na cidade, situações de violência, como abordamos no tópico anterior, e quando essas acompanham homens em alguma programação social que envolve acordos políticos, projetos econômicos e celebrações.

Os modelos de vestimentas da estação e as mulheres que posam nas fotografias, inicialmente, são mais vistos na capa e na coluna social, mas com o passar dos anos essas imagens ganham outras proporções, atingindo maior número e tamanho, a fim de cultivar e tornar ainda mais próximo esse contato com o público feminino. Porém, é importante considerar a origem dessas fotografias, pois boa parte delas são oriundas de outros periódicos, trazendo desse modo, experiências e ideais femininos que vêm de outras regiões do Brasil e fora dele.

É pertinente pensarmos nas influências das informações propagadas, principalmente, no âmbito das elites, que buscavam a última moda nas lojas em São Luís com o desejo de reafirmar suas posições nos ciclos sociais e ganharem destaque através da elegância de suas

vestes e comportamentos. A rua Grande, por exemplo, importante via de consumo da cidade, se “caracterizou pelos ares de modernidade, comum na São Luís daquele período, com a presença das linhas do bonde, do calçamento de cimento, de lojas e comércios, além da efervescência cultural e de comportamentos, com enorme fluxo de pessoas” (Santos, 2021, p. 257).

Por isso, aproximarmos a cidade de São Luís do panorama que envolve a moda e as transformações sociais é um caminho para refletir acerca dos debates sobre moda, elegância e representações de gênero, pensando no valor atribuído às características do contexto local. Barros (2013, p. 170), diz que “toda história é local”, já que parte de um ponto e de características específicas, é “uma história que se produz de um lugar e traz as marcas deste lugar”.

Na coluna social é possível encontrar os registros de nascimento, casamento, batizado, festas de debutantes, instruções para o lar, receitas para cozinhar, entre outros espaços que não são fixos, mas podem ser visualizados em alguns momentos, como o modelo do dia e broto do dia. Dito isso, há uma virada no modo de produção dessa, denominada então, como sociedade. A chegada do cronista Benito Neiva, em 07 de dezembro de 1954 (página 8), fala diretamente com o público sobre os clubes, bailes, novidades, festas e outros acontecimentos que movimentavam a vida social da elite. Consequentemente, criou-se um clima de “troca” entre o público leitor e o jornal, que se tornou pioneiro na valorização do colunismo social.

O cronista circulava por diversos meios e acessava informações que não eram tão comuns compartilhar com a sociedade por meio de suas opiniões diárias. Vale destacar que os principais colaboradores do *Jornal do Povo* eram homens e esse cenário muda somente em 24 de novembro de 1957 (página 3), quando Benito apresenta a cronista Malvina Alvim, vencedora do concurso Miss Maranhão do mesmo ano, para contribuir, sobretudo, com sua posição feminina.

Influenciado pelos jornais de outras capitais, Benito Neiva eleva essas trocas sociais entre os grupos privilegiados quando apresenta os personagens das classes média e alta da sociedade maranhense, seja da capital ou de outros municípios. Homens e mulheres começam a ser identificados nas descrições e opiniões criadas para as inúmeras situações cotidianas que ocorriam pelas ruas da cidade, desde a elegância dos trajes, fuxicos sobre namoros, festa e temas mais sérios, como os problemas levantados pela oposição no jornal.

Em 20 de fevereiro de 1954 (página 7), atento aos concursos promovidos em outras capitais, Benito anuncia “Quais as dez senhoritas mais elegantes de São Luís?”. Isso porque, ele tinha o objetivo “eleger as legítimas representantes da graça e elegância feminina de nossa terra”. O processo foi feito através de uma votação “popular”, em que foi disponibilizado um cupom no próprio jornal que deveria ser preenchido, recortado e enviado para o endereço da redação, visando a contagem dos votos. Além disso, ele pediu aos leitores que lhes enviasse fotos das candidatas para serem publicadas no dia da apuração final.

Antes disso, já havia sido votada a “Lista dos dez homens mais elegantes de São Luís”, que foram escolhidos baseados nos critérios de hospitalidade, gestos, modo de receber as pessoas, simpatia e outras qualidades que moldam um homem elegante. No *Jornal do Povo* em 8 de abril de 1954, Neiva faz a seguinte declaração: “em nossa lista só entrariam os nomes de homens que sabem se trajar, têm caráter, educação, trabalho e personalidade, fatores indispensáveis para um cidadão elegante”. Dentre eles estavam: José Sarney e Pedro Neiva de Santana.

A votação da “Lista das Dez mais elegantes” durou cerca de um mês e o resultado só foi anunciado no dia 21 de março de 1954. Embora o cupom estivesse presente no jornal, que circula por todo o Maranhão, Benito deixou claro no decorrer dos dias que as mulheres escolhidas pertenciam à alta sociedade. Na apuração parcial, foram nomeadas cerca de 40 mulheres e, algumas delas, com apenas um voto cada. Somente em janeiro do ano seguinte, o cronista pede foto das dez mulheres para publicar nas páginas do jornal, fato que só foi concretizado em setembro.

Na figura 4, temos no primeiro registro o modelo do cupom disponibilizado para votação no jornal (21 de março de 1954). Na sequência, as fotos são das eleitas “Dez Mais Elegantes de São Luís” (*Jornal do Povo*, 06 de setembro de 1955). O cronista apresenta essas mulheres maranhenses como símbolos da beleza e elegância, mas reforça no seu discurso que esses dois fatores se completam, “mesmo quando não possuem uma beleza que fascine”. Afirma também, que as escolhas não foram por definições partidárias e nem de gosto pessoal, mas provenientes do gosto popular diante da votação.

Ao apresentar as eleitas no dia 11 de setembro de 1955, Benito aponta para o ideal esperado para as mulheres nesse período: o cuidado com a família e com o lar, reafirmando que “o espaço doméstico cabe à mulher por definição, e a desvalorização do trabalho e da participação política como formas de autorrealização colabora para manter as mulheres em casa, sem questionamentos” (Pinsky, 2014, p. 183). O cronista afirma

que todas elas são figuras extraordinárias, possuem gestos notados e “tem ocupação, na maioria, somente em casa”, por serem esposas dedicadas, que promovem reuniões e se vestem de maneira única.



Figura 4 – Cupom do Concurso, “As Dez Mais Elegantes” e outras mulheres maranhenses

A lista descreve a forma como elas se vestem e faz referência aos maridos, por exemplo, “Sra. Almir Moraes: elegância repleta de distinção. É a esposa de um dos comerciantes ‘bem’ de São Luís. Traja-se decididamente com perfeição. Frequenta com seu esposo os lugares elegantes da Capital” (*Jornal do Povo*, 11 de setembro de 1955). Influentes figuras que têm profissão reconhecida e consolidada na cidade, como dentista, médico, governador, desembargador, advogado e, apesar da abertura do mercado de trabalho para mulheres ser uma realidade, existem problemas, destacados pelo jornal, que podem surgir com a ascensão do moderno: a ausência de moralidade e o desmoronamento do núcleo familiar.

Desse modo, assim como em outras capitais, as referências de novidades e beleza surgiam, principalmente, dos Estados Unidos e Paris. Em São Luís, o interesse pelas novidades parisienses movia a curiosidade do cronista, que por diversas vezes associou os bailes, festas

e outras solenidades à moda parisiense¹⁶, já que para ele “é na Cidade Luz que estão os segredos elementares da moda e elegância feminina”. Não obstante, em resposta a um questionário elaborado por Benito, é importante refletir sobre a função da difusão da moda nos principais polos de novidades do cenário nacional, visto que algumas “Elegantes” afirmam o desejo de conhecer Rio de Janeiro e São Paulo, justamente por serem os lugares mais apontados como reflexo da modernidade, de transformações urbanas e sociais no Brasil.

A criação desse concurso movimentou a experiência social e elevou a outros níveis a percepção sobre o comportamento e as vivências das pessoas da elite. A relação das “Dez Mais Elegantes de São Luís” demonstra que a influência familiar é imprescindível para cravar espaços de poder e de relações que possam surgir a partir dos acordos feitos pelos pais ou maridos dessas mulheres. São figuras masculinas, presentes nos debates políticos, comerciais e outros espaços que ainda não são preenchidos por mulheres, ou seja, ideias somadas às representações do feminino como frágil, instável e até menos inteligente.

De todo modo, apresentar as mulheres (últimas fotografias da sequência) maranhenses no corpo do jornal é uma maneira de evidenciar os feitos de uma parcela da sociedade que viviam até então, de forma silenciosa pela cidade. Observar as relações de gênero e o efeito da moda na vida de homens e mulheres reflete o quanto o desejo pelo novo permeia os diversos caminhos sociais, seja pelo controle nas elaborações textuais, que ainda pretendem circunscrever as mulheres nos espaços de domesticidade, seja pelo anseio por conhecimento, direitos e outros espaços de pertencimento, em que outras mulheres aparecem nas edições sendo diplomadas e atuantes profissionalmente, mas ao mesmo tempo, lembram a essa mulher da década, que suas obrigações enquanto mãe e esposa deveriam ser importantes que qualquer outra atribuição.

OS ARTIFÍCIOS DO JORNAL

As relações de poder e a desigualdade de gênero estão presentes na construção do periódico por meio da demarcação dos espaços. É evidente que o acolhimento ao público feminino com a página de assuntos sobre cinema, sociedade e notícias do mundo é uma forma

¹⁶ “As revistas, cada um com seu estilo, construíam continuamente a imagem de Paris como o modelo da França Moderna, como centro da moda, dos homens galantes e da mulher elegante, reivindicando para a Cidade Luz, a permanência de seu título de berço do bom gosto do mundo moderno”. Ver: SANT’ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014, p. 33.

de aproximar esse nicho de outras questões que passam por fatores essenciais para a dinamização da sociedade, como as escolhas políticas, o fortalecimento do pertencimento à determinados grupos sociais e o delineamento da identidade em torno das novas configurações sociais que são apresentadas nesse período.

Essa estratégia demonstra o valor de um público que não poderia ser distanciado da realidade social, mesmo não fazendo parte diretamente dos meios políticos, visto que identificamos poucas notícias que atribuem às mulheres o espaço político. Predominantemente, é a figura masculina responsável pelas regras de controle da cidade. Essa configuração se destaca quando observamos, por exemplo, uma página repleta de anúncios que só tem profissionais homens com empreendimentos nas ruas de maior prestígio da cidade (dentistas, advogados, médicos, entre outros).

Há muitos exemplos sobre relação entre a maternidade, filhos, responsabilidade com o futuro do país, cuidado com o lar e as regras da moralidade no comportamento social. Nesse caso, a moda alcança outras ideias que não se restringem às roupas e acessórios. Os filmes exibidos na programação do cinema, as apresentações no teatro, os textos e as imagens que circulam no jornal enfatizam algumas lições de moda que são responsáveis por moldar as construções de gênero, em especial, atingindo as mulheres pelo aprendizado da assimilação de modelos de práticas, ações e realizações que são permitidas a elas.

Destacamos aqui, alguns títulos de notícias: “A incapacidade das mulheres”, “A mulher como fonte de renda”, “A arte de seduzir” e, por último, “O mundo é das mulheres”. São notícias que alinham as perspectivas difundidas pelo jornal para a vida das mulheres, já que ricas ou pobres, o primeiro plano social não era destinado a elas. Em “O mundo é das mulheres” (31 de agosto de 1958) algumas delas estão em destaque devido a sua trajetória de sucesso. Em maior número, as misses encantam pela beleza e ações sociais nas participações em concursos, viagens e outros espetáculos que lhes garantiam visibilidade. Enquanto outras, se destacam pela voz como cantoras ou pela atuação em produções cinematográficas.

De todo modo, são as orientações que provavelmente poderiam instruir a mulher em busca de seu ideal social. Percebê-la como fonte de renda é inclusive um reflexo das ofertas de serviços e espaços de sociabilidades nos centros urbanos que veem o feminino como fonte de um consumismo que pode ser explorado. Nesse caso, estimula a inserção desse público no âmbito esportivo, embora as contribuições

em oito anos de publicações, raramente citem mulheres nesse meio, exceto uma boxeadora e uma tenista. Em “A arte de seduzir os homens” (31 de outubro de 1951) são combatidos todos os exageros na aparência para a busca de um casamento ideal.

Apesar das formas de controle, o corpo editorial do periódico tem certo comprometimento em mostrar as novidades pelo país e o mundo, mas não deixa de lado o tom orientador para a vida feminina. “A incapacidade das mulheres” (22 de agosto de 1957) é questionada pelo colunista: “a mulher, durante sua infância depende do seu pai, no seu casamento depende do marido”, dando ênfase à legitimidade de um processo natural, para “buscar seus direitos e problematizar o Código Civil”, diante de um período em que as mulheres têm provado grande capacidade de resistência para ressignificar seus modos de viver e conviver em sociedade. Portanto, a imprensa enquanto veículo de comunicação é decisiva na transmissão dos valores e transformações do comportamento e modo de vestir para a sociedade maranhense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos fatores elementares para a apresentação do *Jornal do Povo* enquanto fonte histórica é a possibilidade de problematizar as representações de gênero que se desenvolveram na cidade de São Luís, por meio da análise dos fragmentos da realidade que circulavam em cada edição. Perceber a moda como fator dinamizador da sociedade ressalta uma trajetória sobre a importância da memória nos anos 1950 ao remontar, historicamente, espaços de sociabilidades e figuras do âmbito social, que foram fundamentais para desenhar essas trocas e jogos de interesses presentes em toda a década.

Portanto, compreender que a cidade está inserida em um espaço de destaque, revela uma dimensão ainda pouco explorada no âmbito acadêmico, associando a elegância, relações de gênero e a história local através de um jornal que circulava em São Luís e no Maranhão. O impresso, forte recurso com ideais oposicionistas, foi elaborado com base nas novidades que surtiram efeito nos editoriais de outras capitais, destacando a chamada das notícias, a disponibilidade das fotografias e a relevância da reportagem e denúncia, que atingem as diversas camadas sociais.

Os princípios de elegância estabelecidos pelo *Jornal do Povo* na década de 1950 são associados aos moldes dos papéis de gênero, sobretudo, os femininos, na tentativa de forjar os comportamentos que se enquadrassem ao modo de vida das mulheres da elite desse período. Por conseguinte, esses seriam instrumentos difundidos em outras

classes, seja pelo desejo de ascensão social ou pelos fatores de imitação, construindo visualidade e permitindo acesso aos espaços apenas pelo parecer (ter posses, boas relações sociais e influências políticas). O bem vestir era importante, pois as mulheres da elite precisavam apresentar as novidades do vestuário e um conjunto de regras no convívio social, sendo a elegância, fator primordial para adentrar e permanecer nos espaços públicos, tão necessária para suas experiências, induzindo ao pertencimento e ao reconhecimento social.

As produções imagéticas propagadas nas páginas do periódico refletem as transformações sociais e outras demandas desse cenário moderno que se instala nos centros urbanos. Nesse sentido, as representações de gênero e o desenho dos espaços ocupados por homens e mulheres é delimitado e questionado em diversos momentos, com a discordância sobre a incapacidade feminina, as dicas de comportamento para acessar lugares públicos e, conseqüentemente, dominados por homens. Esses, por sua vez, perpetuam nas vestimentas uma certa padronização de roupas, através das fotografias, bem como seus comportamentos, que reiteram a racionalidade para temas que lidam diretamente com as engrenagens do poder. Assim, as construções visuais e textuais, fornecidas pelos fragmentos do cotidiano no jornal, revelam a influência na manutenção de discursos e padrões que moldaram as relações de gênero na década de 1950 no panorama da cidade de São Luís.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Capas do *Jornal do Povo* na década de 1950 pesquisadas no acervo físico do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Fotografias: Da autora, 2024.

Figura 2: Capas do *Jornal do Povo* na década de 1950 pesquisadas no acervo físico do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Fotografias: Da autora, 2024.

Figura 3: Notícias da década de 1950 no *Jornal do Povo* pesquisadas no acervo físico do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Fotografias: Da autora, 2024.

Figura 4: Mulheres maranhenses na década de 1950 no *Jornal do Povo* pesquisadas no acervo físico do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Fotografias: Da autora, 2024.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Luziane de Jesus. Mulheres Criminosas: um estudo da criminalidade feminina no Maranhão Republicano (1890-1940). In: ABRANTES, Elizabeth Sousa (Org.). **Fazendo gênero no Maranhão:** estudo sobre mulheres e relações de gênero (séculos XIX e XX). São Luís: UEMA, 2010.

BARROS, José D'Assunção. **A expansão da História.** Petrópolis: Vozes, 2013.

BARROS, José D'Assunção. **O jornal como fonte histórica.** Petrópolis: Vozes, 2023.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** o uso de imagens como evidência histórica. Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: UNESP, 2017.

BUZAR, Benedito. **Neiva Moreira:** o jornalista do povo. São Luís: Lithograf, 1997.

BUZAR, Benedito. **O Vitorinismo:** lutas políticas no Maranhão de 1945 a 1965. São Luís: Lithograf, 1998.

BUZAR, Benedito. **O colonismo social antes e depois de Gerd.** Disponível em: <https://www.blogsoestado.com/buzar/2015/06/21/o-colunismo-social-antes-e-depois-de-gerd>. Publicado em 21 jun. de 2015. Acesso em: 05 nov. de 2024.

CAMÊLO, Julia Constança Pereira. **Fachada da inserção:** a saga da civilidade em São. Luís do Maranhão. São Luís: UEMA; Café & Lápis, 2012.

FERREIRA JUNIOR, José Ribamar. **Jornal do Povo**: extinto em função do golpe de estado de 1964 e reverenciado pela história da imprensa maranhense. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2014, Foz do Iguaçu. ANAIS INTERCOM XXXVII. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014.

FREITAS, Karina Viana de. **O anticomunismo no Jornal do Povo (1950-1964)**. 2023. 75 f. Monografia (Licenciatura em História). Universidade Estadual do Maranhão. São Luís, 2023.

JORNAL DO POVO. São Luís, 2 maio 1950, p. 1.

JORNAL DO POVO. São Luís, 20 maio 1950, p. 7.

JORNAL DO POVO. São Luís, 29 ago. 1951, p. 1.

JORNAL DO POVO. São Luís, 30 out. 1951, p. 5.

JORNAL DO POVO. São Luís, 22 mar. 1952, p. 1.

JORNAL DO POVO. São Luís, 20 fev. 1954, p. 7.

JORNAL DO POVO. São Luís, 21 mar. 1954, p. 5.

JORNAL DO POVO. São Luís, 8 abr. 1954 p. 1.

JORNAL DO POVO. São Luís, 7 dez. 1954, p. 8.

JORNAL DO POVO. São Luís, 6 set. 1955, p. 5.

JORNAL DO POVO. São Luís, 11 set. 1955, p. 6.

JORNAL DO POVO. São Luís, 14 set. 1955, p. 1.

JORNAL DO POVO. São Luís, 31 jan. 1956, p. 8.

JORNAL DO POVO. São Luís, 10 jun. 1956, p. 3.

JORNAL DO POVO. São Luís, 12 jun. 1956, p. 3.

JORNAL DO POVO. São Luís, 9 ago. 1957, p. 5.

JORNAL DO POVO. São Luís, 22 ago. 1957, p. 2.

JORNAL DO POVO. São Luís, 24 nov. 1957, p. 3.

JORNAL DO POVO. São Luís, 5 mar. 1958, p. 1.

JORNAL DO POVO. São Luís, 4 jun. 1958, p. 7.

JORNAL DO POVO. São Luís, 31 ago. 1958, p. 6.

LACERDA, Maykon Albuquerque. As cangalhas maranhenses: o coronelismo configurado na imagem de Vitorino Freire, entre 1945 a 1965. **Revista Mundo Livre**, Campo dos Goytacazes, v.5, n.2, p. 115-131, ago./dez. 2019.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, corpo e alma**. 2. ed. ampl. São Luís, 2020. Vol II. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1OZSQMeA3uc_f9Mt18h9lISw3b1-K75as/view. Acesso em: 20 nov. 2024.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. Ensino de história das mulheres: reivindicações, currículos e potencialidades. In: STEVENS, Cristina;

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska. **Estudos Feministas e de Gênero: Articulações e Perspectivas**. Santa Catarina: Mulheres, 2014.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados**. São Paulo: Contexto, 2014.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2014.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Elegância, beleza e poder na sociedade de moda dos anos 50 e 60**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

SANTOS, Luiz Eduardo Neves dos. **O urbano ludovicense**: produção e fragmentação do espaço, território, planejamento, cultura e outras reflexões. São Luís: EDUFMA; Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

SCOTT, Joan. **Gênero**: categoria útil para a análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 3. ed. Recife: S.O.S Corpo, 1996.

SILVA, Guilherme Telles da. **Homens, roupa e elegância na cidade** (Maringá, anos 1950). Curitiba: CRV, 2021.

***MUJERES EN MI*, DE CAROLINA CAYCEDO**
ROUPA COMO MEMÓRIA, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

ANA CAROLINA REIS CAVALCANTI PIMENTEL

Sob a orientação da **Prof.^a Dr.^a Patrícia Moreno Ferreira Christofolletti**,
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Esta pesquisa tem como objeto a obra da artista contemporânea Carolina Caycedo, *Mujeres en mi* [Mulheres em mim] (2010–). A referida obra consiste em uma coleção de painéis feitos a partir de roupas doadas por mulheres da família de Caycedo, por artistas e curadoras de arte latinas e latino-americanas. Idealizada como uma homenagem às mulheres de sua vida, a peça também pode ser vestida, uma vez que as roupas são costuradas de um modo em que ainda é possível vestir cada peça e interagir com o restante, como uma capa.

O objetivo geral deste trabalho é analisar como esta criação artística, realizada por uma mulher artista, se relaciona com os conceitos de memória, identidade e resistência através da roupa e do bordado. A importância de pesquisar este tema está no fato de que a obra utiliza o têxtil como suporte para prestar uma homenagem às mulheres e suas práticas artísticas, que foram constantemente silenciadas e esquecidas ao longo da história da arte. A respeito disso, Julia Bryan-Wilson (2019, p. 202) diz ainda que “ao ser suspensa, a peça paira como um estandarte imenso no espaço da galeria, proclamando uma história da arte alternativa, feminista, tanto na utilização de tecidos como na afirmação da importância dessas mulheres”.

Este tema também é atual e relevante devido à necessidade crescente por mais pesquisas sobre mulheres artistas e suas criações. Além de promover uma importante discussão a respeito da presença do vestuário e do têxtil, de modo geral, como suporte na arte contemporânea. Para o desenvolvimento da pesquisa foram utilizados os procedimentos metodológicos de pesquisa bibliográfica, investigação e análise da obra de arte *Mujeres en mi* (2010–), buscando compreender e descrever as múltiplas camadas de significados presentes nesse trabalho de Caycedo, através de uma pesquisa descritiva e qualitativa.

A pesquisa bibliográfica foi baseada em capítulos de livros, artigos e pesquisas acadêmicas que trabalham as relações entre roupa e memória, roupa e identidade e roupa e arte, sendo as principais referências utilizadas os livros *O casaco de Marx: roupas, memória e dor* (2008), de Peter Stallybrass; *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), de Stuart Hall; *Roupa de Artista: o vestuário na obra de arte* (2009), de Cacilda Teixeira da Costa; o texto *Feminismos, tecidos e resiliência* de Julia Bryan-Wilson; além de breves contribuições de *História Social da Moda* de Daniela Calanca, *A História da Arte sem os Homens* de Katy Hessel e a *Criação da Feminilidade* de Rozsika Parker.

O trabalho percorre brevemente o contexto histórico e atual das mulheres artistas, a relação do vestuário no fazer artístico e as conexões da roupa com os conceitos de memória, identidade e resistência. Depois desse percurso, são apresentadas algumas considerações sobre a trajetória e as principais criações da artista contemporânea Carolina Caycedo, até chegar às reflexões a respeito do objeto desta pesquisa, o trabalho *Mujeres en mi* (2010–). A análise aborda seus possíveis significados e conexões com outros objetos e produções que utilizam o têxtil. Além disso, terá como principal referência o período em que a mesma ficou exposta na mostra *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, que aconteceu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 2019.

MULHERES ARTISTAS

Ao longo de toda história, as mulheres têm enfrentado desigualdades e falta de representatividade em diversos âmbitos sociais e culturais. Essa desigualdade de gênero também está enraizada na história da arte hegemônica, uma vez que a mesma foi construída, ao longo de muitos séculos, por homens brancos e ocidentais que tinham interesse em manter seus domínios assegurados. Esse processo resultou em um apagamento proposital das produções realizadas por mulheres artistas.

Em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin publicou seu célebre texto *Por que não houve grandes mulheres artistas?* e, através desse ensaio, que se mantém relevante, mesmo depois de cinquenta anos de sua publicação original, Nochlin levantou um importante debate sobre a ausência e apagamento das mulheres artistas ao longo da história da arte. Após apresentar algumas hipóteses para responder essa questão, a autora destaca que as instituições sociais e a educação são as principais culpadas por essa ausência. Desse modo, a discussão sobre a igualdade das mulheres, seja no campo da arte ou em qualquer outro espaço, deve ser atribuída à “[...] natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram” (Nochlin, 2016, p. 12).

As produções artísticas feitas por mulheres foram fortemente associadas ao amadorismo e ao espaço doméstico, o que dificultava o acesso a oportunidades de estudo formal e à profissionalização. Essas associações ocorreram devido a discursos ligados ao ideal de feminilidade – um ideal moldado pela sociedade e perpetuado pela ideologia patriarcal, que legitimou a divisão de trabalho entre homens e mulheres. Além dessa associação com o amadorismo, as artes produzidas pelas

mulheres também foram, muitas vezes, vistas de maneira homogênea e intituladas como “femininas”, como se essas criações não tivessem diferenças entre si e não expressassem a individualidade artística de cada uma de suas criadoras (Parker, 2019).

Diversos estudos e pesquisas já comprovaram que as mulheres sempre fizeram arte, contudo a quantidade de suas obras expostas em coleções de museus e citadas nas narrativas oficiais sobre a história da arte, ainda são menores em relação aos trabalhos de seus colegas homens. Isso ocorre porque os museus, assim como os autores dessas narrativas, costumam pertencer a uma elite que busca reproduzir e reforçar seu domínio social através desses espaços.

Sobre a representação das mulheres em importantes espaços museológicos, Katy Hessel (2024), autora do livro *História da Arte sem os homens* e do projeto *@thegreatwomenartists*, apresenta importantes estudos e dados sobre o assunto. Um dos estudos, realizado em 2019 nas coleções de dezoito grandes museus de arte dos Estados Unidos, apontou que 85% das obras eram de artistas brancos e 87% eram produções feitas por homens. Outros dados pontuam que, atualmente, a coleção da *National Gallery* de Londres conta com apenas 1% de obras de arte feitas por mulheres e que esse mesmo museu só teve a primeira grande exposição individual sobre uma artista, Artemisia Gentileschi, em 2020. Esses dados reforçam o quanto essa discussão permanece necessária e atual, mesmo após séculos de luta por direitos igualitários e por espaço. Hessel (2024) também destaca que, na última década, foram realizadas inúmeras “correções” histórico-artísticas através de diversas mostras e exposições dedicadas às mulheres artistas de diferentes movimentos e técnicas, tais como as exposições *Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo* (2020), *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (2017-2018) e *We Wanted a Revolution: Black Radical Women 1965–1985* (2017).

No Brasil, também se observou uma ampliação nos espaços de debate e visibilidade dessa temática nos últimos anos, sendo um importante exemplo a iniciativa realizada no MASP nas exposições *Guerrilla Girls* (2017), *Histórias das Mulheres: Artistas até 1900* (2019) e *Histórias Feministas: Artistas depois de 2000* (2019).

Em 2017, o MASP apresentou uma retrospectiva dos trabalhos realizados pelo grupo de ativistas feministas *Guerrilla Girls* e, para a ocasião, encomendou um cartaz baseado em uma das criações mais famosas do coletivo, intitulada *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Metropolitan Museum?* (1989). O cartaz *As mulheres precisam*

estar nus para entrar no Museu de Arte de São Paulo? (2017) revelou que, na época, apenas 6% das obras presentes no acervo do museu eram de autoria feminina, enquanto 60% dos nus retratados eram femininos.

Através desses dados, é possível notar o quanto as produções artísticas realizadas por mulheres são pouco valorizadas na formação dos acervos dos museus, enquanto a representação de seus corpos continua sendo mais exposta e enaltecida.

Desde então, o MASP tem buscado aumentar a diversidade e pluralidade de seu acervo, com destaque para o ciclo de exposições, oficinas, palestras e publicações realizado em 2019, intitulado *Histórias das mulheres, histórias feministas*. As exposições que integraram esse ciclo foram as mostras *Histórias feministas: artistas depois de 2000* e *Histórias das mulheres: artistas até 1900*, organizadas com objetivo de apresentar diálogos e contrastes entre si, apresentando obras individuais, coletivas, com ou sem autoria. Nesse mesmo ano, a porcentagem de produções de mulheres presentes no acervo do museu cresceu de 6% para 12%.

Na exposição *Histórias feministas: artistas depois de 2000* foram reunidas 30 artistas e coletivos do século XXI que abordam perspectivas e narrativas feministas em suas criações artísticas, entre elas destaca-se a artista Carolina Caycedo, que expôs seus trabalhos, como *Minha linhagem feminina da luta* (2018-2019) – uma série de ilustrações que retratam mulheres ativistas – e *Mujeres en mi* (2010–), objeto desta pesquisa. Essa última utiliza o vestuário como meio para produção artística, aspecto que merece destaque, já que tanto o vestuário quanto os têxteis possuem, historicamente, uma forte conexão e presença na produção artística de diversas mulheres.

VESTUÁRIO E ARTE EM CONEXÃO

O vestuário e a arte estão interligados. Ao longo da história da arte e de seus principais movimentos há inúmeros exemplos de como o vestuário “[...] foi alternadamente ou muitas vezes ao mesmo tempo, elemento complementar, tema principal, meio e suporte de obras de arte” (Costa, 2010, p. 8).

A roupa apresenta uma complexidade simbólica que consegue expressar tanto possibilidades performáticas, quanto plásticas, o que pode gerar importantes discussões e provocações no campo das artes. Por esse motivo, a vestimenta foi e continua sendo utilizada por artistas de diversas categorias, como suporte para crítica e também como meio de expressão de ideologias e conceitos, servindo assim como um importante objeto de reflexão e experimentação (Costa, 2010).

A vestimenta sempre esteve fortemente ligada às vanguardas artísticas e, até hoje, na arte contemporânea, desempenha um importante papel enquanto tema e suporte para as produções. A respeito da arte contemporânea, Katia Canton (2009, p. 49) afirma que ela se consolida “[...] a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte”. É nesse contexto que os têxteis, de modo geral, encontram espaço nas produções contemporâneas, uma vez que os tecidos estão presentes ao longo de toda nossa vida, dia e noite, do nascimento à morte (Pezzolo, 2019).

Sobre esse papel dos têxteis na contemporaneidade, Julia Bryan-Wilson (2019, p. 196) aponta que “[...] os tecidos têm um papel central no âmbito das práticas contemporâneas feministas artísticas e ativistas”. Esse papel pode ser explicado pelo fato de que, tanto no passado quanto na atualidade, os tecidos têm sido associados ao fazer feminino e por toda essa carga simbólica e histórica, tornaram-se um importante material a ser apropriado por inúmeras artistas feministas.

A relação entre arte e vestuário possui inúmeras características relevantes que explicam sua forte conexão, uma vez que, de acordo com Cacilda Teixeira da Costa (2010, p. 75),

O traje, por envolver identidade, sexualidade, poder e sentidos metafóricos, constitui um meio fascinante, além de tocar em aspectos como intimidade com o corpo e expressão de status, significados simbólicos e de comunicação. Por tudo isso continuará como objeto de reflexão, meio de expressão e suporte de criação, podendo oferecer espaço e substância para a obra de arte.

Sendo assim, os trajes continuarão a desempenhar esses papéis, tanto como suporte quanto tema, uma vez que podem carregar inúmeros significados simbólicos e possibilitar uma potente comunicação entre obra e espectador. A partir de sua natureza simbólica, as roupas possibilitam que os artistas abordem diversas temáticas, entre elas a memória, a identidade, o corpo e o tempo. Essa perspectiva temática tem sido cada vez mais trabalhada nas produções artísticas contemporâneas.

ROUPA COMO MEMÓRIA, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

A memória é um importante recurso cognitivo que acompanha a vida dos seres humanos diariamente, sendo responsável pela construção e fortalecimento das identidades individuais e coletivas de um indivíduo (Mourão Júnior; Faria, 2015). Já a identidade não pode ser definida de modo biológico, uma vez que não é inata, nem existe desde

o nascimento de um sujeito. Formada socialmente e historicamente, a identidade é construída ao longo do tempo, mantendo-se sempre em constante processo de formação (Hall, 2006). A memória e a identidade possuem uma relação fundamental, como Joël Candau (2012, p. 16) afirma em seu livro *Memória e Identidade*:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa.

A roupa, através do ato de vestir o corpo, tem a capacidade tanto de carregar memórias quanto de mediar a construção de identidades, desempenhando um importante papel simbólico nas relações sociais. Nesse sentido, as roupas podem ser entendidas como artefatos e dispositivos da memória, como relíquias simbólicas que conseguem comunicar e documentar experiências, histórias e gostos, servindo como portais que nos conectam tanto com diferentes versões de nós mesmos quanto com os outros e o mundo ao nosso redor.

Sobre a relação entre roupa e memória, Peter Stallybrass (2008, p. 15) afirma que a roupa é um “material que é ricamente absorvente de significado simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas”. O autor também ressalta que a roupa está fortemente ligada à memória ou, mais precisamente, que “a roupa é um tipo de memória” (Stallybrass, 2008, p. 14). É durante o uso que a roupa é impregnada de simbolismos, pois é a roupa vestida que tem mais potência e conexão. Essa roupa – que pode ter sido vestida por uma pessoa especial no dia a dia ou em um momento específico – torna-se uma peça sagrada com capacidade de presentificar essa pessoa quando ela está ausente.

Já a identidade também está em constante diálogo com o “vestir”, pois como dito por Bryan-Wilson (2019, p. 204) “[...] o que vestimos está imbricado em nossas opções diárias de como decidimos apresentar nossas muitas identidades ao mundo ao nosso redor”. Isso ocorre porque o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa ou permanente, apresentando assim uma identidade múltipla e fragmentada, podendo assumir identidades diferentes e contraditórias em diferentes momentos de sua vida (Hall, 2006).

Além das relações com a memória e a identidade, a roupa, enquanto objeto têxtil, também possui uma estreita relação com o conceito de resistência. Não apenas por sua capacidade material de resistir e suportar grandes tensões, mas por estar também, historicamente, associada a

episódios de luta e resistência. A respeito disso, Bryan-Wilson (2017, p. 7) reitera:

Os têxteis têm sido essenciais tanto para a história do capitalismo quanto para a resistência organizada contra os seus impiedosos sistemas de produção. Alguns dos primeiros atos de sabotagem no local de trabalho ocorreram quando os trabalhadores têxteis - em sua maioria homens, mas também mulheres - da Inglaterra do início do século XIX destruíram teares mecânicos e máquinas de fazer rendas nos momentos iniciais da Revolução Industrial. (tradução própria).

Os tecidos têm estado presentes em momentos de enfrentamento e luta por direitos, sejam por meio de braçadeiras, balaclavas, lenços ou como bandeiras e faixas, e isso ocorre porque eles “[...] têm o poder de unir, de modo vigoroso, corpos agrupados em resistência – seja vestindo uma mesma cor, seja estando por trás de um signo feito de tecido” (Bryan-Wilson, 2019, p. 204). Os lenços brancos utilizados pelas Mães da Praça de Maio, na Argentina; as bandeiras bordadas das sufragistas; e o lenço verde da campanha pelo direito ao aborto na Argentina são alguns exemplos simbólicos e marcantes de como um signo feito de tecido uniu mulheres em prol de suas causas e direitos.

Sendo assim, é possível perceber que as roupas estão presentes de diversos modos em nossa vida, seja evocando memórias, construindo identidades ou servindo como símbolos para movimentos de resistência. Elas abrigam nossos corpos e nos acompanham em experiências, histórias e traumas. Como afirma Stallybrass (2008, p. 11), “As roupas recebem a marca humana”, portanto as roupas contam histórias e são poderosos meios de comunicação e expressão em relação ao mundo e aos outros, criando elos e barreiras que nos permitem experimentar a vida de diferentes maneiras.

CAROLINA CAYCEDO E SUAS CRIAÇÕES

Carolina Caycedo é uma artista colombiana, nascida em Londres, que desenvolve obras multidisciplinares sobre questões ambientais e sociais. Através de suas performances, ilustrações, esculturas, livros de artista, vídeos e instalações, a artista busca gerar debates acerca de nossas relações com os outros e com o mundo ao nosso redor. Sua produção artística tem uma forte relação com movimentos de resistência e ativismo ambiental e social, fazendo com que suas criações tenham uma importante dimensão coletiva que destaca o processo e a participação. Caycedo também trabalha com grupos e comunidades que sofrem com os impactos sociais, ambientais e econômicos de projetos

extrativistas, como a construção de barragens e a privatização de terras. As produções de Caycedo colaboram para a construção e reconstrução de uma memória histórica ambiental, buscando confrontar a visão colonial e evitar a repetição dos problemas ambientais e sociais gerados pelo crescimento desenfreado do capitalismo.

Em reconhecimento ao seu trabalho, Caycedo já recebeu diversos prêmios e bolsas de estudo, entre eles Anonymous Was a Woman (2023), prêmio criado em 1996 que reconhece as realizações de mulheres artistas; e *Soros Arts Fellowship* (2023), que apoia artistas e produtores culturais que promovem mudanças sociais. Ela também realizou residência artística no *Getty Research Institute* (2023-2024) e atuou como professora no Departamento de *Design Media Arts* da Universidade da Califórnia em 2024.

Desde o início de sua trajetória, a artista participa e promove trabalhos coletivos e de intercâmbio, sendo essa uma das características fundamentais de sua produção artística. Entre suas muitas produções, destaca-se a série *Cosmotarrayas* (2016–), composta por esculturas suspensas feitas com redes de pesca e produzidas a partir de pesquisas de campo realizadas em áreas rurais de países da América Latina como Colômbia, Brasil e Guatemala, nas quais comunidades ribeirinhas tiveram suas vidas afetadas pela privatização das hidrovias.

Além das *Cosmotarrayas* (2016–), também merecem destaque as obras *Caminemos juntas* [Vamos caminhar juntas] (2010), uma instalação em formato de tenda feita a partir de peças de roupas doadas e costuradas por moradores de León, na Espanha, *Water Portraits* [Retratos da Água] (2015–), série de tecidos que retratam corpos d'água através de imagens espelhadas e alteradas de rios e cachoeiras, presentes em diversas formas de instalação e performance; *A Gente Rio* (2016), um conjunto de trabalhos desenvolvidos no Brasil para a 32ª Bienal de São Paulo e *Serpent River Book* [Livro Rio Serpente] (2017), livro de artista que reúne um compilado de materiais coletados pela artista durante sua pesquisa de campo em comunidades colombianas, brasileiras e mexicanas.

O Brasil já esteve presente em diversas pesquisas e projetos de Carolina Caycedo. Além de sua participação na 32ª Bienal de São Paulo com o projeto *A Gente Rio* (2016), a artista também fez parte da importante mostra *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, que ocorreu no MASP em 2019. Na ocasião, expôs trabalhos como *Minha linhagem feminina da luta* (2018-2019) e *Mujeres en mi* (2010–). A seguir, serão apresentadas reflexões acerca dessa última obra citada.

REFLEXÕES SOBRE *MUJERES EN MI*

Mujeres en mi (2010–) é uma criação da artista Carolina Caycedo, composta por uma coleção de painéis suspensos e feitos com roupas doadas por mulheres da família de Caycedo e também por artistas e curadoras de arte da América Latina. As roupas presentes nos painéis são costuradas de um modo em que ainda é possível vestir cada peça separadamente e interagir com as demais, como uma capa ou parangolé, como dito pela própria artista em seu portfólio. Dessa forma a obra ganha um caráter dinâmico, uma vez que essa escultura pode ser vestida, ativada e arrastada por espaços e a pessoa que usá-la poderá sentir em seu corpo tanto o peso dos tecidos quanto o peso de sua história (Bryan-Wilson, 2019). Nas peças também estão bordados – à mão – os nomes de mulheres artistas latinas e latino-americanas, de gerações anteriores à de Caycedo. A obra é uma homenagem às mulheres que fazem parte da vida da artista e que influenciaram sua trajetória pessoal e artística.

As reflexões a seguir foram feitas com base no período em que a coleção de painéis esteve exposta na mostra *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, que aconteceu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 2019. Especialmente para essa exposição, foram produzidos mais dois painéis e uma performance realizada em parceria com mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB). Considerando a performance em questão, ela proporcionou que a peça ganhasse vida ao ser usada pelas mulheres do MAB – que tiveram suas vidas impactadas pelo rompimento de barragens – já que elas vestiram a peça e caminharam pelo espaço do museu. Durante a exibição, elas também recitaram histórias e memórias de outras companheiras e colegas de luta, o que reforçou tanto o intuito da mostra quanto da criação em si: resgatar e preservar a memória das mulheres, não permitindo que sejam esquecidas.

Segundo a própria artista, a obra constitui-se como uma historiografia feminista e pessoal da arte latino-americana e, de certa maneira, também um modo de reunir as forças e sabedorias que todas essas mulheres carregam. Desse modo, aborda a construção da identidade da própria artista, levando em consideração que ela se apresenta de forma fragmentada e múltipla na pós-modernidade, formada a partir da relação com outras pessoas (Hall, 2006).

A união de cada uma dessas peças de roupa consegue simbolizar quem a artista é e como ela tem em si um pouco de cada uma dessas mulheres representadas por essas peças e pelos nomes bordados. Essa fragmentação e multiplicidade estão presentes através da visualidade

criada a partir da união de várias peças diferentes, o que parece fazer referência às colchas de retalhos que, assim como a obra, guardam memórias e histórias do passado, através de fragmentos têxteis que, unidos, têm o poder de criar algo novo e rico em significados.

Além da construção da identidade, o resgate e a preservação da memória também é um diálogo importante que está presente na peça, pois essas roupas também podem ser vistas como relíquias simbólicas, caracterizando-se como memórias materiais e objetos cheios de significado e presença (Stallybrass, 2008). Stallybrass (2008, p. 10) também reforça que “os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem”, uma afirmação que pode ser transposta para a referida obra, pois através dessas roupas doadas, suas antigas donas sempre estarão “vivas”, mesmo após suas mortes.

Mujeres en mi (2010–) também apresenta uma forte conexão com obras vestíveis de artistas brasileiros como Bispo do Rosário, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Apesar do processo poético de Bispo do Rosário ser muito distinto dos demais, tanto Lygia quanto Oiticica criaram artes vestíveis e sensoriais que, de algum modo, dialogam com o conceito de alteridade, com o “outro” enquanto agente estrutural do trabalho.

As peças de roupa presentes na obra de Caycedo simbolizam o “outro” ao mesmo tempo que também simbolizam a artista e sua biografia, uma vez que seu “eu” é constituído por memórias e pelas suas relações com esses outros. Além dessa relação com o outro, é importante destacar a conexão que todas essas obras têm com o corpo e a necessidade da presença – seja do espectador, seja do artista que veste a obra – como no caso do *Manto da Apresentação* (s.d.), de Bispo do Rosário.

Aliás, o *Manto da Apresentação* (s.d.) possui algumas características em comum com *Mujeres en mi* (2010–), pois ambas apresentam relação com o conceito de memória e possuem nomes bordados de mulheres. Contudo, é importante ressaltar que a obra de Bispo do Rosário tem sido muitas vezes vista a partir de um diálogo com o contemporâneo. No entanto, seu processo poético possui singularidades, tanto no que diz respeito ao modo como as técnicas têxteis são utilizadas bem como sua maneira de pensar e agir sobre o mundo.

No caso do *Manto da Apresentação* (s.d.), os nomes foram bordados no interior da peça e correspondem às mulheres que o artista conheceu e que, de algum modo, foram escolhidas para estarem presentes no Manto e acompanhá-lo no dia do Juízo Final – uma vez que o objetivo dele era vestir essa peça no dia de seu encontro com Deus. Já na obra de Caycedo, os nomes bordados são de inúmeras artistas mulheres

latino-americanas (ou que desenvolveram trabalhos na América Latina), cujas criações são referência e influência para sua arte.

Dentre as artistas homenageadas estão: a peruana Teresa Burga, a argentina Graciela Carnevale, a chilena Catalina Parra, o coletivo feminista boliviano *Mujeres Creando* e as brasileiras Lygia Clark, Lygia Pape, Djanira e Sonia Gomes, entre muitas outras.

É importante destacar que *Mujeres en mi* (2010–) também dialoga com a resistência e o ativismo, pois além de ser uma potente homenagem à produção artística de mulheres, trabalha com o têxtil, um material que tradicionalmente não foi visto como pertencente à categoria das belas artes, uma vez que os tecidos, do mesmo modo que os trabalhos manuais como o bordado, foram historicamente associados ao fazer feminino. Enquanto trabalha com esses signos tipicamente associados ao feminino, como a roupa e o bordado, Carolina Caycedo não os utiliza da maneira convencional. A artista não utiliza um bordado delicado, nem decorativo, o que destaca a oposição às narrativas, características e elementos comumente vistos como femininos, uma vez que “[...] o bordado e o estereótipo de feminilidade se tornaram indissociáveis, são vistos como gratuitos, decorativos e delicados” (Parker, 2019, p. 99). Por essa razão, torna-se ainda mais interessante ver como esses elementos, tidos como “femininos”, estão presentes em uma peça que celebra e homenageia mulheres, reforçando como ela apresenta tensões e diálogos importantes. Rozsika Parker (2019) aponta que as mulheres foram educadas para o ideal feminino através do bordado, porém esse tipo de atividade manual também se mostrou um importante meio de resistência aos controles impostos pela ideia da feminilidade. As bandeiras usadas pelas sufragistas, feitas de tecidos e bordadas são um exemplo do uso do bordado de maneira política, uma vez que, segundo Bryan-Wilson (2017), as sufragistas utilizavam os bordados justamente por sua ligação com a feminilidade casta da era vitoriana, porém buscando fazer exigências que eram vistas como pouco femininas para a época.

Sendo assim, é possível traçar um paralelo entre *Mujeres en Mi* (2010–) e as bandeiras bordadas das sufragistas. Ao ser suspensa no local da exposição, o trabalho de Caycedo assemelha-se a um estandarte ou bandeira utilizada em protestos e manifestações. Assim como a obra, as bandeiras das sufragistas¹ também contavam com nomes de outras mulheres, tanto líderes do movimento sufragista como Lucy Stone e Susan B. Anthony quanto nomes de mulheres famosas como Joana d’Arc.

¹ Histórias de sufrágio: um exército de faixas [...]. Disponível em: <https://womanandhersphere.com/2014/11/26/suffrage-stories-an-army-of-banners-designed-for-the-nuwss-suffrage-procession-13-june-1908/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

Ao unir diferentes peças de roupa como vestidos, blusas, calças, entre outras, Carolina Caycedo conseguiu transformar o que poderia ser visto apenas como uma pilha de roupas comuns em uma produção que tece múltiplos diálogos e conexões. Como apresentado ao longo desta análise, *Mujeres en mi* (2010–) dialoga com diferentes elementos e referências, desde artes vestíveis criadas por artistas brasileiros até as famosas colchas de retalho. E, essencialmente, representa a potência das mulheres e como suas lutas e histórias se entrelaçam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte e o vestuário são linguagens que se comunicam constantemente, promovendo diversos encontros e conexões. Em *Mujeres en Mi* (2010–), a roupa desempenha um papel crucial enquanto suporte, o que possibilita o diálogo com os conceitos de memória, identidade e resistência, apresentando diversas camadas de significado devido à complexidade simbólica das roupas. A partir da análise da criação de Caycedo, também foi possível notar como o têxtil tem uma forte relação com o fazer artístico das mulheres, uma vez que tanto o vestuário quanto os têxteis foram historicamente associados a elas. A obra analisada também possibilitou refletir sobre as relações e os paralelos entre ela e outras obras vestíveis, como as dos brasileiros Hélio Oiticica, Lygia Clark e Bispo do Rosário.

Por fim, é importante destacar que *Mujeres en mi* (2010–) de Carolina Caycedo consegue combinar a biografia pessoal da artista com uma visão crítica a respeito da falta de representação histórica das mulheres na arte e a necessidade urgente de preservar a memória dessas mulheres, não permitindo o apagamento ou exclusão de suas histórias, reafirmando a potência da presença feminina na história e na construção da arte.

REFERÊNCIAS

BENARUSH, M. K. A memória das roupas. **dObras[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: 20 nov. 2024.

BRYAN-WILSON, Julia. Feminismos, tecidos e resiliência. In: BRYAN-WILSON, Julia. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: catálogo. São Paulo: MASP, 2019. p. 195-205.

BRYAN-WILSON, Julia. **Fray**: Art and Textile politics. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

CAIKOSKI, Jéssica Borges *et al.* A linguagem dos objetos e das vestimentas: leituras (im) possíveis. **Revista Confluências Culturais**, v. 10, n. 1, p. 46-54, 2021.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da arte contemporânea).

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da arte contemporânea).

CAROLINA Caycedo. **Biennale of Sydney**. Disponível em: <https://www.biennaleofsydney.art/participants/carolina-caycedo/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CAROLINA Caycedo. **Commonwealth and Council**. Disponível em: <https://commonwealthandcouncil.com/us/carolina-caycedo>. Acesso em: 20 ago. 2024.

CAROLINA Caycedo. **Instituto de Visión**. Disponível em: <https://institutodevision.com/artistas/carolina-caycedo/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CAYCEDO, Carolina. **Mujeres en mi**. 2010-. Roupas e bordado, 12m x 6m cada painel.

COLETIVA Histórias feministas terá duas performances no MASP. **Arteref**. Disponível em: <https://arteref.com/exposicoes-e-eventos/coletiva-historias-feministas/>. Acesso em: 29 out. 2024.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado de SP, 2009.

CRAWFORD, Elizabeth. Suffrage Stories: An Army Of Banners – Designed For The NUWSS Suffrage Procession 13 June 1908. In: CRAWFORD, Elizabeth. **Woman and her sphere**. [S. l.], 26 nov. 2014. Disponível em: <https://womanandhersphere.com/2014/11/26/suffrage-stories-an-army-of-banners-designed-for-the-nuwss-suffrage-procession-13-june-1908/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

FERREIRA, Diêgo; ARANTES, Priscila. A moda como dispositivo da memória no espaço museológico. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 212 - 226, fev. - mai. 2021.

GUERRILLA Girls. As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?. **MASP**. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo>. Acesso em: 07 nov. 2024.

GUERRILLA Girls: Gráfica, 1985-2017. **MASP**. São Paulo, [2017]. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>. Acesso em: 11 nov. 2024.

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

HESSEL, Katy. **A história da arte sem os homens**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

HIRSZMAN, Maria. Sempre foram elas. **ARTE!Brasileiros**, São Paulo, n. 48, p. 48-51, set.-nov. 2019.

HISTÓRIAS das mulheres: artistas até 1900. **MASP**. São Paulo, [2019]. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>. Acesso em: 07 nov. 2024.

HISTÓRIAS feministas: artistas depois de 2000. **MASP**. São Paulo, [2019]. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas>. Acesso em: 07 nov. 2024.

LIMA, Estefania. A invisibilidade das mulheres (e do têxtil) nos museus. **Revista URDUME**, Curitiba, v. 1, n. 4, p. 54-59, 2019.

MASP. **Carolina Caycedo em 'Histórias feministas'**. São Paulo, 27 out. 2019. Facebook: MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand @maspmuseu. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=2480118372264766>. Acesso em: 02 nov. 2024.

MEDEIROS, Clarissa Nunes de; ESSABAA, Lobna; LOPONTE, Luciana Gruppelli. Carolina Caycedo: os rios da sua cidade estão vivos?. **ArteVersa**. Rio Grande do Sul, 11 abr. 2024. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/carolina-caycedo-os-rios-da-sua-cidade-estao-vivos/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

MELECH, Paula. Roupas que contam histórias. **Revista URDUME**, Curitiba, v. 1, n. 4, p. 32-35, 2019.

MONTEIRO, Gilson. A metalinguagem das roupas. In: **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação (BOCC)**, 1997. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-gilson-roupas.html>. Acesso em: 01 nov. 2024.

MOURÃO JÚNIOR, Carlos. Alberto; FARIA, Nicole Costa. Memória. In: **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 28, n. 4, p. 780-788, 2015 DOI: 10.1590/1678-7153.201528416. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/kpHrP364B3x94KcHpCkVvQM/?lang=pt#>. Acesso em: 20 nov. 2024.

MUJERES en mi. **Carolina Caycedo**. Disponível em: <http://carolinacaycedo.com/mujeres-en-mi-2010>. Acesso em: 01 ago. 2024.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVEIRA, Jéssica Ribeiro de. Mulheres artistas: feminismo e resistência. In: CARVALHO, Mário de Faria; SILVA, Everaldo Fernandes da; PAIVA, André Luiz dos Santos. (Orgs.). **Educação e cultura popular**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. cap. 9. p. 187-204.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade (1984). In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (org.). **História das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2, Antologia. São Paulo: MASP, 2019. p. 95-107.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. 5. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2019.

PORTFOLIO. **Carolina Caycedo**. Disponível em: <http://carolinacaycedo.com/>. Acesso em: 29 jul. 2024.

RAMOS, Flávio Medina. **O avesso do corpo**: ativação dos objetos-vestíveis no zigue-zague da arte-moda. 2022. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais - Escultura) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

REDAÇÃO Bazaar. **Feminino feminista**: Masp abre as portas para expos feitas exclusivamente por elas. Harper's Bazaar Brasil. São Paulo, 05 out. 2019. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/bazaar-art/feminino-feminista-masp-abre-as-portas-para-expos-feitas-exclusivamente-por-elas/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

SEFERIN, Mariana Toledo; LINDEN, Júlio Carlos de Souza van der. Você é o que você veste: relações simbólicas entre produtos de moda e identidades. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 11., 2014, Gramado. **Anais [...]**. São Paulo: Blucher Design Proceedings, 2014. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/voc-o-que-voc-veste-relaes-simblicas-entre-produtos-de-moda-e-identidades-12658>. Acesso em: 02 nov. 2024.

SEM Título [Manto da apresentação]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/122604-sem-titulo-manto-da-apresentacao>. Acesso em: 02 dez. 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória e dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. *In*: VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. cap. IX, p. 97-105.

**A ROUPA COMO
OBJETO FEMINISTA DE PESQUISA NA ARTE
UMA EXTENSÃO DO CORPO E SUPERFÍCIE DA ALMA**

MÔNICA LOPES DE FREITAS

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.

As memórias podem ser consideradas resíduos, visto que são partes do passado que sobreviveram ao tempo, e afetam o presente, quiçá o futuro. Porém, elas são influenciadas pela nossa percepção atual dessa vivência pretérita, impossibilitando que as informações sejam puras e intocáveis, conforme Bosi (1994, p. 55) explica:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. [...] Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor (Bosi, 1994, p. 55).

A recordação do passado permitiu que eu trouxesse lembranças de relações afetivas com minha família, e especificamente com minhas avós, para que fossem melhor compreendidas no presente e transformadas, materialmente, numa coleção de roupas com significado. As ferramentas utilizadas para a compreensão das memórias foram as consultas psicoterapêuticas e um mapa de memórias, onde desenhei objetos, pessoas e sentimentos dos quais me lembrava para nortear meu processo.

Essas roupas foram projetadas, desenhadas, modeladas, tecidas e costuradas por mim. Criei armaduras que, inicialmente, pudessem me ajudar a entender uma problemática que me afetava: eu me sentia armada, sempre em busca de proteção, ou em modo de combate com a vida, o que me levou a traduzir essa inquietação interna em armaduras que externassem meus sentimentos. Durante a minha graduação em Design de Moda, refleti sobre isso: seria possível pensar a roupa, vestir um corpo como algo simbólico, que pudesse ir além do material, do tátil, das aparências? Uma extensão do corpo? Uma superfície da alma?

Passados cinco anos, retorno à minha pesquisa da graduação, buscando compreender melhor a razão do meu processo criativo e expressivo no feitiço da coleção de armaduras, relembando o convívio, principalmente, com minhas avós, mas também com as outras mulheres de minha família (minha mãe, irmã, tias e primas) e com as plantas que nos uniam, e, assim, valorizando todas as histórias de luta, cuidado, descobertas, com suas tristezas e alegrias. O ato de plantar, presente em suas rotinas, é simbólico e requer acolhimento, amor, solidão e paciência, além do enfrentamento de desafios, como o combate às pragas, assim como a espera pelo amadurecimento, ou a decisão de

colher no momento considerado certo, mesmo que ainda verde. As mulheres, em sua maioria, plantavam e colhiam os resultados de seu trabalho, fossem nas hortas, nos jardins ou nas plantações. Trazer à tona o ato do plantio reforça a necessidade de visibilidade das mulheres que, além desse trabalho, também preparam os alimentos, alimentam filhos pequenos e fornecem as refeições para todos da casa, muitas vezes sem o devido reconhecimento.

Foi nesse contexto que as armaduras nasceram, como uma reciclagem das minhas memórias de infância e adolescência onde traduzi o convívio com minhas avós, tendo como base as plantas que nós tínhamos mais contato: café, chuchu, milho, bananeira, acerolas, rosas, hibisco, samambaia, pinhas, urucum, etc. Essas plantas me forneceram a poética material de que eu necessitava, de onde extraí as suas texturas, cores e formas, criando doze croquis (figura 1), onde confeccionei dois para a apresentação final.



Figura 1 – Mônica de Freitas. Os doze croquis, 2019

Essas vestimentas simbólicas foram construídas com resíduos: retalhos coletados de confecções de Belo Horizonte e garrafas PET. Escolhi tais materialidades, pois estiveram presentes nas minhas memórias. Aprendi a costurar com retalhos. As garrafas PET foram utilizadas pelas mulheres de minha família durante o ato de plantar e colher. Além disso, percebo as memórias como resíduos, ou seja, aquilo que restou, o que sobreviveu ao tempo e que ainda pode influenciar a vida existente, ao possibilitar outras utilidades, seja de uso ou após sofrer transformações.

Tecidos com crochê, os retalhos foram, antes, transformados em fios, novelos, e incorporados a estruturas de garrafa PET, para que pudessem dar sustentação e forma às armaduras (figuras 2 e 3). Foi um trabalho complexo, demorado, solitário e reflexivo, onde pude expressar

minha rigidez e disciplina. Dessa forma, fui externando, por meio do ato de tecer, meus sentimentos/inquietações.



Figura 2 – Mônica de Freitas. Armadura macia aspereza, 2019

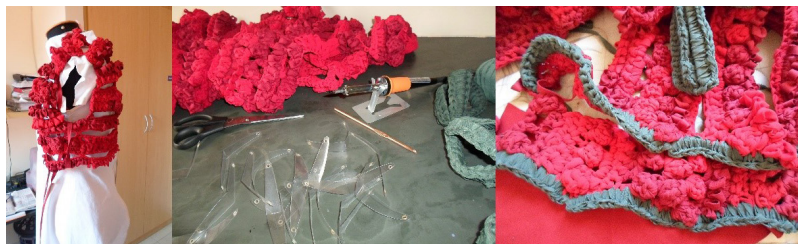


Figura 3 – Mônica de Freitas. Armadura doce rigidez, 2019

Ao tentar transformar toda essa luta das mulheres da minha família em armaduras (figuras 4 e 5), percebi nessas vestimentas o seu caráter material, pesado, mas principalmente, simbólico, como um artefato que molda, protege e auxilia no combate. As batalhas diárias que nós, mulheres, travamos para viver e sobreviver neste mundo capitalista-patriarcal acabam por nos tornar armadas, carregando, muitas vezes, pesos que não são verdadeiramente nossos. Desenvolvemos cascas para proteger nosso interior do meio externo, criando, assim, uma espécie de armadura simbólica. Como explica Roche (2007, p. 234), essa indumentária “é um instrumento num processo que visa moldar o físico e a postura de um indivíduo combativo, cuja autonomia condiciona a docilidade e a obediência transforma a força individual em poder coletivo”.



Figura 4 – Mônica de Freitas. Armadura macia aspereza, 2019

Desse modo, ao apresentar minha pesquisa sobre armaduras como representação simbólica de lutas das mulheres de minha família, proponho também uma curadoria de obras de arte vestíveis produzidas por artistas mulheres. Essas obras reforçam o feminismo na arte como uma possibilidade de conscientização e reparação de passado(s) injusto(s) vivido(s) pelas mulheres.



Figura 5 – Mônica de Freitas. Armadura doce rigidez, 2019

Arte Vestível foi o conceito usado pela artista Verônica Alkmim França para definir seu trabalho no início dos anos 90 no Brasil. Conforme apresentado em seu site “Arte Vestível 1”, a artista “se posicionou na contramão dos grandes lançamentos editoriais e apostou, com criatividade, em outra proposta, criando um espaço original no campo da arte, sem quaisquer vínculos com grifes”:

Verônica Alkmim França é uma das pioneiras na introdução da Arte Vestível no Brasil. Iniciou seu trabalho criando vestidos de boneca. Sua experimentação infantil conduziu à elaboração de peças que apresentam, pelo uso inusitado de materiais, a criação de uma imagem lúdica, simultaneamente, irônica e reativa. Produziu com materiais simples, disponíveis no cotidiano doméstico um trabalho singular, com estética apurada e de valor social, constituindo um acervo e documento de seu tempo e lugar. Rompeu com os métodos tradicionais de modelagem ao modelar o corpo em si, tornando-o facilmente acessível (França, 2020).

Ainda, por meio da inovação de seu trabalho², “suscitou-se interpretações que trouxeram inúmeras discussões entre a linha fina que separa o design, a moda e a arte. Verônica inovou apresentando

¹ Verônica Alkmim França. *Arte vestível*. Disponível em: <https://www.veronicaaf.com/>. Acesso em: 12 mar. 2025.

² Informação verbal: “A exposição de Arte Vestível foi inaugurada em 1991 na Fundação Cultural de Curitiba, Paraná; em 1992, no Palácio das Artes em Belo Horizonte, Minas Gerais e na Fundação Cultural Oswald de Andrade em São Paulo; em 1997, no Museu Nacional do Traje em Lisboa, Portugal” (FRANÇA, 2023).

seus trabalhos em exposições solo em museus e entidades culturais, inspirando gerações emergentes.”

Assim, trazendo junto de minha pesquisa sobre as armaduras a curadoria de obras vestíveis de artistas mulheres, mais apontamentos de autoras como Linda Nochlin, Graciela Márcia Fochi e Heleieth Saffioti, buscarei analisar se as obras de arte poderiam ser interpretadas como armaduras e se, além da proteção, as armaduras poderiam carregar uma mensagem de esperança para nossos corpos e almas – ainda tão necessitados de defesa e prontos para o combate diário pela sobrevivência.

Simone de Beauvoir (1967, p. 166), em “O segundo sexo”, já ressaltava a condição da mulher na sociedade, uma condição infelizmente ainda atual: “a época em que vivemos é ainda, do ponto de vista feminista, um período de transição. Uma parte somente das mulheres participa da produção e mesmo essa parte pertence a uma sociedade em que antigas estruturas e valores sobrevivem.” Assim, as armaduras que proponho através da arte não apenas refletem as lutas das mulheres, mas também servem como um símbolo de resistência e esperança – um espaço onde, apesar das dificuldades, continuamos a buscar a transformação e a superação das opressões.

ARTE VESTÍVEL E FEMINISTA

As cascas, as sementes, as folhas das plantas, muitas vezes vistas como resíduos, tornaram-se, para mim, uma fonte rica de inspiração para a coleção das armaduras. Esse vínculo profundo com minhas origens, minha essência e experiências passadas, levou-me à ressignificar lembranças, entendendo que a coleção de armaduras traduz – muito mais que um ninho de afetividades compartilhadas entre minhas avós e eu, mas também se configura como um instrumento simbólico de defesa ou de combate nas relações com o outro.

A armadura que, ao longo da história moldou o corpo dos guerreiros, apresenta três tipos principais: armadura de placas, cota de malha e lamelar. A coleção que produzi teve como ponto de partida a construção inspirada nas armaduras de cota de malha, como tramas que desenvolvi por meio do crochê, tecidas sobre estruturas de garrafas PET, remetendo às armaduras de placas. Segundo Holmes (2012, p. 92), a armadura de cota de malha, composta pela “junção de pequenos anéis de ferro ou de aço para formar uma trama – data do século V a.C. [...] A confecção era um processo lento e laborioso, sendo que 30.000 elos separados eram necessários para uma única camisa de malha”.

Esse revestimento cobre meu corpo e alma, molda o meu ser, me defende, me dá força para o combate e me mostra que somos compostos por nós e pelos outros. Cidreira (2005, p. 11) afirma que “desde o nascimento, o ser humano é marcado pelo entorno social, como se sua nudez natural fosse inadmissível. Assim que a criança nasce, a sociedade a veste, modelando-a pouco a pouco, revestindo-a dos primeiros artifícios”.

Os fios com que teci as armaduras representam minha própria composição: os nós e os laços (Figura 6) que me conectam às mulheres de minha família e à nossa ancestralidade. Essa relação encontra eco na obra *Por um fio*³ (1976), de Anna Maria Maiolino, 1976, em que ela simboliza as três gerações de mulheres – ela mesma, sua mãe e sua filha – unidas por um fio. Acredito nessa transmissão de conhecimentos, afetos, amor e sei que minhas avós foram muito importantes na minha formação como mulher-indivíduo.

A obra de Anna Maria Maiolino também reflete suas experiências como imigrante italiana em um Brasil politicamente instável. Nela, a artista multimídia explora temas como pertencimento, identidade, desejo e subjetividade. Exposta na 14ª Bienal de Curitiba, sob curadoria de Adolfo Montejo Navas, a obra apresenta mãe, filha e neta conectadas por um fio de macarrão (Instagram Bienal de Curitiba, 2022). Ao expor suas vivências e lutas, Maiolino realiza um ato político. Essa postura, compartilhada pelas artistas que apresentarei a seguir, expressa meu desejo de fortalecer as vozes das mulheres em suas diversas condições, espaços (ou na ausência deles) e relações vivenciadas.

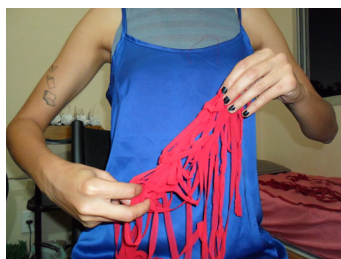


Figura 6 – Mônica de Freitas.
Laços e nós, 2019

MIRIAM MEDREZ – MÉXICO

Miriam Medrez Rudman (1958), natural da Cidade do México, é formada em Artes Plásticas pela UNAM. Desde 1982 participa ininterruptamente de exposições individuais e coletivas. Em 2005 obteve o prêmio aquisição na Bienal de Arte Cerâmica e, desde 2006, é membro do Sistema Nacional de Criadores de Arte, FONCA-Conaculta. Seu trabalho com a corporeidade é muito presente, onde o corpo feminino

³ Para imagem da obra ver: *Por um fio* (fotopoemação series), Anna Maria Maiolino, 1976. In: Google Arts & Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/por-um-fio-fotopoemacao-series-anna-maria-maiolino/LAH-gVc3-ahieA?hl=en>. Acesso em: 6 mar. 2025.

é tema principal e constante. “Imagens do corpo feminino abundam na história da arte; geralmente feito através da visão óptica de um homem, como objeto erótico; no entanto, o trabalho apresentado pela artista Medrez é realizado através de sua visão e entranhas muito próprias.”⁴ (Tradução própria).

Miriam produziu uma série de obras intitulada *Vistome palabras entretejidas*, composta por 13 vestidos feitos a partir de textos de escritoras mexicanas. A artista criou o vestido-escultura intitulado *Chulada Mexicana*⁵, inspirada no poema *Chulada Mexicana*⁶ da escritora Myriam Moscona⁷, onde há uma leitura na “proposta do poema e posteriormente em sua interpretação no bordado”.

Medrez aborda os estereótipos impostos às mulheres pela sociedade, utilizando sua obra como forma de resistência e combate à violência de gênero a que elas são submetidas diariamente. Em seu site, a artista explica que o trabalho “mostra não apenas um compêndio de estereótipos femininos, [...] mas um chamado para refletir sobre os adjetivos violentos que são feitos às mulheres e que, todos os dias, parecem imperceptíveis”⁸ (tradução própria). Ainda, Medrez (2021) coloca que:

Os estereótipos da violência verbal como “boa” (sutil, musa, celestial) ou “ruim” (oferecido, disfarçado, decotado), se impõem como tecnologia de dispositivo tradicional de gênero sobre o corpo feminino, gerando violência de gênero tipo simbólico. Embora as palavras que são derramadas na roupa possam ser consideradas pouco prejudiciais para quem os pronuncia ou os recebe de terceiros, são estruturas que exercem violência sobre corpos feminizados à medida que se tornam demandas ou configurações estritas daquilo que, na imaginação social, é entendido como ser mulher (Tradução própria).

No mesmo site, a artista apresenta a materialidade como uma metáfora central na construção do vestido, explicando que “os fios/

⁴ Miriam Medrez. Disponível em: http://fiberarthangzhou.en.caa.edu.cn/2019/show_artist/artist-miriam-medrez/index.html. Acesso em: 3 mar. 2025.

⁵ Para imagem da obra ver: *Chulada mexicana*. In: Miriam Medrez Rudman: *Chulada mexicana* (texto Myriam Moscona), de la serie *Vistome palabras entretejidas* (2015-2016). Disponível em: <https://www.miriammedrez.com/ensayos/chulada.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2025.

⁶ O poema pode ser visualizado em: *Chulada mexicana*. In: Miriam Medrez Rudman: *Chulada mexicana* (texto Myriam Moscona), de la serie *Vistome palabras entretejidas* (2015-2016). Disponível em: <https://www.miriammedrez.com/ensayos/chulada.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2025.

⁷ Myriam Moscona Yosifova (Cidade do México, 1955) é jornalista, romancista e poetisa espanhola e ladino de origem sefardita búlgara, galardoada com o Prêmio de Poesia de Aguascalientes 1989 para *The Visitors*, Prêmio Instituto Cultural México-Israel 2000, Bolsa de estudos Guggenheim em 2006 e o Prêmio Xavier Villaurrutia 2012 pelo romance *Tela de sevoya*.

⁸ Miriam Medrez Rudman. *Chulada mexicana*. Disponível em: <https://miriammedrez.com/ensayos/chulada.pdf>. Acesso em: 6 mar. 2025.

tecidos são elementos próximos da artista, fazem parte da vida dela porque a vestem, acariciam ou machucam. A metáfora do texto como tecido ou do tecido no texto” revela como as palavras se entrelaçam na obra de arte, tornando-a uma linguagem política de resistência e combate à violência sofrida pelas mulheres, em Medrez, 2021:

Uma revelação do gênero feminino a partir das palavras, estereótipos femininos, que o observador pode ler no vestido feito por Medrez constituem o andaime do que hoje conhecemos como micromachismos, violência invisível ou cultura do feminicídio, ou seja, aquelas agressões atenuadas, quase imperceptíveis, que estruturam uma diversidade de violência brutal, como o feminicídio. Assim, a violência psicológica também é um tipo de comunicação baseada em uma linguagem marcada pela divisão sexual genérica que qualifica o corpo e as ações das mulheres, aquele “outro” corpo, desconhecido, temido e marginalizado (Tradução própria).

NAZARETH PACHECO – BRASIL

Nazareth Pacheco e Silva (1961), natural de São Paulo, formou-se em Artes Plásticas na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1983. Realizou sua primeira mostra individual no Espaço Cultural Julio Bogoricin, em São Paulo, em 1985, e iniciou suas experiências com ready-made após participar, em 1986, de workshop ministrado por Guto Lacaz (1948). A artista explora materiais diversos, produzindo obras autobiográficas relacionadas ao próprio corpo. Desde o início de sua trajetória, volta-se ao campo tridimensional. Suas primeiras peças são realizadas em borracha e apresentam pinos pontiagudos do mesmo material. Para o historiador da arte Tadeu Chiarelli (1956), tais obras revelam uma carga de agressividade, por sua semelhança com objetos de tortura.⁹

Pacheco defendeu na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) “a dissertação *Objetos sedutores*, com orientação de Carlos Fajardo (1941), em 2002. Em 2003, é lançado o documentário *Gilete azul*, realizado pela psicanalista Miriam Chnaiderman (1950), voltado para sua produção artística” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023). Na série “*Objetos Sedutores*”¹⁰, Nazareth criou objetos vestíveis a partir de materiais cortantes, mas com aparência bela e sedutora. A artista busca transpor a resistência e a periculosidade na manipulação de lâminas de bisturi e de barbear, agulhas, anzóis, cristais de vidro. Ela diz:

⁹ Nazareth Pacheco – biografia. Disponível em: <http://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/portu/biografia.asp>. Acesso em: 28 fev. 2025.

¹⁰ Para imagens das obras ver: *Objetos Sedutores*. In: Nazareth Pacheco: Obras. S/d. Disponível em: http://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/portu/menu_obras.asp?cod_Artista=1. Acesso em: 28 fev. 2025.

A produção de Nazareth Pacheco se destaca por sua abordagem corajosa ao incitar o público a refletir sobre questões relacionadas às modificações físicas do corpo – muitas vezes autoimpostas – e aos padrões estéticos impostos pela sociedade, temas que a própria artista vivenciou em função de questões de saúde (Enciclopédia Itaú Cultural, 2023). Em um artigo para a revista italiana *Esteticanews*, Annateresa Fabris analisa a obra da artista, destacando suas nuances e implicações:

Ao se apropriar de si mesma, ao fazer da dor uma lembrança remota, embora presente, Nazareth Pacheco confronta o corpo da mulher com a ideia da transformação inelutável, diante da qual o hedonismo se vê derrotado pela metamorfose, a promessa de eterna juventude se vê acossada por um novo ritual de tortura: a aflição de salvar a aparência a todo custo, na vã tentativa de derrotar a morte.”¹¹

ANA TERESA BARBOZA – PERU

Ana Teresa Barboza Gubo (Lima, 1981) é uma artista que desenvolve trabalhos com têxteis e materiais mistos, bordados, tricô, patchwork e fotografia. “O trabalho de Barboza tem sido amplamente exibido no Peru, na Bolívia, na Argentina e em Miami, Madri, Londres e Taipei. Trabalhos da artista integram grandes coleções de arte como a da Fundação Maria Cristina Masaveu Peterson, em Madri, da Coleção Moritz Hochschild, em Nova York, e do acervo do Museu de Arte Contemporânea de Lima.”¹²

Modos de Vestir, primeira individual da artista, apresenta trabalhos em escultura, fotografia, desenhos bordados, além de peças de vestuário híbridas que investigam as diferentes possibilidades do vestuário como elemento de socialização e que, em conjunto, funcionam como uma alegoria do próprio corpo¹³. Conforme a curadora Sharon Lerner, nos trabalhos da série “*Prendas para dos*”¹⁴, “as vestimentas facilitam a visibilidade de comportamentos e dinâmicas comuns nas relações afetivas – especialmente aquelas entre casais – que encenam laços de apego e dependência. As “roupas a dois” estabelecem-se então como instrumentos relacionais com potencial para facilitar uma espécie de encontro condicionado, mas ao mesmo tempo como barreira que impõe uma postura e uma interação que, por sua vez, limita a possibilidade de movimento individual: essas vestimentas só

¹¹ Nazareth Pacheco – biografia. Disponível em: <http://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/portu/biografia.asp>. Acesso em: 28 fev. 2025.

¹² Ana Teresa Barboza. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/people/ana-teresa-barboza/>. Acesso em: 5 mar. 2025.

¹³ Conforme texto curatorial da exposição publicado no site da artista. LERNER, Sharon. *Modos de vestir*. In: ANA Teresa Barboza. [s.d.]. Disponível em: <https://www.anateresabarboza.com/p/modos-de-vestir.htm>. Acesso em: 6 mar. 2025.

¹⁴ Para imagens das obras ver: *Prendas para dos*. In: Ana Teresa Barboza – *Modos de vestir*. S/d. Disponível em: <https://www.anateresabarboza.com/p/modos-de-vestir.html>. Acesso em: 5 mar. 2025.

existem quando há corpos que as sustentam e as ativam. Sem eles, suas superfícies inertes tornam-se pura cavidade". Conforme a curadora Sharon Lerner apresenta no site da artista.

Natália Rezende Oliveira (2022, pg. 48), em sua pesquisa, traz interpretações sobre a obra, no ato de vestir dois corpos numa mesma peça de roupa, com o vínculo e a individualidade condicionados:

Podemos perceber, nessa obra, uma sutil referência às relações amorosas que, romantizadas pela cultura, omitem o estado de sujeição, posse e dominação do outro. Em ambos os trabalhos, é notável a perversidade na maneira como os acordos sociais e afetivos são estabelecidos, em sua maioria orientados para o enfraquecimento das mulheres ao inseri-las numa posição de dependência, que leva ao esvaziamento de suas identidades: vazio este que preenche as vestimentas suspensas no espaço pela artista, impotentes e imobilizadas. Outro elemento que se conecta à ideia de esvaziamento ou de uma suposta neutralização seria a ausência de cor das vestimentas, que também reflete uma condição impositiva da masculinidade, uma vez que, é preciso lembrar, o neutro, em nossa língua, é masculino (Oliveira, 2022, p. 48).

Esse jogo do encaixe/dencaixe, unido ao modo de relacionamento, transmite e reforça a ideia de que existe hierarquia, submissão, mas também proteção e afeto, vistos os movimentos registrados nas fotografias, que antes foram performances. O elo que une os casais das imagens revela o modo como as relações podem ser vividas e a forma como a mulher recebe esses afetos.

BETH MOYSÉS – BRASIL

Beth Moysés é artista visual, nasceu em São Paulo em 1960. É formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Desde o começo dos anos 90 trabalha com objetos, instalações, desenhos, fotos, vídeos e performances, utilizando o vestido de noiva como ferramenta simbólica de sua poética. Ingressou no Mestrado em Artes Visuais na UNICAMP em 1998, onde realizou uma pesquisa na Delegacia da Mulher. Essa pesquisa fez com que a artista se aprofundasse no tema da violência doméstica e também como consequência levou a arte para a vida dessas mulheres.¹⁵

A artista idealizou performances em lugares no mundo, como o Brasil, a Espanha e a China, com mulheres vestidas de noiva, que sofreram violência doméstica ou que foram simpatizantes com o

¹⁵ Beth Moysés. Texto curatorial disponível em: <https://www.murilocastro.com.br/shop/product-category/beth-moyses/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

movimento feminista em questão. Intitulada “Memórias do afeto”, a série de performances busca chamar a atenção das pessoas nas ruas sobre a violência e a discriminação contra a mulher. As performers faziam ações como levar e despentalar rosas, carregar buquês, cavar buracos, queimar objetos de memórias de relacionamentos abusivos.

Em entrevista a Arthur Moreau (2014, pg. 01), Beth Moysés explica como foi a sua primeira performance coletiva em São Paulo¹⁶:

Aqui no Brasil, a primeira performance coletiva que eu fiz foi no dia 25 de novembro de 2000, Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher. Essas mulheres se vestiram de noiva e caminharam pela avenida Paulista. Cento e cinquenta mulheres, despentalando o buquê, deixando um rastro de pétalas e, quando chegaram à praça Oswaldo Cruz, elas enterraram os espinhos, que foi o que sobrou do buquê. Com uma pá, com terra, vestido de noiva, tudo desconectado. Acho que era super interessante pegar justamente isso, essa coisa toda desconectada: juntar o feminino e o masculino, que é a pá; vestido de noiva, que é um símbolo de uma construção de feminino mas que também aponta para um tipo masculino (Moreau, 2014, p. 1).

Viviane Rocha (2007, pg. 160), relata a performance em Sevilha¹⁷, Espanha, 2005, onde “as performers, carregam pelas ruas um ‘baú de mágoas’ que é queimado em praça pública através de um ritual”, reforçando a ideia de que:

Essa manifestação ritualística de Memória do afeto remete-nos novamente às observações de Goldenberg, quando diz que a performance tem ainda proporcionado ao artista uma presença na sociedade, que, de acordo com a natureza da representação, pode ser esotérica, xamanística, provocadora ou de entretenimento. Além disso, a arte da performance também teve o papel de ruptura das barreiras entre a grande arte, a arte erudita, e a arte popular. Demonstrou como a presença viva do artista, e a focalização no seu próprio corpo, voltou-se fundamentalmente para as noções de “real” (Rocha, 2007, p. 162).

¹⁶ Para imagens das obras ver: *Memória do afeto - São Paulo*. In: Entrevista com Beth Moysés. Inhumas: E-Revista Performatus, 2014. Disponível em: <https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>. Acesso em: 5 mar. 2025.

¹⁷ Para imagens das obras ver: *Memória do afeto - Sevilha*. In: Um olhar sobre a documentação de performances não institucionalizadas: estudo de caso de “Memória do Afeto” de Beth Moysés e “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla. Belo Horizonte, p. 105-106. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/76428/1/VERS%C3%83O%20FINAL%20Tese_Juliana%20Caetano_UFMG.pdf. Acesso em: 5 mar. 2025.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Linda Nochlin, de maneira genial, escreveu o texto “Por que não houve grandes mulheres artistas?¹⁸”, onde questiona por que as mulheres não foram reconhecidas ao longo da história. Ela aponta para as instituições, a educação e as estruturas de poder elitistas masculinas como causas potenciais desse apagamento. Nochlin discute de forma eloquente como as mulheres poderiam se ver de maneira diferente para transformar essa realidade num pensamento que, na minha opinião, pode ser aplicado tanto às artes quanto à vida:

As mulheres devem se conceber potencialmente – se não efetivamente – como sujeitos iguais, e devem estar dispostas a olhar para os fatos de sua condição cara a cara, sem vitimização ou alienação. Ao mesmo tempo, devem ver sua situação com um alto grau de compromisso emocional e intelectual, necessário para criar um mundo no qual a igualdade de conquistas não seja apenas possível, mas ativamente encorajada pelas instituições sociais (Nochlin, 2016, p. 10-11).

A ideia de Linda Nochlin sobre a invisibilidade das mulheres artistas reflete de forma contundente as observações de Graciela Márcia Fochi (2020, p. 59) sobre o patriarcado como um sistema hierárquico de gênero responsável por relações de sujeição, opressão e violência contra as mulheres, tanto enquanto indivíduos ou como grupo. Heleieth Saffioti (2004, p. 101-102) também ressalta que o patriarcado invadiu todos os espaços da sociedade – desde a esfera privada até a pública, da sociedade civil ao Estado, e construiu uma base material (econômica) que assegura aos homens o controle sobre os meios de produção e uma boa parte da reprodução da sociedade.

Pensar nas obras de arte aqui apresentadas, unidas à coleção de armaduras que criei, direciona-me a refletir sobre como as mulheres precisam de proteções, armaduras para sobreviver e de armas para o combate ao que nos é imposto. Essas armaduras são necessárias para que possamos continuar lutando, mesmo quando o cansaço, a ingratidão e as violências tentam nos enfraquecer. Elas devem servir aos nossos corpos nas batalhas, mas também precisamos aprender a retirá-las para o descanso. Algumas serão mais rígidas, outras mais maleáveis, mas criá-las, usá-las e torná-las parte de nós é essencial até que chegue o dia em que nossos futuros deem maior valor ao viver do que ao sobreviver.

¹⁸ Linda Nochlin. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. 2016. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7880273/mod_resource/content/1/Linda%20Nochlin%20-%20por%20que%20nao%20houv%20e%20grandes%20mulheres%20artistas%3F.pdf. Acesso em: 28 fev. 2025.

A expressão artística por meio de obras vestíveis, como uma armadura - uma extensão do corpo - pode ser uma forma poderosa de expor o que nos provoca internamente, o que nos move ou sufoca, apresentando ao mundo nossas visões, inquietações e revoluções. Nesse sentido, a armadura se torna uma superfície da alma, que absorve todas as experiências que tocamos e vivemos, não apenas de forma superficial, mas transformando-as em ações concretas. Assim como Linda Nochlin e as teorias de Graciela Márcia Fochi e Heleieth Saffioti sobre o patriarcado, as armaduras são o meio pelo qual as mulheres podem explorar formas de resistência e proteção, sendo também um espaço de reflexão e transformação pessoal. Como destaca Angélica Adverse (2012, p. 32), a moda não nos dá apenas novidades; ela nos apresenta a possibilidade de reinventar continuamente formas de nos relacionarmos melhor com o nosso tempo. As armaduras, como metáforas de resistência e autoafirmação, conectam-se diretamente a essa busca por reconfigurar o espaço das mulheres na sociedade e na arte.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Mônica de Freitas. Os doze croquis, 2019. Caneta nanquim e canetas hidrocor sobre papel, 59,4cm x 126cm. Acervo da artista. Fotografia: Da autora, 2019.

Figura 2: Mônica de Freitas. Armadura macia aspereza, 2019. Crochê com fios feitos de retalhos de tecido, garrafas PET. Acervo da artista. Fotografia: Da autora, 2019.

Figura 3: Mônica de Freitas. Armadura doce rigidez, 2019. Crochê com fios feitos de retalhos de tecido, garrafas PET. Acervo da artista. Fotografia: Da autora, 2019.

Figura 4: Mônica de Freitas. Armadura macia aspereza, 2019. Crochê com fios feitos de retalhos de tecido, garrafas PET. Acervo da artista. Fotografia: Da autora, 2019.

Figura 5: Mônica de Freitas. Armadura doce rigidez, 2019. Crochê com fios feitos de retalhos de tecido, garrafas PET. Acervo da artista. Fotografia: Da autora, 2019.

Figura 6: Mônica de Freitas. Laços e nós, 2019. Fotografia. Acervo da artista. Fotografia: Da autora, 2019.

REFERÊNCIAS

ADVERSE, Angélica. **Moda:** moderna medida do tempo. O futurismo italiano e a estética do efêmero. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2012.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo:** 2. A experiência vivida. São Paulo: Difusão europeia do livro. 2. ed. Paris: Librairie Gallimard. 1967.

BIENAL DE CURITIBA. **Anna Maria Maiolino.** Disponível em: <https://www.instagram.com/bienaldecuitiba/p/CdTaSH7r2rL/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembrança de velhos. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.

CAETANO, Juliana Pereira Sales. **Um olhar sobre a documentação de performances não institucionalizadas:** estudo de caso de “Memória do Afeto” de Beth Moysés e “Esmagamento Sensível” de Marco Paulo Rolla. 2024. 262 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/76428/1/VERS%C3%83O%20FINAL%20Tese_Juliana%20Caetano_UFMG.pdf. Acesso em: 5 mar. 2025.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda:** vestuário, comunicação e cultura. São Paulo: Annablume, 2005.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Nazareth Pacheco.** São Paulo. 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10018/nazareth-pacheco>. Acesso em: 13 nov. 2024.

FOCHI, G. M., & Zirbel, I. **Patriarcado e sujeição das mulheres**. Desenvolvimento, fronteiras e cidadania, 4(6), 56–74. 2020. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/fronteriacidadania/article/view/5342>. Acesso em: 11 nov. 2024.

FRANÇA. Verônica Alkmim. **Verônica Alkmim França**. 2020. Disponível em: <https://www.veronicaaf.com/>. Acesso em: 5 mar. 2025.

FRANÇA, Verônica Alkmim. Depoimento [abril 2023]. Entrevistadora: Marina Pessoa Gomes de Oliveira, Recife, PE: UFPE, 2023. Questionário eletrônico (13 questões e 05 imagens cedidas). Entrevista concedida para a pesquisa Alinhamentos da Arte Vestível no Brasil do Século XX. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/53477/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Marina%20Pess%C3%B4a%20Gomes%20de%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2025.

HOLMES, Richard. **Armas**: uma história visual de armas e armaduras. Tradução de Tina Jeronymo. São Paulo: Lafonte, 2012.

LERNER, Sharon. **Modos de vestir**. In: ANA Teresa Barboza. [s.d.]. Disponível em: <https://www.anateresabarboza.com/p/modos-de-vestir.html>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MOREAU, Arthur. **Entrevista com Beth Moysés**. eRevista Performatus. Ed. 8 Ano 2 | N. 8 | Jan. 2014. Entrevista em 17 de outubro de 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio SP. Tradução Juliana Vacaro. 2016. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7880273/mod_resource/content/1/Linda%20Nochlin%20-%20por%20que%20nao%20houv%20e%20grandes%20mulheres%20artistas%3F.pdf. Acesso em: 18 nov. 2024.

OLIVEIRA, Natália Rezende. **Tramas contemporâneas na América Latina** [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2022.

Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/51616>. Acesso em: 8 nov. 2024.

ROCHA, Viviane. **Performance**: ações poéticas das artes visuais e linguagem da diferença. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007. p. 153-166.

ROCHE, Daniel. **A Cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII). São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo, Perseu Abramo. 2004.

O CORPO DA MODA

REPRESENTAÇÕES E SIMULACROS NA ERA DA HIPER-REALIDADE

SAMYA MAIA LIMA

Sob a orientação da **Prof.^a Dr.^a Maya Marx Estarque**,
Instituto Europeu de Design, Rio de Janeiro. Professora convidada do curso de
Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Ao tomarmos a moda como uma extensão do corpo, exemplificada pela ideia de vestuário como segunda pele do teórico Marshall McLuhan (1964), o corpo é tido como suporte primário desse universo. Exposto, revirado, esticado, modificado, editado, tomado das mais vibrantes cores, a imaginação coletiva daquilo que se tem como corpo é escrutinada. O universo sógnico proporcionado pela moda acaba por possuir o potencial de induzir o comportamento humano. Assim, podemos compreender a moda como uma lógica maior do que simples mercadoria: ela produz significados sociais existenciais capazes de produzir os sentimentos de reconhecimento e pertencimento. “Estar na moda” não é somente vestir as peças mais descoladas do momento; poderíamos entender a expressão mais profundamente na coletividade, como o ser cuja maior capacidade é a de modular, através do estilo, um ideal propagado pelos modelos representados nas imagens (Cidreira, 2005).

Dessa forma, o registro e a consequente disseminação dos modelos de corpos evidenciados nas imagens afirmam sua soberania em apagar o corpo orgânico, ou seja, aquele percebido diretamente pelo olhar próprio, em oposição ao corpo mediado pelas imagens (Courtine, 2011). Em consequência, perceberemos a ascensão do corpo virtual na atualidade, entendendo-o como uma forma de representação evidente em diversos canais, especialmente, os cibernéticos. Curiosamente, o ser humano não consegue visualizar seu próprio rosto se não via representações, incluindo a imagem do espelho. Se, então, não possuímos essa autoconsciência visual, pode-se presumir que é natural assumirmos o outro como modelo de idealização: é o outro a quem se busca referenciar e mimetizar para se tornar o eu (Castilho, 2004).

Nesse contexto, observamos como o estudo da moda frequentemente se cruza com questões identitárias e dilemas corporais, encapsulado pelo paradoxo consolidado pelo sociólogo alemão Georg Simmel: cada indivíduo está em busca de ser único, mas ainda pertencente a grupos sociais dotados de signos próprios (Sant’Anna, 2009). Portanto, a moda é um fenômeno que diz respeito ao corpo, às relações do homem com o corpo e desse corpo com a sociedade (Barthes, 1967, apud Cidreira, 2005). Entender o corpo como uma construção histórica e simbólica é fundamental para compreender as transformações nas dinâmicas identitárias e estéticas que moldam o contemporâneo.

A partir da apresentação e discussão das representações do corpo nas imagens de moda, este trabalho investiga a conexão entre o conceito

de hiper-realidade, cunhado pelo sociólogo e filósofo Jean Baudrillard (1929-2007) — fenômeno em que o real é substituído por simulacros, nos quais as representações não remetem mais a uma realidade original, mas constroem uma nova realidade autônoma, mais real que o real — e a imposição de um padrão corporal, o “corpo da moda”.

No cenário atual, marcado pela globalização, pelo avanço tecnológico e pelo impacto das redes sociais, o corpo assume novos significados. Ele é, simultaneamente, um objeto de controle, consumo e expressão. O conceito de “corpo da moda” emerge nesse contexto, evidenciando como os padrões estéticos, culturais e tecnológicos se entrelaçam para definir um corpo que não é apenas biológico, mas também socialmente construído e mediado por práticas de consumo.

Este trabalho planeja analisar como as representações do corpo na moda se conectam ao conceito de hiper-realidade, explorando como o corpo é construído e “editado” nas imagens através da história, impondo padrões estéticos e de comportamento. Assim, busca-se investigar como a moda não apenas veste o corpo, mas também o transforma em um simulacro, substituindo a realidade física por significados idealizados e, por vezes, danosos.

O trabalho adota uma abordagem teórica e qualitativa, fundamentada numa análise bibliográfica interdisciplinar, ao investigar a relação entre a hiper-realidade, o consumo de moda e a vigência de padrões de beleza, especialmente, presente na cultura Ocidental. A pesquisa utiliza como principal método a revisão de literatura sobre filosofia, sociologia, semiótica e moda, de autores como Jean Baudrillard, Roland Barthes, Gilles Lipovetsky, Lucia Santaella, Kathia Castilho, Ana Claudia de Oliveira, com intuito de propormos uma abordagem reflexiva e prospectiva das implicações éticas e sociais das representações aqui tomadas por hiper-reais do corpo e seu possível futuro em relação à moda.

DOS CORPOS: INTERFACES ENTRE SUJEITO, MODA E CONSUMO

Definir o corpo é uma das tarefas mais complexas, debatida extensivamente por diversas disciplinas a partir de abordagens metodológicas distintas. Ao consultar um dicionário da Língua Portuguesa, deparamos com múltiplas definições, evidenciando que esse conceito é moldado por diferentes perspectivas e referenciais. No entanto, a tentativa de defini-lo não se encerra apenas na busca por um significado preciso, mas nos conduz a uma indagação ainda mais antiga e complexa: o que é a humanidade? Afinal, as questões que envolvem o corpo são, antes

de tudo, questões sobre a humanidade, permeando reflexões acerca da experiência humana, do ser-no-mundo e do processo de tornar-se sujeito. Embora pareça óbvio que o corpo é indissociável à nossa existência — dado que todos os humanos o possuem — tal percepção arrisca reduzi-lo a um suporte físico e a meras funções biológicas.

Desde os primórdios do pensamento humano, o debate sobre a corporeidade tem sido um tema central. Na filosofia de Platão, por exemplo, a divisão entre alma e corpo relega esse último ao âmbito do efêmero e do ilusório, enquanto as verdades perenes seriam acessíveis apenas pela alma. Essa visão de minoração atribuída ao corpo foi amplamente sustentada por séculos, sendo reforçada pelas tradições judaico-cristãs, que enfatizavam o padecimento corporal como caminho para a eternização da alma. Posteriormente, René Descartes solidificou o dualismo ao separar o homem em duas substâncias: a coisa pensante (*res cogitans*) e a coisa extensa (*res extensa*). O corpo, para Descartes, era uma extensão dotada de dimensões físicas — tamanho, profundidade e movimento —, mas desprovido de papel central na concepção do eu (Le Breton, 2013). Em *O Homem*, Descartes compara o corpo a uma máquina autômata, movida por processos mecânicos e leis físicas automáticas (2009, apud Murta & Sanson Jr., 2017). Se, para o filósofo, a existência é fundamentada no pensamento e não no corpo e nos seus atributos físicos, esse corpo não seria necessário para conceber o “eu”. Assim, cunhou-se a máxima “Penso, logo existo”: o pensamento é a prova indubitável da existência. O cogito cartesiano imperou sobre o pensamento ocidental por séculos, estabelecendo assim o que a filosofia liberal e moderna assumia como sujeito.

Lucia Santaella, em *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura* (2004), problematiza essa exclusão do corpo das discussões filosóficas centrais, apontando que o sujeito foi historicamente definido a partir de uma essência universal e indivisível, essa que se tornaria o absoluto da existência. Esse modelo tradicional de sujeito — como ponto central de consciência e identidade — enfrentou uma crise conceitual radical no século XX, sendo transformado por diversas teorias sob intenções diversas. A “crise do eu” acompanhou outra transformação: a “crise do capitalismo”, como descrita por Eric Hobsbawm (1994), em um contexto marcado pelas guerras mundiais, movimentos feministas, lutas antirracistas, o pós-colonialismo e, talvez, mais intimamente, os avanços tecnológicos. Esse novo panorama desafiou o conceito de sujeito tradicional e direcionou as humanidades para outras perspectivas.

Os chamados “mestres da suspeita” foram precursores dessa ruptura. Marx situou o sujeito nas dinâmicas históricas da luta de classes. Freud revelou sua divisão interna e inconsciente. Nietzsche desestabilizou a noção de uma identidade fixa e universal. Heidegger reinterpretou o sujeito como *Dasein*, um ser-no-mundo condicionado pela temporalidade e pela finitude (Santaella, 2004). Essa reviravolta conceitual do sujeito, no entanto, aponta para um ponto em comum, como sintetiza Santaella:

Aquele reconfortante “eu” da filosofia humanista, da hermenêutica e da fenomenologia (...) refere-se ao ator que interage com outros em um contexto cultural e linguístico, à pessoa em quem os efeitos de sentido, comunicação, assumem sua forma, com todos os pressupostos que a acompanham, pressupostos que afirmam a singularidade e o caráter cumulativo do tempo vivido da consciência (Santaella, 2004, p. 18).

Logo, para Santaella, o “eu” é um locus de enunciação¹, legitimado pela linguagem. Esse espaço simbólico permite à pessoa tornar-se reconhecível e expressar-se. Ao estruturar o pensamento, a linguagem organiza ideias e dá sentidos ao mundo, ela emerge da experiência perceptiva e da relação do corpo com o mundo. A “criação” da linguagem surge como um fenômeno enraizado na corporeidade e na intersubjetividade, ou seja, não é algo que os humanos inventam de forma isolada, mas algo que surge do próprio modo como habitamos o mundo e nos comunicamos. A linguagem é, portanto, expressiva antes de ser um sistema fechado de signos; ela não apenas transmite pensamentos, mas os constitui à medida que são articulados, capaz também de universalizar os indivíduos ao inseri-los em redes de significados compartilhados e, ao mesmo tempo, permitindo a individuação ao organizar a unidade psíquica reunindo experiências díspares sob uma narrativa única (“eu sou”). Dessa forma, percebemos uma fluidez movediça na linguagem e adaptável aos contextos, moldando-se ao tempo e às singularidades das culturas nas quais é empregada.

Santaella recorre a Gilles Deleuze para propor uma concepção mais radical da subjetividade circunstancial. Para Deleuze, o sujeito não é dotado de “uma identidade unitária, autônoma, privada, estável, de contornos fixos” (Santaella, 2004, p. 21). Nessa perspectiva, o sujeito emerge como um “agenciamento” — uma rede de conexões entre humanos, artefatos técnicos e dispositivos de pensamento e ação. No volume I de *Mil Platôs* (1995), Deleuze e seu colaborador assíduo Guattari

¹ Ideia similar a “lugar de fala”.

introduzem um dos conceitos mais inovadores de sua filosofia: o rizoma, modelo que surge em contraponto ao modelo organizacional de árvore. Enquanto a árvore representa estruturas fixas e centralizadas, o rizoma é caracterizado por múltiplas conexões não hierárquicas. Aplicado à corporeidade, o corpo tido como rizomático não é uma entidade fixa, mas um campo exploratório de intensidades diversas e fluxos pulsantes. Assim, podemos entender que o corpo e o sujeito são constantemente moldados por suas interações e conexões com o mundo (Rose, 2001, apud Santaella, 2004, p. 22). Seguindo essa linha de pensamento, afirmar que o corpo biológico é o “verdadeiro real” se torna ainda mais difícil, porém Santaella adverte que, apesar das notáveis abstrações teóricas, o corpo permanece uma unidade carnal dotada de forma e substância, devendo ser explorado também em sua materialidade. Apesar das inúmeras proposições filosóficas, antropológicas e, ainda mesmo, biológicas, o corpo segue sendo um mistério.

Diante das breves reflexões acima, torna-se evidente que o corpo desempenha um papel fundamental como meio de expressão do eu. Ele é um feixe dinâmico e mutante de informações derivadas de suas percepções e experiências no mundo. Podemos ir além: a criação do corpo a partir da recepção de informações é autofágica e, simultaneamente, transformadora, o corpo torna-se a própria mídia que recebe; o corpo é automídia (Katz, 2008). Se as coisas existem e podem ter sua existência confirmada, é devido à possibilidade de o corpo também existir. É ele o veículo primário de comunicação e expressão das ideias. Como já mencionado, a linguagem é consequência da ação de articular a produção e a reflexão do conhecimento obtido a partir da interação do corpo com o mundo. Ao compreendermos o corpo como automídia, podemos estudá-lo como um objeto representado, e, outrora, como objeto de representação (Gardin, 2008).

Em *Moda e Linguagem* (2004), Kathia Castilho argumenta que o corpo ocupa uma posição intermediária entre o plano biológico e o plano semiótico: ele é simultaneamente instrumento de comunicação e portador de significados. Dessa forma, o corpo é, ao mesmo tempo, significante e significado, tanto de forma síncrona quanto diacrônica. O corpo pode ser compreendido como um mediador entre o sensível e o simbólico, atuando como um suporte sensível que se articula com os códigos culturais e linguísticos, processando continuamente significantes e modelando (“enformando”) significações enquanto as comunica (“informa”) (Castilho, 2004, p. 46). Dessa forma, o corpo constitui-se como um texto vivo e inacabado, cujas manifestações

textuais são interpretáveis a diferentes efeitos de sentido, produzindo identidades em constante construção. A interação com o outro, por sua vez, torna-se essencial nesse processo, pois a presença de um corpo visível e sensível permite a identificação e a cristalização temporária dos significados, os quais, no entanto, permanecem sempre abertos a novas ressignificações. A presença do outro e, logicamente, a multiplicidade de manifestações discursivas do meio social onde se encontram, combinam-se e reescrevem-se dinamicamente, estabelecendo um caráter coletivo e paradigmático do corpo. Não há “essência” ou, porventura, “estilo” sem as combinações possíveis criadas pelo coletivo.

Significar o corpo, então, é atribuir a ele os simbolismos das suas experiências como ser-no-mundo. Esse corpo-vivido é inscrito em perspectivismo, cuja criação dá-se a partir da percepção do eu para com o mundo. O corpo-vivido toca o mundo, mas por ele também é tocado, através da sensibilidade: um modo de estar no mundo e de se relacionar com ele, sendo a sensibilidade a base da percepção e da experiência subjetiva (Merleau-Ponty, 2018). Logo, a percepção pessoal do mundo e a criação do corpo automídia são fabricadas em conjunto aos sentidos e afetos. Dessa forma, a criação corporal parte de uma inter-relação entre a sensibilidade intangível e a idealização material da aparência, através da moda, dos adornos, dos procedimentos estéticos e das body modifications — como tatuagens, piercings, escarificações e implantes, feitos de forma voluntária.

À vista disso, destacamos neste estudo o papel da moda em vestir o corpo e atribuir-lhe novos significados, tornando o corpo vestido² uma condição inevitável no contemporâneo. A análise crítica desse fenômeno parte também de uma abordagem de sua “dimensão plástica do plano de expressão do seu arranjo (...) [tanto quanto] sua rítmica (...) pela dimensão figurativa do arranjo do plano do conteúdo” (Oliveira, 2008, p. 95). A “dimensão plástica” refere-se à forma tangível do fenômeno, ou seja, às próprias roupas, organizadas no “plano de expressão”, que engloba as escolhas estéticas (quais peças são usadas, quais cores, qual estilo é seguido, entre outros). Por sua vez, a “rítmica” diz respeito à dinâmica desse plano, marcada pela efemeridade e pela velocidade características do tempo da moda. Já o “plano de conteúdo” remete aos significados comunicados pelas escolhas de vestuário, enquanto a

² Inicialmente, a moda pode ser entendida como um sistema cultural de significação que transcende o vestuário, envolvendo a expressão de identidades individuais e coletivas por meio de códigos visuais e simbólicos. Mesmo em contextos como o dos povos originários, onde o vestuário formal pode estar ausente, práticas como pinturas corporais, adornos e estilos de penteado demonstram a existência de um *modus*, evidenciando que ela é intrínseca à condição humana como um meio de comunicação e pertencimento social.

“dimensão figurativa” aborda como esses significados são moldados e organizados para criar uma imagem ou narrativa. Em suma, compreender a moda exige uma análise de como as formas visíveis (roupas) e os ritmos (organização tempo espacial) estruturam a expressão do corpo, assim como de como os significados são configurados no plano do conteúdo, estabelecendo relações figurativas que comunicam mensagens e valores, sendo eles arbitrários ou não.

Unindo a concepção de um corpo-vivo às dimensões plástica e rítmica da moda, percebemos que as escolhas estéticas e o arranjo de elementos no plano de expressão não são neutros nem arbitrários. Ao contrário, são profundamente entrelaçados com a construção identitária, funcionando como uma comunicação visual que é base de pertencimento, diferenciação e aspirações sociais. Entretanto, é preciso ter cuidado com a “psicologização” da moda ao tentar defini-la como um fato social que supostamente multiplicaria elementos internos (escolhas) para o meio coletivo. A tese defendida por Roland Barthes (1915–1980) é a de que a moda é um fenômeno sociológico complexo, no qual o vestuário não teria sido integrado ao corpo somente por instintos individuais — proteção, pudor e adorno — mas por meio da apropriação de regras e normas compartilhadas. Num de seus ensaios inaugurais na área da moda, Barthes já a reconhecia como um sistema, sendo ele uma estrutura “cujos elementos nunca têm valor próprio, mas são significantes por estarem interligados por um conjunto de normas coletivas” (2005 [1957], p. 265). Logo, a moda compartilha algumas funções similares às da linguagem: “é ao mesmo tempo sistema e história, ato individual e instituição coletiva” (p. 267). Assim, estudar a moda exige superar explicações simplistas e reducionistas baseadas nas tendências do momento e no gosto pessoal; é necessário reconhecer seu papel como um sistema de significação coletiva, no qual as escolhas pessoais dialogam com normas culturais e econômicas e também com a percepção e interpretação do outro.

Gilles Lipovetsky, em *O império do efêmero* (2009), dialoga com as reflexões de Barthes, ao apontar que a moda se estabelece mediante normas coletivas, enquanto a assimilação de suas inovações e tendências ocorre sob o constrangimento de não pertencer. Resgatando o conceito de imitação sintetizado por Gabriel de Tarde, um dos pioneiros no estudo da moda, Lipovetsky propõe que a difusão da moda não seja tão ordenada quanto sugeriu. Embora haja uma coação social para a propagação das modas, sua natureza como representação e significação social prevalece. Claramente, a adoção ou recusa da moda é maleável,

afinal, a possibilidade da combinação irrestrita de elementos é o que fornece o caráter de liberdade e, logo, o senso de individualismo à moda (p. 45). A essa liberdade, instituiu-se uma das características mais marcantes do fenômeno-moda: uma relação inevitável entre o sujeito individual e a regra social. Dessa forma, há liberdade para vestir-se como quiser, contanto que siga regras implícitas. A sede pela inovação e, consequentemente, pela diferenciação rege o tempo da moda: efêmero, frenético e fugidio. Carregada de ambiguidade, velocidade, luxo e magia, a moda se inscreve profundamente na história do Ocidente, como expressão do “êxtase frívolo do Eu” (Lipovetsky, 2009, p. 54). Em suma, a moda acompanha a constituição de uma sociedade centrada no indivíduo consumidor, mediante a renovação incessante dos desejos e a multiplicação das escolhas. Em decorrência disso, a moda torna-se não só um dispositivo da manifestação estética das identidades pessoais e coletivas, mas também um elemento estruturante da sociedade de consumo através de seu caráter mercantil e sedutor.

O sistema da moda é responsável por oferecer as possibilidades combinatórias, mas é através do processo de escolhas que se molda o que convenientemente designamos por aparência. Por exemplo: um catálogo da última coleção de uma marca ou um editorial de revista com as peças tendência da estação carregam amostras mediante looks, de combinações visuais de peças, acessórios e penteados, criadas a partir de um contexto tempo espacial — como a própria estação, ou seguindo uma cartela de cores, ou com peças características de um estilo específico, etc. Através desses canais, inevitáveis e intrínsecos ao sistema da moda, temos acesso às possibilidades de peças que podemos consumir. Porém, é a escolha (consciente ou inconsciente) dos itens e, posteriormente, sua combinação que criam a aparência do eu. Como já elucidado anteriormente, a fabricação dessa aparência pessoal é, na verdade, moldada segundo um modelo representacional do outro, sendo assim a aparência uma forma de parecer com uma idealização, seguindo desejos sentidos pelo próprio sujeito, ou até mesmo as normas sociais impostas pelo meio, mas, sobretudo, propagando-se com intenção de aparecer para si e para o outro (Garcia e Miranda, 2005, p. 18). Essa dinâmica entre as possibilidades oferecidas pela moda e as escolhas pessoais não ocorre de maneira isolada. Inserida num contexto de globalização e de aprimoramento constante das tecnologias, a moda transforma o ato de vestir em um constante processo de renovação, incentivando o desejo por inovações e promovendo ciclos de obsolescência planejada – daí surge a expressão *saiu de moda*.

Até este ponto de nossa investigação, buscamos relacionar o caráter simbólico da criação do corpo com as subjetividades do eu, moldados tanto por escolhas afetivas quanto por normas coletivas enraizadas, que configuram os corpos enquanto textos individuais e coletivos. Lipovetsky ressalta que a moda, assim como outros fenômenos sociais, não deve ser analisada isoladamente por particularidades circunstanciais. É necessário expandir seus sentidos simbólicos e subjetivos para incluir também as dinâmicas econômicas e mercadológicas que sustentam seus processos combinatórios (Lipovetsky, 2009, p. 59). Sendo assim, a moda não é apenas um dispositivo de pertencimento e diferenciação social, mas também uma lógica mercadológica, alimentada pela sociedade de consumo que, por sua vez, é também frenética e impulsionada pela busca incessante pelo novo. Essa natureza atende satisfatoriamente às necessidades de promover uma rápida circulação de mercadorias baseadas na obsolescência programada. Para isso ser possível, é utilizada uma estética de sedução, em que se oculta as relações de produção e exploração dos trabalhadores e consumidores, visando um consumo incessante e lucro exponencial³. Nesse sentido, a moda é produto de uma sociedade de classes, reforçando hierarquias e alinhando-se com os valores de modernidade e individualismo. Ela surge quase que, essencialmente, da organização socioeconômica do capitalismo, na qual nada é feito para durar. Para Jean Baudrillard, a moda é universal, tal como o mercado:

Todos os signos vêm trocar-se nela, assim como todos os produtos vêm interagir em termos de equivalência no mercado. Trata-se do único sistema de signos universalizável, que reaprende por conseguinte todos os outros, da mesma maneira como o mercado elimina todos os outros meios de troca (1996, p. 119, apud Santaella, 2004, p. 115).

Nesse trecho, Baudrillard argumenta que, na sociedade de consumo, os signos se integram a um sistema de equivalência simbólica. Por exemplo, uma peça de roupa de grife não é valorizada apenas por sua utilidade ou estética, mas também pelo status, prestígio ou mensagem que representa. Dessa forma, o mercado de consumo torna-se um ambiente no qual todos os produtos, independentemente de sua origem ou função, são analisados por sua habilidade de provocar desejo. A equivalência abordada aqui é tanto econômica quanto simbólica: um produto pode ser trocado por outro, visto que ambos disputam a

³ Ver mais sobre desencanaie em Mara Rúbia Sant'Anna, 2009.

atenção dos consumidores. Baudrillard também aponta que o mercado e a sociedade de consumo formam um sistema global capaz de unificar e absorver diversas culturas através da mercantilização dos signos com uma vestimenta tradicional ou religiosa, apropriada ou reinterpretada como um item da moda global, perdendo assim suas conotações originais. Por fim, podemos constatar que a lógica mercantil dilui e apaga os significados primeiros de cultura e história, subordinando-os ao funcionamento nato do capitalismo. Não é à toa que o economista alemão Werner Sombart (1967) reconheceu a moda como “criança favorita do capitalismo”: ela estabelece um verdadeiro culto à mercadoria e às marcas. Sua magia é, por conseguinte, intrínseca à sua velocidade, aos seus estímulos visuais ricos, às publicidades fotografadas em cores saturadas e cenários elaborados; ou seja, a ambiência criada pela moda carrega uma forte proposta de sedução.

Ainda segundo Baudrillard (1970), um dos principais motores do consumo é a felicidade, ou melhor, a ideia dela, sendo promovida pelo mercado como equivalente a uma forma de salvação terrena. Essa lógica mercadológica baseia-se na mensurabilidade da felicidade, apresentando os bens de consumo como signos de conforto e bem-estar. Portanto, os bens de consumo seriam simulacros dessa felicidade. Vamos exemplificar: uma pessoa senta-se no sofá e usa o controle remoto para ligar a TV. Ao clicar no botão, ela espera que as imagens apareçam instantaneamente à sua frente, criando cores e formas de maneira milagrosa. Essa experiência ilustra como o consumo de imagens, informações e meios de comunicação opera como uma simulação do real, conferindo ao espectador a impressão de que os objetos estejam ao seu alcance ou, até mesmo, que tenha participado de situações ali exibidas. A imagem é, dessa forma, uma forma de fruição de um material intangível – só em vermos as imagens, já simulamos a participação no simulacro da felicidade promovida pelos objetos. Assim, Baudrillard aponta que o consumo só pode ser consolidado se o culto aos objetos for instituído e, logicamente, esse culto deve ser articulado por imagens (Baudrillard, 1970, p. 21-23). Devemos, em consequência, aprofundar a discussão acerca do papel dessas imagens na instituição de padrões e normas coletivas, sendo essas imbricadas à existência da moda como fato social total e, uma forma de instituir o que, enfim, definiremos por “corpo da moda”.

DAS IMAGENS: A ESTÉTICA DO HIPER-REAL

Com o avanço das tecnologias da informação e comunicação, os seres humanos convivem com uma multiplicidade de signos, símbolos,

palavras e imagens, de tal forma que o século XXI pode ser considerado o século das imagens, marcado por uma verdadeira vertigem comunicacional. Nunca se viveu com tantos estímulos visuais e sonoros como hoje: são outdoors, cartazes, panfletos, placas, catálogos, revistas, vídeos curtos, vídeos longos, propagandas de TV e de rádio. As imagens estão tão incrustadas no cotidiano que não nos damos conta de que esse é um fato do tempo presente. Esse convívio exacerbado com as imagens, no entanto, faz com que esqueçamos de que elas não são cópias fiéis da realidade – elas constituem artifícios que simulam algo a que não se tem acesso direto. Em nossos tempos, o mundo não existe dissociado das imagens; ao contrário, ele é por elas constituído. Segundo Aumont (1993), atribuímos às imagens um julgamento de existência, acreditando que aquilo que vemos existiu ou pode realmente existir. Contudo, a imagem contemporânea está repleta de ambiguidades: ao mesmo tempo que parece representar o real, é uma construção simbólica que transforma objetos e eventos em simulacros, ou seja, representações que não possuem correspondência direta com o mundo real.

Em *A arte da desapareição* (1997, apud Freitas, 2012), Baudrillard amplia esse entendimento ao introduzir o conceito de simulacro como um “segundo batismo das coisas”. O simulacro não representa uma ausência, mas sim a produção de algo que simula uma presença, criando uma imagem sem correspondente na realidade. O autor identifica três ordens de simulacros, que se relacionam às leis de valor e marcam diferentes épocas históricas. A primeira ordem, dominante na era clássica, é a contra facção, ligada à lei natural do valor. A segunda ordem, característica da era industrial, é a produção, regida pela lei mercantil do valor. A terceira ordem, própria da era pós-industrial, é a simulação, baseada na lei estrutural do valor. Na simulação, o real é substituído por um modelo produzido que se distancia do imaginário e transforma a realidade em utopia. O valor de troca prevalece sobre o valor de uso e a imagem assume o status de objeto perdido. Assim, o simulacro da terceira ordem distorce o real a tal ponto que ambos se confundem, sendo sua existência determinada por lógicas múltiplas: funcional, econômica, simbólica e de valor-signo. Em outras palavras, na era da simulação, vivemos em um mundo onde o real é constantemente distorcido e substituído por representações e modelos que acabam se tornando a “nova realidade”. O que conta não é o objeto em si, mas o significado que ele carrega ou o status que ele confere.

Podemos entender a simulação como um processo intermediário entre imitação e metamorfose, operando no campo das aparências e do

poder. O simulacro funciona como uma máscara, um dispositivo de defesa que sustenta um jogo de ocultação e revela a circularidade do consumo. A sociedade de consumo, enquanto sistema, não se limita ao ato de consumir, mas simula e anuncia sua própria condição, testemunhando sua essência como um espetáculo contínuo e autorreferencial. Ainda segundo Baudrillard (1970), quanto mais distante do real, mais uma imagem se aproxima do simulacro. Esse distanciamento cria uma falsa clareza, transformando objetos em simulacros que apenas se assemelham ao que poderiam ter sido originalmente. A contemporaneidade, portanto, é marcada pela proliferação de representações que ofuscam a matriz do real, invertendo os valores tradicionais e instaurando a hegemonia do falso. Na arte e na cultura, esse fenômeno reflete-se na busca por representar melhor a realidade, que acaba por revelar a perda do grau de referência original das coisas. O sujeito pós-moderno, ao substituir a verdade pela aparência, adota a máscara como identidade. As imagens, nesse contexto, não são mais espelhos da realidade, mas sim produções artificiais que refletem o desejo humano de preencher sua incompletude.

Baudrillard propõe, então, uma estratégia para enfrentar o simulacro: desconstruir o sistema que perpetua cópias sem matriz, rompendo com a lógica da representação. Em uma analogia com o espelho, ele sugere que o sujeito, ao refletir-se, confronta-se com um duplo que é ao mesmo tempo familiar e estranho. Essa reconciliação com o duplo requer uma nova lógica, que supere a alucinante semelhança do real consigo mesmo, característica da hiper-realidade. O hiper-real, conforme o autor (1981), é a realidade incessantemente reproduzida, na qual a representação não apenas substitui o real, mas se torna o próprio real. Nesse contexto, as imagens deixam de ser reflexos para se tornarem construções autossuficientes, perpetuando uma realidade codificada e imutável. A vida contemporânea, submersa nessa lógica, transforma indivíduos em atores e espectadores de um grandioso espetáculo, no qual a simulação é o principal artifício.

De acordo com Freitas (2012), “dissimular é fingir não ter o que se tem; simular é fingir ter o que não se tem”. Enquanto a representação tenta absorver a simulação como falsa representação, o simulacro desestabiliza todo o sistema de representação, propondo uma nova ordem na qual os signos operam sem matriz original. Baudrillard descreve as fases sucessivas da imagem: primeiro, como reflexo de uma realidade profunda; depois, como máscara dessa realidade. Em seguida, como ausência de relação com o real. Finalmente, como simulacro puro, instaurando a simulação como a lógica dominante do nosso tempo. A

realidade cotidiana, política e social está incorporada a essa dimensão simuladora. A sociedade de consumo, ao simular a liberdade e a verdade, aprisiona o indivíduo em um ciclo de imagens que não representam mais o real, mas servem para perpetuar sua própria lógica. Nesse contexto, o hiper-realismo se apresenta como a continuidade do sonho, onde a busca pela verdade é substituída pela manipulação infinita dos signos. A partir dessa introdução da teoria baudrillardiana, podemos relacionar o domínio das imagens e sua influência nas subjetividades do sujeito.

Como já apresentamos neste estudo, as ideias de sujeito e de corpo passaram por inúmeras ressignificações nos últimos séculos. Mesmo em meio a argumentos e posicionamentos adversos, podemos constatar que a subjetividade é, hoje, um conceito percebido de forma descentrada e instável. No geral, concebemos o sujeito como uma instância mutável e complexa, mas, paradoxalmente, observamos que a mídia vem desempenhando um papel central na construção e disseminação de uma imagem unificada e essencialista do eu. Essa estratégia não é aleatória. Ela possibilita facilitar a identificação do público e simplificar narrativas. Baudrillard (1981) assinala que, na era da hiper-realidade, o eu ideal promovido pela mídia não é uma realidade concreta, mas um simulacro banal. Essa simplificação torna-se necessária para os indivíduos reconhecerem e aspirarem a alcançar essa identidade promovida, o que, por sua vez, fomenta as práticas incansáveis de consumo. Por exemplo, o modelo de vídeo “shopping haul”⁴ popularizou-se nas redes sociais, onde influenciadores mostram inúmeras peças de determinadas lojas aos seus seguidores, sejam compradas por eles ou enviadas pelas próprias marcas. Trajando peça por peça e instruindo de forma simples como combinar looks, as mensagens de estilo e identidade pré-fabricadas nos vídeos são rapidamente assimiladas pelos espectadores, rendendo às marcas a conquista de novos consumidores, sem a necessidade de propagandas requintadas.

Não é à toa que o contexto contemporâneo é marcado por uma crescente instabilidade na saúde mental, evidenciada pelo aumento significativo de diagnósticos de depressão e transtornos de personalidade. Essa realidade, embora não deva ser reduzida a interpretações simplistas, encontra eco em análises da medicina e da psicologia, que reconhecem os efeitos danosos das imagens midiáticas e da simplificação da existência promovida por narrativas culturais hegemônicas (Wolf, 2024). Segundo Lipovetsky (2009), a sociedade de

⁴ No Brasil, este conteúdo é popularmente identificado como “vídeo de comprinhas” ou, simplesmente, “recebidos”, este último podendo ser ou não publicidade para uma marca, logo distinguem-se as “publis” dos “recebidos pagos”.

consumo exacerba a pressão sobre os indivíduos ao oferecer modelos de vida, onde o eu deve ser saudável, belo, produtivo e continuamente bem-sucedido. Essa construção de um eu ideal funciona como um mito cultural que, longe de promover a realização pessoal, impõe uma constante busca pela adequação a padrões inatingíveis. Para Stuart Hall (2019), essas narrativas essencializam o humano, reduzindo sua complexidade a identidades fixas que servem como ferramentas de controle social do Estado e do sistema do capital. Ao internalizar essas expectativas, os indivíduos tornam-se prisioneiros de uma lógica onde a validação depende da conformidade a esses modelos, intensificando a sensação de inadequação e contribuindo para o aumento das crises existenciais, especialmente entre as gerações mais jovens. Nesse domínio de imagens, imposições sociais e demandas produtivas do capitalismo, parece não haver outro caminho, senão o de internalização desses ideais. As imagens-ilusões são inescapáveis, levando o indivíduo a afligir-se para persegui-las.

Nesse contexto, o corpo é suporte e foco das mídias e publicidades. As imagens impulsionadas pelos meios de comunicação tornam mais fáceis a fantasia do corpo ideal, aderindo-se a uma consciência coletiva. Não é só através do vestuário, mas o conjunto composto também pela forma de andar e de gesticular, pelas (não) expressões faciais, pelos tamanhos e proporções dos atributos físicos apresentados, que compõem a maquinização do ser (Santaella, 2004, p. 126). O corpo emula trejeitos e mimetiza a aparência do outro idealizado das imagens, tal qual uma performance. Os padrões de beleza contemporâneos transcendem a mera dimensão estética, operando também como normas produtivas alinhadas à lógica do capital. A busca incessante por um corpo saudável, em forma e disciplinado — evidenciada pelo exercício físico, a alimentação controlada e o sono regulado — reflete uma capacidade de adaptação a um ideal que não é apenas visual, mas também funcional. Esse ideal, sob a ótica do capitalismo, legitima-se como expressão de mérito pessoal, vinculando o esforço individual à manutenção e transformação corporal. O padrão de beleza, portanto, não apenas estetiza o corpo, mas também o coloca como um campo de disputa simbólica e econômica, onde a capacidade de se adequar a padrões constantemente renovados é apresentada como um sinal de competência e valor pessoal. Esse processo reflete uma interiorização das normas de mercado, na qual o corpo passa a ser lido como um “capital simbólico” (Bourdieu, 1986), legitimando aqueles que demonstram maior esforço e capacidade de adaptação, como expresso por Baudrillard (1970, p. 137): “o corpo [é] como CAPITAL e como FEITIÇO (ou objecto de consumo)”.

Cabe também às mídias o papel de difusão e capitalização do corpo como tendência do comportamento (Castro, 2003, p. 31, apud Santaella, 2004, p. 127). Simultaneamente, a mídia propaga as imagens idealizadas e promove as indústrias de redesign corporal, como a moda, os procedimentos estéticos, os exercícios físicos, as dietas, entre outras. A imprensa torna-se responsável pela assimilação rápida dessas tendências de consumo, não só através da rica gama de imagens, mas também do privilégio de associá-las às matérias, às entrevistas com especialistas e aos relatos pessoais acerca de inovações científicas e tecnológicas. Como exemplo, usaremos a edição de maio de 1996 da Vogue americana por carregar explicitamente todas as ideias que mencionamos.

Por sua vez, a capa traz como figura central uma modelo loira, visivelmente alta e dotada de um corpo magro e definido, trajando um biquíni e uma saída de banho de cor amarela. Sua fisionomia é sorridente e sua pele é bronzeada. Ao fundo, vemos o mar e um céu azul limpo, o que não é ao acaso, visto que as edições de maio são reconhecidas por trazer as tendências de moda para o verão do hemisfério norte. Além da imagem da capa, três grandes manchetes se destacam aos olhos: “fit for summer”, “getting the body you want” e “living fat free”. Em português, “apta para o verão”⁵, “conseguindo o corpo que deseja” e “vivendo sem gordura”. A capa traz outros textos, em sua maioria com contexto similar, um relato sobre lipoaspiração, uma lista de biquínis para a estação, uma reportagem sobre atletas olímpicas e uma discussão sobre maiôs. Dessa forma, a modelo da capa não é apenas uma representação de um ideal estético. Ela funciona como símbolo do corpo desejável associado à temporada de verão. O cenário paradisíaco ao fundo reforça a narrativa de perfeição e felicidade, sugerindo que a conquista desse corpo ideal é o passaporte para uma vida plena e harmoniosa. Além disso, a estratégia de integrar tendências de moda (como os biquínis e maiôs para o verão) com matérias sobre ciência, saúde e comportamento reflete como a mídia funciona como agente de legitimação do redesign corporal. A associação de especialistas, atletas olímpicas e inovações tecnológicas ao discurso estético promove um tipo de autoridade que sustenta a credibilidade das práticas sugeridas. Isso reforça a ideia de que a mídia não apenas difunde tendências, mas também molda valores sociais ao transformar o corpo em um objeto a ser constantemente aprimorado e adequado aos padrões vigentes (Wolf, 2024).

⁵ Curiosamente, a palavra “fit” em inglês é utilizada para designar adequação/aptidão, além de indicar boa forma. No Brasil, a expressão “estar fit” é cotidianamente usada para designar aqueles que seguem disciplinadamente uma rotina de exercícios físicos e/ou uma dieta.

A publicidade, nesse sentido, não atua apenas para informar sobre produtos ou serviços, mas para criar um desejo simbólico de transformação pessoal que transcende o consumo imediato (Baudrillard, 1996). A capa da *Vogue* demonstra como as imagens idealizadas e os textos cuidadosamente elaborados não apenas vendem produtos, mas vendem o sonho de pertencimento a um ideal estético e social. Assim, o redesign corporal promovido pelas mídias consolida-se como uma ferramenta central para a capitalização do corpo, perpetuando padrões excludentes enquanto estimula ciclos contínuos de insatisfação e consumo.

Nos parágrafos anteriores, analisamos o papel da moda na criação do corpo e, mais especificamente, do corpo vestido, entendendo ambos como motores e sintomas do sistema da moda e da sociedade de consumo. Além disso, introduzimos a influência da hiper-realidade na questão das subjetividades pessoais e coletivas. As múltiplas abordagens dessa fabricação do eu não se limitam ao uso da linguagem e dos signos, nem ao simples reflexo do sistema capitalista. O exemplo da revista *Vogue* levantado explicita como o corpo, a moda e o consumo estão indissociados numa amálgama frenética. Como destacam Villaça e Góes: “A moda ultrapassa até mesmo os limites do mundo fashion, constituindo-se em tecnologia específica de construção das aparências do corpo, um corpo volátil que se transmuta à velocidade de um raio.” (1998, p. 126, apud Santaella, 2004, p. 118). A partir disso, propomos, por fim, designar o que é o corpo da moda, ao concebê-lo como uma instância simultânea e diacronicamente tangível e intangível, resguardada pela propagação de imagens hiper-reais na mídia e a promoção do redesign corporal como reificação do eu.

DO CORPO DA MODA

Como já estabelecemos, a moda é simultaneamente produto e produtora do tempo, assim como molda o corpo. Ela é moldada por ele. Essa volatilidade reflete não apenas a efemeridade da moda, mas também sua profunda inserção na lógica da sociedade de consumo, onde o corpo se torna um texto visual em constante transformação, alinhado à busca incessante pelo novo. Nesse cenário global, tecnológico, o corpo assume um papel central como veículo de significados. Ele é um espaço do imaginário, sujeito a intervenções que vão das vestimentas às próteses. Desde os primórdios, o ser humano age sobre seu corpo para adaptá-lo ao ambiente cultural, recusando a nudez como expressão suficiente de individualidade (Lipovetsky, 2009). Como observa Pitta (1996, apud Castilho, 2004, p. 51), “o corpo é [...] antes de tudo, um corpo

imaginário: da parte mais sólida e interior, os ossos, à parte mais fluida e exterior, os cabelos, tudo no corpo se desenvolve a partir da imagem que uma cultura dele faz". Assim, o corpo torna-se o primeiro elemento de modificação do homem em sua relação com o ambiente.

As transformações corporais podem ser compreendidas a partir de duas dimensões: a primeira pele e a segunda pele. As interferências na primeira pele — como tatuagens ou cirurgias — possuem um caráter duradouro e estável, sendo incorporadas de forma permanente ao sujeito. Já a segunda pele, representada pelo vestuário, tem um caráter efêmero e mutável, alinhado à lógica da sociedade contemporânea, permitindo alterações constantes. O vestuário, como extensão da pele (McLuhan, 1964), reflete tanto a individualidade quanto os papéis sociais que o indivíduo deseja interpretar. O corpo, seja por meio da primeira ou da segunda pele, constitui um texto visual, articulando significados que podem ser lidos e reinterpretados em uma dinâmica de comunicação simbólica. Mais do que uma estrutura biológica, o corpo é um veículo que articula identidades, desejos e papéis culturais, estando intrinsecamente vinculado à moda.

A partir dessa mutualidade entre moda e corpo, surge o conceito de corpo da moda, uma representação idealizada dessa interação contínua em que ambos se influenciam e se moldam. Esse corpo é inscrito de significações que exprimem o *zeitgeist*, ou seja, o espírito de sua época, refletindo os valores culturais e sociais predominantes. Contudo, ele transcende a função de veículo de expressão individual para tornar-se um campo de negociação simbólica, marcado por relações de poder e padrões idealizados impostos pela lógica da hiper-realidade. Na sociedade contemporânea, esse corpo não apenas reflete a moda, mas é moldado por ela como um texto visual dinâmico. A moda, ao agir como uma tecnologia cultural, transforma o corpo em um meio de expressão que comunica pertencimento, diferenciação e status. Entretanto, o corpo da moda carrega uma condição paradoxal: ele é simultaneamente objeto de culto e de ódio.

Por um lado, o corpo é idealizado e celebrado, tornando-se o centro das atenções em mídias sociais, passarelas e campanhas publicitárias. Por outro lado, o extremo redesign do corpo — por meio de práticas como dietas rigorosas, procedimentos estéticos e manipulações digitais por meio de edições e filtros — reflete um ódio inconsciente à sua forma natural. Esse ódio é resultado de uma rejeição culturalmente construída, que busca afastar o corpo de sua condição natural e aproximá-lo de um ideal hiper-real. Esse ideal é frequentemente modelado por imagens construídas pela mídia e representado por figuras públicas, como celebridades, cantores e atores. O ideal, contudo, não é tão individual quanto aparenta ser. Ele é uma

construção coletiva, mediada por normas sociais, culturais e econômicas que ditam padrões de beleza, juventude e perfeição. Essas normas não apenas influenciam os desejos individuais, mas também sustentam estruturas de poder que condicionam os corpos a aderirem a modelos pré-determinados. Nesse sentido, o corpo da moda é uma manifestação de como a sociedade utiliza o corpo como campo de controle e disciplinamento, perpetuando ideais frequentemente inalcançáveis e excludentes.

Inspirados por David Le Breton (2013), podemos apontar a ciborguização voluntária como um dos termômetros do corpo da moda no contemporâneo. A tecnologia atua como catalisador desse processo, expandindo as possibilidades de transformação corporal e afastando ainda mais o corpo de sua condição natural. Procedimentos como implantes, próteses e manipulações digitais criam corpos que se aproximam de um hiper ideal construído pela mídia e pela moda. Esse fenômeno reflete uma fusão entre corpo, técnica e estética, onde o natural é descartado em favor de um corpo moldado segundo os padrões da hiper-realidade (Villaça, 2007). A moda, portanto, age como um agente ativo sobre o corpo. Ela não apenas veste, mas redesenha, adaptando-o às normas e valores de sua época. Nesse processo, o corpo da moda torna-se um espaço de significação múltipla, articulando desejos individuais e coletivos, ao mesmo tempo que reafirma as dinâmicas de poder que sustentam o sistema de consumo. Sendo assim, ele tanto é compreendido como uma expressão de liberdade quanto uma demonstração do controle exercido pela moda sobre o corpo, alinhada à lógica da sedução e do consumo incessante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comunicação de moda desempenha um papel central na construção de identidades e no reforço de normas sociais, utilizando o bombardeio imagético e discursos sedutores para propagar a ilusão de unicidade pessoal. Contudo, o marketing de moda e a publicidade pretendem a multiplicação dos modismos, criando padrões aspiracionais que moldam o comportamento humano e promovem o consumo incessante. Naomi Wolf (2024), em *O mito da beleza*, destaca que os padrões idealizados de beleza, juventude e sucesso operam como ferramentas de controle social, incentivando os indivíduos a perseguirem incessantemente a aceitação e a validação. Essa dinâmica se reflete claramente nas redes sociais e nas campanhas publicitárias, que associam a identidade pessoal à capacidade de consumir, consolidando o ciclo de aspiração e de consumo.

A moda, inserida nessa lógica, reforça a distinção social ao associar seus objetos a signos de pertencimento ou diferenciação. Esses objetos não são consumidos por seu valor prático, mas manipulados como símbolos que criam hierarquias e condicionam a individualidade. Como observado por Baudrillard (1970), a liberdade do consumidor é uma mistificação, enquanto o sistema de moda projeta a ilusão de autonomia, mas perpetua um condicionamento estrutural. A indústria, por sua vez, projeta seus produtos para não durarem, garantindo que a insatisfação seja constante e que o desejo pelo novo se torne uma força motriz do consumo contínuo.

A hiper-realidade promovida pela moda e pela mídia reflete uma interação constante entre realidade e ilusão, como analisado por Jean Baudrillard e Lucia Santaella. No campo da comunicação de moda, os limites entre o autêntico e o ilusório tornam-se indistintos, gerando uma experiência em que a ilusão é tão desejada quanto necessária. Nietzsche argumenta que as ilusões são essenciais para tornar a vida suportável e a moda se apropria desse princípio ao oferecer uma fuga do ritmo extenuante da vida moderna. Nesse sentido, a hiper-realidade não é apenas uma forma de escapar, mas uma nova realidade que molda motivações hedônicas e permite a criação de personalidades idealizadas. Apesar de seu fascínio, é necessário manter uma consciência crítica sobre as potenciais desvantagens dessa ilusão. Embora a comunicação de moda, com sua dualidade inerente, proporcione empoderamento e pertencimento, ela também pode distanciar o sujeito da realidade, encobrindo problemas sistêmicos como exploração laboral e degradação ambiental. Assim, a moda não apenas reflete, mas também constrói novas formas de realidade, apresentando-se como um espaço paradoxal onde autenticidade e ilusão coexistem. Reconhecer essa dualidade é essencial para navegar nas armadilhas e nas possibilidades do sistema de moda contemporâneo.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. **Inéditos: Imagem e moda**. Volume 3. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1970.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BOCCARA, Ernesto G.; MORETTI, Nancy. Corpo antípoda: correlações entre imagens técnicas e o imaginário na moda contemporânea. *In*: PIRES, Beatriz Ferreira; GARCIA, Cláudia; AVELAR, Suzana. **Moda, vestimenta e corpo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**: vestuário, comunicação e cultura. São Paulo: Annablume, 2005.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.

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

DEMELLO, Margo. **Estudos do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2023.

FREITAS, Neli Klix. (2013). Representação, simulação, simulacro e imagem na sociedade contemporânea. **POLÊMICA**, 2012, v. 12, n. 2, p. 334-340.

GARDIN, Carlos. O corpo mídia: modos e moda. *In*: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 75-84.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Lamparina, 2019.

KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo. *In*: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 69-74.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: Antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2013.

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

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Cultrix, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. WMF Martins Fontes, 2018.

MURTA, Gabriela; SANSON JR., Pedro. **O corpo cartesiano**: reflexões a partir de René Descartes. São Paulo: Paulus, 2017.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Visualidade processual da aparência. *In*: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 93-104.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de moda**: sociedade, imagem e consumo. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SHILLING, Chris. **O corpo**: uma introdução histórica, social e cultural. Petrópolis: Vozes, 2023.

SOMBART, Werner. **Luxury and capitalism**. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1967.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo:** tecnociência, artes e moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 21. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.



PARTE 3

MODA, MEMÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA

ABERTURA:

**POR OUTRAS HISTÓRIAS DA MODA:
memórias negras e a tecitura de um campo de pesquisa no Brasil**

Hanayrá Negreiros

Pensando nas populações negras, quais seriam as intersecções possíveis entre as histórias da arte e as histórias da moda no Brasil? A disciplina Por outras histórias da moda: arte, memória e culturas afro-brasileiras partiu desse questionamento e propôs um percurso visual introdutório no qual foram investigadas representações e autorrepresentações de pessoas negras e seus modos de vestir ao longo do tempo, tendo como ponto de chegada o século XXI. O vestir foi pensado a partir de aspectos culturais como as religiões de matrizes africanas, as presenças e ausências negras em registros iconográficos — incluindo pinturas e fotografias —, bem como os estereótipos e escolhas estéticas que incidiram sobre as corporeidades negras entre os séculos XIX e a contemporaneidade. Esses caminhos inspiraram discussões sobre os estudos do vestir e sobre as relações entre moda e arte como meios possíveis de elaboração de outras histórias, memórias e narrativas negras, escapando de estereótipos coloniais. Ao fim da disciplina, refletiu-se também sobre as concepções presentes nas obras de artistas afrodiaspóricos contemporâneos, especialmente no que diz respeito à representação de pessoas negras e às maneiras de vestir que constroem e tensionam essas imagens.

Essa proposta pedagógica integrou o conjunto de ações da Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora, que tem aberto portas para se pensar a moda de modo mais plural, sensível às complexidades do país. A disciplina, assim como os trabalhos reunidos nesta seção, alinhou-se a processos de ensino decoloniais, que deslocam a moda para além do consumo e do estilo, pensando-a como campo poético e político. Os estudos do vestir, quando atravessados por experiências negras, revelam outras formas de se contar e reconstruir histórias — e, sobretudo, de imaginar futuros.

A seção *Moda, memória e cultura afro-brasileira* inscreve-se nesse campo em constante formação. Os textos aqui apresentados têm forte ligação com o contexto da disciplina e nasceram de escutas, trocas e investigações feitas ao longo do curso. Trabalhou-se com fragmentos,

fotografias, narrativas orais, obras de arte e arquivos. O que emerge dessas aproximações é um convite a pensar a moda a partir das margens, evocando memórias negras para ampliar os horizontes da história da arte e da cultura no Brasil.

Ao se debruçarem sobre histórias do vestir afro-brasileiras, os textos reunidos nesta parte do livro aproximam moda, memória e arte a partir de uma escuta sensível e crítica. São pesquisas que deslocam o olhar, problematizam ausências, revelam permanências e propõem possibilidades. Cada uma, à sua maneira, participa da construção de um campo que está em movimento: o dos estudos do vestir como território de enunciação negra no Brasil.

No texto **Modos de vestir de Chica Machado: uma mulher negra em Goiás no século XVIII**, de Emily Moreira de Souza, somos levadas à figura de Chica Machado, personagem de tradição oral do interior goiano cuja história atravessou mais de dois séculos até ser registrada literariamente por Adélia Freitas. A autora propõe, a partir dessa narrativa e de uma pesquisa cuidadosa sobre a indumentária de mulheres africanas da nação Mina, formas possíveis de imaginar o vestir de Chica. Trata-se de uma construção que combina análise histórica, investigação estética e leitura de imagens e relatos sobre o século XVIII no Brasil. O texto se destaca pela articulação entre mito, memória e indumentária, oferecendo uma abordagem metodológica relevante para o campo da moda: pensar o vestuário como marcador simbólico de resistência, pertencimento e ancestralidade. A personagem de Chica Machado, embora envolta por lacunas e reconstruções imaginárias, ganha espessura por meio da roupa, que aqui funciona como fio condutor entre o passado e a permanência de suas histórias.

Laura de Souza Nascimento, em **A essência das Pombagiras: o uso de fragrâncias nas religiões afro-brasileiras**, parte de outro universo, mas opera com camadas semelhantes: seu trabalho investiga o uso das fragrâncias nas religiões afro-brasileiras, com ênfase na presença das Pombagiras. Em diálogo com estudos de gênero, estética e religiosidade, a autora analisa como os perfumes e elementos olfativos operam como dispositivos simbólicos de poder, presença e subjetivação. A escolha por estudar o sensorial amplia os modos de pensar o corpo no campo da moda e propõe uma reflexão sobre o feminino e suas expressões no espaço ritual. A pesquisa se ancora tanto na bibliografia acadêmica quanto nas vivências da autora em terreiros, estabelecendo pontes entre teoria e prática. Com isso, contribui para o entendimento da beleza como linguagem espiritual e política, especialmente nos modos de presença das entidades femininas. A análise das fragrâncias, longe de se restringir

a um repertório técnico, abre caminhos para pensar memória, cuidado e reexistência.

Por fim, o trabalho de Priscilla Daianne Geremias, **A moda na obra *Novo poder: passabilidade*, de Maxwell Alexandre e as roupas como símbolos de estéticas negras brasileiras nos anos 2020**, propõe uma leitura atenta da série Novo Poder: passabilidade, do artista Maxwell Alexandre. A autora investiga como as roupas presentes nas pinturas do artista se articulam à construção de uma estética negra brasileira nos anos 2020. A pesquisa situa a obra de Maxwell no cruzamento entre arte contemporânea, moda e representatividade, demonstrando como os códigos visuais e as escolhas de vestuário operam como afirmação identitária e elaboração simbólica. O texto também propõe uma leitura crítica do conceito de passabilidade, destacando como a presença de corpos negros em galerias e museus reconfigura espaços historicamente marcados por exclusões. A autora observa como os trajés, os gestos e os acessórios nas obras de Maxwell geram identificação e pertencimento, funcionando como espelhos para o público que frequenta as exposições. A moda, nesse contexto, aparece como linguagem de reapropriação e de projeção de futuros.

Cada uma dessas pesquisas oferece uma perspectiva própria sobre o vestir afro-brasileiro, compondo um mosaico de histórias, práticas e imagens que desafiam os limites impostos por uma historiografia da moda centrada no Ocidente. A escuta das vozes de Chica Machado, das Pombagiras e dos personagens de Maxwell Alexandre nos lembra que há múltiplas formas de criar, narrar e performar o vestir — e que essas formas, ainda que tantas vezes invisibilizadas, têm marcado profundamente os modos de ser e estar no Brasil.

Essa parte do livro convida, assim, à continuidade dos gestos de escuta, de escrita e de elaboração coletiva de outras histórias da moda. Um campo que não começa agora, mas que se expande cada vez mais, sustentado por quem escreve, cria e se move na direção de novas possibilidades de existência.

MODOS DE VESTIR DE CHICA MACHADO

UMA MULHER NEGRA EM GOIÁS NO SÉCULO XVIII

EMILY MOREIRA DE SOUZA

Sob a orientação do **Prof. Dr. Javer Wilson Volpini**,
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

No interior de Goiás, durante o período aurífero no século XVIII, viveu Chica Machado, uma mulher negra, obesa e escravizada, da nação Mina, proveniente da costa da África ocidental, que se tornou uma figura grandemente influente na comunidade local, dona de muito ouro e dezenas de escravos. Sua história, porém, existiu apenas na oralidade dos moradores de Cocal - GO, por mais de 200 anos, sendo registrada apenas em 2014 pela Prof.^a M.^a Adélia Freitas, que realizou uma pesquisa linguística na região. Visto que os detalhes da história de Chica Machado encontram-se perdidos no tempo, suscitou-se a necessidade de compreender e, se possível, recriar seus modos de vestir.

Neste viés, objetiva-se entender a relevância da história oral como metodologia para interpretar o passado, bem como sua essencialidade para a construção do mito. Analogamente, visa-se compreender a persona de Chica Machado e os acontecimentos sociais do período aurífero em Goiás, eventos e costumes que nortearam os hábitos e as percepções dos indivíduos da época. Além disso, pretende-se analisar a indumentária dos povos negros escravizados no Brasil, principalmente os descendentes da nação Mina e, mais especificamente, os que viviam em Goiás durante o século XVIII. Assim, propõe-se levantar as características principais que poderiam compor o vestuário dessa personagem, levando em consideração seu contexto histórico, geográfico e cultural, a partir das fontes encontradas e do imaginário da escritora Adélia Freitas, ao recontar a história de Chica Machado.

Assim dito, o presente trabalho se dá com base em fundamentos bibliográficos e imagéticos de natureza qualitativa, buscando compreender os elementos que poderiam compor o vestuário de Chica Machado. Desta maneira, analisa-se em primeira mão a metodologia teórica da história oral e a criação do mito aqui referido, moldado carregando traços de resistência social, seguida pela perspectiva de Adélia Freitas ao descrever Chica Machado e sua trajetória, reforçando as características heroicas dessa. Por conseguinte, compreende-se o vestuário dos povos africanos escravizados no Brasil, especialmente na região de Goiás e, com base nos elementos e simbolismos dessa indumentária, bem como nos impactos da ascensão social de Chica Machado, propõe-se modos de vestir que representem a construção de sua identidade e a afirmação de sua resistência cultural.

A HISTÓRIA ORAL E A CRIAÇÃO DO MITO CHICA MACHADO

A história oral é uma metodologia que utiliza depoimentos orais para reconstruir e interpretar o passado, considerando as experiências vividas de indivíduos e grupos. “Narrar é reiterar o vivido, o compartilhado” (Vidal, 2006). Portanto, utiliza-se atualmente a história oral com uma resposta ao apelo feito pela sociedade contemporânea por imagens e movimentos.

Segundo Paul Thompson (1992), a narrativa oral é uma representação direta da experiência vivida, proporcionando uma visão mais autêntica do passado. Tal autenticidade pode ser ratificada pela visão subjetiva e sensível dos acontecimentos por parte de quem narra, podendo a história ser influenciada por fatores como a memória individual, o contexto social e político da época. Portelli (1997a) argumenta que a história oral tem a capacidade de revelar não apenas o “fato” histórico, mas também as formas de interpretação e os significados atribuídos a esses fatos pelos indivíduos e grupos sociais. Dessa maneira, a história oral pode ajudar a preencher lacunas que não são cobertas por documentos oficiais ou fontes escritas tradicionais.

Vale ressaltar o aspecto democrático do relato oral, que pode dar voz aos grupos historicamente marginalizados ou relegados. Thompson (1992) argumenta que a história oral oferece uma plataforma para as “vozes silenciadas” pela história oficial, permitindo que indivíduos de classes sociais mais baixas, mulheres, trabalhadores e outros grupos sub-representados compartilhem suas experiências e percepções a respeito dos acontecimentos históricos.

É neste viés que encontramos a história de Chica Machado, preservada apenas na oralidade dos moradores da diminuta região de Cocal, no interior de Goiás. É através das histórias passadas de uma geração para outra que a persona de Chica Machado, mulher negra moradora de Cocal por volta de 1750, alcançou a contemporaneidade.

Vidal (2006) apresenta o historiador como condutor do relato oral, cuja importância está no que o historiador faz com ele. Aqui se posiciona Adélia Freitas, que cria uma narrativa fictícia para além dos relatos com o objetivo de preencher as lacunas deixadas pela história há tantos anos transmitida apenas na oralidade. É nessa narrativa que nos debruçamos para imaginar o vestir de Chica Machado.

Em Goiás, a narrativa oral se apresenta como um elemento essencial para a construção do mito goiano de Chica, cuja história, passadas de geração em geração, exemplifica como a oralidade transforma indivíduos em símbolos culturais. O livro *Chica Machado: mito goiano* escrito por Adélia Freitas, publicado em 2014, foi a primeira obra a imortalizar a

história de Chica, que hoje figura como uma lenda na cultura popular de Goiás. Misturando elementos trazidos pelas histórias contadas por moradores locais, o romance destaca o impacto de Chica na cultura e na memória popular. Quando se trata da formação de um mito, a história oral não é apenas um repositório de fatos objetivos, mas uma construção simbólica que agrega valores, interpretações e emoções compartilhadas, muitas vezes idealizando ou ressignificando personagens e eventos. Neste ínterim, a história oral se mostra como uma ferramenta poderosa para a criação e a manutenção de mitos, como o de Chica.

Halbwachs (1990) propõe que a memória é fundamentalmente um fenômeno social, sendo moldada pelas interações entre os indivíduos e os grupos aos quais pertencem. Ele argumenta que a memória é uma construção coletiva, constantemente negociada e transformada dentro de um contexto social e cultural. Assim, pode-se compreender que, ao passarem suas histórias adiante, as pessoas não apenas preservam os fatos, mas também reforçam e adaptam as narrativas às necessidades e valores da comunidade. Este processo de ressignificação da memória, de acordo com Halbwachs, é essencial na formação de mitos e na construção de figuras que ganham um valor simbólico para um grupo social. No caso de Chica Machado, a personagem é lembrada principalmente pela maneira como sua figura é interpretada ao longo do tempo. Os relatos orais não relatam os fatos de forma objetiva apenas, mas acabam por reforçar um significado simbólico e identitário para a comunidade.

Por meio de entrevistas e depoimentos, o que é lembrado e como é lembrado ganha centralidade. Esse processo é crucial para a construção de mitos, visto que, ao longo do tempo, os relatos orais de figuras e eventos locais são reinterpretados, sendo enfatizados aspectos que reforçam símbolos, ideais e pertencimentos coletivos. Portelli (1997b) destaca que a memória oral não é apenas uma transcrição do passado, mas uma forma de “construção do presente”. Essa perspectiva sublinha o caráter interpretativo e subjetivo das narrativas, nas quais o passado, para além de recordado, é reconstituído à luz das experiências, valores e necessidades contemporâneas dos indivíduos ou grupos que o relatam, atribuindo a esses eventos um valor simbólico e ideológico. Nesse processo, o passado se torna um campo fértil para a negociação de identidades, valores e ideologias. As narrativas orais, portanto, não são apenas fontes para entender “o que aconteceu”, mas, sobretudo, para compreender “como o que aconteceu é entendido no presente”. Isso implica uma interdependência entre memória e história, onde as interpretações de eventos históricos podem ser reconfiguradas ao longo do tempo, conforme as perspectivas e as condições socioculturais dos narradores.

Tal perspectiva de Portelli coloca em evidência o papel ativo do sujeito na construção da memória. Ao invés de uma memória estática ou unívoca, as narrativas orais permitem múltiplas versões e interpretações de um mesmo evento, evidenciando a pluralidade de vozes e experiências. A memória, assim, se torna um terreno de disputa simbólica, onde diferentes grupos ou indivíduos podem enfatizar ou omitir aspectos específicos do passado, com o intuito de reforçar ou contestar determinados valores ideológicos.

Reiterando o fato de que a história oral ajudou a consolidar a imagem de Chica Machado como heroína popular e figura lendária de Goiás, observa-se que, através dos depoimentos, entrevistas e relatos, coletados por Freitas, de pessoas que ouviram suas histórias, o mito de Chica se moldou carregando traços de coragem, independência e resistência, muitas vezes associadas a um ideal de liberdade e autenticidade goiana. Segundo Carsten (2000), mitos locais não são apenas sobre indivíduos específicos, mas se tornam referências culturais que moldam o entendimento coletivo sobre valores, moralidade e pertencimento a uma comunidade. Em culturas de parentesco e de pertencimento, tais histórias são também instrumentos para reforçar relações sociais e culturais. Analogamente, entende-se que, por meio de narrativas orais, as histórias pessoais e comunitárias são transmitidas, criando uma “história compartilhada” que conecta o passado ao presente. O mito que se constrói em torno de Chica reflete a luta por reconhecimento e valorização da cultura local, além de perpetuar ideais de justiça e resistência.

Ao se tornar um mito local, a figura de Chica Machado também exerce uma função social importante, pois as histórias sobre ela ajudam a reforçar e transmitir valores da cultura local, além de estabelecer uma conexão entre as gerações. A história oral, portanto, não só constrói o mito de Chica, mas também assegura a sua continuidade, já que as memórias e interpretações do passado são transmitidas adiante. Esse processo permite que o mito se adapte aos tempos e contextos sociais, mantendo-se relevante para as novas gerações, ao mesmo tempo em que solidifica os elementos que fazem da história de Chica um ponto de referência para a identidade goiana, um arquétipo que representa uma luta por liberdade e identidade regional.

As versões da história de Chica, passadas de boca a boca, se adaptam aos novos tempos, às diferentes compreensões e às mudanças socioculturais. No caso de mitos como o de Chica Machado, isso significa que a história sobre a figura mítica não é fixada em um único relato, mas continua a ser reconstruída e reinterpretada, conforme as necessidades e os valores da

comunidade. Essa construção contínua é o que assegura a permanência e a relevância desses mitos dentro de uma sociedade em transformação.

Através da oralidade, o mito de Chica não apenas sobrevive, mas se fortalece, se transforma e se mantém relevante, atravessando as fronteiras do tempo e consolidando-se como um patrimônio cultural imortal de Goiás.

CHICA MACHADO SOB O OLHAR DE ADÉLIA FREITAS

Há registro da existência de Chica Machado como moradora de Cocal em 1770:

Eram o Padre Manoel Álvares da Silva e seus irmãos, segundo o maior genealogista que Goiás já teve até o presente – Jarbas Jayme – filhos ilegítimos do português Manoel Álvares da Silva e de sua escrava, negra da nação Mina, Francisca Machado. O português, porém, originário da freguesia de Alvarenga, arcebispado de Braga, reside em Cocal, onde lhes nasceram os filhos mulatos lá pelos idos de 1770, cuidou da educação dos filhos, dois deles formados padres, o padre Manoel que recebeu Pohl em Traíras, e o padre Silvestre Álvares da Silva, vigário nessa época do arraial de Jaruá, que com muita cortesia recebeu ali o francês Auguste de Saint Hilaire, que andou pelo sul de Goiás [...] (Bertran, 1998, p. 88).

Também se sabe que um de seus filhos, o padre Silvestre Álvares da Silva, foi parte do grupo de deputados que representou Goiás na primeira Constituição Brasileira, já no início do século XIX. Porém, as histórias acerca da importância da própria Chica Machado permaneceram apenas na tradição oral dos moradores de Cocal por mais de 200 anos, sendo ouvidas no período entre 2000 e 2003 e registradas em 2014 por Adélia Freitas.

Cocal foi uma das últimas grandes minas descobertas em Goiás, que abrigava uma considerável população de negros escravizados para garimpo. Loiola (2009) afirma que a maioria destes africanos eram provenientes da costa da mina durante o século XVIII, a partir de uma análise dos “assentos de batismo de escravos existentes no Arquivo Geral da Diocese de Goiás” do período entre 1764 e 1792, dos quais “78% dos declarados pretos (africanos) nos batismos correspondem aos minas” (2009, p. 46). Sobre estes, “eram os escravos preferidos na zona mineradora. Ativos e laboriosos, já traziam da costa africana alguma experiência da indústria de mineração. Os ‘minas’ em geral iam à Meia Ponte e de lá se irradiavam para outros núcleos de jazidas” (Salles, 1992, p. 330).

Nesse contexto, houve um considerável impulso na economia goiana na época e, com o término do ouro, Cocal sofreu um grande esvaziamento populacional.

Cocal, Arraial assim chamado da (sic) abundância de cocos do lugar, quatro léguas em distância de Água Quente, descoberto em 1749 por Diogo de Golveia Osório e pelo coronel Félix Caetano; foi riquíssimo no seu descobrimento e está quase despovoado pela falta de suas lavras (Bertran, 1998, p. 69).

Segundo registrado por Freitas (2014, p. 97), Cocal é atualmente uma região rural com ruínas desgastadas e apenas seis pequenas casas. Assim disseram os moradores locais a respeito de Chica, entrevistados por Freitas (2014, p. 95-96):

[...] Diz qui (Ch. M) era uma muíé qui tinha aqui de antigamente. Ela qui comandava os iscravo, né? Diz qui ela era dona dês, né. Diz qui ela era muito rica, pá intrá na igreja, ês falava assim qui ela... tinha qui... ela andava é de carro de boi. Transportava ela de carro de boi pá vim pá igreja, né. Aí, quando tinha que descê pá intrá na igreja, diz qui tinha qui forrá um tapete lá muito chique, jogá ôro pra ela descê e pisá pu riba, se não ela num intrava na igreja. Diz qui ela era inorme, muito grande, gorda, né. Diz qui ela num era bunita, não (ACC, F, 29 anos, 4ª série).

Ela era umas das rê [...]. Eu me acho assim... qui vei de lá pra cá pu causa dos banderante... i mexeno q'essas coiza... qui (h)oje existe esses lavradu [...]. É de lá, é de Portugal... us português é que fez isso, né. [...] quando ela (Chica Machado) vei de lá seno iscrava, mais chegô aqui, pegô posse de sê uma rê... [...] I ela ficô acima de todus, intão uz otus é qui ficô seno iscravo dela... me achu. [...] Nu ela intrá na... na igreja... tinha qui forrá aquilo tudo... Sameá ôro p'ela podê passá (NEL, 68 anos, 4ª série).

Ela era que uma iscava aí mutchu rica... Ganhô forria, né... Ela ficô... Ficô forra... Ela era rica sim, porque tinha muitchu ôru..." (BN, F, 42, analfabeto). Pois é... [...] ela mandô fazê a istrada até chegá na igreja pá na hora qui u fii (dela) chegassi... Ele... Foi pizano im riba du ôro qui ela forró de ôro... (JN, F, 58 anos, F, analfabeto).

[...] Chica Machado era moradêra dessa grotá... No tempo de cativêro... Agora só ficô o lugá... apilidado pur Chica Machado... Naquele tempo, curria água lá nu código, aí dispois qui ela cabô... A água também cabô... [...] (MN, 82 anos, M, analfabeto).

Ela virô um... um ídulu... prá essas... prá essis aforriadu, né... Êlis gostava muito dela... venerava até... Diz qui us iscravu fazia uma... uma fila dpla pra ela passá nu mei... diz qui elis ia jogos pozim de ôro assim pá i avisanu [...] depois de certu, elis vinha cá bateia recolhenu aquilo..." (ORL, 82 anos, M, analfabeto).

A partir desses relatos, Adélia Freitas preenche os detalhes da história de Chica através de uma narrativa imaginária, um romance que se baseia no mito construído ao redor dessa personagem, realizando uma construção minuciosa e carregada de nuances. Uma mulher negra, obesa e escravizada da nação Mina, no século XVIII, transcende os limites da realidade e se torna uma verdadeira figura mítica no contexto goiano. A escritora, ao tratar dessa personagem, não a descreve de maneira simplista, mas se empenha em expor a complexidade da sua existência e do seu impacto na história e cultura de Goiás.

No começo da obra, Chica aparece como uma menina roliça de 13 anos que é vendida ao português Manuel Álvares da Silva. Desde moça, tem sonhos fantasiosos com a absolvição dos escravos e sua própria ascensão.

Enquanto dormia, sonhava com sua viagem de navio. No sonho, ela não estava no porão junto aos animais, como de fato foi, mas estava na proa conduzindo a posição do vento e administrando as velas do navio. [...] No sonho, ela tinha um turbante colorido com as cores da sua terra. Sua roupa não era aquela veste maltrapilha que mal lhe cobria o corpo. Trajava uma túnica longa colorida e ornada com bordados à moda de sua tribo na região Mina, na Costa da África. Além disso, trazia no pescoço, orelhas, punhos, dedos e tornozelos, ornamentos lindos: patuás, chifres e dentes de animais sagrados, todos encastoados em ouro com rubi e diamante (Freitas, 2014, p. 32).

Chica é descrita como alguém profundamente ligada à terra, conhecedora da mata e do manejo do barro e que servia ao português com dedicação. Porém, foi constantemente espancada e estuprada por ele e por outros jovens escravos. Padecendo de muitas dores e humilhações, Chica foi acolhida pela velha Tonha, uma negra andarilha que lhe indicou onde estaria escondido muito ouro. Ao descobrir esse ouro enterrado, conforme a narrativa, Chica garante sua liberdade, aprendendo a ler, escrever, contar e passando a fazer as próprias negociações. Esse achado produz imagens de grande poder simbólico, algo que forma o cerne do próprio mito brasileiro. Ao ascender socialmente, Chica pede que lhe comprem “um vestido de dama de cor verde [...], um xale preto, sapatos, uma água de cheiro, um espelho e uma sombrinha” (Freitas, 2014, p. 85).

Como mulher rica, Chica não se submete àquilo que era esperado de uma mulher de sua época, desafiando normas sociais e criando um espaço de autonomia e resistência. Essa postura ousada a torna uma figura admirada, mas também temida, em um contexto de intensas desigualdades. A escritora ressalta que ela não se limita a ser apenas uma figura folclórica, mas assume um papel ativo na construção da identidade goiana, sendo vista tanto como heroína quanto uma personagem que

personifica as contradições da sociedade em que vive. A história de que jogavam ouro em pó para que Chica caminhasse, ao entrar na igreja que ela mesma construiu, carrega um grande simbolismo mitológico. Chica se torna uma personagem cujas ações, mesmo que não inteiramente verificáveis pela história oficial, são passadas de geração em geração, solidificando-a como uma mulher que representa autonomia negra e feminina em um cenário de opressão social e política.

Em julho de 2022, a Prefeitura de Goiânia inaugurou uma trilha que liga o Parque Macambira Anicuns ao Parque Bernardo Élis com o nome de "Trilha Chica Machado". O percurso de três quilômetros visa homenagear a história de Chica, reiterando seu papel como uma heroína popular que, ao longo do tempo, se tornou um símbolo de resistência e luta contra as injustiças da sociedade colonial. É importante compreender que a construção de Chica Machado, no imaginário coletivo de Goiás, não pode ser separada das dinâmicas sociais e políticas do período colonial, visto que a resistência de Chica Machado às autoridades coloniais, por meio de episódios de desobediência, atitudes desafiadoras e participação ativa em disputas sociais e políticas, consolidaram-na como uma figura de importância histórica e tornaram-na um símbolo de resistência contra a opressão colonial mais ampla.

É válido ressaltar como a memória coletiva e a tradição oral, ao longo dos anos, contribuíram para moldar a figura de Chica como uma heroína lendária e mítica, ligada, não apenas a aspectos históricos, mas também a uma série de atributos extravagantes, como caminhar sobre ouro em pó. Essa mitificação de Chica Machado provavelmente não se deu apenas por meio de um processo de exagero, mas também por uma provável estratégia da sociedade popular em Goiás para criar uma figura que fosse capaz de simbolizar o imaginário coletivo de luta e resistência.

Adélia Freitas, apresenta Chica Machado ao leitor como uma espécie de heroína cotidiana, um símbolo da brasilidade e negritude que transcende as complexidades da vida urbana e intelectual, representando o interior goiano de forma profunda e autêntica. A figura de Chica Machado está aqui tão intimamente ligada à cultura e ao momento social contemporâneo ao período aurífero em Goiás que seria impossível traçar seus modos de vestir sem antes compreender a indumentária dos escravizados africanos, que é crucial para reconstruir a identidade e os contextos históricos desses indivíduos. Além de proporcionar uma base mais sólida para a compreensão sobre a resistência, a cultura e a identidade dos negros no período colonial e imperial brasileiro, bem como o entendimento das condições e narrativas culturais que norteiam as escolhas de vestuário da personagem vigente.

A INDUMENTÁRIA DOS ESCRAVIZADOS AFRICANOS

Segundo registrado por Freitas (2014, p. 97), Cocal é atualmente uma região rural com ruínas desgastadas e apenas seis pequenas casas. Contudo, durante o período aurífero, Goiás passou por um ciclo de intensa exploração econômica com a mineração, o que implicou na chegada de uma grande quantidade de escravizados africanos e seus descendentes, especialmente com a crescente demanda por mão de obra nas minas de ouro. A sociedade colonial goiana, como em outras partes do Brasil, possuía um sistema de controle social rígido, refletido não apenas na relação de poder entre senhores e escravizados, mas também na regulamentação do vestuário dos negros. Esse era basicamente controlado pelos senhores de engenho ou mineradores, que forneciam roupas simples e de qualidade inferior. A imagem a seguir ilustra pessoas negras escravizadas na mineração:

De acordo com a análise de Souza (2007), a vestimenta dos negros escravizados era limitada e voltada para o trabalho extenuante nas minas ou nas plantações. As roupas eram feitas com tecidos rústicos e baratos, como algodão grosso, estopa ou linho, e consistiam principalmente em camisas de manga longa, calças largas e, para algumas funções específicas, chapéus ou lenços. O objetivo das roupas era, principalmente, garantir que os escravizados estivessem suficientemente cobertos, sem, no entanto, proporcionar conforto, dignidade ou identificação, como ilustra a seguinte imagem:

Os homens se vestiam praticamente com uma tanga. Algumas mulheres usavam apenas saias e posteriormente passaram a cobrir os seios (Souza, 2007, p. 86). Sabe-se que o algodão cru era o tecido mais comum. Homens e mulheres, ao serem comprados, não vestiam nada além de um pano na cintura. Analogamente, no imaginário de Freitas, Chica Machado aparece com uma “veste maltrapilha que mal lhe cobria o corpo”. Ela é frequentemente retratada com roupas simples, mas com um toque de dignidade e seriedade, próprias de uma mulher que, apesar de sua humildade, carrega em sua figura uma grande força simbólica. Podemos assumir,

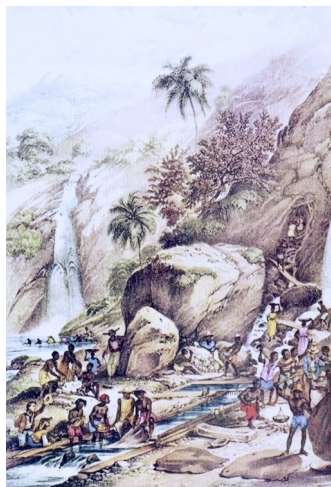


Figura 1 – Povo negro escravizado da mineração do ouro

portanto, que enquanto na condição de escrava, o vestuário de Chica se parecia com o dos demais negros escravizados no Brasil.

É importante compreender que a vestimenta dos escravizados não apenas refletia as condições materiais e a falta de recursos, mas também tinha um caráter simbólico, como um sinal de subordinação. As roupas simples e frequentemente esfarrapadas serviam para marcar a posição social inferior dos escravizados, distinguindo-os dos senhores e dos livres. O controle sobre o vestuário era, portanto, um mecanismo de dominação social, que ajudava a reforçar a hierarquia entre os senhores brancos e os escravizados africanos e seus descendentes.

Porém, mesmo dentro dessas limitações, os negros escravizados encontravam formas de ressignificar o vestuário e de afirmar sua identidade (Souza, 2007). Durante as festas religiosas, como as celebrações do candomblé ou as festas católicas, os negros usavam adornos e vestimentas coloridas, como lenços, bijuterias e, por vezes, tecidos trazidos de outras regiões ou adquiridos de maneira informal. Esses momentos serviam como uma forma de expressão cultural e resistência ao sistema opressor vigente. Embora limitados pelas condições materiais, esses momentos de festa eram oportunidades para afirmar a identidade cultural africana e a autonomia dentro das restrições impostas.

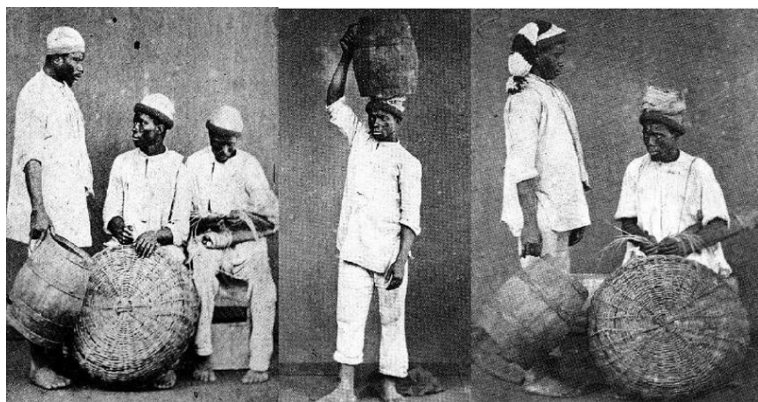


Figura 2 – Roupas padronizadas para escravizados no Brasil

Em relação às funções específicas que os negros escravizados exerciam nas minas e nas plantações, o vestuário dependia muito do tipo de trabalho que realizavam. Apesar da nudez ou seminudez ser muito comum, os escravizados domésticos e os da cidade se vestiam de forma completamente diferente daqueles que trabalhavam no campo. Sobre

eles, foi dito: “Aos poucos eles vão chegando. Usam calções de algodão barato, estão descalços como todo escravo deve andar. São negros de diferentes etnias. São ladinos, são crioulos. Localizavam-se nas esquinas, nos portos, nas portas das lojas” (Silva, 1988, p. 11).

Os que trabalhavam nas lavras de ouro ou em atividades pesadas nas minas eram, geralmente, obrigados a usar roupas resistentes e práticas, porém desconfortáveis e de pouca durabilidade. Esse vestuário servia para garantir que os negros estivessem protegidos durante o trabalho extenuante, mas raramente oferecia conforto ou condições adequadas para o bem-estar físico.

Sobre o vestuário feminino, Raul Lody (1978) menciona o turbante afro-brasileiro que, segundo ele, seria afro-islâmico. Como toda composição indumentária, além de agregar valores culturais, o turbante também tinha a função de proteção da cabeça do calor do sol. Segundo o autor, o turbante poderia ser amarrado de muitas maneiras, algumas delas cheias de significados, variando também a menor ou maior exposição das orelhas. Quanto ao tecido, também se diversifica entre tecido branco engomado, tecido listrado, decorados com brocados, etc. Ao descrever as vestes da personagem Tonha, suposta amiga de Chica, Freitas menciona um turbante de muitas voltas, dentro do qual a velha senhora guardaria objetos de valor. Freyre (2006) menciona um chamado “traje africano” ao observar mulheres negras:

Algumas delas amantes de ricos negociantes portugueses e por eles vestidas de seda e cetim. Cobertas de quimbembèques. De jóias e cordões de ouro. Figas da Guiné contra mau-olhado. Objetos de culto fálico. Fieiras de miçangas. Colares de búzios. Argolões de ouro atravessados nas orelhas. Ainda hoje se encontram pelas ruas da Bahia negras de doce com os seus compridos xales de pano-da-costa. Por cima das muitas saias de baixo, de linho alvo, a saia nobre, adamacadas, de cores vivas. Os peitos gordos, em pé, parecendo querer pular das rendas do cabeção. Tetéias. Figas. Pulseiras. Rodilha ou turbante mulçumano. Chinelinha na ponta do pé. Estrelas marinhas de prata. Braceletes de ouro. (Freyre, 2006, p. 396).

É indubitável não comparar a história de Chica Machado e sua relevância para a identidade com os relatos a respeito de Catharina Mina, uma africana da nação Mina que viveu na ilha de São Luiz do Maranhão no século XIX. Catharina Mina também figura como um símbolo de resistência e luta no Brasil colonial, ascendendo socialmente como comerciante. Marina de Mello e Souza (2006) aponta que, após o começo do século XVIII, são trazidos em grande número negros procedentes da Costa da Mina, uma região da África Ocidental. Tanto no

Brasil como em África, grupos linguísticos diferentes eram espalhados pelos portos, resultando em generalizações a respeito de grupos étnicos para facilitar o comércio dos escravizados. Aqueles trazidos do porto da Guiné, a partir do século XVIII, que compreende a atual Costa do Marfim e Gana, também passaram a ser chamados de minas. Como apresenta o Prof. Carlos Benedito R. Silva – Antropólogo e prof. da UFMA:

Catharina Mina foi uma negra escravizada que vendia quitutes naquele Beco e, com dinheiro do seu trabalho, conseguiu comprar sua alforria. Falava-se também que, por ser muito bonita e boa de negócio, e com a força do seu trabalho e boas articulações; e troca de favores com os endinheirados portugueses da cidade constitui uma grande fortuna, com a qual comprou sua alforria e de muitos amigos. Administrou sua fortuna na capital do Maranhão até seus últimos dias (Silva, 2021, p. 3).

O escritor maranhense Lima também conta um pouco da história de Catarina:

[...] liberta, tornou-se senhora de escravos com quem sempre passeava pelas ruas da cidade. Suas escravas a seguiam em cortejo vestidas caprichosamente de rendas e bordados e ajazeadas com muitos colares, pulseiras e brincos de ouro. Mas, descalças, segundo sua condição. A dona, à semelhança de seu séquito, vestia finas sedas e brocados, com joias que cobriam colo, orelhas e braços, para estar em igual paridade às damas da época. Se antes, sem os brios, já era cortejada pelos homens, imagine depois do banho de loja (Lima, 2007, p. 47).

A partir dessa citação, podemos imaginar que uma senhora alforriada e dona de muitas posses se vestiria de forma adornada, consoante a todo o ouro que detém. As joias são elementos muito presentes nos modos de vestir de Catharina, que ficaram presentes na memória do povo local maranhense (Negreiros, 2021, p. 11).

Nessa mesma linha, Chica poderia, após adquirida sua riqueza, se adornar de forma semelhante. Freitas descreve que, quando Chica decidiu aparecer em público, depois de ter sua riqueza conquistada, pediu que lhe comprassem “um vestido de dama de cor verde [...], um xale preto, sapatos, uma água de cheiro, um espelho e uma sombrinha”. Torna-se perceptível que o adorno em excesso é possivelmente uma característica intrínseca ao negro da nação Mina, quando este está em posição de expressar sua identidade com o mínimo de liberdade possível dentro do regime escravagista. Podemos observar a presença de cores vibrantes e acessórios chamativos na ilustração a seguir:



Figura 3 – Mulheres negras no Brasil à época da mineração

Antes da escravização, os povos minas possuíam um vestuário elaborado que refletia sua posição social e cultural (Rodrigues, 1935). As roupas eram feitas com tecidos naturais, como algodão e linho, e tinham forte vínculo com a cor e os padrões de estampas. Mulheres usavam saia e blusa, enquanto os homens usavam calças largas, camisas e frequentemente adornos feitos com cascos, ferros, conchas e pulseiras de contas. O uso de tecidos coloridos e adornos não era apenas uma questão estética, mas um modo de expressar status social, pertencimento e até mesmo espiritualidade.

Apesar das condições de opressão, os negros de diversas nações africanas, incluindo os da nação Mina, buscaram maneiras de manter traços de suas culturas através de sua aparência e vestuário (Rodrigues, 1935). O uso de lenços, adornos de conchas e colares se mostrou uma forma de resistência cultural e identidade, permitindo aos negros reter alguma autonomia simbólica diante da imposição da cultura europeia. Essas práticas, embora muitas vezes invisíveis ao olhar colonial, constituíam uma afirmação da memória africana e das tradições que eram repassadas de geração em geração dentro das comunidades negras.

Nesse ínterim, a partir dos apontamentos a respeito da indumentária dos povos negros escravizados no Brasil, mais especificamente em Goiás, e tendo em vista as mudanças sociais e econômicas que provavelmente ocorreram durante sua vida e a maneira como a identidade cultural africana se refletiu em suas escolhas de vestuário, propõe-se uma caracterização para Chica Machado, quando essa se tornou uma mulher rica, de muitas posses e influência.

CARACTERIZANDO A PERSONAGEM CHICA MACHADO

Compreender a indumentária dos escravizados africanos no Brasil, e em Goiás, é fundamental para a construção de uma narrativa mais rica sobre as práticas culturais e as estratégias de resistência desses povos. Ao traçar o vestuário de uma personagem como Chica Machado, essa análise oferece um olhar mais profundo sobre a mulher negra, sua relação com a terra, com sua ancestralidade africana e sua resistência dentro das limitações da época.

Sabe-se que a história de Chica Machado permaneceu na oralidade por cerca de 200 anos e possui um registro recente na literatura. Portanto, não há registros fotográficos nem ilustrações de sua presença no século XVIII. Nesse sentido, urge um profundo desejo de construção da persona de Chica Machado a partir de seus modos de vestir, que carregam um importante simbolismo de ancestralidade e resistência, de forma a contribuir para a imagem dessa personagem. Para uma roupa que incorpora elementos simbólicos e culturais, tem-se na indumentária um veículo de comunicação que transcende a mera funcionalidade e se torna uma representação de resistência cultural e um reflexo da complexa relação entre o indivíduo e a história que construiu seu legado.

Dada a rica tradição cultural da nação Mina e sua ênfase no vestuário como forma de expressar *status* social, identidade étnica e até mesmo espiritualidade, o vestuário de Chica Machado poderia ser interpretado como um reflexo da sobrevivência cultural e da integração nas novas estruturas sociais que se impunham a ela, após sua ascensão econômica. Esse vestuário seria uma fusão da necessidade de praticidade com a preservação da identidade e cultura de um povo marcado pela escravidão, mas que resistiu e se reconfigurou ao longo do tempo. Vejamos uma imagem de uma mulher negra Mina:

Os minas eram conhecidos pelo uso de tecidos coloridos, como o algodão, que era amplamente cultivado e tecido na África Ocidental (Rodrigues, 1935). As roupas dos povos Mina, assim como de boa parte dos povos do continente africano, carregavam bordados, padrões geométricos e joias feitas de materiais como conchas, ferros, contas e cascos. As mulheres, especialmente, usavam saia longa e blusa, e seus adornos



Figura 4 – Mina Nagô

serviam para expressar sua posição social, sua identidade e sua conexão com a espiritualidade.

Entende-se, portanto, que a identidade de Chica Machado como mulher de origem Mina poderia ser reforçada por vestuários que mantivessem essa tradição, como a escolha de roupas com tecidos finos e coloridos, combinados com adornos simbólicos, mesmo após ela alcançar a riqueza. Esses elementos de vestuário e adornos seriam um marco cultural e de resistência ao processo de aculturação imposto pelos colonizadores e pela escravidão.

O vestuário de Chica Machado teria mudado de forma notável e significativa após sua ascensão à riqueza. Como mulher de posses, ela provavelmente passaria a usar roupas mais sofisticadas, adequando-se aos padrões da elite local. No entanto, a tradição da nação Mina provavelmente permaneceria, o que significa que, ao adotar elementos dos trajes da elite branca, ela o faria de maneira que incorporasse elementos da cultura africana. Nesse ínterim, é plausível que Chica tenha continuado a usar adornos tribais, como pulseiras e colares de contas, misturados com trajes da elite branca, como vestidos de veludo, tafetá ou organza. O uso de adornos de origem africana teria sido uma forma de afirmação de identidade, ao mesmo tempo em que ela poderia se adequar ao padrão de vestuário da elite europeia, como observamos em algumas mulheres escravizadas no Brasil de diferentes nações africanas retratadas por Debret.

Tal comportamento é refletido nas escolhas de outras mulheres afrodescendentes na história do Brasil, como a já citada Catarina Mina, uma mulher que demonstrou um poder simbólico por meio de sua presença pública e pelo modo de se vestir, que combinava luxo europeu com adornos afro diaspóricos, de forma a refletir e reafirmar sua origem cultural e seu status social.

Visto que era uma mulher de muitas posses, Chica Machado provavelmente incorporaria tal hibridização cultural caracterizada pela fusão de elementos africanos e europeus no vestuário, visto que muitas mulheres da elite negra e mestiça, ou mesmo as escravizadas, cujo senhor possuía riquezas (Debret, 1835), adotavam trajes europeus, mas sempre com a marca da africanidade, seja por meio dos tecidos, dos padrões, ou dos adornos. Souza (2007) demonstra como tais mulheres mantinham e ressignificavam elementos de suas culturas de origem como uma forma de resistência simbólica. Além disso, o vestuário de Chica Machado poderia incluir tecidos finos como seda e cetim, assim como joias feitas de ouro, como as que possuía Catharina Mina em seu inventário (Negreiros, 2021, pág. 16).

Destarte, compreende-se que o vestuário de Chica aqui proposto representa um elemento fundamental na construção de sua identidade e na afirmação de sua resistência cultural. A escolha dos tecidos, as cores, os cortes e os adornos são imprescindíveis para uma expressão simbólica que reflete tanto a herança africana quanto o contexto social e econômico de Goiás no século XVIII. Através de sua indumentária ousada para uma mulher negra à época, Chica Machado desafia as imposições da sociedade colonial e escravocrata e reinterpreta e ressignifica os padrões de vestuário de seu tempo, reforçando sua posição lendária como ícone de luta e resistência. O vestuário proposto para a personagem mostra-se, aqui, um dos pilares centrais para entender sua relevância histórica, cultural e simbólica na construção do mito Chica Machado.



Figura 5 – Mulheres escravizadas de diferentes nações africanas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se aqui que a narrativa oral traz uma representação direta da experiência vivenciada pelo indivíduo que narra, cuja memória pode ser moldada pelas interações do mesmo com os acontecimentos sociais. O relato oral então se torna uma construção coletiva que reforça necessidades e valores da comunidade. Como fonte para entender como o que aconteceu no passado é compreendido no presente, as narrativas orais a respeito de Chica Machado a atribuem traços de coragem, força e resiliência, a transformando num símbolo de luta e resistência, não

só para o povo negro, mas também para o povo goiano, que a eterniza como patrimônio cultural.

O mito de Chica Machado que resiste através da oralidade é resgatado por Adélia Freitas que, em seu romance, apresenta a personagem em toda a sua complexidade, reforçando sua personalidade independente e resiliente que assume uma posição ativa na luta por justiça social através dos meios adquiridos pela riqueza.

Chica permanece sendo lembrada como heroína mítica e local, estando sua imagem e seus modos de vestir atrelados à indumentária dos povos negros escravizados no Brasil. Essa, ainda que dentro de muitas limitações, encontra formas de apresentar elementos que resgatem a ancestralidade e reforcem a identidade afro diaspórica.

É nesse contexto que o vestuário de Chica Machado, sendo uma mulher rica e de posses, provavelmente refletiria uma síntese cultural de sua ascensão social e de sua origem na nação Mina. Esse vestuário seria uma fusão da necessidade de praticidade com a preservação da identidade e cultura de um povo marcado pela escravidão, mas que resistiu e se reconfigurou ao longo do tempo. Tais elementos de vestuário que a persona de Chica carregaria, não apenas afirmariam sua identidade cultural, mas também funcionariam como um símbolo de resistência e pertencimento.

Esse equilíbrio entre os trajes de luxo da elite branca e os elementos culturais de origem africana apresenta-se aqui como uma característica do processo de hibridação cultural que muitos negros e negras, especialmente os de origem Mina, vivenciaram na região de Goiás no período aurífero. O vestuário, nesse contexto, é um poderoso meio de afirmação de identidade e resistência, uma forma de contestar as imposições sociais e culturais que buscavam apagar as raízes africanas e reafirmar a importância das origens culturais no processo de modernização e ascensão social.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Mineração de ouro por lavagem perto do morro do Itacolomi, cerca de 1820 a 1825. Obra em domínio público. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rugendas_-_Lavage_du_Mineral_d%27Or_-_pres_de_la_Montagne_Itacolumi.jpg. Acesso em: 15 dez. 2024.

Figura 2: Christiano Junior (1832-1902). Fotografias de escravizados brasileiros do século XIX. Obras em domínio público. Jornal da USP, 14 jan. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=296333>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Figura 3: Carlos Julião (1740-1811). Coroação de uma rainha negra na festa de Reis, cerca de 1770. Desenho. Obra em domínio público. Acervo da Biblioteca Nacional, Brasil. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/iconc1_2_8i37/iconc1_2_8i37.jpg. Acesso em: 15 dez. 2024.

Figura 4: Augusto Stahl (1828-1877). Mina Nagô, cerca de 1865. Fotografia monocromática, 15,5cm x 12,0cm. Obra em domínio público. Coleção Pedro Corrêa do Lago, Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/17296>. Acesso em: 13 nov. 2024

Figura 5: Jean Baptiste Debret (1768-1848). Escravas negras, de diferentes nações, 1835. Litografia pb, 25,0cm x 33,4cm. Obra em domínio público. Livro Voyage pittoresque et historique au Brésil [...] (Volume 2). Acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3737>. Acesso em: 13 nov. 2024.

REFERÊNCIAS

BERTRAN, Paulo. **História de Niquelândia:** do julgado de Traíras ao lago de Serra da Mesa. 2. ed. Brasília: Verano, 1998.

CARSTEN, Janet. **Cultures of relatedness:** new approaches to the study of kinship. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CHAUL, Nasr F. **Caminhos de Goiás:** da construção da “decadência” aos limites da “modernidade”. Goiânia: UFG / UCG, 1997.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil.** Paris: Firmin Didot Frères, 1835. (Tomo 2). Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00624520#page/1/mode/1up>. Acesso em: 10 dez. 2024.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

FREITAS, Adélia. **Chica Machado**: um mito goiano. Goiânia: PUC-GO / Kelps, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Sérgio Lessa. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

LAVER, J. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LODY, Raul. **Devoção e culto a Nossa Senhora da Boa Morte**. Recife: Fundaj; Salvador: Bahiatursa, 1982.

LOIOLA, Maria Lemke. **Trajetórias para liberdade**: escravos e libertos na capitania de Goiás. Goiânia: UFG, 2009.

MELLO E SOUZA, Marina de. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2006.

NEGREIROS, Hanayrá. **Histórias do vestir de Catharina Mina**: costurando ideias iniciais sobre as modas de uma mulher africana no Maranhão oitocentista. v. 5 n. 2: Feminismos latino-americanos, ativismos e insurgências – Parte 1. PUC-SP/MASP, 2021. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3514>
Acesso em: 06/04/2025.

PORTELLI, Alessandro. **A escuta da história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

PORTELLI, Alessandro. **A morte de Luigi Trastulli e outras histórias**: forma e significado na história oral. Tradução de Maria Lúcia C. F. de Almeida. São Paulo: UNESP, 1997b.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 1932.

SALLES, Gilka Vasconcelos Ferreira de. **Economia e escravidão na Capitania de Goiás**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 2013.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira de. **Negro de rua**. São Paulo: Acitec, 1988.

SILVA, Martiniano José da. **Quilombos do Brasil central**: violência e resistência escrava, 1719-1888. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2008.

SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. **O vestuário do negro na fotografia e na pintura**: Brasil, 1850-1890. 2007. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: a história oral. Tradução: Maria Luiza X. P. de Carvalho. São Paulo: Contexto, 1992.

VIDAL, Diana Gonçalves. **Do hieróglifo ao gravador**: a história oral e as fontes não- escritas. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

VIDAL, Julia. **O africano que existe em nós, brasileiros**: moda e design afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Babilonia Cultura Editorial, 2015.

A ESSÊNCIA DAS POMBAGIRAS

O USO DE FRAGRÂNCIAS NAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

LAURA DE SOUZA NASCIMENTO

Sob a orientação da **Prof.^a Dr.^a Isabela Monken Velloso**,
Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Este trabalho tem como objetivo investigar o papel simbólico e identitário do uso de fragrâncias nas práticas religiosas afro-brasileiras que evocam a figura da Pombagira. Com base em uma análise interdisciplinar, busca-se compreender como os perfumes transcendem sua função estética para operar como ferramenta ritualística, compondo a feminilidade no imaginário social e nas giras.

A relevância deste estudo reside no fato de que as fragrâncias, embora amplamente utilizadas em manifestações culturais e religiosas, são frequentemente subestimadas como objeto de análise acadêmica. Assim, este trabalho busca preencher essa lacuna, explorando como os perfumes refletem as interseções entre o sensorial, o cultural e o espiritual, promovendo uma maior compreensão das práticas e expressões identitárias nas religiões afro-brasileiras.

A fundamentação teórica baseia-se em uma ampla gama de autores que abordam, de maneira interdisciplinar, temas como a história e a simbologia do perfume, bem como as representações de gênero e identidade. Essa análise é enriquecida pela discussão sobre os preconceitos enfrentados pelo povo negro e pelas religiões afro-brasileiras, explorando as dinâmicas de exclusão e resignificação presentes nesses contextos.

A pesquisa adota uma abordagem metodológica que combina revisão bibliográfica com análise qualitativa baseada nas vivências da autora como adepta das práticas religiosas em questão. Essa perspectiva interna permite uma compreensão sensível dos significados simbólicos e da importância dos perfumes na construção identitária e expressiva das pombagiras.

O texto está dividido em quatro seções. Em “Problemáticas e conceitos: a Pombagira no contexto das práticas religiosas afro-brasileiras”, discute-se o papel das pombagiras, suas representações culturais e espirituais e as tensões em torno de gênero e poder no contexto das religiões afro-brasileiras. Já em “Uso das fragrâncias nas giras”, analisa-se como as fragrâncias são utilizadas nos rituais, destacando seus significados espirituais e sociais e o impacto que exercem na construção da atmosfera ritualística. Em “Elementos olfativos em destaque: breve panorama”, apresenta-se uma visão sobre outros elementos olfativos utilizados nas práticas religiosas, como benjoim, arruda, alecrim e alfazema. Na conclusão, apresenta-se uma síntese das reflexões desenvolvidas ao longo da pesquisa, acompanhada de breves considerações sobre possíveis desdobramentos futuros do tema.

Cabe destacar que este trabalho tem caráter exclusivamente analítico, sem a intenção de promover qualquer doutrina religiosa,

limitando-se a uma abordagem acadêmica e objetiva das práticas e crenças mencionadas.

PROBLEMÁTICAS E CONCEITOS: A POMBAGIRA NO CONTEXTO DAS PRÁTICAS RELIGIOSAS AFRO-BRASILEIRAS

Antes de apresentar a figura das pombagiras, é relevante contextualizar uma discussão relativa a questões de gênero que envolvem esta temática. Ao longo da história, muitas mulheres foram demonizadas, especialmente aquelas rotuladas como “bruxas”. No artigo de Pedro Carlos Louzada Fonseca, “Misoginia e retórica teologizadora da aparência feminina na Idade Média” (2013, p. 444), é visto que Tertuliano, em *De cultu feminarum*, retrata as mulheres como portadoras de uma sexualidade perigosa, que precisava ser controlada, ele descreve as mulheres como inferiores e “portas de entrada do diabo”. Já no século X, o *Canon Episcopi*¹ reforçou o caráter ilusório da bruxaria, alegando que o diabo perverteria as mulheres. Na Inquisição, famosa como “caça às bruxas”, as mulheres, executadas por heresia, marcaram o estereótipo da “bruxa”.

Esse estereótipo da bruxa ainda é evidente nos dias de hoje, quando se menciona a Pombagira. Os estudos de Cida Bento (2022, p. 14) e Grada Kilomba (2020, p. 139) sobre branquitude revelam como o privilégio racial molda a sociedade, excluindo negros de espaços de poder e relegando as religiões afro-brasileiras, como o culto às pombagiras, a posições de inferioridade. A visão branca como padrão de moralidade perpetua preconceitos contra essas práticas religiosas.

No livro *Holy Harlots: Femininity, Sexuality, and Black Magic in Brazil*, Kelly E. Hayes (2011, p. 102) explora as intersecções entre marginalidade social, moralidade e magia no Brasil contemporâneo, onde a figura da Pombagira ora é vista pela massa como o espírito desencarnado de uma prostituta transgressora e uma figura controversa, e ora por seus devotos, como uma entidade que possui profundo entendimento das questões humanas e poderes místicos para influenciar a vida.

Para compreender a figura da Pombagira, é essencial explorar suas origens, sua relação com as mulheres e sua profunda conexão com o feminino. Rubens Saraceni, em *Orixá Pombagira: fundamentação do mistério na Umbanda* (2020, p. 8), discute como a liberação feminina trouxe novos direitos e deveres. A figura da Pombagira ganhou destaque com o crescimento da Umbanda nas décadas de 1960 e 1970, representando uma

¹ O *Canon Episcopi* é um documento eclesiástico medieval, datado do final do século IX ou início do século X. Ele se tornou significativo na história da Igreja Católica por expressar visões relacionadas à magia, bruxaria e crenças populares.

mulher independente e sensual, vista como símbolo de empoderamento feminino. Originalmente, suas sessões eram realizadas em segredo, mas com o tempo, a Pombagira se estabeleceu como conselheira amorosa, tornando-se uma figura acessível a todas as classes sociais.

Ademir Junior Barbosa, em *O livro essencial da Umbanda* (2014, p. 284), explica que o termo “Pombogira” deriva de “Bombojira”, com origem no quicongo, e está ligado às encruzilhadas. Esclarece que Pombagiras atuam no campo do desejo, corrigindo excessos e direcionando energias para fins construtivos. Apesar de sua associação com promiscuidade, seu papel é muito mais amplo, envolvendo o resgate de mulheres reprimidas e a transformação de energias.

No texto *Feminilidade – caminho de subjetivação*, Angela Maria Menezes de Almeida (2012, p. 32) discute a evolução do conceito de feminilidade, especialmente à luz das teorias de Freud, que propôs uma visão da feminilidade como algo singular e desvinculado da lógica fálica masculina, relacionando-a ao sentimento de desamparo e à experiência subjetiva feminina. Em contraste, as pombagiras, figuras femininas no culto afro-brasileiro, desafiam esse modelo de submissão e passividade. Embora associadas a sofrimentos sociais, elas personificam uma feminilidade poderosa, autônoma e de sexualidade livre, apresentando uma resposta subversiva às ideias tradicionais de feminilidade e desamparo.

As Pombagiras, embora vistas como uma entidade única, são uma falange de espíritos femininos, Barbosa Junior (2014, p. 284) aponta que alguns nomes são Maria Molambo, Sete-Saias, Maria Padilha, Pombogira do Cruzeiro, Pombogira Rosa Caveira etc.

O conceito de “lugar de fala”, central nos estudos de Djamila Ribeiro no livro, *O que é lugar de fala?* (2017, p. 31), oferece uma importante chave para entender a identificação de muitas mulheres com as Pombagiras nas práticas religiosas afro-brasileiras. Djamila argumenta que as experiências de cada pessoa são moldadas por seu posicionamento social, o que torna as falas de grupos marginalizados — como mulheres negras — legitimamente mais representativas de suas vivências. No contexto das religiões de afro-brasileiras, as Pombagiras, associadas à liberdade, poder feminino e subversão das normas

patriarcais², rompem com os papéis de gênero tradicionais, oferecendo às mulheres uma via de expressão de suas experiências e a reivindicação de poder e autonomia em meio a uma história de opressão.

Os conceitos de memória, escrevivência e rememoria são essenciais para compreender a importância das pombagiras nas religiões afro-brasileiras. As pombagiras representam a memória coletiva das mulheres negras marginalizadas, resistindo e reafirmando sua identidade e força. Conceição Evaristo desenvolveu o conceito de escrevivência, difundido no livro *Olhos d'água* (2014, p. 6) destacando a narrativa de sobrevivência e resistência das pessoas negras, ligando-se às pombagiras como figuras de força e inspiração. Já o termo rememoria de Toni Morrison, explorado no livro *Beloved* (1987, p. 44), trata a lembrança ativa do passado, ressignificando traumas e dores, refletindo na transformação das experiências das pombagiras. Esses conceitos destacam a resistência cultural e a preservação das memórias e histórias das mulheres marginalizadas, mostrando as práticas com pombagiras como um processo de reescrita e lembrança ativa, simbolizando o poder feminino e a sobrevivência.

As Pombagiras representam o oposto do que as mulheres eram forçadas a ser no início do século XX, quando a sociedade brasileira, machista e patriarcal, limitava as mulheres ao papel de esposas, mães ou irmãs submissas. Como Saraceni (2020, p. 8) aponta, essas entidades simbolizam tudo o que era negado às mulheres: a liberdade sexual, a autonomia e a rebeldia. Saraceni conta que a incorporação das Pombagiras nas sessões de Umbanda inicialmente enfrentou resistência, com líderes espirituais preferindo realizar giras fechadas para evitar o escândalo e a repressão policial, alimentando boatos que associavam as Pombagiras a comportamentos imorais.

Esse preconceito que perdura até hoje está diretamente ligado a antigos mecanismos de controle social, exacerbados pela necropolítica, que Sueli Carneiro identifica como uma estratégia de dominação que escolhe quem vive e quem morre, e pelo epistemicídio, a destruição dos saberes e culturas de grupos marginalizados, como mulheres negras. A distorção e demonização das Pombagiras pelas lentes da moralidade cristã e branca fazem parte desse processo, transformando uma figura de empoderamento em um estereótipo negativo. O retrato popular das

² As pombagiras subvertem normas patriarcais ao simbolizarem uma feminilidade autônoma e poderosa que desafia estruturas tradicionais de gênero, poder e moralidade. Celebrando a sexualidade feminina sem vergonha, elas questionam padrões de submissão e controle sobre o corpo da mulher. Em espaços simbólicos de "entrelugares," onde dicotomias como puro e impuro perdem força, ressignificam a marginalidade como resistência. Ao serem invocadas em rituais, inspiram a busca por justiça, prazer e liberdade, assumindo um papel ativo na desconstrução de códigos opressores e na valorização do poder feminino.

Pombagiras, como na novela *Carmem*, transmitida pela emissora Globo (1987), que as associava a pactos e comportamentos malignos, reforçou esses preconceitos e contribuiu para a intolerância religiosa.

As Pombagiras, entretanto, transcendem essas narrativas limitadoras, sendo vistas como figuras de poder e resistência. Para muitas mulheres, principalmente negras e marginalizadas, elas oferecem um espaço sagrado de empoderamento, onde podem reivindicar sua autonomia e reconfigurar seu papel na sociedade.

O documentário *Arreda homem que chegou mulher*, produzido no Ceará pela Peixe-Mulher (2021), apresenta um retrato potente da vivência de três mães de santo umbandistas — Telma, Cristina e Elisa —, mulheres donas de si e de seus terreiros, que vivem sob a pedagogia das senhoras Pombagiras: a desobediência em nome da liberdade de ser quem são. O filme explora o cotidiano dessas líderes religiosas, registrando suas rotinas dentro e fora dos terreiros. Esses espaços, além de centros espirituais, são apresentados como verdadeiras escolas de formação e emancipação feminina. As protagonistas enfrentam e superam preconceitos enquanto desempenham não só o papel de líderes espirituais, mas também ocupam outros espaços historicamente renegados às mulheres, o curta é entrelaçado por performances cênicas que evocam a força simbólica das Pombagiras.

Evidenciando esse pré-conceito sofrido pelas entidades em questão, existe um ponto³ chamado “Na boca de quem não presta” (Portal de Aruanda, 2020) que diz:

Pombagira é Mulher
De domingo até segunda
Pombagira é Mulher
De domingo até segunda
Na boca de quem não presta
Pombagira é vagabunda
Na boca de quem não presta
Pombagira é vagabunda

O ponto evidencia que, na percepção de alguns intolerantes, a figura da Pombagira é associada à vulgaridade e à promiscuidade.

³ Cânticos sagrados que têm diversas funções como, por exemplo, homenagear uma entidade ou convidá-la ao convívio no centro.

Em seu trabalho de conclusão de curso, *"Na boca de quem não presta Pomba-Gira é vagabunda..." O corpo da Pomba-Gira como uma possibilidade enunciativa: o feminino a partir do Povo da Rua da Umbanda nas décadas de 1960 e 1970* (2019, p. 57), Gabrielle Marques Neves analisa o feminino a partir das Pombagiras da Umbanda e seu lugar no imaginário popular nas referidas décadas, a partir de entrevistas realizadas com homens e mulheres que eram praticantes de religiões afro-brasileiras e/ou de matriz africana, traçando as mudanças para os dias atuais, desvendando qual a feminilidade performada pelas Pombagiras e suas características. A autora desenvolve sua pesquisa a partir de diferentes teorias feministas presentes na historiografia, na intenção de um entendimento do tema a partir do prisma feminino:

A partir disso percebemos também que o lugar relegado a elas no imaginário brasileiro é o da marginalização. Elas são marginalizadas no processo de sincretismo, como toda a falange de Exu, ao serem comparadas com o mal, e com o diabo cristão. Mas também são comparadas ao mal justamente por historicamente a mulher e sua sexualidade serem comparadas com o demoníaco. Encarnam a prostituta, a mulher de cabaré, pois, toda mulher que não segue as normas civilizatórias misóginas assim o é. Todavia, elas não negam esse estereótipo e sim o ressignifica. E cada vez mais as Pomba-Giras são reconhecidas nas terreiras como mulheres fortes, poderosas e donas de si. A mulher livre (Neves, 2019, p. 65).

A visão estigmatizada das Pombagiras também perpetuava fora do Brasil, como demonstra a revista *Études*⁴: revue fondée en 1856 par des Pères de la Compagnie de Jésus (1856, p. 249) onde os exus e as pombagiras da umbanda brasileira são descritos como entidades que representam os malandros, aqueles que vivem de expedientes e as prostitutas. O texto revela um paradoxo: ser dos desprezados da sociedade, de quem os fiéis esperavam ajuda e salvação. Também evidência como a umbanda já despertava o interesse e era praticada no século XIX.

Alexandre Cumino (Jornal da Umbanda Sagrada, 2016, p. 35), afirma que seria possível estudar a história do Brasil observando a maneira como as pessoas lidam com a entidade Exu, que representou um grande tabu, sendo associado à escória, aos renegados e às figuras

⁴ A revista francesa *Études* é uma publicação mensal católica de cultura contemporânea, fundada pela Companhia de Jesus em 1856 e dirigida por jesuítas desde sua criação. Desde 2013, é editada por François Euvé. A revista aborda temas de cultura, sociedade e religião, organizados em quatro seções: Internacional, Sociedade, Religião e Cultura. Cada edição inclui um editorial, oito artigos principais e a seção *Carnets*, dedicada à atualidade cultural. Disponível online, suas edições anteriores a 2000 podem ser acessadas na biblioteca digital Gallica da Biblioteca Nacional da França, enquanto as posteriores estão no portal Cairn.info.

marginalizadas, como a prostituta e o bandido. Além disso, ele ressalta que a pombagira encontrou na Umbanda uma força para dar voz às mulheres que antes não a tinham.

O USO DAS FRAGRÂNCIAS NAS GIRAS

Este trabalho aborda o uso de perfumes e fragrâncias nas religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé, sem se limitar a um recorte específico, dada a inexistência de bibliografias em Língua Portuguesa disponível até o momento. A figura da Pombagira, por sua vez, se faz notar como elemento indissolúvel às referidas práticas religiosas afro-brasileiras.

Alain Vial, no livro *Samba Tristesse* (2016, p. 8), descreve a Pombagira fumando um grande charuto, bebendo cachaça que enlouquece, imprudente, sem vergonha, rebolando e rindo a fim de despertar desejo, após a visão estigmatizada, acrescenta “Parfums dencens et de roses, ivre de vertu mais déchirée par ses passions...”, em português “Perfumes de incenso e de rosas, bêbada de virtude mas dilacerada por suas paixões...”. Ao destacar sua percepção, Alan Vial argumenta que a ligação da entidade com as fragrâncias e aromas realmente é algo significativo em sua presença, ultrapassando as fronteiras do país.

Segundo Eduardo de Oxossi (Baiano Juvenal, 2016), na Umbanda, é comum que Ciganos, Pombagiras, Exus e outros guias espirituais utilizem perfumes como instrumentos de trabalho. Esses perfumes podem ser preparados a partir de ingredientes solicitados pelos próprios guias ou podem ser recebidos como presentes.

A música a seguir, chamada “Laroyê Pombojira” do cantor Zeus, com participação de Samantha Machado, contempla a relação da pombagira Maria Navalha com o perfume.

Para quem não me conhece ainda

Meu nome Maria Navalha prazer

Eu vim da boêmia e da malandragem

Cheirando a perfume de flor

Em seu blog, intitulado “Baiano Juvenal”, destinado à divulgação da doutrina da Umbanda, Eduardo de Oxossi (2016) explica que o uso de perfumes nos assentamentos⁵ dedicados a entidades da esquerda, como Pombagiras e Exus, é uma prática comum e específica para fortalecer

⁵ Local composto por elementos simbólicos que representam e ancoram a energia de uma entidade específica. Esses elementos podem incluir perfumes, pedras, ervas, água, velas, imagens e outros objetos consagrados.

conexões mediúnicas e objetivos espirituais. Os perfumes são escolhidos pelos guias e podem ser aplicados durante giras⁶ para assistência em rituais, como abertura de caminhos e atração de sorte. A utilização de perfumes não é obrigatória e depende da aceitação do guia. Existem também perfumes cruzados⁷, que são preparados por rituais específicos para atrair amor ou prosperidade.

W.W. da Mata e Silva, em *Mistérios e práticas na lei de umbanda*, (2017, p. 99) ressalta que a oferenda transcende o aspecto religioso e se conecta ao mágico por meio de cerimônias e rituais. Ele argumenta que a oferenda cria uma atração de elementos afins, sendo composta por materiais que representam conexões elementais vitais. Essas forças estão ligadas à magia e à Lei Cósmica que governam o universo com a manipulação das forças mágicas realizada pela Inteligência do Espírito e Potências Espirituais.

Em “Os Perfumes” (s.d), poema de Castro Alves, o poeta explora o papel do perfume na identidade feminina, invocando sentimentos de realeza e mistério. O perfume, segundo o poema, já revela detalhes e traços do espírito que habita aquele corpo: ora doce e puro, ora lascivo e misterioso. O poema é introduzido por uma epígrafe de José de Alencar, que também faz uma ligação entre as mulheres e seus perfumes, comparando-as a borboletas em busca do mel das flores. E faz referência a várias figuras literárias e mitológicas como a Ninon de Lenclos, famosa cortesã do século XVII conhecida pela beleza, inteligência e influência na corte francesa (cujo perfume, no poema, é descrito como “lascivo e provocante”). Ou então a Santa Cecília, padroeira da música na tradição cristã, que cria um contraste com Ninon pelo seu perfume que remeteria ao mistério divino.

Ao longo do capítulo “*Perfume e religião: relações entre o sentido do olfato e o sagrado*” do livro *Perfume, moda e cultura: estudos reunidos*, Hermenegildo Ferreira Giovannoni (2019, p. 43) observa que a relação entre religião e perfume, mesmo nas tradições religiosas ocidentais, está presente de maneira constante ao longo do tempo e das diferentes culturas, ocupando um lugar central na constituição dessas religiões. O perfume vai além de um mero acessório nos cultos, assumindo um papel fundamental na prática e compreensão do que se considera religião, como evidencia a própria etimologia do termo.

Sobre a relação cheiros e religiosidade, a autora Renata Aschar destaca:

⁶ Prática ritualística realizada em terreiros de umbanda. Seu principal objetivo é conectar os médiuns com entidades espirituais chamadas guias ou orixás.

⁷ Um perfume cruzado, é um perfume dedicado a uma entidade, que o enfeitiçou positivamente através de ritual específico para determinada finalidade.

Os mais antigos cheiros de que se tem notícia remetem à fumaça resultante da queima de madeiras, especiarias, ervas e incensos – a princípio, prerrogativas de reis e personagens deificados. Considerado apto a cruzar fronteiras sutis com sua aura mágica, o perfume se firmou como um canal de comunicação com os céus, um aliado na grande busca do homem (pelo divino) [...]. Desde a descoberta do fogo, ou pelo menos da interferência no cheiro da fumaça por meio da adição de plantas e ervas, são muitos os exemplos de civilizações, ou mesmo tribos, a dominar o perfume como elemento de religação do homem com o sagrado (Ashcar, 2001, p. 15).

ELEMENTOS OLFATIVOS DE DESTAQUE: BREVE PANORAMA

A rosa, especialmente a vermelha, é uma nota central que une as demais composições olfativas. Essa nota destaca-se porque a rosa simboliza feminilidade, sensualidade e amor; aspectos essenciais da identidade das Pombagiras, que lidam com questões afetivas e relacionamentos. Em várias culturas, a rosa é utilizada em cerimônias de amor e espiritualidade. Seus aromas doces e picantes são especialmente dedicados a essas entidades, ajudando a invocar sua presença e reforçando a paixão e a devoção nos rituais:

Os significantes pelos quais os exus se apresentam são geralmente objetos fálicos (tridentes, punhais), quando não explicitamente esculturas em formatos de pênis (mais presentes em casas de candomblé). Até mesmo os chifres que os exus ganham em algumas versões umbandistas, que poderiam remeter ao diabólico, admitem outras significações, se lembramos que na natureza estão associados à virilidade do macho. No mesmo sentido, as pombagiras também se associam a referências sexuais, mas da ordem do feminino, como as rosas vermelhas, que, para Barbara Walker, assim como a flor de lótus, são os principais símbolos do feminino (Barros; Bairrão; Henriques; 2015, p. 137).

As rosas branca e vermelha são frequentemente utilizadas em banhos e possuem princípios mágicos distintos, segundo Saraceni (2017, p. 72). A rosa branca é calma, regeneradora e pacificadora, enquanto a rosa vermelha é estimulante e energizadora. Apesar de serem da mesma espécie, suas cores refletem esses efeitos mágicos. A rosa branca simboliza a paz, enquanto a rosa vermelha representa a paixão, ilustrando como os princípios simbólicos se relacionam com esses conceitos. Saraceni destaca que, mesmo com a limitação das cores das rosas no plano material, seus princípios de atuação oferecem uma compreensão rica acerca do tema:

Eu era um médium dedicado e aplicado e fazia ao pé da letra o que os meus guias espirituais determinavam. Quando determinavam um banho com pétalas de rosas brancas, eu corria para comprar algumas e, antes de ir ao centro que eu frequentava, preparava meu “banho de rosas” (Saraceni, 2017, p. 72).

No site da *Fragrantica*, uma revista e comunidade dedicada aos entusiastas de fragrâncias, a matéria intitulada “Vermelha, perfumada e poderosa: descubra a energia da Pomba Gira” (2023) apresenta comentários do escritor Ítalo Pereira e dos leitores sobre quais cheiros se associam à sua pombagira ou à falange pombagira em geral. Na referida matéria, algumas essências apontadas por definirem melhor a energia das famosas “moças” são: *Animale* (Animale), *Black Orchid* (Tom Ford), *Byzance* (Rochas), *Classique Eau de Parfum* (Jean Paul Gaultier), *Creation 1984* (Ted Lapidus), *Crimson Rocks* (Amouage), *Egeo On Me* (O Boticário), *Emporio Armani Diamonds* (Giorgio Armani), *Gabriela Mel e Pimenta* (Quem Disse Berenice), *Havana Pour Elle* (Aramis), *Hypnôse* (Lancôme), *Hypnotic Poison* (Dior), *Kingdom* (Alexander McQueen), *Midnight Poison* (Dior), *Paris* (Yves Saint Laurent), *Parfum Sacre* (Caron), *Patchouli* (Reminiscence), *Prerogative* (Britney Spears), *Red Door* (Elizabeth Arden), *Rumba* (Ted Lapidus), *Rumba Passion* (Ted Lapidus), *Saphir Rosé* (Sapientiae Niche), *Scandal By Night* (Jean Paul Gaultier), *Secretions Magnifiques* (Etat Libre d’Orange), *Tease Candy Noir* (Victoria’s Secret), *True Passion* (Mary Kay), *Versus Donna* (Versace).

No total da pesquisa realizada no site *Fragrantica*, na interessante matéria de Ítalo Pereira (2023) e nos comentários ali descritos, foram citados vinte e sete perfumes. A partir de uma análise desses aromas, elencadas os gráficos abaixo foram desenvolvidos:

Os gráficos demonstram uma inclinação por perfumes diversificados, com destaque para acordes doces (baunilha) e florais (jasmim). As famílias amadeiradas e ambaradas predominam, indicando uma preferência por odores intensos e sofisticados.

Na prática religiosa, essas notas perfumadas não apenas criam um ambiente olfativo agradável, mas também reforçam as qualidades e a presença dessas entidades, facilitando a conexão espiritual e a realização dos rituais.

Por outro lado, sabemos que os elementos materiais são importantes condensadores energéticos. Na prática do terreiro, aprendemos que, em determinados atendimentos, se utilizássemos só a força mental, os trabalhos ficaram por demais prolongados e muito cansativos. Outro fato que reforça essa opinião é que somos naturalmente desconcentrados, ainda mais depois de duas a três horas de extenuantes passes e consultas, em que nos defrontamos com as mais inimagináveis mazelas humanas (Peixoto, 2008, p. 40).

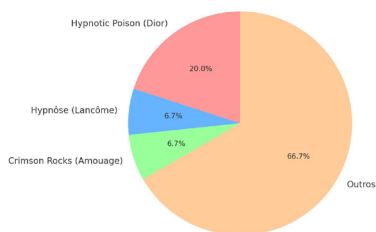


Figura 1 – Gráfico dos perfumes mais mencionados

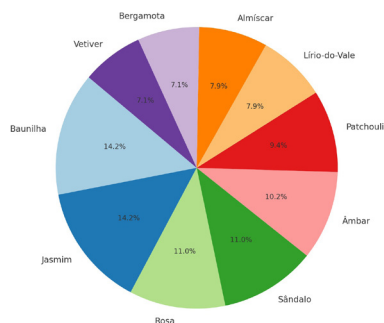


Figura 2 – Gráfico das notas e ingredientes mais recorrentes

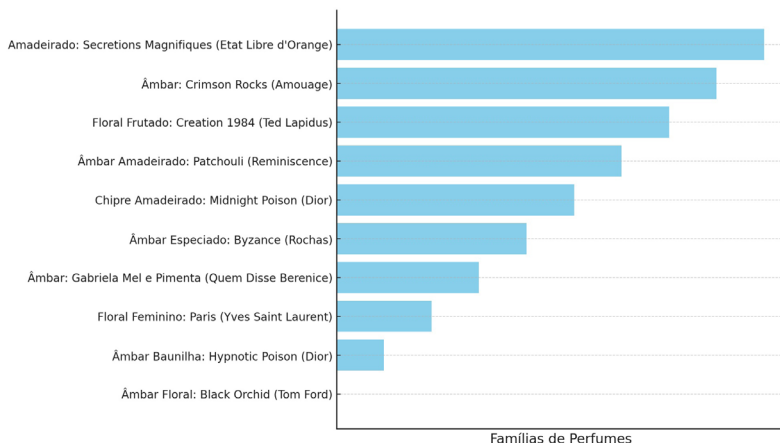


Figura 3 – Famílias predominantes nos perfumes citados

Segundo Matvey Yudov (Fragrantica, 2023), o benjoim, mencionado em algumas fórmulas das fragrâncias é uma resina aromática obtida a partir de árvores do gênero *Styrax*, sendo mais comumente extraída das espécies *Styrax benzoin* e *Styrax tonkinensis*. Originária da Ásia tropical,

principalmente da Indonésia, Tailândia e Laos, conhecida por seu aroma doce, balsâmico e ligeiramente amadeirado, muito apreciado em perfumaria e aromaterapia é uma substância multifacetada, cuja importância excede a perfumaria, sendo usado na umbanda e candomblé para realizar a defumação, uma prática ritualística que envolve a queima de ervas e resinas aromáticas com o objetivo de purificar, proteger e harmonizar ambientes e pessoas. Esse ritual é uma forma de limpeza espiritual, afastando energias negativas e trazendo vibrações positivas. As ervas e resinas utilizadas variam conforme o objetivo específico da defumação, podendo incluir arruda, alecrim, alfazema, benjoim, entre outras. Seu uso milenar destaca sua relevância e eficácia em diversas aplicações.

O ponto intitulado “Defuma com as ervas da Jurema” (Pontos de Umbanda, 2013) mostra a relação das ervas com a defumação.

Defuma com as ervas da Jurema

Defuma com arruda e guiné

Defuma com as ervas da Jurema

Defuma com arruda e guiné

Benjoim, Alecrim e Alfazema

Vamos defumar filhos de fé

Na Umbanda, ervas, plantas e raízes são usadas em banhos, chás e defumadores para limpeza e energização espiritual, práticas que remontam a curandeiros e rezadeiras. O Dr. Edward Bach (Instituto Bach, 2025), médico britânico, desenvolveu os florais para influenciar positivamente o campo vibracional e os estados mentais. Norberto Peixoto, em *Umbanda pé no chão* (2015, p. 59), afirma que os florais são essências extraídas de flores que atuam preventivamente nas emoções, ajudando a evitar doenças físicas, pois muitas têm origem em desequilíbrios emocionais.

As fragrâncias florais são utilizadas na Umbanda para harmonizar os consulentes e incentivá-los a assumir responsabilidade por seus atos, trabalhando em conjunto com o plano espiritual. Eles equilibram as energias dos orixás, corrigindo excessos ou faltas de suas vibrações. O uso adequado dos florais, aliado a práticas umbandistas, ajuda a equilibrar carências emocionais e é essencial para a autoconhecimento e desenvolvimento pessoal.

As flores estão presentes nos principais momentos de nossas vidas: nos nascimentos, nos aniversários, nas formaturas e casamentos, e também nas despedidas e nos funerais. Costumamos ofertar flores aos santos, nos altares das igrejas, e incluí-las nas oferendas aos orixás (Peixoto, 2008, p. 58).



Figura 4 – Benjoim, arruda, alecrim e alfazema

A associação das Pombagiras com o uso de perfumes vem ganhando força atualmente, abrindo espaço para que marcas de produtos voltados às religiões afro-brasileiras desenvolvam itens específicos para esse nicho.

A marca Macumistyc oferece body splashes personalizados com temática das Pombagiras. Segundo a marca, esses produtos podem ser usados tanto pelas entidades quanto pela pessoa que os adquiriu. Tudo é personalizável: desde as essências e o rótulo até a presença de glitter e a cor do líquido, proporcionando uma experiência única e exclusiva para cada cliente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou explorar o papel das fragrâncias nas práticas das pombagiras, demonstrando como os perfumes ultrapassam sua função cotidiana para se tornarem símbolos ritualísticos e espirituais nas religiões afro-brasileiras. Ao longo da análise, foi possível evidenciar a complexidade do uso das fragrâncias, que entrelaçam elementos sensoriais e culturais em uma dinâmica rica e multifacetada.

Na seção “Problemáticas e conceitos: A Pombagira no contexto das práticas religiosas afro-brasileiras”, foi apresentado o contexto histórico e cultural das pombagiras, destacando sua relevância como figuras que subvertem normas de gênero e poder. Essa discussão proporcionou a base conceitual para compreender a profundidade das expressões ritualísticas associadas às fragrâncias. Em “O uso das fragrâncias nas

giras”, foi explorada a importância dos perfumes nos rituais religiosos, destacando como eles ajudam a criar uma atmosfera propícia à conexão espiritual e como funcionam como extensões das personalidades das pombagiras, refletindo poder, feminilidade e sedução. A seção “Elementos olfativos em destaque: breve panorama” trouxe um levantamento sobre outros elementos olfativos utilizados, como, benjoim, arruda, alecrim e alfazema, evidenciando sua relevância para a narrativa ritualística das giras.

O trabalho demonstrou que as fragrâncias desempenham um papel fundamental nas práticas das pombagiras, funcionando como instrumentos de poder e expressão ritualística. Além disso, a análise interdisciplinar permitiu uma compreensão mais profunda das interações entre os aspectos sensoriais e culturais nas religiões afro-brasileiras, contribuindo para a valorização dessas práticas no campo acadêmico.

A pesquisa abre caminhos para estudos mais detalhados sobre os impactos culturais e econômicos da produção e comercialização de fragrâncias direcionadas a práticas religiosas. Também sugere investigações sobre a percepção olfativa como linguagem simbólica em outros contextos religiosos e culturais.

Espera-se que este trabalho possa trazer contribuições, ainda que pontuais, para a ampliação das pesquisas sobre as fragrâncias no contexto das práticas afro-brasileiras, promovendo maior reconhecimento de sua riqueza simbólica e de sua importância na construção de identidades e expressões culturais no Brasil.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1: Gráfico elaborado pela autora, 2024.

Figura 2: Gráfico elaborado pela autora, 2024.

Figura 3: Gráfico elaborado pela autora, 2024.

Figura 4: Laura Nascimento. Representação de ervas, 2024. Desenho com caneta esferográfica. Fotografia: Da autora, 2024.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Angela Maria Menezes de. Feminilidade: caminho de subjetivação. Belo Horizonte: **Estudos Psicanalíticos**, n. 38, 2012. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372012000200004. Acesso em: 10 out. 2024.

ALVES, Castro. **Os perfumes**. [S.l.:s.d.]. Poema. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/5075/os-perfumes>. Acesso em: 20 nov. 2024.

ASHCAR, Renata. **Brasileessência**: a cultura do perfume. São Paulo: Best Seller, 2001.

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **O livro essencial de Umbanda**. 1. ed. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

BARROS, Cristiane Amaral de. **Iemanjá e Pomba-Gira**: imagens do feminino na Umbanda. 2006. 303 f. Dissertação (Mestrado) – Ciências da Religião, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/3261/1/cristianedoamaraldebarros.pdf>. Acesso em: 14 out. 2024.

BARROS, Mariana Leal de; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Performances de gênero na Umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de “mulher”? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 62, p. 126-145, dez. 2015. DOI: <10.11606/issn.2316-901X.v0i62p126-145>. Disponível em: https://www.academia.edu/18833825/Performances_de_g%C3%AAnero_na_umbanda_a_pombagira_como_interpreta%C3%A7%C3%A3o_afro_brasileira_de_mulher. Acesso em: 18 ago. 2024.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BRASIL ESSÊNCIA. Classificação Olfativa. Renata Ashcar. [S.l.; s.d.]. Disponível em: <https://www.brasile essencia.com.br/olfactory>. Acesso em: 18 ago. 2024.

CAIRN. Études. [S.l;s.d]. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-etudes?lang=fr>. Acesso em: 14 out. 2024.

CAIUBI, Luana. Arreda homem que chegou mulher. Produtora: Peixe-Mulher, Ceará, 2021. Curta-metragem documental.

CARMEM. Direção: José Wilker. [S.l]: Produção: Rede Manchete, 1987. Novela de TV.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. 1. ed. São Paulo: Zahar, 2023.

COMPAGNIE DE JÉSUS. Études: revue fondée en 1856 par des Pères de la Compagnie de Jésus. Paris, 1945. E-book. 152 p. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k442077c/f1.item.r=pombagira>. Acesso em: 18 ago. 2024.

CUMINO, Alexandre. [S.l]. **Jornal da Umbanda Sagrada**, 2016, p. 35. Jornal digital.

DRAVET, R. Florence; FEITOZA, Frederico; BESSA, Leandro; CARDOSO, Bruna (orgs). Pombagira: encantamentos e abjeções. 1. ed. Brasília: **Casa das Musas**, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/38625519/POMBAGIRA_encantamentos_e_abje%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 14 out. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Misoginia e retórica teologizadora da aparência feminina na Idade Média: o depoimento ascético do De cultu feminarum, de Tertuliano. **Mirabilia**, Vitória, v. 17, n. 2, p. 442-466, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/riserver/api/core/bitstreams/39c287e2-03d7-4001-aa74-54c5ba25e1b5/content>. Acesso em: 14 out. 2024.

FRAGRANTICA. Vermelha, perfumada e poderosa: descubra a energia da pomba gira. [S.l.]. In: Ítalo Pereira. **Fragrantica: Free to Choose**, 2023. Disponível em: <https://www.fragrantica.com.br/novidades/Vermelha-Perfumada-e-Poderosa-Descubra-a-Energia-da-Pomba-Gira-6166.html>. Acesso em: 06 ago. 2024.

GIOVANNONI, Hermenegildo Ferreira. Perfume e religião: relações entre o sentido do olfato e o sagrado. In: VELLOSO, Isabela Monken; BRAIDA, Frederico (orgs.). **Perfume, moda e cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019. E-book. 186 p. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/editora/wp-content/uploads/sites/113/2021/06/PERFUME-MODA-E-CULTURA.pdf>. Acesso em: 14 out. 2024.

GONÇALVES, Bruno Galeano de Oliveira. O mal da bruxaria. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548855458_2d7a3c23d6e85d31fbb36e4e20fe0e2f.pdf. Acesso em: 14 out. 2024.

HAYES, Kelly E. **Holy Harlots: Femininity, Sexuality, and Black Magic in Brazil**. Berkeley: University of California Press, 2011. E-book. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/california/9780520262645.001.0001>. Acesso em: 14 out. 2024.

ICARO OGÃ. **Moça bonita**. [S.l.]. Icaro Ogã, 2022. 1 vídeo (2:04 min). Disponível em: <https://youtu.be/vJwzmOrkv70?si=0Qyi3Nims7XzNyst>. Acesso em: 14 out. 2024.

INSTITUTO BACH. História. [S.l.]. **Instituto Bach, Copyright** 2025. Disponível em: <https://www.institutobach.com.br/site/conteudo/pagina/1,101+Historia.html>. 14 out. 2024.

JUVENAL, Baiano. [S.l.] O uso de perfume na umbanda e como instrumento de trabalho dos guias. In: Eduardo de Oxóssi. **Juvenal Baiano**, 22 jun. 2016. Disponível em: <https://baianojuvenal.blogspot.com/2016/07/o-uso-de-perfume-na-umbanda-e-como.html?m=1>. Acesso em: 6 ago. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

LAGOS, Nilza Menezes Lino. **“Arreda homem que aí vem mulher...”**
Representações de gênero nas manifestações da pombagira.

São Bernardo do Campo, 2007. Disponível em: <https://1library.org/document/oy8j82rz-arreda-homem-que-mulher-representacoes-genero-manifestacoes-pombagira.html>. Acesso em: 14 out. 2024.

LOPES, Amanda Gabriele Faria; SILVA, Ana Beatriz Reis Passifico da; PEREIRA, Syllea Marques. [S.l.]. Umbanda - a cultura além da religião. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM DIREITO, 2024. Disponível em: <https://conferenciasunifoia.emnuvens.com.br/congresso-direito/article/view/1529>. Acesso em: 14 out. 2024.

MACUMISTYC. [S.l.]. Macumistyc. Instagram: Confecção de artigos esotéricos. Disponível em: <https://www.instagram.com/macumistyc>. Acesso em: 14 out. 2024.

MATA e SILVA, W. W. da. **Mistérios e práticas na lei de Umbanda**. 2. ed. São Paulo: Ícone, 1985.

MESQUITA, Daniella Chagas; OLIVEIRA, Esmael Alves de. Feminilidades e transgressões em um corpo que gira: uma análise pós-estruturalista da produção científica acerca da Pombagira. Universidade Federal da Bahia: **Periódicus**, n. 14, v. 1, nov. 2020-abr. 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/61955447/Feminilidades_e_transgress%C3%B5es_em_um_corpo_que_gira_uma_an%C3%A1lise_p%C3%B3s_estruturalista_da_produ%C3%A7%C3%A3o_cient%C3%ADfica_acerca_da_Pombagira. Acesso em: 14 out. 2024.

MILLER, R. A.; MILLER, I. **A utilização ritual e mágica dos perfumes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, Nova Era, 1997.

MORRISON, Toni. **Beloved**. 2. ed. New York: Vintage, 2004. E-book. Disponível em: <https://freeditorial.com/en/books/beloved-english>. Acesso em: 14 out. 2024.

NEVES, Gabrielle Marques. **“Na boca de quem não presta Pomba-Gira é vagabunda...” O corpo da Pomba-Gira como uma possibilidade enunciativa:** o feminino a partir do Povo da Rua da Umbanda nas décadas de 1960 e 1970. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/205190/001111228.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 out. 2024.

NINON de l'Enclos: Influential Women in History. [S.l.] In: Wikipédia: The free encyclopedia (English Edition). Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ninon_de_l%27Enclos#:~:text=Anne%20%22Ninon%22%20de%20l%27Enclos%2C%20also%20spelled%20Ninon%20de,author%2C%20courtesan%20and%20patron%20of%20the%20art-s.%20%5B2%5D. Acesso em: 10 out. 2024.

ORTIZ, Carmem; ORTIZ, Marino. **Umbanda e suas práticas contemporâneas.** 1. ed. São Paulo: Ícone, 2022.

PEIXOTO, Norberto. **Umbanda pé no chão:** Um guia de estudos orientado pelo espírito Ramatís. São Paulo: Conhecimento, 2010.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé:** Sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: Hucitec, 1996. 199 p.

PONTOS DE UMBANDA. [S.l.]. **Defuma com as ervas da Jurema.** Pontos de Umbanda, 2013. 1 vídeo (1:48 min). Disponível em: <https://youtu.be/L9te8G-QEbY?si=BA56UIBKxQCRbVxc>. Acesso em: 14 out. 2024.

PORTAL DE ARUANDA. [S.l.]. **Na boca de quem não presta.** Portal de Aruanda, 2020. 1 vídeo (2:51 min) Disponível em: <https://youtu.be/Sr0-oBZiMe8?si=2D4Kw6lSh9SJtKqM>. Acesso em: 14 out. 2024.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Letramento, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).

SARACENI, Rubens. **A magia divina das sete ervas sagradas.** 2. ed. São Paulo: Madras, 2002.

SARACENI, Rubens. **Orixá Pombagira:** Fundamentação do Mistério na Umbanda. São Paulo: Madras, 2020.

VELLOSO, Isabela Monken. **Cultura do perfume, cultura de moda e outros acordes**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2015.

VIAL, Alain. **Samba Tristesse**. [S.l.]. Reedição digital. FeniXX (Régine Deforges), 2016. E-book. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3331288g.r=pombagira?rk=42918;4>. Acesso em: 10 out. 2024.

WIKIPEDIA. [S.l.]. Études (journal). Disponível em: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/%C3%89tudes_\(journal\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/%C3%89tudes_(journal)). Acesso em: 14 out. 2024.

YUDOV, Matvey. [S.l.] The History of Iso E Super in Perfumery Raw Materials. **Fragrantica**, 22 mar. 2016. Disponível em: <https://doingsts.com/smellworlds/pdf/Matvey%20Yudov---The%20History%20of%20Iso%20E%20Super%20in%20Perfumery%20Raw%20Materials%28aroma%20chemicals--perfume%20materials%20and%20trade%29.pdf>. Acesso em: 14 out. 2024.

ZEUS; MACHADO, Samantha. **Laroyê Pombagira**. São Paulo: Casa 1 Records, 2024. 1 vídeo (3:07 min). Disponível em: <https://youtu.be/RPR-plhuEkQ?si=1ZWHA60T6FE7snXe>. Acesso em: 14 out. 2024.

**A MODA NA OBRA *NOVO PODER: PASSABILIDADE,*
DE MAXWELL ALEXANDRE
AS ROUPAS COMO SÍMBOLOS DE ESTÉTICAS
NEGRAS BRASILEIRAS NOS ANOS 2020**

PRISCILLA DAIANNE GEREMIAS

Sob a orientação da **Prof.^a M.^a Hanayrá Negreiros de Oliveira Pereira**,
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora convidada do curso de
Especialização em Moda, Arte e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Em 26 de novembro de 2024, última semana de exibição da série Novo Poder: passabilidade de Maxwell Alexandre no Sesc Avenida Paulista, em São Paulo, tinha apenas um dia livre para vê-la pela última vez e não deixei passar. Antes, fui à pré-abertura de uma exposição no prédio ao lado – Artistas do vestir: uma costura dos afetos¹ no Itaú Cultural – onde também estava exibida uma obra do artista carioca, torcendo para que pudesse observá-la em primeira mão, mas ela ainda estava em montagem. Com o tempo apertado, saí de lá correndo – literalmente – para ir ao Sesc e encontrei Alexandre na calçada. Estava tão afobada que até pensei ser uma miragem. Imersa na obra dele por tantos dias, já estava sonhando com ele. Mas agora era real. O criador do meu objeto de estudo estava na minha frente, vestindo camiseta branca, calça jeans e boné. Durante o processo de escrita deste trabalho, não pude conversar com Alexandre por conta da sua atribulada agenda – mas também sei que ele não gosta de dar entrevistas. No entanto, a única vez que consegui foi, em 2023, durante o São Paulo Fashion Week (SPFW) –, porém, nesse encontro inesperado, ele me assegurou: “Mas tem muito material, não é?”. Concordei e seguimos falando por mais alguns minutos sobre moda e como é estudar um artista contemporâneo. Ao entrar na sala de exposições do Sesc, Avenida Paulista, ainda nem acreditava no que tinha acabado de acontecer.

A primeira vez que vi pessoalmente uma obra de Maxwell Alexandre foi na Art Basel de Miami, em dezembro de 2022. Já o acompanhava, sabia que dois anos antes a Pinacoteca de São Paulo havia adquirido uma obra do artista para o acervo. Além disso, eu o seguia nas redes sociais, mas até ir a Miami, não tinha tido a oportunidade de ver de perto seus papéis gigantescos pintados a óleo. Naquele dia, me senti com a autoestima tão alta quanto a do Alexandre. Era minha primeira vez nos Estados Unidos, circulando com credencial de jornalista em um grande evento de arte e moda. Vivía um sonho. Imagino que também era o dele. Isso porque sempre pareceu obstinado, focado em suas vontades e até considerado, por algumas pessoas do meio, soberbo. Em novembro de 2022, Alexandre cobrou em seu perfil no Instagram² que Inhotim – o maior museu a céu aberto do Brasil – retirasse uma obra sua de uma exposição coletiva e recebeu apoio e críticas. O pedido aconteceu após

¹ Exposição de moda brasileira, com curadoria de Carol Barreto e Hanayrá Negreiros, apresentando mais de 70 artistas e explorando diversos suportes e temas.

² @maxwell_alexandre. Minha disputa é com os brancos em posições e afirmações de poder. Instagram: foto. 21 dez. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CIORPLarglB/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

o artista citar que não foi avisado de que sua obra, adquirida um ano antes pelo instituto, estaria em uma mostra de artistas negros, enquanto, simultaneamente, outra exposição era inaugurada com trabalhos de apenas artistas brancos. A diferença de tratamento e escolhas do museu fez com que ele afirmasse que só terá uma obra de arte no Inhotim quando tiver seu próprio pavilhão individual. O museu costuma dedicar este espaço a artistas nacionais e internacionais já consagrados, o que fez com que parte do meio cultural visse a resposta do carioca como vaidade e como um artista que desafia as instituições tradicionais. No jornal Folha de S. Paulo o caso teve a manchete: “Entenda por que artista negro ataca Inhotim e quer o seu trabalho fora do museu” (Folha de S. Paulo, 2022), que depois foi alterada e passou a incluir o nome dele. Alexandre transformou a notícia em obra de arte e não deixou o veículo sem resposta: “Sou no mínimo o artista mais brabo de minha geração, em cinco anos tenho um currículo internacional que tu não encontra paralelo nem entre os artistas brancos. (...). No final, nem nome eu tenho. (...) Se eu morrer eu viro lenda”³.

Maxwell Alexandre faz parte de uma safra de artistas que surgiu em consonância com uma recente onda de articulações negras no Brasil e no mundo. Mas não é apenas isso que o mantém relevante na arte contemporânea. Foi nas salas de desenho e modelagem da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro que ele, enquanto cursava Design, depois de ganhar uma bolsa filantrópica, teve seu primeiro contato com a moda como objeto de criação. Antes disso, enquanto foi patinador de street profissional durante doze anos, era inspirado não só pelo comportamento, mas também pelo estilo do patinador norte-americano Alexander Broskow, embora as tendências fossem distintas em relação ao ciclo de convivência. Broskow, homem branco, é de Kansas City, a cidade mais populosa do estado do Missouri, nos Estados Unidos. Alexandre, homem negro, nascido e criado na Rocinha, a favela mais populosa do Brasil.

Na área de Comunicação Visual, o artista incluiu disciplinas de Moda em sua grade curricular e, ao frequentar essas aulas e laboratórios, percebeu que os imensos pedaços de papel espalhados por esses espaços serviam de molde para riscar o que seriam peças de roupa. Os papéis pardos passaram a ser usados por ele como suportes de suas primeiras pinturas abstratas feitas com manobras de patins. Em 2017, deu início a Pardo é Papel para falar sobre autoestima e orgulho negro

³ @maxwell_alexandre. Artista negro ataca. Instagram: foto. 21 dez. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Clo81vWJBSL/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

em meio a tentativa de minimizar a negritude usando o termo “pardo”⁴, que denomina determinado tom de pele, inclusive a que consta na certidão de nascimento do artista. Em uma atitude política, Alexandre passou a pintar corpos negros em papéis pardos (Obrist, 2021).

Pardo é Papel fez com que o artista de então 28 anos fosse reconhecido mundialmente, com exposições na França, Espanha e Marrocos. Em 2019 itinerou com a mostra individual no Museu de Arte do Rio (MAR) e também no *Musée d'art Contemporain* (MAC) de Lyon, na França, sua primeira individual internacional. Ainda no mesmo ano recebeu o Prêmio São Sebastião de Cultura 2018, da Associação Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro, na categoria Artes Plásticas. Em 2019, foi capa da Forbes Under 30 pelo seu destaque na categoria artes plásticas. Em 2020, foi eleito artista do ano pelo *Deutsche Bank* e vencedor do Prêmio PIPA, além de listado como um dos 35 artistas vanguarda pelo Artsy.

Do projeto nasceu, em 2021, *Novo Poder*, em que Maxwell Alexandre aborda a arte contemporânea como um marcador de poder que foi apresentado como *Novo Poder: passabilidade*, sua primeira mostra individual na Espanha, realizada na Casa Encendida, em Madri, entre 3 de fevereiro e 16 de abril de 2023. A exposição foi curada por Matthieu Lelièvre e Alexandre. No mesmo ano, inaugurou com essa mostra o 1º Pavilhão Maxwell Alexandre, em São Cristóvão, e o 2º Pavilhão, na favela da Rocinha. Nas palavras do artista (Alexandre, 2024), os pavilhões expandem no Brasil. Consequentemente, as obras que estavam sendo apresentadas fora do país geram diálogos e dão acesso a uma audiência local e periférica. Ao lado de uma equipe, Alexandre organiza e financia a galeria não tradicional que, na época da exposição, chegou a promover atividades abertas ao público, como discotecagem e rodas de conversa sobre arte e moda. Atualmente, as obras de Alexandre integram ainda as coleções da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), do Museu de Arte do Rio (MAR), além do *Museo Reina Sofía* na Espanha, *Musée d'art contemporain* de Lyon na França, do *Pérez Art Museum* nos EUA, *Guggenheim Abu Dhabi* de Emirados Árabes Unidos e da *Zabludowicz Collection* em Londres, Inglaterra.

De 19 de abril a 1º de dezembro de 2024, 50 retratos pintados a óleo sobre papel pardo ficaram expostos em São Paulo, no Sesc Avenida Paulista, na exposição *Novo Poder: passabilidade*. Com isso, foi possível analisar o impacto que a moda, em suas obras, tem nos visitantes e

⁴ Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), pardo é quem se identifica com mistura de duas ou mais opções de cor, ou raça, incluindo branca, preta e indígena.

na identificação da moda de rua e da estética negra dos anos 2020. Na série, Maxwell Alexandre manifesta uma relação direta entre moda e arte contemporânea. Em entrevista coletiva dada durante uma das atividades promovidas pelo Sesc Avenida Paulista em torno da mostra, o artista entende que, tanto as galerias, museus e instituições de arte quanto a passarela, são espaços hostis para pessoas negras, mas que também são plataformas de empoderamento e construção de autoestima dessas mesmas pessoas. E aqui concordo mais uma vez com ele. Também sou uma pessoa negra que estudei jornalismo com bolsa integral, concedida pelo ProUni, na PUC-Campinas e apaixonada por moda. Sabia que, na minha primeira vez, numa grande feira de arte precisava me apresentar da melhor forma. Trancei meu cabelo e fiz uma mala com roupas de marcas de moda nacionais que se apresentam no SPFW. Tentava com isso me sentir confortável e pertencente àquele ambiente. Maxwell Alexandre usa a noção de passabilidade para refletir em suas obras essa sensação que nós, pessoas negras, vivemos em meio aos espaços de arte e de moda. É na passibilidade dessas pessoas, ao serem percebidas e aceitas, que o artista concebe novos imaginários: “A caminhada segura e tranquila pelo cubo branco”, é como ele define o conceito de passabilidade (Sesc, 2024).

Novo Poder: passabilidade parte da própria biografia do artista, a partir do momento em que ele passa a fazer parte do circuito de arte e se incomoda com as galerias, fazendo uma relação com as lojas de grifes. O branco, as luzes e outros códigos desses espaços intimidam. O artista afirma em entrevistas e nas suas redes sociais que, apesar de ter autoestima elevada, ser geralmente o único negro nesses espaços de arte o incomoda e a série *Novo Poder: passabilidade* desenha um circuito onde as pessoas pretas não são as que servem, mas as que consomem (Alexandre, 2024). Apesar de, em resposta a uma pergunta que fiz durante uma atividade no Sesc Avenida Paulista, Maxwell Alexandre afirmar que seus personagens não são especificamente pessoas reais, moradores da Rocinha ou amigos – sua metodologia para encontrá-los vai de inspiração em clipes e filmes ao uso de banco de imagens [que já lhe rendeu um processo de plágio em outubro de 2023 por parte de um fotógrafo carioca (Victor, 2023) e ferramentas de inteligência artificial, que resgatam imagens de moda de todo o mundo, sendo o Japão um dos lugares apontados pelo artista – as pessoas se reconhecem em suas pinturas.

Vale lembrar que isso vai além da cor da pele. O reconhecimento é dado pelas roupas, acessórios e cabelos. As imagens apresentadas em suas obras marcam a estética negra do tempo atual. Principalmente em

meio a ascensão de pessoas negras no Brasil e dos códigos estéticos das periferias que moldam as tendências do país e do mundo:

Ainda é ficção, estamos criando esse imaginário. Mas, mesmo quando eu estava criando esta ficção, profetizando esse cenário, o mesmo cenário estava se concretizando no ato da exposição, pois, desde o início, elas foram ocupadas por pessoas negras (Alexandre, 2024).

O que comenta o artista pode ser verificado durante três meses em pesquisa de campo com visitas a exposição no Sesc Avenida Paulista para análise do contexto real e observação do comportamento do público, bem como em participações de atividades promovidas pela instituição – a mesa “Moda e Arte Contemporânea”, mediada por Nathalia Grilo, pesquisadora e curadora de narrativas no estúdio e no pavilhão do artista, na qual ela e Maxwell Alexandre convidaram a estilista cabo-verdiana radicada no Brasil Angela Brito para um diálogo sobre suas próprias experiências entre a moda e a arte, e a atividade “Como a Produção Artística Negra Desafia Nossas Expectativas” com Emili Senra e Luiz Lotti, educadores da exposição.

Para a análise, julgou-se necessário observar o artista e ouvir nomes relevantes da arte contemporânea brasileira para a coleta de dados, histórias e conceitos por trás de suas obras. Assim como consulta a entrevistas realizadas com o artista no passado pela mídia tradicional e especializada, críticas, informativos de exposições, documentários e outros materiais que relatam a série *Novo Poder: passabilidade*. Além de análise das obras e relações fundamentadas em conceitos como a interseccionalidade entre moda, arte contemporânea, estética da negritude e representatividade.

A metodologia contribuiu para apontar como as roupas das pinturas da série marcam a estética negra brasileira dos anos 2020 e indicam o modo de bem viver, existir e resistir desse grupo por meio da moda. Um modo de olhar para as representações negras, marcadas pelo imaginário, suas imagens e signos e uma sede por visibilidade, que faz uma revolução em termos de representação racial e transformação da imagem de pessoas negras.

MODA E ARTE CONTEMPORÂNEA

Na série *Novo Poder: passabilidade*, Maxwell Alexandre manifesta uma relação direta entre moda e arte contemporânea. Isso porque o artista entende que, tanto as galerias, museus e instituições de arte quanto a passarela, são espaços hostis para pessoas negras, mas que também são plataformas de empoderamento e construção de autoestima dessas mesmas pessoas. É a partir da noção de passabilidade que o artista

concebe novos imaginários. No livreto que apresenta a exposição, Luiz Galina, diretor do Sesc São Paulo, explica que originalmente esta é uma palavra cujo sentido remete à possibilidade de uma pessoa ser percebida e aceita em uma determinada categoria social ou identitária diferente da que inicialmente lhe é atribuída.

Em geral, essa percepção se relaciona a características físicas e socioculturais que articulam privilégios, e, portanto, negociam em um sistema gerador de estigmas e desigualdades. (...) Cumprindo a representação de um sistema de arte permeado de eurocentrismo, elitismo e violências contra algumas pessoas – dentre as quais, as negras. Nesta exposição, o que está em jogo é o novo poder: pertencimento, permanência e prazer (Sesc, 2024, p. 5).

Além da cor da pele, a vestimenta é um código da passabilidade, afinal a estética é mais que uma filosofia ou teoria de arte e da beleza, afirma bell hooks (2019a.). É uma maneira de habitar o espaço, um lugar específico, uma maneira de olhar e de se tornar, por isso, uma forma de resistência. hooks aborda o contexto estadunidense e da própria vivência em casas que morou para expor o quanto para a comunidade negra é negada a sensibilidade estética.

A ideologia supremacista branca insistia que as pessoas negras, por serem mais animais do que humanas, não dispunham da capacidade de sentir, de modo que não tinham como mobilizar as sensibilidades mais refinadas que proporcionavam um terreno fértil para a arte (bell hooks, 2019a, p. 187).

Ela afirma ainda que as pessoas negras do século XIX reagiram a tamanha desinformação e enfatizaram a importância da arte e da produção cultural: “Uma estética baseada na percepção de que a beleza, especialmente a beleza criada em um contexto coletivo deveria ser um aspecto integrante da vida cotidiana” (2019a, p. 189). Isso aponta que nossos parâmetros de beleza e de sucesso, muitos oriundos das nossas culturas originárias, ancestrais e milenares, nos apresentam não apenas modos de vestir, mas de bem viver, existir e resistir. Por isso, pintar personagens negros com atitudes de poder, em tamanho real e como se estivessem desfilando em pedaços de papel usados para modelar roupas é uma intersecção poderosa (Alexandre, 2024; Barreto, 2024).

O corpo é o tema central das criações de Maxwell Alexandre e, nessa série, o vestuário também se consolida como discurso. Nízia Villaça e Fred Góes (1998 apud Estarque, 2015, p. 86) criaram o conceito de *metacorpo* para designar o corpo como operador simbólico entre a

arte e a vida: “Se entendermos o corpo como metacorpo, como operador simbólico das intermediações entre a cultura material (arte e moda) e a vida, então o corpo seria o espaço resultante desses diálogos”. Sendo assim, as roupas, símbolos de grifes, acessórios e cabelos servem como elementos estéticos que agregam valor e status aos corpos dos personagens pintados pelo artista (Osório, 2023).

Esses símbolos também influenciam no cotidiano e isso acontece principalmente devido a dois fatores: o significado que eles representam e a experiência física de ostentar algo valoroso. Em outras palavras, um relógio não é apenas um acessório e vestir uma peça que gostamos e com a qual nos sentimos bem, assim como o ato de emoldurar uma obra, pode se traduzir em uma afirmação de poder (Osório, 2023, p. 1).

Em *Olhares Negros*, bell hooks, questiona nossa visão das imagens, principalmente quando se trata de pessoas negras e signos da negritude e afirma que

[As] pessoas negras devem estar comprometidas em realizar esforços de intervir criticamente no mundo das imagens e transformá-lo, conferindo uma posição de destaque em nossos movimentos políticos de libertação e autodefinição (2019b, p. 36).

E é isso o que Maxwell Alexandre tem feito. Podemos relacionar Alexandre ao cineasta negro Oscar Micheaux (1884 - 1951) cuja produção bell hooks analisa no texto “Filmes de Micheaux: celebrando a negritude”. Ele criou imagens que desafiavam e rompiam com as representações convencionais da negritude. Não estava preocupado com a simples redução da representatividade negra a uma imagem “positiva”, mas sim em transmitir a complexidade da experiência e dos sentimentos:

Embora não tenha pensado em seu trabalho como documentação, fazendo a câmera espelhar a vida, ele queria que as pessoas negras vissem imagens nas telas que não eram estereótipos ou caricaturas. Micheaux se esforçou para ir além do domínio do comum – é essa visão que dá a seus filmes um elemento intrigante e prazeroso que nos fascina (bell hooks, 2019b, p. 244).

Ao usar a palavra documentação, recorro da fala de Maxwell Alexandre que explica que suas pinturas não representam o cotidiano:

A galera fala que eu pinto o cotidiano da Rocinha, isso me incomoda. Pintura e cotidiano na mesma frase me dava um certo ranço. Mas agora, que estou me tornando um pintor

mais tradicional, talvez eu comece a assumir que eu pinto o cotidiano, mas acho muito desgastado (Alexandre, 2024).

O artista expõe que as pessoas na Rocinha não se vestem como os personagens em seus retratos: “E isso fala muito da minha fonte de inspiração. Fora a farda da escola e da polícia, meus personagens mostram como minhas fontes são mais diversas que o cotidiano.” (Alexandre, 2024). Os personagens de Maxwell Alexandre são figuras pretas e pardas, que carregam afeto e estilização urbana e permanecem nas obras observando, ponderando e refletindo. É o que descreve Tina M. Campt (2022), acadêmica e escritora, no texto “Mirror Effects: The Doubling Gaze of Maxwell Alexandre” [Efeitos de espelho: O olhar duplo de Maxwell Alexandre].

Eles são retratados em cenas de reflexão e repouso, de arrogância e celebração, de andar e abraçar. Alguns estão sentados em bancos ornamentados, enquanto outros ficam congelados ou estão relaxados em repouso; outros ainda se envolvem, animados. Eles expressam gestos mundanos e comoventes de intimidades cotidianas significadas por exibições sutis, mas marcantes, de apêndices envolventes: braços entrelaçados atrás das costas; braços estendidos para uma selfie; o braço de uma mãe envolvendo uma criança; as mãos de um casal ambulante entrelaçadas; os braços de amantes nus em uma tela dentro de uma tela, agarrando-se com expressões de desejo e desespero. Montados nas paredes das salas da galeria de Alexandre, seus gestos não são mais mundanos. Eles representam expressões cotidianas de pertencimento e afirmação transpostas para um espaço de galeria que não foi criado para eles habitarem, mas que eles reivindicam como seu (Campt, 2022, p. 77).

bell hooks (2019b) fundamenta o quanto a arte, assim como a mídia e a cultura popular, muitas vezes distorce a imagem de pessoas negras. A autora critica as representações estereotipadas, racistas e desumanizadas, e defende a importância da autorrepresentação.

O que o futuro nos reserva se nosso entretenimento no presente é o espetáculo da colonização contemporânea, da desumanização e do esvaziamento do poder, no qual a imagem serve como uma ferramenta assassina? A menos que transformemos as imagens da negritude, das pessoas negras, nossos modos de olhar e as formas como somos vistos, não poderemos fazer intervenções radicais fundamentais que alterem a nossa situação (hooks, 2019b, p. 40).

bell hooks expõe que o conceito do “olhar negro” é uma forma de ver o mundo e a si mesmo a partir da experiência negra que vai

totalmente ao encontro da maneira de Maxwell Alexandre trabalhar suas referências em suas obras. O “olhar negro” é portanto um ato de contentação e poder, para que pessoas sejam vistas de maneira valorosa. Desse modo, hooks (2019b) vê a cultura como um campo de batalha onde as lutas pela representatividade e pelo reconhecimento da humanidade negra são travadas mostrando que a arte é uma poderosa ferramenta para resistir ao racismo e promover uma representação mais justa de pessoas negras.

O “OLHAR NEGRO” NA MODA DE MAXWELL ALEXANDRE

Aliado a esta batalha por uma representatividade positiva nas obras de Alexandre está a moda. Que não cumpre apenas uma função comercial, mas é vista como uma manifestação estética e cultural (Grandi, 2008). No texto “Arte e moda: uma relação em evolução”, a pesquisadora aponta o quanto parte dos artistas das últimas gerações nutrem um grande interesse por tudo o que se relaciona com o sistema da moda, “ou melhor, com o setor mais amplo da cultura do vestuário e da comunicação ligada a ela”.

Parece que os artistas, ao reconhecerem, consciente ou inconscientemente, a hegemonia desse segmento da cultura atual, efetuam uma espécie de “auto- imunização”, sorvendo doses maciças dos conteúdos, estímulos, tipologias estilísticas, metodologias de trabalho e estratégias de comunicação e marketing pertencentes ao amado/odiado universo da moda, para depois reelaborá-los, manipulá-los e subvertê-los de modo mais ou menos aberto em suas obras (Grandi, 2008, p. 93).

Maxwell Alexandre, não só por gostar de moda, sabe como subvertê-la em suas obras para que as roupas tornem-se símbolos de poder da comunidade negra. É o que acontece quando ele pinta uma mulher [figura 1] com seu cabelo loiro preso – características dos fios dos personagens do artista –, com um blazer azul meia-noite, quase preto, e uma saia midi cinza. Ela carrega duas bolsas, uma preta atravessada pelo corpo e outra, em uma das mãos, da Louis Vuitton. Sabe-se que é um modelo Sharleen da grife francesa pelo símbolo: o monograma multicolorido. A bolsa nasceu em um contexto de colaboração entre criativos em 2003, de um lado, Marc Jacobs na Louis Vuitton e, de outro o renomado artista japonês Takashi Murakami, que reimaginou o clássico canvas *Monogram*, resultando em uma nova versão com 33 cores diferentes aplicadas sobre um fundo branco ou preto, em contraste com o tradicional marrom.

Em 2015, a linha *Monogram Multicolore* foi descontinuada, mas seu grande sucesso como “*it bag*” fez com que ela seguisse como referência cultural e estética para os amantes ou não de moda. Maxwell Alexandre sabe disso. Educadores do Sesc Avenida Paulista ouviram visitantes declararem que a bolsa é falsa. Mas o que dita isso? Esse é o imaginário que o artista carioca subverte ao colocar uma bolsa de grife nas mãos de um corpo negro em seus retratos. Ele não se alinha às expectativas que a moda causa na sociedade, mas faz dela sua crítica:

São poucos os artistas que, em nome de uma já obsoleta condição cultural privilegiada, recusam uma comparação que lhes permite declarar uma autonomia e uma liberdade de intervenção em relação às claras imposições de mercado e de imagem que a moda jamais poderá ignorar totalmente (Grandi, 2008, p. 93).

Grandi (2008) defende que os artistas de hoje devem fazer uso distorcido e “ruim” dos elementos do vestuário comum para a denúncia do poder uniformizador das marcas, fazendo relação com a obra de Alexandre e como ela é vista, de que só um corpo deveria trajar certas peças. E dá sinal verde para que os criativos reajam à exaltação da beleza estereotipada. O vestuário é parte integral de uma obra de arte e da identidade do artista, bem como a roupa como elemento estético e simbólico para representação de identidades culturais (Costa, 2009). Maxwell Alexandre constrói a sua a partir de quem ele é – para além do que já sabemos, um fã de rap, principalmente dos cantores BK, Baco Exu do Blues e Djonga; e de histórias em quadrinhos e animes, como *Dragon Ball Z* – assim como suas vivências crescendo em família evangélica – com que fez que ele criasse sua própria “igreja”, a Igreja do Reino da Arte (também chamada de A Noiva), antes de ter o Pavilhão Maxwell Alexandre – e na favela da Rocinha. Os personagens pintados por Alexandre raramente estão na sua realidade. Apesar de sua pintura nascer da afirmação do autorretrato, [figuras 2 e 3], por isso seus personagens têm o cabelo descolorido, pois essa é uma característica que ele carrega enquanto afirmação de identidade; “Começo a pintura a partir do autorretrato, como um



Figura 1 – Obra de Maxwell Alexandre [detalhe], 2023

exercício de empatia e alteridade”, explica em entrevista ao programa *Metrópolis* da TV Cultura (2024).



Figuras 2, 3 e 4 – Obras de Maxwell Alexandre, 2023

Em *Novo Poder: passabilidade* além de autorretratos, há ainda uma pintura da sua mãe, Marisa da Silva [figura 4], que aparece vestindo uma saia jeans que cobre os joelhos e uma camiseta polo de manga curta, sapatos de salto baixo e relógio no pulso. Para o artista, esta imagem é o símbolo de prosperidade central do que ele já vinha trabalhando desde *Pardo é Papel*.

Mulher preta, solo, brasileira, que foi empregada doméstica a vida inteira, que não concluiu os estudos (...) em um lugar de prestígio, como um templo de mostra de arte contemporânea, de mostra de pintura, de celebração, (...) representar a minha mãe, através de um retrato, um retrato com essa magnitude, com essa amplitude, é uma síntese do que eu estou chamando de “A Vitória Gloriosa” e do que eu estou chamando também de “Novo Poder” (The Shed, 2024).

Outro ponto a ser observado é que seus outros retratos nascem de referências distintas. Como já citado, inspira-se em clipes e filmes, faz uso de imagens em bancos disponíveis online que resgatam fotografias de moda de todo o mundo, sendo o Japão uma de suas grandes referências. Seus personagens são do mundo, até porque o clima do Rio de Janeiro, provavelmente, impediria uma mulher de vestir um casaco de pele [figura 5]. Mas a bolsa da personagem carrega a brasilidade de Maxwell

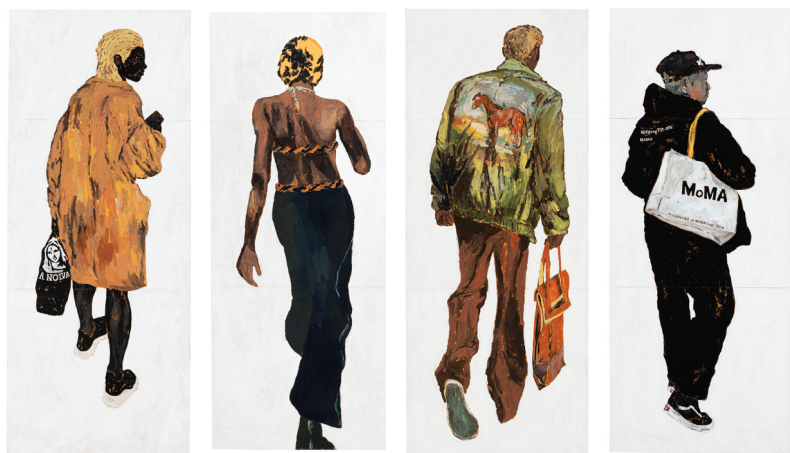
Alexandre: o retrato d'A Noiva, símbolo da Igreja do Reino da Arte, criada por ele ao lado de Eduardo de Barros e Raoni Azevedo, como um projeto artístico aberto, em que os códigos da arte são cruzados e comparados aos códigos das igrejas neopentecostais.

Ao mesmo tempo em que, por qualquer cenário urbano do país, podemos encontrar uma pessoa vestida com calça comprida larga e blusa com estampa animal print e decote nas costas [figura 6], bem como o visual do homem com uma jaqueta verde com a ilustração de um cavalo, calça marrom e bolsa [figura 7] – a primeira obra feita pelo artista na série – e outro personagem com um conjunto de moletom preto, boné, tênis Vans e uma bolsa do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) [figura 8]. Há muito mais a ser compreendido na obra de Maxwell Alexandre além do que é imediatamente visível, portanto é preciso ouvir suas imagens. A escolha de “ouvir” em vez de simplesmente “olhar” para imagens é uma decisão consciente de desafiar a equação da visão com o conhecimento ao envolver a fotografia por meio de um registro sensorial que é crítico para as formações culturais do Atlântico Negro: o som. Campt (2017) afirma que as fotografias, principalmente de comunidades marginalizadas – possuem uma sonoridade silenciosa, ou seja, carregam ecos, ritmos e gestos que podem ser percebidos além do visual. Ela não nos apresenta um passo a passo didático, mas propõe que façamos uma escuta háptica das imagens, isso inclui prestar atenção aos detalhes, perceber como a imagem nos toca emocionalmente, observar o que não está explícito dentro do contexto e ainda se há algum padrão:

As fotografias vernaculares são banais e singulares; elas articulam tanto a textura ordinária quanto a excepcional da vida negra. Minha abordagem a essas imagens, arquivos e às práticas de criação de imagens que os produziram revaloriza o cotidiano como um local de formação cultural que Georges Perec designa como “infraordinário” – práticas cotidianas que nem sempre notamos e cuja aparente insignificância requer atenção excessiva. Atender ao infraordinário e ao cotidiano revela por que o trivial, o mundano ou o banal são de fato essenciais para as vidas dos despossuídos e a possibilidade de um futuro negro (Campt, 2017, p. 10).

Para Campt (2017), as imagens produzidas pela diáspora africana são testemunho da sobrevivência e da resistência. Mesmo quando Maxwell Alexandre diz que “a origem da imagem não é algo tão importante”, ele firma sua resistência apontando que mesmo que seus modelos de referências para algum retrato sejam brancos, “ele vai sendo pigmentado pela tinta e vai ser apresentado como melanizado” (TV Cultura, 2024). Essas mesmas imagens fazem com

que os visitantes se tornem participantes da narrativa das figuras em suas telas: “Esses simulacros em tamanho real criam um efeito de duplicação desorientador. Eles nos imitam como espectadores-visitantes” (Campt, 2022). Sobre seus personagens, Alexandre afirma que eles são “anônimos, elas [as pessoas] se reconhecem e isso é maneiro, é uma afirmação conceitual” (2024). Costa (2009) discute como a roupa é expressão de identidade e pode transmitir mensagens políticas, sociais e culturais. Tal conceito pode ser relacionado com o modo em que a moda constrói a performance de Maxwell Alexandre e define as escolhas de apresentação dos personagens de suas obras. Assim como os estudos de Grandi (2008) que apontam como as roupas expressam identidade pessoal e social, visto que as escolhas de vestuário podem refletir quem é aquele indivíduo. Ao observar as obras de Alexandre, vê-se que seus personagens parecem caminhar em uma passarela: “Para este caminhar ganhar substância eu vou para a moda, no código do *catwalk* da passarela. Com isso, as roupas e os acessórios apresentam ou ‘desapresentam’ uma pessoa em um espaço” (Alexandre, 2024).



Figuras 5, 6, 7 e 8 – Obras de Maxwell Alexandre, 2023

Enquanto fazem a caminhada segura proposta pelo artista é como se nós mesmos – visitantes – fizéssemos também pela iconografia e pela moda. Um visitante se reconhece na regata dos Lakers, time de basquete de Los Angeles, EUA, do ícone negro LeBron James, que um dos seus personagens veste, ou ainda, no tênis Nike. Qual seria o modelo? Discutem os visitantes o que outro retratado traz nos pés. As imagens

apresentadas em suas obras marcam a estética negra do tempo atual. Principalmente em meio a ascensão de pessoas negras no Brasil e dos códigos estéticos das periferias em alta no país e no mundo.

A relação do artista carioca com a moda vem desde a faculdade, mas ganha cada vez mais força quando ele passa a fazer sua própria confecção e a construir uma relação com estilistas por verem nesses criativos “uma forma de ganhar alguma capilaridade no meio” e ainda por, “em termos de comportamento, ter uma produção, nos bastidores e estúdio enquanto diretor e maestro, mais parecida do que com meus pares artistas em seus ateliês” (Alexandre, 2024). São artistas que carregam uma obra experimental e conectada à moda, Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Bispo do Rosário, as grandes inspirações de Maxwell Alexandre, como ele mesmo cita: “Tanto Hélio quanto Flávio eles tinham em comum uma grande contribuição para uma noção brasilidade e são dois artistas que vestiram a sua arte [...] e falando em brasilidade, experimentação indumentária, moda, não tem como não trazer Bispo do Rosário para essa discussão [...]” (Alexandre, 2024). Esses artistas, assim como Alexandre, não eram estilistas, mas ao analisarmos a produção indumentária de cada um, vemos que elas serviram de inspiração para vestir seus personagens.

Costa (2009) aponta que, apesar da arte ter originado do adorno, assim como a vestimenta e a moda, cada um em seu devido tempo, as intenções e a atitude dos artistas diferem dos objetivos dos profissionais de moda, que perseguem ideais próprios:

Todavia, a moda em grande parte alimenta-se da arte e, em alguns momentos, essa relação pode se reverter, acontecendo de ambas transitarem por opções semelhantes e de grande cumplicidade. Enfim, arte e vestimenta são cognatas, isto é, linguagens relacionadas com uma raiz comum em seu DNA, que não raro se comunicam ou encontram-se mescladas. Às vezes, pela contiguidade seus sentidos se alteram ou se amplificam, mas têm especificidades próprias que não se confundem, apenas podem enriquecer-se mutuamente (e existem exceções) (Costa, 2009, p. 75).

Maxwell Alexandre fez parte de uma colaboração em que viu o enriquecimento trazido por Costa (2009), no qual o traje, por envolver identidade, sexualidade, poder e sentidos metafóricos, constitui um meio fascinante, além de tocar em aspectos como intimidade com o corpo e expressão de status, significados simbólicos e de comunicação, quando

fez, em novembro de 2023, cinco estampas para a coleção “Romaria⁵”, da marca Angela Brito, da diretora criativa homônima, desfilada durante o SPFW, inspiradas nas fotografias feitas pela própria estilista de romarias em Cabo Verde, seu país natal.

Foi em abril daquele mesmo ano, o primeiro encontro entre os artistas, no Pavilhão Maxwell Alexandre, para uma conversa sobre a relação da moda e arte contemporânea. Nas palavras do próprio artista, direto dos bastidores do desfile: são as plataformas que fazem a manutenção do sistema de distinção social. Para ele, “entrar no Louvre [o museu] e na Louis Vuitton traz um sentimento parecido para pessoas melanizadas” (Alexandre, 2023). O encontro dos arquivos feitos por Angela nas romarias com as obras de Maxwell Alexandre se dá quando ele observa de cara que as pessoas das fotografias dela estão de costas, assim como em suas obras: “Tinha a ver com a passabilidade.” O artista compreende que a colaboração não é sobre uma pintura que agora é peça de roupa, mas sim que uma pintura será aplicada a roupa, por isso ele deu autonomia ao próprio trabalho criando uma “pintura mãe”:

Uma pintura que tem quase 5m de altura onde eu vou compondo essas essas imagens que eu e Angela gostávamos mais e, mesmo que eles estejam em perspectivas e tempos diferentes [nas fotografias originais] é uma “composição mãe” dos personagens ali achatadas e vira uma coisa só. Dali, ela pode escolher cada figura separadamente e criar outros layouts a partir disso (Alexandre, 2023).

A MODA DE NOVO PODER COMO REGISTRO HISTÓRICO

Essa colaboração, portanto, como argumenta Camp (2022), nos mostra que as fotografias não apenas registram o passado, mas participam ativamente de formação de memórias e práticas identitárias de comunidades negras. As pinturas da série *Novo Poder: passabilidade* não estão à venda e são consideradas pelo artista como um patrimônio da sociedade. Isso fez com que ele fosse constantemente questionado no âmbito comercial sobre a vulnerabilidade das obras feitas em óleo no papel: “Nem tudo o que se mostra tem que se vender, nem tudo o que se cria tem que se tornar patrimônio individual”, é uma das frases destaques do catálogo da exposição no Sesc Avenida Paulista (Sesc, 2024). O material resgata o trecho de uma entrevista do artista à *Lux Magazine*, em ocasião de sua exposição em Londres, em 2020, em que Maxwell Alexandre fala da maneira com que o mercado precisa ser educado, nesse sentido. Segundo

⁵ A coleção “Romaria” pode ser visualizada neste link: <https://spfw.com.br/desfile/angela-brito-2/#colecacao>. Acesso em: 20. dez. 2024.

ele, a obra não é extensão do seu patrimônio, mas o seu desenvolvimento precisa ser encarado como patrimônio da sociedade.

É por meio também da moda que o artista subverte a dinâmica de ser algo apenas passageiro, pois a escolha das vestimentas dos seus personagens marca o tempo em que vivemos. O encontro do espectador com a obra se dá quando o boné fica para trás na mesma posição em que o item aparece em um dos retratos de Alexandre, assim como também fazem com as bolsas baguettes ou pochetes que carregam nas mãos – fazendo espelho da obra. A disposição das obras em formato vertical – 210 x 80 cm – ajuda a reforçar a percepção de passagem e intensifica a noção de corredor e passarela. A composição ainda enfatiza o indivíduo dentro do espaço expositivo, afirmando sua presença num cenário de disputa de poder e de imagem (Sesc Avenida Paulista, 2024). Desde *Pardo é Papel*, Maxwell Alexandre reflete sobre a presença do corpo negro nas artes, mas não só na pintura: “Ter o negro apenas em pintura, bidimensional, ou em qualquer representação plástica não é suficiente” (Museu de Arte do Rio, 2020, p. 35).

Seu questionamento começa sobre quais são os corpos que visitam museus, galerias e instituições de arte:

Nos vernissages, os negros são encontrados em sua maioria servindo ou limpando, mesmo quando o assunto da exposição são eles próprios. Por isso é importante não só o artista negro ocupar seu local de representatividade num momento como este, mas também que a comunidade o ocupe fisicamente, porque a presença do corpo negro nesses espaços é política. Penso que a convivência real é a fronteira mais eficaz para desconfigurar estereótipos, caricaturas racistas, e por aí vai (Museu de Arte do Rio, 2020, p. 35).

Para Alexandre, chamar a atenção da comunidade negra para o campo da arte é uma estratégia profética de ascensão e tomada de poder: “Se inteirar dos códigos é uma maneira de começarmos a ocupar parte decisiva na construção da história.” Mais uma vez, a moda é o grande código que conecta visitante e obra. A roupa, o “corpo e a presença são mais condutores das interações do que o objeto sagrado que está na moldura ou no pedestal”. É ainda o que o artista faz ao criar merchs (termo que se refere a produtos licenciados que podem ser adquiridos em shows de banda) para suas exposições. “Acredito que os produtos com o selo ‘Pavilhão’ são uma forma de gerar capilaridade para minha obra e ideias, assim como criar novos pontos de acessos às mesmas”, escreveu Alexandre. Na loja, é possível encontrar bonés, camisetas e bolsas institucionais com o logo do Pavilhão, também os mesmos itens

com referências às mostras *Novo Poder: passabilidade* e *Novo Poder: passabilidade, Miss Brasil*. Em outubro, ainda foi possível adquirir uma das cinco “roupa-obra” do artista: a jaqueta iFood “A origem do desejo”, exposta no Museo Madre, em Nápoles, na Itália, na ocasião da exposição coletiva *Vai, vai, Saudade*, de 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma obra de óleo sobre papel pardo não durará para sempre, mas o legado da arte de Maxwell Alexandre deverá durar por muitos anos. Nas visitas ao Sesc Avenida Paulista durante o período da exposição e ao acompanhar as redes sociais de Alexandre foi comum encontrar quem posasse em frente aos seus retratos copiando os gestos dos personagens do artista, mas também o vestuário. A bolsa baguete, a minissaia, o moletom da Adidas, o boné e até mesmo uma bolsa com o desenho do cavalo [da figura 7 e vendida na loja do Pavilhão]. Assim como em *La Casa Encendida*, o Sesc, no coração da capital paulista, se transformou em uma passarela. O reconhecimento pode ser entendido como um processo de assimilação pelo tom melanizado da pele dos retratados, mas acontece ainda mais nos códigos de moda que eles apresentam e que, junto à postura segura da caminhada no cubo branco, conferem às pessoas passabilidade, confiança e autoestima. Afinal, uma caminhada não é somente uma passagem efêmera pelo espaço, mas uma conquista de quem aprendeu a pertencer e usufruir desses lugares e do gozo estético com tranquilidade (Osório, 2023).

Maxwell Alexandre faz parte do grupo de artistas negros que produz um trabalho que reflete uma política libertadora, faz uma intervenção crítica e questiona as estruturas repressivas e dominantes existentes que são parte importante de qualquer processo de descolonização (bell hooks, 2019a), mesmo que ele afirme que “minha relevância e meu destaque não vêm da minha negritude. É que a minha obra é excelente” (Avedaño, 2023, tradução nossa). A fala do artista gera sentimentos mistos nas redes sociais. Afinal sua obra parte também de sua vivência, mas Alexandre não é óbvio, nem sua arte. Na mesma entrevista que disse a frase anterior, contou que o que o levou à pintura foi o dinheiro. No Instagram, disse ainda que pinta para comprar tênis⁶ sendo sarcástico e controverso. Se antes, pouco tradicional, atualmente comprou seu primeiro cavalete⁷. Alexandre diz ter medo de uma vida

⁶@maxwell.alexandre. Pinto para comprar tênis. Instagram: foto. 09 mar. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CIORPLargIB/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

⁷@maxwell.alexandre. Comprei um cavalete. Instagram: foto. 14 nov. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DCX32VBJH2/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

comum. Enquanto camiseta branca, boné e jeans virou seu uniforme, o que poderia ser algo comum, ele elabora a moda em si quando aparece com uma mala Louis Vuitton no aeroporto – segundo relato da orientadora desta pesquisa – e mais ainda em suas obras de arte, onde todos os símbolos de moda são relevantes e se relacionam como tendência dos tempos atuais, principalmente da que nasce nas ruas. Não é que elas não estejam nos bancos de imagem e de IA das pesquisas de Alexandre, mas elas estavam na Rocinha ou na Avenida Paulista também, ou ainda por onde Novo Poder: passabilidade chegar no Brasil.

Maxwell Alexandre cria imagens que não são nada silenciosas. Elas reverberam alto através das complexas frequências multimodais da fugitividade negra e da futuridade negra. (Campt, 2017). A moda, nas suas obras de arte, retoma para mim uma máxima de bell hooks (2019a) de que apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8: Maxwell Alexandre. *Sem título*, 2023. Pinturas, óleo sobre papel pardo. Obras expostas na Coleção *Novo poder: passabilidade*, Sesc São Paulo, 2024. Fotografias: Cortesia do Estúdio Megazord.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Maxwell. **Entrevista nos bastidores do São Paulo Fashion Week**. [Entrevista concedida a] Priscilla Geremias. Shopping Iguatemi São Paulo, 11 nov. 2023, São Paulo.

ALEXANDRE, Maxwell. **Entrevista coletiva no Sesc Avenida Paulista**. [Entrevista coletiva concedida a] Priscilla Geremias. Sesc Avenida Paulista, 29 ago. 2024, São Paulo.

AVEDAÑO, Tom C. Maxwell Alexandre: “No soy relevante por ser negro. Es que mi obra es excelente”. **El País**, 3 fev. 2023. Disponível em: <https://elpais.com/icon-design/2023-02-03/maxwell-alexandre-no-soy-relevante-por-ser-negro-es-que-mi-obra-es-excelente.html>. Acesso em: 8 out. 2024.

BARRETO, Carol. **Modativismo**: Quando a moda encontra a luta. São Paulo: Paralela, 2024.

CAMPOS, Marcelo; PEREIRA, Juliana. Maxwell Alexandre: as cores estão no mundo. **Revista Apotheke**, Santa Catarina, UDESC, 2021, v.7, n.1, p. 85-93, abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/19831/12975>. Acesso em: 31 ago. 2024.

CAMPT, Tina M. **Listening to Images**. Durham: Duke University Press, 2017.

CAMPT, Tina M. Mirror Effects: The Doubling Gaze of Maxwell Alexandre. In: GÓMEZ, Alessandra (Ed). **Pardo é papel**. The Glorious Victory and New Power. Catálogo. Nova York: The Shed, 2022. p. 66-77.

COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial do Estado de SP, 2009.

ESTÚDIO MEGAZORD. **Novo Poder**: passabilidade, de Maxwell Alexandre. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/programacao/maxwell-alexandre-novo-poder-passabilidade/>. Acesso em: 30 ago. 2024.

ESTARQUE, M. Maya. **Diálogos entre arte e moda**. Tese (Doutorado em Belas Artes) Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo. Espanha, 2015. Disponível em: <http://www.investigobiblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/211> Acesso em: 13 jul. 2024.

FOLHA DE S.PAULO. Entenda por que Maxwell Alexandre ataca Inhotim e quer o seu trabalho fora do museu. **Folha de S.Paulo**, 22 nov. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/11/entenda-por-que-artista-negro-ataca-inhotim-e-quer-o-seu-trabalho-fora-do-museu.shtml>. Acesso em: 11 nov. 2024.

GRANDI, Silvia. Arte e moda: uma relação em evolução. In: SORCINELLI, Paolo (Org.). **Estudar a moda**: corpos, vestuário, estratégias. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

HOOKS, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. Trad. de Jamilye Pinheiro. São Paulo: Editora Elefante, 2019a.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

LIMA, Diane (Org.). **Negros na piscina**. Arte contemporânea, curadoria e educação. São Paulo: Fósforo, 2024.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **Maxwell Alexandre: Pardo é papel**. Org. Instituto Inclusartiz. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2020. [Catálogo publicado em decorrência da exposição realizada no Museu de Arte do Rio no período de novembro de 2019 a maio de 2020]. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2020/07/Cat%C3%A1logo-digital-Pardo-%C3%A9-Papel-1.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2024.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras**: Volume 2. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

OSORIO, Luiz Camillo. **A arte e a moda como detentores do capital simbólico**. Instituto PIPA, 2023. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2023/02/novo-poder-passabilidade-primeira-individual-de-maxwell-alexandre-na-espanha/>. Acesso em: 8 out. 2024.

SESC AVENIDA PAULISTA. **Maxwell Alexandre – Novo Poder: passabilidade**. São Paulo: Sesc Avenida Paulista, 2024 [Livreto de exposição].

THE SHED. **Who Is Maxwell Alexandre?** Nova York: The Shed, 2022, 22 jan. 2022. 1 vídeo. (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0CxCKsCbMWM>. Acesso em: 8 out. 2024.

TV CULTURA. **Metrópolis**: Maxwell Alexandre. São Paulo: TV Cultura, 2024, 25 abr. 2024. 1 vídeo. (6 min). Disponível em: https://cultura.uol.com.br/programas/metropolis/videos/13856_maxwell-alexandre-25-04-24.html. Acesso em: 30 ago. 2024.

VICTOR, Fabio. Artista Maxwell Alexandre é processado sob acusação de plágio a Márcio de Carvalho. **Folha de S.Paulo**, 25 out. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/10/artista-maxwell-alexandre-e-processado-por-suposto-plagio-a-marcio-de-carvalho.shtml>. Acesso em: 11 nov. 2024.

SOBRE OS AUTORES

Ana Carolina Reis Cavalcanti Pimentel

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Bacharela em Produção Cultural e Técnica em Produção de Moda, ambas pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro. Produtora cultural e figurinista. É idealizadora dos projetos “Na Trama do Figurino”, “Vivências Entrelaçadas - Mesquita em Linhas” e “Moda na Curva”. Seus interesses de pesquisa concentram-se nos estudos sobre moda, artes visuais e processos artísticos que dialogam com memória e identidade.

Contato: anacarolina.reis.cpimentel@gmail.com

Catharina Barbosa Figueiredo Pinheiro

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Bacharela em Design de Moda pelo SENAI CETIQT (RJ). Estilista, atua no varejo de moda feminina, com experiência prática em desenvolvimento de coleções nos segmentos de tecido plano, malha e tricot. Sua pesquisa se concentra nos estudos de história da moda e nas relações entre moda e gênero, com ênfase no espartilho e suas controvérsias.

Contato: cath.barbosa07@gmail.com

Clara Poncinelli Vaz de Mello

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduada em Tecnologia em Design Gráfico pelo Centro Universitário Estácio de Juiz de Fora. Designer gráfico, ilustradora e artista visual e de joias.

Contato: clarapvmello@gmail.com

Emily Moreira de Souza

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Bacharela em Design de Moda pela Universidade Federal de Goiás. Designer de moda. Seus interesses envolvem as interseções entre moda, literatura, história e identidade. Sua pesquisa se concentra nos modos de vestir de personagens literários, com destaque para figuras negras. Atua como estilista independente, expondo peças autorais nas rodas culturais periféricas da região metropolitana do Rio de Janeiro..

Contato: contato.emilymoreira.design@gmail.com

Flávia Bastianello de Souza

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Graduada em Design de Moda pela Universidade Franciscana de Santa Maria, RS. Designer e produtora de Moda, sua pesquisa aborda estudos sobre as conexões entre arte e moda ao decorrer dos séculos, considerando ambas as áreas como instrumento do ser.

Contato: flaviabastianello@gmail.com

Hanayrá Negreiros

Curadora de moda e doutoranda em História pela PUC-SP, com bolsa do CNPq. É professora convidada na Especialização em Moda, Arte e Cultura da UFJF, na qual ministra a disciplina Por outras histórias da moda: arte, memória e culturas afro-brasileiras. Sua pesquisa investiga histórias do vestir da diáspora africana no Brasil, com foco em abordagens transnacionais entre moda, memória e artes visuais. Atuou em curadorias no MASP, na State of Fashion Biennale 2024 e na exposição Artistas do vestir: uma costura dos afetos, no Itaú Cultural.

Contato: hanayranegreiros@gmail.com

Javer Wilson Volpini

Doutor 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 Moda, habilitação em Modelagem, pelo Senai/Cetiq; 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 na 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@ufff.br

Jéssica Mayara Santos Sampaio

Doutoranda e Mestra no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Maranhão; Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do Núcleo de Pesquisas e Estudos em Gênero e Educação do Maranhão (NUPEGEM/UEMA).

Contato: jessicasampaio@hotmail.com

Laura de Souza Nascimento

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; graduada em Design de Moda pela Universidade Estácio Juiz de Fora. Multiartista. Sua pesquisa é voltada para questões afro-brasileiras, com ênfase em religiosidade, materialidade e identidade. No campo artístico, atua sob o pseudônimo LAU, desenvolvendo projetos que dialogam com ancestralidade, memória e expressão visual.

Contato: lauradesouzadonascimento@gmail.com

Maya Marx Estarque

Doutora e Bacharela em Belas Artes pela Universidade de Vigo, Espanha e Especialista em Design de Moda pelo Senai Cetiqt RJ. Professora convidada na Especialização em Moda, Arte e Cultura da UFJF, na qual ministra as disciplinas Híbridões entre arte e moda e Styling e imagem de moda. Pesquisa sobre a relação entre arte, moda e corpo na atualidade com desdobramentos em identidade, comportamento e consumo. Coordenadora do GT Gestão e Negócios de Moda do Colóquio de Moda e consultora da Comissão de Direito na Moda da OAB-RJ.

Contato: mayaemarx@gmail.com

Mônica Lopes de Freitas

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Licencianda em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Minas Gerais; Bacharela em Design de Moda pela Universidade Federal de Minas Gerais, com Mobilidade Acadêmica para o curso de Design na Universidade Federal de Santa Catarina.

Contato: monicalopesfreitas18@gmail.com

Patrícia Ferreira Moreno

Doutora e Mestra em História pela Universidade Federal Fluminense; Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte e Licenciada em História, ambas pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professora no Instituto de Artes e Design (IAD) da Universidade Federal de Juiz de Fora, na área de História da Arte; e da Especialização em Moda, Arte e Cultura, na qual ministra a disciplina Roupas de artista e moda: convergências. Atualmente investiga a atuação das mulheres no amplo campo das artes visuais.

Contato: patriciamorenouff@gmail.com

Priscilla Daianne Geremias

Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; bacharela em Jornalismo pela PUC-Campinas, com intercâmbio na Universidad del Rosario, em Bogotá, Colômbia. Jornalista, gestora e curadora de conteúdos digitais em cultura, moda, beleza, lifestyle e sociedade.

Contato: priscilla.geremias@edglobo.com.br

Roberta do Carmo

Mestra em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos; Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Bacharela em Filosofia pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Técnica Administrativa em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Contato: robertadocarmo@hotmail.com.

Sabrina Moraes Ferreira

Mestra em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade pela Universidade Federal de Itajubá; Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora; Bacharela em Design de Moda, com habilitação em Modelagem pelo Centro Universitário Senac. Docente em cursos de Design de Moda do Senac São Paulo, Facilitadora no programa Fashion Sampa executado pela Adesampa junto ao Instituto Ecotece e articuladora sociocultural em projetos de têxtil e moda.

Contato: ferreiramsabrina@gmail.com

Samya Maia Lima

Mestranda em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo; Especialista em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente desenvolve uma pesquisa interdisciplinar nos campos de Moda, Consumo e Saúde, destacando as relações de poder no procedimento da cirurgia bariátrica.

Contato: samyamlima@usp.br